universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Multiplot Struktur in AMORES PERROS anhand des PKS-Modells“

Verfasserin

Beatrice Matuschka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 352
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Romanistik / Spanisch
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Ich danke...

...Herrn Univ.- Prof. Dr. Jörg Türschmann für seine hilfreiche Betreuung und dafür, dass er durch seine Seminare mein Interesse für die Medienwissenschaft geweckt hat.

… meiner Familie und meinen Freunden für deren tatkräftige Unterstützung während dieser intensiven Zeit.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

1. Theorien zur Filmrezeption 4

1.1. Kommunikationsmedium Film 4

1.2. Der kognitionspsychologische Ansatz 6

1.3. Kognitive Filmpsychologie nach Peter Ohler 8

1.4. Das PKS-Modell von Peter Wuss 11

2. Die Multiplot Struktur in Filmen 17

2.1. Was bedeutet „Multiplot Struktur“? 17

2.2. Darstellungsmöglichkeiten von Multiplot Strukturen 19

2.3. Multiplot und Montage 21

2.4. Kommunikationsmedium Fernsehen: Die Telenovela 23

3. Der Film AMORES PERROS 28

3.1. Inhalt und Titel 28

3.2. Die Schlüsselszene auf der narrativen Ebene 29

3.3. Das *making-of* der Unfallszene 33

4. AMORES PERROS als Multiplot Film 35

4.1. Zusammenhang der drei Kapitel auf narrativer Ebene 36

4.1.1. Zur selben Zeit am selben Ort 36

4.1.2. Begegnungen der drei Hauptcharaktere und Plots 37

4.1.2.1. Begegnungen in Plot A *(Octavio y Susana)* 37

4.1.2.2. Begegnungen in Plot C *(El Chivo y Maru)* 39

4.2. Zusammenhang der drei Kapitel durch übergreifende Themen 42

4.2.1. Liebe 44

4.2.2. Hunde 46

4.2.3. Geld 47

4.3. Erstellung des Zusammenhangs durch Montage 48

4.4. Graphische Darstellung der Multiplot Struktur: Die Zeitachse 52

4.5. AMORES PERROS vs. MAGNOLIA 54

4.5.1. Indirekte vs. Direkte Beziehungen 55

4.5.2. Fließende vs. Nicht-fließende Übergänge 56

4.5.3. Parallelität der Plots in MAGNOLIA 57

4.5.4. Übergreifendes Ereignis: der Froschregen 58

5. AMORES PERROS im PKS-Modell 60
5.1. Topik-Reihen der Perzeptionsstruktur 60
5.2. Kausal-Ketten der Konzeptionsstruktur 65
5.3. Story-Schemata der Stereotypenstruktur 68
5.4. Die Rolle der Filmmontage im PKS-Modell 73

Fazit 79
Resumen 82
Bibliographie 93
Sequenzprotokoll 96
Abstract 101
Lebenslauf 102

Einleitung

> *In einer globalisierten Welt wachsender Komplexität suggerieren Filme, die mehrere Lebenswelten nebeneinanderstellen, dem Zuschauer die Illusion von Orientierung, Sinnstiftung und einer allmächtigen Meta-Perspektive. Zugleich bringen sie ihm über die Tragik verpasster Begegnungen die eigene Ohnmacht zu Bewusstsein.*
>
> *Roman Mauer, 2009*

Seit den neunziger Jahren des 20.Jahrhunderts ist eine ansteigende Produktion von Filmen mit multiplen Handlungssträngen erkennbar. Sie erzählen die Geschichten mehrerer fiktiver Protagonisten und verfolgen nicht mehr nur die Taten eines einzigen Helden, sondern die Lebenssituationen verschiedener, oftmals einander fremder Personen. Filme mit diversen Plots sollen das Spannungserlebnis für die ZuschauerInnen steigern, indem sie zwischen den Handlungen hin und her springen. Dadurch ändert sich der Fokus des Publikums immer wieder was eine Herausforderung für die Konzentration bedeuten kann. Diese Art von Film wird in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an das Werk von Elke Brugger als Multiplot Film bezeichnet.
Als Beispielfilm habe ich AMORES PERROS aus dem Jahr 2001 des mexikanischen Regisseurs Alejandro González Iñárritu und des Drehbuchautors Guillermo Arriaga gewählt. Sie verknüpfen drei unterschiedliche Geschichten und aus verschiedenen Klassen stammende Figuren auf eine Art und Weise miteinander, die einen roten Faden durch das Filmgeschehen erkennen lässt. Die Herstellung eines Sinnzusammenhangs zwischen den drei Plots ist sehr wichtig für ein besseres Verständnis der gesamten Filmerzählung. Ohne diese würde das Werk zur Desorientierung des Publikums führen und somit oft auch zu Desinteresse am Film.

Neben den vielen Möglichkeiten, multiple Plots miteinander so zu verbinden, dass sie für die RezipientInnen logisch nachvollziehbar sind, stelle ich mir in der Arbeit vorallem die Frage nach dem Prozess, den ein/e ZuschauerIn während der Wahrnehmung eines Multiplot Films durchläuft. Welche Momente, Szenen oder Einstellungen sind für „durchschnittliche“ RezipientInnen, womit jene gemeint sind, die kaum über filmtechnische Stilmittel Bescheid wissen, evident? Welche Augenblicke im Film werden kaum bis gar nicht wahrgenommen? Welche Elemente

einer Multiplot Struktur werden bewusst aufgenommen, welche unbewusst?
Um auf diese Fragen Antworten zu finden, stütze ich einen Teil meiner Arbeit auf den Autor des Werkes „Filmanalyse und Psychologie“, Peter Wuss. Anhand eines kognitionspsychologischen Modells erläutert er den Wahrnehmungsprozess von RezipientInnen mittels der im Film vorkommenden Strukturen, die perzeptions-, konzept- oder stereotypengeleitet sein und in einer steten Wechselbeziehung zueinander existieren können. Mich interessiert nun, wie sich die filmische Multiplot Struktur in AMORES PERROS anhand jenes von Wuss entwickelten PKS- Modells einordnen lässt beziehungsweise ob sie das überhaupt tut.

So gebe ich im ersten Kapitel eine Einführung in den Film als Kommunikationsmedium selbst, da dieser erst durch die Interaktion mit den ZuschauerInnen an Bedeutung gewinnt. Danach gehe ich auf die kognitive Psychologie ein, um zu zeigen, wie der Mensch die Informationen aus seiner Umwelt aufnimmt und wie diese weiterverarbeitet werden. Das soll unter anderem zur Verdeutlichung des mentalen Wahrnehmungsprozesses während der Sichtung eines Films führen sowie das PKS- Modell von Wuss in die Kognitionspsychologie einbetten. Neben dem von Wuss erstellten Werkmodell präsentiere ich die Theorie einer kognitiven Filmpsychologie nach Peter Ohler, der ein Rezipientenmodell etabliert hat, um zu zeigen, wie die Informationen, die uns ein Film gibt, aufgenommen werden. Somit stellt sich die Frage bei Ohler, was die ZuschauerInnen mit dem Film machen.

Nachdem sich das erste Hauptkapitel also den Theorien einer kognitiven Filmpsychologie widmet, bildet die Multiplot Struktur von Filmen den Fokus des zweiten großen Kapitels. Was bedeutet Multiplot Struktur und wie kann diese sinnvoll dargestellt werden? Diese Fragen werden in dieser Arbeit beantwortet. Außerdem stelle ich einen Vergleich zum Fernsehgenre der Telenovela dar um die Struktur zu veranschaulichen.

Im Anschluss daran beschreibe ich kurz den Inhalt und den Titel des Films um danach zu erläutern, wie Regisseur und Drehbuchautor einen für die RezipientInnen nachvollziehbaren Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Plots sowohl auf der narrativen als auch auf der Darbietungsebene erzeugen konnten. Eine

graphische Darstellung soll zur Orientierung des Filmgeschehens sowie der Verknüpfungen der Plots und Protagonisten beitragen.
In weiterer Folge vergleiche ich AMORES PERROS mit dem US-amerikanischen Film MAGNOLIA um die Unterschiede von Multiplot Strukturen in Filmen aufzuzeigen.

Den Schluss bildet schließlich der Film mit seinen jeweiligen perzeptiv, konzept- und stereotypengeleiteten Strukturen. Insgesamt soll anhand der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, wie und ob die Multiplot Struktur, dargestellt anhand des mexikanischen Films AMORES PERROS, im PKS- Modell von Peter Wuss platziert ist.

1. Theorien zur Filmrezeption

Um einen Film in Bezug auf seine Rezeption untersuchen zu können, sind verschiedene Ansätze möglich. Stephen Lowry unterscheidet in einem Aufsatz zu „Theorien des Filmzuschauers“ zwischen der neoformalistisch, kognitiven und der poststrukturalistischen- psychoanalytischen Theorie[1]. Während sich die kognitive Ansicht mit den RezipientInnen und deren Wahrnehmungsprozessen beschäftigt, geht es bei der poststrukturalistischen vorallem darum, was für einen Effekt ein Film bei ZuschauerInnen hat. Somit stellt sich bei ersterem die Frage, wie Filmverstehen bei einem neutralen Publikum vor sich geht. Es werden hier nicht die emotionalen Empfindungen des Publikums, wie bei der psychoanalytischen Theorie, in den Mittelpunkt der Untersuchungen gestellt, sondern vorallem der Prozess der Perzeption ist Hauptinteresse der Forscher. Durch die kognitiven Leistungen, die ein Mensch während eines Wahrnehmungsprozesses durchläuft, kann eine Filmgeschichte mit all ihren inhaltlichen und formalen Sinnzusammenhängen erst verstanden werden.
In der vorliegenden Arbeit möchte ich auf die kognitive Theorie näher eingehen, da es mir für das Verständnis von Filmen wichtig erscheint, jene kognitionspsychologischen Prozesse neutraler RezipientInnen zu ermitteln.

1.1. Kommunikationsmedium Film

Eine Rezeptionsanalyse von Filmen ist möglich, da diese eine Art der Kommunikation zwischen den Produzenten und dem Publikum darstellen.
Unter dem Begriff der *Kommunikation* wird generell ein Akt des Informationsaustausches zwischen einem Sender und Empfänger verstanden. Meistens wird dafür ein *Medium* gebraucht, welches hilft, die Informationen möglichst verständlich für das Gegenüber zu formulieren. Die Produzenten als Sender möchten dem Empfänger etwas kommunizieren. Dieser Vorgang geschieht sowohl über das eigentliche Produkt Film als auch über ein „tertiäres Medium“, womit die für die Kommunikation zwischen Filmemachern und RezipientInnen relevanten Geräte gemeint sind[2].
Dieser Kommunikationsverlauf scheint sehr einseitig, da der/die RezipientIn nicht direkt mit dem Medium interagieren kann. Somit schien die Position des

1 Vgl. Lowry, www.montage.av., 1/1/1992, S. 115
2 Hickethier, 2008: 7ff, zit. n. Pross (1987)

Filmpublikums zunächst passiv zu sein, bis man später, vorallem was das Fernsehen als Kommunikationsmedium angeht, zu dem Schluss kam, dass Empfänger sehr wohl aktiv agieren können:
„Der Rezipient tritt als aktiv Handelnder auf, der aus dem Angebot auswählt, was er sehen und hören will, weil er sich davon eine Befriedigung seiner Bedürfnisse verspricht.“[3]
Die Entscheidung, was gesehen wird, liegt bei dem/der ZuschauerIn selbst. Als aktiv wird das Publikum außerdem bezeichnet, da es einen Prozess der Wahrnehmung beim Filmschauen durchläuft. Unterschiedliche Vorgänge im Gedächtnis sowie die Verbindung mit schon bestehenden Wissen und Erfahrungen führen dazu, dass der/die RezipientIn dem Gesehenen eine individuelle Bedeutung zuteilt und sich somit eine eigene Realität konstruiert. Dieser Verlauf geschieht zwar unbewusst, aber es ist ein im Gedächtnis des Menschen aktiver Prozess des Wahrnehmens.
Lothar Mikos ist außerdem der Meinung, dass eine Kommunikation zwischen den Produzenten eines Films und dem Publikum überhaupt erst funktionieren kann, wenn erstere „im Prozess des Filmemachens bereits auf mögliche Erwartungen des Publikums sowie auf kognitive und emotionale Fähigkeiten der Zuschauer“ Bezug nehmen[4]. Eigentliches Ziel von Filmemachern sollte es somit sein, die RezipientInnen mit Neuem zu konfrontieren, um nicht Gefahr zu laufen, diese mit ihrem Produkt zu langweilen und gleichzeitig einen für den Menschen nachvollziehbaren Sinnzusammenhang zu liefern.

Eine Filmanalyse unterliegt somit folgenden Punkten: sie widmet sich auf der einen Seite der eigentlichen Produktion (wie und unter welchen Umständen wurde ein Film produziert) und der Distribution (wie wird ein Film vermittelt) von Filmen und Fernsehsendungen und auf der anderen Seite der Rezeption (wie wird ein Film vom Publikum wahrgenommen).[5]
Obwohl es das Zusammenspiel dieser drei Punkte ist, welches den Film zu einem Kommunikationsmedium macht, werde ich mich im Folgenden vorallem dem Bereich der Rezeption widmen, der auf Grund kognitionspsychologischer Modelle näher beschrieben werden soll.

3 Ebd. 10
4 Mikos, 2008: 21
5 Ebd. S.5f

1.2. Der kognitionspsychologische Ansatz

Die Kognitionspsychologie erforscht den Prozess der Informationsverarbeitung beim Menschen. Sie beschäftigt sich mit dem Gedächtnis der Menschen, deren Wahrnehmung und Denkverfahren. Der Wahrnehmungsprozess spielt dabei die wichtigste Rolle für die weitere Informationsverarbeitung. Denn erst durch die Aufnahme verschiedener Reize mittels der fünf Sinnesorgane kann gewonnene Information im Gedächtnis in Sinnvolles umgewandelt werden[6]. Sinnvolles ergibt sich vorallem dann, wenn neu gewonnene Informationen mit jenen schon im Gedächtnis vorhandenen verbunden werden. Die Erfahrung und das Vorwissen des Einzelnen tragen also dazu bei, dass wir Dinge auf ganz bestimmte Art und Weise wahrnehmen.
Durch schon bestehende Kenntnisse über bestimmte Sachverhalte gelingt es den Menschen noch während der Aufnahme von Informationen Hypothesen in Bezug auf das gerade Wahrgenommene zu bilden. Vertreter der *konstruktiven Wahrnehmung* jedenfalls bezeichnen Wahrnehmung als etwas, das sowohl mittels unserer Sinnesorgane als auch unseres Wissens stattfindet[7].
Durch die im Laufe des Lebens gesammelte Erfahrung ist der Mensch dazu imstande, bei der Informationsaufnahme instinktiv gewisse Schlussfolgerungen zu ziehen. Neue Informationen, die in das Gehirn gelangen, werden mit den schon bestehenden verknüpft wodurch sich für uns logische Konklusionen über Vorgänge ergeben[8].

In Bezug auf die visuelle Wahrnehmung bedeutet das eine „Verwandlung von Netzhautinformation in sinnvolle Interpretationen.“[9] Diese Umwandlung geschieht dabei völlig unbewusst, da früheres Wissen beziehungsweise Erfahrungen automatisch in die Bedeutungsbildung mit einfließen. Das bedeutet auch, dass der Mensch im Moment der Aufnahme von Informationen nur die für ihn am wichtigsten weiterverarbeitet. Es entsteht somit eine selektive Auswahl von Reizen zur weiteren Verwertung: „Die zeitweilige, intensive und genaue Speicherung sensorischer Informationen (…) scheint uns Mechanismen zur Verfügung zu stellen, mit deren

6 Vgl. Solso, 2005:69f
7 Ebd. 100
8 Ebd.
9 Palmer, in: *Strukturen des Wissens*, S. 282

Hilfe wir nur die relevanten Informationen für die Weiterverarbeitung auswählen können."[10]

In der Kognitionspsychologie spricht man von einem *ikonischen* Speicher, der die gerade visuell aufgenommene Information im Gedächtnis kurz behält, wenn diese zur weiteren Verarbeitung verwendet werden soll. Wenn das nicht der Fall ist und nur irrelevante Informationen, also jene, die im weiteren Verlauf der Informationsverarbeitung keine Rolle spielen, aufgenommen wurden, werden sie aus dem Gedächtnis sehr schnell wieder entfernt.

Das ist beim Filmschauen kaum anders. Für eine/n neutrale/n RezipientIn reichen all jene Informationen aus, die zum Verständnis der Handlung des Films beitragen, um ein positives Filmerlebnis zu haben. Alle anderen Informationen, die uns der Film liefert, werden entweder kaum wahrgenommen oder als unwichtig für das Erzählte empfunden. Für mit filmischen Darbietungsformen erfahrene RezipientInnen können jene zusätzlichen Informationen zu einem besseren Verständnis der Filmgeschichte beitragen.

Doch weder der/die Eine noch der/die Andere wird dazu im Stande sein, wirklich alle Reize und Auskünfte, die der Film gibt, für eine längere Zeit im Gedächtnis zu speichern um diese im weiteren Verlauf zu verarbeiten. Es wären einfach zuviele:

> Bedenkt man die astronomische Menge sensorischer Informationen, die kontinuierlich unser Nervensystem erregen, und die begrenzte Fähigkeit kognitiver Systeme höherer Ordnung, Informationen zu verarbeiten, dann kann nur ein kleiner Teil sensorischer Hinweisreize zur Weiterverarbeitung ausgewählt werden.[11]

Es ist außerdem bekannt, dass man einen Film oft erst dann mit all seinen Details besser versteht, wenn man diesen öfter als nur einmal gesehen hat. Durch das wiederholte Sehen eines Films werden dem/der ZuschauerIn Details bewusst, die vorher vielleicht unentdeckt blieben. Das liegt an der zuvor erwähnten Selektivität, die es uns im ersten Moment unmöglich macht, unsere Aufmerksamkeit auf alle Reize gleichzeitig zu richten. Wenn man einen Film aber wiederholt sieht, ist er dem/der RezipientIn schon bekannt und er/sie kann somit das Interesse einfacher auch auf andere, zuvor nicht bewusst wahrgenommene Einzelheiten des Films lenken.

---

10 Solso, S.78
11 Solso, 2005:78

Eine Schlüsselfrage in der kognitiven Filmpsychologie kann daher lauten, *welche* Informationen der/die ZuschauerIn als relevant für die Weiterverarbeitung überhaupt wahr- und aufnimmt. Auch die Art, *wie* der Prozess der Wahrnehmung in dem Fall von visuellen und auditiven Reizen vor sich geht, wird im kognitionspsychologischen Ansatz zur Filmrezeption erforscht. Welche *Wahrnehmungsphasen* durchschreitet ein „durchschnittlich erfahrener“[12] Zuschauer beim Sehen eines Films?
Peter Ohler und Peter Wuss führen Modelle zur Filmanalyse und Filmverstehen an, die sich an eine kognitive Theorie lehnen und helfen sollen, Antworten auf diese Fragen zu geben.

1.3. Kognitive Filmpsychologie nach Peter Ohler

Es geht in der kognitiven Psychologie um die „*Aufnahme* von Informationen aus der Umwelt, deren *Abspeicherung* im Gedächtnis und deren *Wiederabruf* aus dem Gedächtnis.“[13] Damit ein derartiger Prozess und eine Kommunikation mittels des Mediums Film zustande kommen kann, bedürft es eines „kognitiven Systems“, wie Ohler beispielsweise die RezipientInnen oder die Filmemacher nennt[14]. All seine Überlegungen zum Prozess der Filmverarbeitung beruhen bei Ohler auf narrativen Filmen, da sie seiner Meinung nach nicht der Dokumentation der außerfilmischen Wirklichkeit dienen, sondern vielmehr der Unterhaltung. Er sieht narrative Filme „als ein multiples Zeichensystem zum Zweck des Erzählens von Geschichten“[15].

Das Modell zur Filmverarbeitung nach Ohler richtet sich nun nach einem sogenannten Rezipientenmodell. Der Autor analysiert, welchen Prozess das Publikum bei der Sichtung eines Films durchläuft. Nach Ohler beginnt jener Prozess zunächst beim Empfang der filmischen Informationen über einen sensorischen Kurzzeitspeicher. Von dort gelangen sie in einen zentralen Prozessor, dessen Aufnahme- und Speicherkapazität limitiert ist. Die dort aufgenommenen Informationen können nur begrenzt, also in einem bestimmten Zeitraum oder zu einem bestimmten Zeitpunkt, verarbeitet werden.
Im darauffolgenden „Situationsmodell“ kommt es schließlich zur Enkodierung der

12 Ohler, 1994: 64
13 Ebd. 26
14 Vgl. Ohler, 2002:9f
15 Ohler, 2002:11

filmischen Darstellungen und somit zur eigentlichen Informationsverarbeitung im Gedächtnis: „Es ist diejenige kognitive Instanz, in der die mentale Repräsentation der erzählten Geschichte und ihre Entwicklung bis zum aktuellen Zeitpunkt, zumindest in ihren handlungstragenden Zügen, stattfindet.“[16]
Allgemein versteht man unter der *mentalen Repräsentation* eine Wissensrepräsentation, wobei das Wissen hier „Teil eines Systems oder Netzes aus strukturierten Informationen“, also „organisierte Information“ ist[17]. Durch die Kenntnisse, die sich ein Mensch im Verlauf seines Lebens über bestimmte Sachverhalte aneignet, ist es ihm möglich, bei der Aufnahme von Informationen jeweils Assoziationen zu jenen neu gewonnen Informationen im Gedächtnis zu bilden. Jener Vorgang geschieht nach Ohler im Situationsmodell.

Um der vorherigen Definition von Informationsverarbeitung gerecht zu werden, in der Informationen aufgenommen, gespeichert und wieder abgerufen werden, ist es wichtig zu erwähnen, dass sowohl Inhalt und Form der neu gewonnen Informationen als auch jene der schon vorhandenen eine große Rolle für das Verständnis des Films spielen. Beziehungsweise ist es deren Zusammenspiel, welches es dem/der RezipientIn ermöglicht, logische Schlussfolgerungen aus dem Gesehenen zu ziehen und Vermutungen über den weiteren Geschehensverlauf aufzustellen[18]. Das Situationsmodell, in welchem neu gewonnene Informationen mit alten verknüpft werden, strukturiert und organisiert jene wahrgenommenen Reize während des gesamten Rezeptionsprozesses.

Auch „im Langzeitgedächtnis gespeicherte Wissensbestände“ spielen beim Prozessmodell der Filmverarbeitung eine große Rolle um die aufgenommenen Informationen stetig in Bezug auf schon vorhandene auszubauen beziehungsweise abzuändern[19]. Jene Wissensbestände werden von Ohler wie folgt unterschieden: Zunächst spricht er von einem *narrativen Wissen,* durch das der/die RezipientIn fähig ist, für bestimmte Filmgenres typische Charakteristika wiederzuerkennen, welche für den Inhalt des Films wichtig sind. Auf Grund des narrativen Wissens wird die Informationsverarbeitung vereinfacht, da den ZuschauerInnen bekannte

16 Ebd.
17 Solso, 2005:242
18 Vgl. Dobrowsky, 2008:29
19 Wuss, 2002:13

Komponenten gezeigt werden, die meist auf Grund ihrer früheren Erlebnisse und Erfahrungen mit dem Medium Film im gegebenen Zeitpunkt wieder abrufbar sind[20].

Mittels des *generellen Weltwissens* ist ein/e RezipientIn im Stande, aus nicht gezeigten Handlungen, die für den Verlauf einer Szene unwichtig wären, logische Schlussfolgerungen zu ziehen. „Temporale Ellipsen“ im Film werden so durch das generelle Weltwissen ergänzt[21]. Das generelle Weltwissen spielt bei der Rezeption von Filmen eine sehr wichtige Rolle, da ohne dieses sogenannte Leerstellen in Filmen, wie sie ständig vorkommen, vom Publikum nicht überbrückt werden könnten. So ist es für Filmemacher möglich, den ZuschauerInnen trotz unzähliger Schnitte und der Montage von Bildern ein verständliches Gesamtbild der Filmerzählung zu präsentieren.

Schließlich spielt beim Theoriemodell Ohlers auch ein *Wissen über filmische Darbietungsformen* eine Rolle, um ein besseres und einfacheres Verständnis für eine Filmgeschichte zu haben. Großaufnahmen, Kameraschwenks, Schnitte, Musik und vieles mehr helfen den ZuschauerInnen, denen kinematographische Gestaltungsformen bekannt sind, einen leichteren Zugang zum Filmgeschehen herzustellen.
Narratives Wissen und das Wissen über filmtechnische Stilmittel werden bei Peter Ohler mit dem Begriff „narratives Form-Inhalts-Korrespondenzgitter“ verknüpft, da sowohl die eingesetzten filmtechnischen Mittel das Publikum bei seiner Erwartungshaltung hinsichtlich des weiteren Verlaufs der Geschichte beeinflussen als auch umgekehrt das narrative Schema bestimmte filmische Darbietungsformen voraussetzt[22].

Während sich die Filmpsychologie Peter Ohlers nach einem Rezipientenmodell richtet, spielt im nächsten Kapitel das Werkmodell die Hauptrolle bei der Untersuchung des Wahrnehmungsprozesses von FilmrezipientInnen.

20 Vgl. Ohler, 1994: 34
21 Ebd. 35
22 Vgl. Ohler, 1994:37

1.4. Das PKS-Modell von Peter Wuss

In der Arbeit von Peter Wuss zum Wahrnehmungsprozess von Filmen konzentriert sich der Autor zunächst auf die sogenannten *Werkmodelle*, die im Gegensatz zu den *Rezipientenmodellen* stehen. Erstere beschreiben den Rezeptionsprozess anhand der Strukturen des dargestellten Films, es steht also das Werk selbst im Mittelpunkt. Bei den *Rezeptionsmodellen* bilden den Fokus der Analyse die ZuschauerInnen, wobei die unterschiedlichen „internen Modelle" jedes/jeder Einzelnen beachtet werden müssen[23].
Mit den internen Modellen sind jene Vorgänge gemeint, in denen einzelne Handlungen individuell in psychische Prozesse umgewandelt werden. Jeder Mensch ändert demnach die gewonnene Information je nach Wissensstand und Lebenserfahrungen in Sinnvolles um[24].

Wie Peter Ohler analysiert Wuss narrative Filme. Er beschreibt die filmische Erzählung innerhalb einer kognitiven Psychologie als „schemageleitete Informationsverarbeitung."[25]
Vorwissen und Erfahrungen der ZuschauerInnen sind beim Wahrnehmungsprozess somit nicht außer Acht zu lassen, denn sie bestimmen die Erwartungen und die Hypothesenbildung über den weiteren Verlauf der Filmgeschichte. Diese muss aber, um einen bleibenden Eindruck beim Publikum zu hinterlassen, neue Informationen liefern beziehungsweise schon bekannte auf originelle Art und Weise darstellen[26].
Um den Prozess der Wahrnehmung bei einem/einer RezipientIn darstellen zu können, verwendet der Autor sein Modell der perzeptions-, konzept- und stereotypengeleiteten Strukturen, abgekürzt durch PKS-Modell.
Unter den *perzeptionsgeleiteten* Strukturen versteht Wuss jene Reizmerkmale eines Films, die für den/die RezipientIn zunächst nicht deutlich erkennbar sind und unbewusster als andere aufgenommen werden. Erst durch ihre mehrfache Wiederholung innerhalb des Filmgeschehens gewinnen sie an Auffälligkeit. Die RezipientInnen werden dazu angehalten, aus den sich wiederholenden ähnlichen Ereignissen einen Sinnzusammenhang herzustellen, wodurch eine aktive Rezeption

23 Vgl. Wuss, 1993:53
24 Vgl. Solso, 2005: 356
25 Wuss, www.montage.av 1/1/1992, p.25, Zugriff am 7.10.2012 um 16:46
26 Ebd.

entsteht. Die repetitiven Motive werden so zu filmischen Topiks, die den ZuschauerInnen helfen mittels Hypothesen, die sie bilden, ein einfacheres Verständnis bestimmter Sequenzen oder auch des gesamten Films zu bekommen[27]. Um das Prinzip der perzeptionsgeleiteten Strukturen und deren Topik-Reihen besser verstehen zu können, nehme ich ein Beispiel aus der ersten Szene des mexikanischen Films AMORES PERROS vorweg: schon in den ersten drei Minuten des Films wird das Publikum mit blutigen Szenen konfrontiert. Auf dem Rücksitz eines verfolgten Autos liegt ein blutender Rottweiler mit heraushängender Zunge. Als das Auto bei rot noch beschleunigt und gegen ein anderes kracht, sieht man eine Frau ihre blutigen Hände gegen das Fenster pressen, um Hilfe schreiend. Kurz darauf wird ein toter Hund über einen blutverschmierten Boden geschleift. Die Farbe rot sowie das damit verbundene Topik oder Motiv des Blutes tauchen schon in den ersten Sequenzen immer wieder auf und wiederholen sich im Laufe des Films mehrfach. Durch die Wiederholungen nimmt das Publikum die Topiks zwar stärker wahr, vollständig bewusst für das Verständnis des Films sind sie ihm aber im ersten Moment nicht[28]. Ich werde in einem anderen Kapitel näher auf die Topik-Reihen der perzeptionsgeleiteten Strukturen im Film eingehen.

Konzeptgeleiteten Strukturen eines Filmes sind wiederum für den/die RezipientIn sehr deutlich erkennbare Reizkonfigurationen, die keine mehrfache Wiederholung benötigen, um einen Sinnzusammenhang innerhalb der gezeigten Szenen herstellen zu können. Sie beruhen auf Kausal-Ketten innerhalb eines Filmwerkes. Der Sinn ergibt sich also aus Momenten der Ursache und Wirkung dargestellter Ereignisse. Wuss beschreibt jene Struktur als die „Invariante des Denkens“, wobei das Gezeigte vom Publikum auf Grund seiner früheren Erfahrungen und Erinnerungen mit anderen Filmgeschichten sowie im alltäglichen Leben leicht verarbeitet werden kann. Es sind für die ZuschauerInnen, meist schon auf den ersten Blick, evidente Momente oder Strukturen, die eine starke Hypothesenbildung hinsichtlich des weiteren Verlauf des Films erzeugen[29].
Beispiele für konzeptgeleitete Strukturen gibt es auch in AMORES PERROS viele. Im Kapitel zu den Kausal-Ketten werde ich diese genauer erläutern. Inzwischen möchte ich aber schon eines nennen, um die erwähnte Struktur zu verdeutlichen: in den

27 Vgl. Wuss, 1993: 57f
28 Vgl. Wuss, www.montage.av, p.27
29 Vgl. Wuss, 1993:58f

ersten Sekunden des Films wird der/die ZuschauerIn mit einer wilden Verfolgungsjagd zweier Autos konfrontiert. Man sieht die Insassen eines Autos vor einem gelb-roten Van flüchten. Eine einfache Schlussfolgerung des/der RezipientIn ist in diesem Moment, dass die jeweiligen Autofahrer zuvor in irgendeiner Weise in Verbindung standen und außerdem etwas Schlimmes passiert sein muss, weshalb eine Verfolgung überhaupt erst stattfindet. Außerdem wird es durch den blutenden Hund auf der Rückbank des Fluchtautos deutlich sowie dadurch, dass an einem Punkt der Verfolger eine Pistole zückt und auf die anderen schießt. Solche konzeptgeleiteten Strukturen werden dem Publikum durch „freie Kombination bzw. Reflexion“ bewusst gemacht und verbleiben außerdem im Langzeitgedächtnis[30].

Die am deutlichsten hervortretenden Reizmuster innerhalb eines Films gehören zu den *stereotypengeleiteten* Strukturen. Es sind Muster, die durch ihre Wiederholung in verschiedenen Medien und Filmen bei den RezipientInnen eine starke Erwartungshaltung aufbauen. Gleichzeitig bedeutet das aber auch, dass jene Strukturen an Auffälligkeit verlieren, da sie im Gedächtnis des Publikums schon längst gespeichert sind und nicht zusätzlich nochmal bewusst gemacht werden müssen.

> An die kognitive *Invariante komplexer Motive*, die dabei eine *intertextuelle Wiederholung* erfährt, binden sich beim Zuschauer jeweils *normierte Unterprogramme psychischen Verhaltens* (etwa von Wahrnehmungsweisen, Emotionen, Wirkungen), die abgerufen werden, wenn ein Stereotyp erscheint[31].

Durch sogenannte Story-Schemata wird die stereotypengeleitete Struktur eines Filmes auf der narrativen Ebene organisiert[32]. Hierzu werde ich später für den Film AMORES PERROS einige Beispiele geben.
Alle drei genannten Strukturtypen sind nach Wuss in Filmen vorhanden, doch unterscheiden sie sich in ihrer Vorrangigkeit und Wechselbeziehung zueinander. Für ein vollständiges Verständnis der filmischen Gestaltung müssen die Ebenen der Perzeption, Konzeption und Stereotype in ihrer „Ausprägung und Interaktion

30 Vgl. Wuss, www.montage.av, p.27
31 Ebd.
32 Vgl. Ebd. S.60

gesehen werden.“[33]

Die unterschiedlichen Strukturtypen werden vor allem dann wirksam, wenn durch sie etwas Neues an den Tag tritt. Eine Verfremdung des zuvor Bekannten oder eine Einführung völlig neuer Konzepte durch die fiktive Welt der Filmgeschichte soll den/die ZuschauerIn dazu bringen, sein/ihr bisheriges Wissen um vielfältige Sachverhalte als wandelbar anzusehen. Wuss schreibt in seinem Kapitel zur Verfremdung in Filmen, dass diese nur funktionieren kann, wenn „eine merkbare und zugleich unerwartet-plötzliche Veränderung der Informationsverarbeitung“[34] stattfindet, der/die RezipientIn also mit neuartigen Informationen konfrontiert wird. So werden perzeptions- oder stereotypengeleitete Strukturen im Film konzeptualisiert. Das Publikum nimmt deutlich eine Veränderung im Film wahr, sei es auf inhaltlicher oder formaler Ebene, welche zum Teil desillusionierend als auch herausfordernd wirken kann. Wenn beispielsweise Erwartungen des Publikums gegenüber dem Filmgeschehen nicht erfüllt werden, kann das zu Enttäuschungen hinsichtlich des weiteren Verlaufs führen. Als Herausforderung kann eine solche Veränderung der Informationen aber erfahren werden, wenn dem/der RezipientIn in so einem Moment passive Kontrolle durch Hypothesenbildung über das weitere Filmgeschehen zugesprochen wird[35]. Als Beispiele für unerwartete Momente, die zu einem Wandel der Informationsverarbeitung im Prozess des Filmschauens und zu konzeptgeleiteten Strukturen führen, nennt Wuss die Verwendung von Zwischentiteln oder *voice-over* Kommentaren. Durch derartige Stilmittel werden die RezipientInnen auf überraschende und plötzliche Art und Weise mit einer Situation konfrontiert, durch die ihrerseits Überlegungen über den weiteren Fortgang angestellt werden können[36].

In AMORES PERROS wird das Publikum immer wieder mit Brüchen in perzeptiv- und stereotypengeleiteten Strukturen konfrontiert, die es dazu zwingen, die Informationen neu zu verarbeiten. Das Publikum befindet sich in der ersten Szene des Films ohne Informationen über die Situation oder die Figuren in medias res. Es wird sozusagen gleich nach dem Vorspann dazu angehalten, sich sofort zu orientieren. Kurz darauf noch ein Verfremdungseffekt: ein *Insert* mit dem Titel

33 Wuss, 191
34 Wuss, 1993:345
35 Vgl. ebd. S.346
36 Vgl. ebd. S.348

Octavio y Susana erscheint in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Den ZuschauerInnen wird dadurch deutlich vermittelt, dass sie sich jetzt in deren Geschichte befindet. Auf Grund früherer Erfahrungen mit Medien kann man zu diesem Schluss kommen, der sich in dem Fall auch bewahrheitet.

Ein Moment der Verfremdung existiert im Film auch mittels der verwendeten, diegetischen, Musik. Als Susana und Ramiro nachts an El Chivo vorbeigehen und es ihnen offensichtlich nicht gut geht, ertönt aus einer der Bars das Lied „La Vida es un Carnaval“ von Celia Cruz, mit folgenden Linien:

> Todo aquel que piense que la vida es desigual,
> tiene que saber que no es así,
> que la vida es una hermosura, hay que vivirla (…)
> Ay, no hay que llorar, que la vida es un carnaval (..)[37]

Das Publikum weiß zu diesem Zeitpunkt vom Überfall auf Ramiro und all den brutalen Ereignissen in der Geschichte zu Octavio, sodass das das Lied über das schöne Leben und die freudigen Momente eine Verfremdung und Verzerrung dessen darstellt, was die ZuschauerInnen bis jetzt miterlebt haben. Gleichzeitig schafft dieser Moment der Verfremdung Auffälligkeit: RezipientInnen, die die spanische Sprache verstehen, wird die Ironie dieser Szene aus dem zuvor genannten Grund bewusst gemacht. Dieser Moment im Film wird durch Veränderung in der Informationsverarbeitung somit verstärkt. Für nicht- spanischsprachige ZuschauerInnen kann aber auch der fröhliche Rhythmus des Liedes einen starken Gegensatz zu ihren negativen Erinnerungen an die vorausgehenden Szenen bilden, die durch das Erscheinen Ramiros und Susanas wieder hervor gerufen werden.

Eng mit dem Effekt der Verfremdung verbunden ist das Pathos in Filmen. Auch dieser kann durch Unerwartetes und Neues starke Emotionen beim Publikum auslösen. Unterschiedliche Methoden der Filmgestaltung, die vom Regisseur absichtlich eingesetzt wurden, tragen außerdem dazu bei. Sie unterliegen dabei oft den perzeptionsgeleiteten Strukturen, da sie dem „neutralen“ Publikum kaum bewusst sein dürften. So wird es durch sie zwar in einen gewissen Gefühlszustand

37 *Amores Perros,* 01:36:24

versetzt, doch wie dieser entsteht, ist in dem Moment meist unklar[38].

Das PKS-Modell von Wuss kann auf den verschiedenen filmischen Ebenen angewendet werden, also sowohl auf der Erzählstruktur eines Films als auch auf seinen filmtechnischen Darbietungsformen. Für die Rezeptionstheorien narrativer Filme ist das Zusammenwirken der Dramaturgie und der Art und Weise, wie diese dargestellt wird, von großer Bedeutung. Wichtig ist hierbei die Häufigkeit der jeweiligen Strukturen ausfindig zu machen und zu unterscheiden, welche Struktur am deutlichsten auftritt. Auch die Analyse der Figuren und deren Taten, Konflikte im Filmgeschehen oder die Mise-en-Scène, kann anhand des PKS-Modells zu einem besseren Filmverständnis beitragen.

Das Hauptziel der Arbeit wird es sein, die filmische Struktur, die das Filmgeschehen von AMORES PERROS in drei Geschichten aufteilt, anhand des PKS-Modells von Wuss zu analysieren. Dazu gehe ich im nächsten Kapitel genauer auf jene Struktur und dessen Ausformungen ein, die später anhand des mexikanischen Films näher analysiert werden sollen.

38 Vgl. Mikunda, 2002: 11

2. Die Multiplot Struktur in Filmen

Im Folgenden stelle ich einen filmischen Aufbau dar, der mehrere Lebenssituationen verschiedener Filmfiguren präsentiert und diese in unterschiedlicher Form miteinander verknüpft. Somit entsteht aus einem zunächst nicht-linearen Film ein lineares Gesamtwerk, welches erst durch Verknüpfungsaktivitäten seitens der ZuschauerInnen existieren kann. Mittels der kognitiven Fähigkeiten der RezipientInnen, bestimmte Reizmerkmale miteinander zu verbinden beziehungsweise die voneinander in vieler Hinsicht sehr unterschiedlichen Geschichten in einen Zusammenhang zu bringen, kann der rote Faden im Film hergestellt werden.
In der Folge werden mehrsträngige Filme in Anlehnung an die Autorin Elke Brugger als Multiplot Filme bezeichnet. Wie zuvor erwähnt, geht der Plot, also die Handlung an sich, Hand in Hand mit dem Stil. Dabei bezieht sich Peter Wuss bei der Analyse narrativer Filme auf den Filmtheoretiker David Bordwell, bei dem der Plot als die „Komponente der Dramaturgie“ gilt.[39]
In den kommenden Ausführungen zum Thema Multiplot wird somit das Wort Plot oft mit Handlung beziehungsweise Handlungsstrang gleichgesetzt.

2.1. Was bedeutet „Multiplot Struktur“?

Eine Multiplot Struktur zeichnet sich dadurch aus, dass in einem Film mehrere Geschichten parallel erzählt und auf unterschiedliche Art und Weise miteinander verknüpft werden. Es existieren in solchen Filmen nicht nur ein, sondern gleich mehrere Hauptdarsteller, die alle einen mehr oder weniger gleichen Stellenwert in der fiktionalen Welt haben. Somit sind auch die unterschiedlichen Geschichten gleichberechtigt[40]. Im Gegensatz zu einem Episodenfilm, in dem mehrere Handlungsstränge nacheinander ablaufen, können die einzelnen Handlungen in Multiplot Filmen in willkürlicher Anordnung erzählt werden. Dabei ist es immer wichtig, Elemente oder Figuren im Film so zu verknüpfen, dass ein einheitliches Ganzes entsteht. In Kapitel IV werde ich versuchen, passende Beispiele für solche Verknüpfungen für den Film AMORES PERROS anzugeben.

39 Wuss, 1993: 95
40 Vgl. Brugger, 2010:18

Um die Multiplot Struktur besser zu verstehen, möchte ich eine andere Art der mehrsträngigen Filmerzählung präsentieren.
Margrit Tröhler, die mit ihrem Werk „Offene Welten ohne Helden“ einen wichtigen Beitrag zum Verständnis pluraler Figurenkonstellationen in Filmen leistet, in denen nicht die Geschichte eines Helden sondern mehrerer erzählt wird, erwähnt darin neben dem Mosaik- auch den Ensemblefilm. Ersteres ist mit dem Begriff der Multiplot Struktur bei Brugger gleichzusetzen, da mosaikartig aufgebaute Filme nach Tröhler auch diverse Schauspieler sowie Handlungen zeigen, die parallel zueinander ablaufen und sich zu bestimmten Momenten begegnen können, wobei von „zufälligem“ Treffen die Rede ist[41]. Es existiert in dieser Art von Multiplot Filmen somit kaum eine Interaktion zwischen den Protagonisten. Sie erleben alle ihre eigene Geschichte und wissen über etwaige Verbindungen zu anderen nichts. Der Unterschied zum Ensemblefilm ist also unter anderem der, dass sich die Figuren im Ensemble als eine Gruppe wahrnehmen und sie von einander wissen beziehungsweise sogar „vielgestaltige Beziehungsverknüpfung“ untereinander eingehen. Sie erleben sozusagen alle dieselbe Geschichte, in der sie außerdem in Wechselbeziehungen zueinander stehen.[42]
Das Besondere an Multiplot Filmen ist, dass der/die RezipientIn in einem Film unterschiedliche Geschichten erzählt bekommt. Somit verschiebt sich der Fokus des Publikums immer wieder. Darin liegt nach Tröhler auch das Spannende. Es sind Filme, in denen die verschiedenen Charaktere

> „... unterschiedliche narrative Funktionen, soziale und symbolische Rollen übernehmen, weil nicht alle dieselbe quantitative oder qualitative Leinwandpräsenz besitzen und vor allem weil diese Positionen und Perspektiven konstant im Fluss sind.“[43]

Das Publikum wird im Großteil des Films ständig mit anderen Welten konfrontiert und verfolgt jeweils unterschiedliche Protagonisten, die aber alle gleichsam für das Filmgeschehen relevant sind. Bis zum Schluss, an dem sich eine nachvollziehbare Verbindung zwischen den Teilgeschichten und deren Hauptdarsteller herstellen lässt, verbleiben die RezipientInnen durch ihre bis dahin vagen Vermutungen in gespannter

41 Vgl. Tröhler, 2007: 394
42 Ebd. 213
43 Tröhler, 2007: 395

Erwartung über den weiteren Verlauf der Erzählung. Auch Paul Lucey sieht den Vorteil von Multiplot Filmen darin, dass sie mehrere Figuren ins Zentrum des Geschehens stellen und somit die Herausforderung für das Publikum jene ist, vielfache Probleme statt nur eines zu lösen[44].

Um zu zeigen, wie Multiplot Strukturen im Allgemeinen dargestellt werden können, werde ich mich im Folgenden sowohl auf Ansichten Bruggers als auch Tröhlers beziehen, wobei ich bei dem Begriff Multiplot, und nicht Mosaik, verbleiben werde, da er, wie ich finde, deutlicher zum Ausdruck bringt, dass es sich dabei um Filme mit mehreren (multiplen) Handlungssträngen handelt.

2.2. Darstellungsmöglichkeiten von Multiplot Strukturen

Generell ist es bei Filmen mit multiplen Geschichten, Ereignissen und Figuren wichtig, Einheitlichkeit zu erzeugen, damit bei den ZuschauerInnen keine Verwirrung oder gar Langeweile entsteht[45]. Wenn es im Film einen roten Faden gibt, der sich durch die an sich unterschiedlichen Teile und Geschichten des Films zieht, ist es für den/die RezipientIn einfacher, einen Sinnzusammenhang herzustellen.
Verknüpfungen verschiedenster Art können dazu führen, sowohl die Plots als auch die Figuren in Beziehung zueinander zu setzen. Prinzipiell befinden sich solche Bezüge sowohl auf der narrativen als auch auf der Darbietungsebene. Erstere zeigt, wie sich Multiplot inhaltlich darstellen lassen kann. Die von Elke Brugger angeführten handlungsübergreifenden Beziehungsmuster können von den RezipientInnen mal mehr und mal weniger deutlich wahrgenommen werden. Auf inhaltlicher Ebene sind Verknüpfungen über Figurenbeziehungen oder konkrete Ereignisse, die alle Protagonisten verbinden, für den/die ZuschauerIn meist deutlich erkennbare Merkmale solcher Relationen[46].
Auf der Präsentationsebene dürften bestimmte Verknüpfungen zwischen den Plots dem Publikum nur schwach bewusst sein. Beispielsweise können gemeinsame Themen in den unterschiedlichen Handlungssträngen oder Ziele der Figuren einen roten Faden in der Geschichte bilden, die den durchschnittlichen RezipientInnen erst

44 Lucey, 1996: 103
45 Vgl. Brugger, 2010: 23
46 Vgl. Ebd. 24

durch eine spätere Reflexion über den Film ersichtlich werden[47]. Generell lassen sich aber Filme mit mehr als nur einem Handlungsstrang unterschiedlich darstellen. Paul Lucey, der eine Anleitung zum Verfassen von Drehbüchern gibt, nennt folgende Arten von Multiplot:
Unter den „intersecting storylines“ ist jene Art von Multiplot Film zu verstehen, in dem sich die verschiedenen Handlungsstränge (mindestens drei an der Zahl) hin und wieder überschneiden. Begegnungen der Charaktere und „Vermischungen“ der Plots im Verlauf des Films führen zu einer gewissen Kohärenz in der Geschichte.
Eine andere Möglichkeit, eine Verknüpfung zwischen den Plots herzustellen, ist, diese am Höhepunkt des Films zusammenlaufen zu lassen. Lucey nennt das „converging storylines“. Hier werden die zur Geschichte beitragenden Hauptcharaktere zunächst einzeln vorgestellt und erst zum Ende hin für den/die RezipientInnen in einen Zusammenhang gebracht.
Die „tangential storylines“ sind schließlich jene, die auf Grund eines alle Plots betreffenden Ereignisses aufeinander treffen[48].

AMORES PERROS lässt sich nach dieser Definition von Multiplot Typen in erstere und letztere einfügen, da sich die Plots sowohl überschneiden als auch durch ein übergreifendes Ereignis zusammentreffen. Im Unterschied zu vielen anderen Multiplot Filmen jedoch stehen die Figuren in AMORES PERROS in keiner Beziehung zueinander.

Eine weitere Art der Darstellung von Multiplot sowie der Herstellung von Verbindungen zwischen den verschiedenen Handlungssträngen wäre ein musikalisches Thema, welches sich über alle Plots zieht. Auch Rück- und Vorblenden, wie González Iñárritu sie in seinem Film anwendet, sollen es dem Publikum ermöglichen, sich im Gesamtgeschehen des Films zurecht zu finden. Mittels der Montage sollten die Bilder und Einstellungen so aneinandergereiht sein, dass der/die ZuschauerIn das Filmgeschehen als Ganzes nachvollziehen kann und den roten Faden der Erzählung nicht verliert.

47 Vgl. Ebd. 28
48 Lucey, 1996:104f

2.3. Multiplot und Montage

Die Filmmontage dient dazu, aus einzelnen Bildern, Sequenzen oder Einstellungen ein einheitliches Gefüge zu bilden. Der/die FilmzuschauerIn soll mittels der Montage einen sinnvollen Zusammenhang zwischen den gezeigten Bildern erkennen können. Eine logische Reihenfolge der zunächst separaten Aufnahmen herzustellen ist Ziel der Montage; sie bildet die „Grundlage der Filmkunst.“[49]
Das Publikum erlebt durch die Verknüpfung der jeweiligen Einstellungen die im Film dargestellte Wirklichkeit und nimmt die eigentliche extra-diegetische Realität nicht wahr. In dieser werden die Bilder nämlich oft zeitlich oder räumlich verschoben. So kann beispielsweise eine einzige Szene an mehreren Orten gedreht worden sein, ohne dass dies dem/der RezipientIn bewusst wäre. Wichtig ist dabei aber, dass die einzelnen Einstellungen und Bilder in einem logischen Kontext und Zusammenhang stehen, sodass sie für das Publikum nachvollziehbar sind:

> Es muss in den Einstellungen also etwas geben, was sich in Beziehung setzen lässt: ein Bewegungsvorgang, eine Ähnlichkeit der Gegenstände, eine Identität der Figuren, eine sich ergänzende Handlung, eine ideelle Verbindung. Dieses **In-Beziehung-Setzen** bildet den eigentlichen Erzählvorgang, durch ihn wird aus den verschiedenen Bereichen des Abbildbaren eine neue ästhetische Form geschaffen, wird eine neue (filmische) Realität erzeugt[50].

Doch nicht nur auf der Mikroebene des Films, also den einzelnen Einstellungen, ist die Montage wichtigstes Werkzeug, sondern auch für die Zusammensetzung größerer Einheiten spielt sie eine relevante Rolle. Die Handlungseinheit oder Sequenz charakterisiert sich dadurch, dass sie „zumeist mehrere Einstellungen umfasst (…). In der Regel werden Handlungseinheiten durch einen Ortswechsel, eine Veränderung der Figurenkonstellation und durch einen Wechsel in der erzählten Zeit bzw. der Erzählzeit markiert.“[51] Je geschickter die verschiedenen Sequenzen „montiert“ sind, desto einfacher fällt es dem Publikum, einen linearen und evidenten Vorgang auf der narrativen Ebene des Films zu erkennen.

---

49 Wuss, 1993:256, zit.n. Pudowkin (1928,9)
50 Hickethier, 2007:140f (Herv.i.O.)
51 Ebd. 35

In den Multiplot Filmen ist es sehr wichtig, dass es eine Art Leitmotiv gibt, welches sich durch die gesamte Filmerzählung zieht, um den/die ZuschauerIn wegen der vielen Handlungsstränge und Figuren nicht aus der Orientierung zu bringen. Nach Tröhler ergibt sich der Sinn der Geschichte und der Ereignisse sowieso erst durch die abwechselnde Montage, die die unterschiedlichen Plots in Wechselbeziehung zueinander stellt. Mittels der Montage entsteht eine Gegenüberstellung der Plots, was das Publikum dazu bringt, sowohl Ähnlichkeiten als auch konkrete Unterschiede zwischen ihnen zu erkennen[52]. Das hilft unter anderem, um etwaige kausale Zusammenhänge auszumachen und so die Handlungsstränge sukzessive nicht als einzelne Episoden, sondern als Teile eines Ganzen wahrzunehmen.

Die Montage, die für einen einheitlichen Erzählfluss sorgen soll, steht folglich in einem engen Zusammenspiel mit den kognitiven Fähigkeiten des Menschen. Durch das Weltwissen eines/einer RezipientIn ist es ihm/ihr beispielsweise möglich, die in der filmischen Wirklichkeit nicht gezeigten Momente, soweit die einzelnen Einstellungen, wie oben erwähnt, in einer nachvollziehbaren Beziehung zueinander stehen, zu deuten. „Dem Filmzuschauer obliegt demnach die schwierige Kopfarbeit der Verknüpfung der Einstellungen und des Erratens der Bedeutungsnuancen“[53]. Wenn also zum Beispiel in einem Multiplot Film ein Handlungsstrang durch einen anderen abgelöst oder kurz unterbrochen wird, muss es für das Publikum im Bereich des Möglichen liegen, eine Kontinuität im Gesamtwerk zu erkennen. Das ist vielleicht in den ersten Minuten des Films noch nicht möglich, doch im weiteren Verlauf erforderlich für das Verstehen der Filmerzählung als einheitliches Ganzes. Durch eine geschickte Zusammenstellung der Bildfolgen kann das Publikum trotz der multiplen Handlungsstränge und deren fortwährenden Unterbrechungen untereinander eine in sich schlüssige Linie erkennen[54].
Das sogenannte Kontinuitätsprinzip der Montage dient hier zusätzlich zur Erzeugung von Echtheit und wird durch den „unsichtbaren Schnitt“ erreicht. Es handelt sich dabei um eine Methode, die die einzelnen Einstellungen und Bilder so verknüpft, dass sich für den/die ZuschauerIn die „Illusion eines ununterbrochenen Geschehensflusses“[55] ergibt.

52 Vgl. Tröhler, 2007:439ff
53 Wuss, 1993:262, zit.n. Eichenbaum (1965,75f)
54 Vgl. Tröhler, 2007:443
55 Hickethier, 2007:144

Jenes Kontinuitätsprinzip wird in Multiplot Filmen in Form der Parallelmontage erzeugt. Dabei wird zwischen zwei oder mehreren Handlungssträngen hin und her gewechselt, indem räumliche und zeitliche Grenzen der Realität im Film übersprungen werden[56]. So werden wir von einem Plot in den anderen geführt, ob mittels eines seichten Überganges oder eines abrupten Schnitts[57].
Die Montage macht außerdem nicht-chronologische Ereignisse in der filmischen Realität möglich: so können Rückblenden in Filmen beispielsweise dem/der ZuschauerIn zu einem besseren Verständnis zu dem bis jetzt Erlebten verhelfen. Oder aber das Publikum sieht eine Szene mehrmals im Film aus unterschiedlichen Perspektiven[58].

Bei der späteren Analyse des Films AMORES PERROS werde ich einige Beispiele der Montage in der Multiplot Struktur geben und versuchen, Montage nach dem PKS-Modell von Wuss anhand von AMORES PERROS zu erläutern.

Da Multiplot aber nicht nur ein Phänomen des Kinos, sondern auch des Fernsehens ist, werde ich im folgenden Kapitel auch auf die Telenovela als Multiplot Genre eingehen und diese dem Film AMORES PERROS gegenüberstellen. So sollen sich sowohl Ähnlichkeiten und Unterschiede ausfindig machen lassen und zu einem besseren Verständnis von Multiplot führen. Ein kurzer Exkurs zur Fernsehtheorie soll die Telenovela darin als Themenbereich einbetten.

2.4. Kommunikationsmedium Fernsehen: Die Telenovela

Ähnlich wie mit Film als Kommunikationsmedium verhält es sich auch mit dem Fernsehen. Der Begriff „Fernsehen“ verweist dabei entweder auf spezielle Sendungen, auf die Tätigkeit des Fernsehens oder aber auf das Fernsehgerät, also auf das Medium[59]. Es benötigt sowohl Produzenten, Produkte und ein Medium als auch RezipientInnen, um überhaupt kommunizieren zu können. In der Rezeptionsästhetik wird unter anderem davon gesprochen, dass sich audiovisuelle Texte „erst in der Interaktion mit dem Rezipienten realisieren“[60] können und somit die

56 Vgl. Wuss, 1993:268
57 *Amores Perros*, 0:05:29-0:05:57
58 Vgl. Mikos, 2008:227f
59 Faulstich, 2008:11
60 Dobrowsky, 2008: 18

Bedeutung des Textes durch die ZuschauerInnen erst aufgebaut wird. Hier stellt sich unter anderem die Frage nach der Wirkung eines Medientextes auf die ZuschauerInnen, wodurch wiederum eine Art der Kommunikation entsteht.

Eine Frage, die sich bei der Rezeptionsanalyse des Fernsehens stellt, ist „ob und wie weit Fernsehinformationen im Gedächtnis gespeichert werden und generell wie Fernsehrezeption verläuft bzw. welche psychologischen Auswirkungen sie hat.“[61] In diesem Zusammenhang wird weniger von der Wirkung des Textes selbst ausgegangen, sondern vielmehr von den kognitiven Prozessen, die ein Individuum durchläuft, während es fernsieht.
Filme und Fernsehsendungen dienen in erster Linie der Unterhaltung. Der Unterschied zwischen den beiden Meiden Kino und Fernsehen aber liegt vorallem darin, dass das Publikum bei Letzterem kaum Aufwand leisten muss. Denn im Gegensatz zu Filmvorstellungen im Kino kann der/die ZuschauerIn es sich vor dem Fernseher Zuhause gemütlich machen und muss sich zeitlich nicht festlegen, solang es nicht darum geht, eine bestimmte Sendung zu sehen. Denn mittlerweile kann man aus einem Programmangebot, welches 24 Stunden lang eine Vielzahl an unterschiedlichen Übertragumgen zeigt, auswählen. Beim Fernsehen wird der/die RezipientIn ständig unterhalten, sei es durch die Sendungen an sich oder aber auch durch Werbeunterbrechungen.
In diesem Zusammenhang nennt Faulstich den Begriff der Serialität. Damit ist „generell die Serialität des Erzählens, des Programms, des Mediums“[62] gemeint, und nicht die Fernsehserie per se.
Durch die sich wiederholende Programmreihe an bestimmten Tagen auf bestimmten Sendern bildet sich beim/bei der ZuschauerIn ein Gefühl der Kontinuität, auf das er/sie sich verlassen kann. Gerade in Bezug auf TV-Serien kommt das Verlangen des Publikums nach Beständigkeit zum Ausdruck. Man ist mit den vorkommenden Charakteren der Serie und deren Geschichte vertraut und möchte nun dessen Fortgang erfahren[63].

Die Telenovela ist ein Beispiel für so eine „Fortsetzungsgeschichte“, wie sie Knut Hickethier in seinem Buch zur Film-und Fernsehanalyse nennt. In dieser spielt der

61 Faulstich, 21
62 Ebd. 32f
63 Ebd.

Spannungsbogen eine große Rolle, der am Schluss jeder Folge erzeugt wird und den/die RezipientIn bis zur nächsten Folge mit hoher Erwartung hinhält[64].
Ähnlich verhält es sich mit dem Spielfilm AMORES PERROS, in dem das Publikum drei unterschiedliche Geschichten verfolgt und das Ende jeder einzelnen erfahren möchte.

Auch der Autor Paul Julian Smith, der eine Filmanalyse zu AMORES PERROS schrieb, vergleicht den Film mit einer Telenovela auf Grund der dramatischen Geschichten: „All three of Amores Perros's episodes could be rewritten for the 'series melodramas' (as telenovelas prefer to be called), featuring as they do impassioned and incestuous forbidden desires.“[65]
AMORES PERROS weist ähnliche Charakteristika wie besagte Telenovelas auf, die den Konzeptionen des melodramatischen Genres folgen. Hauptthema der meisten Telenovelas, die in Lateinamerika hohe Zuschauerquoten erreichen, bilden die zerstörten zwischenmenschlichen Beziehungen, die es gilt, am Ende der Serie wiederherzustellen[66]. In AMORES PERROS spielen die Beziehungen zwischen den Charakteren der einzelnen Handlungsstränge die Hauptrolle, denn diese verleiten die Protagonisten erst zu ihren Taten. Wäre Octavio nicht in seine Schwägerin verliebt, die er täglich mit seinem Bruder Ramiro sieht und die ihm auch ihre Ängste und Probleme offenbart, könnte er sein Leben vielleicht etwas einfacher gestalten. Wenn Daniel nicht verheiratet wäre, würde Valeria mit ihm eine idyllischere Beziehung führen; und hätte El Chivo seine Tochter Maru und seine Frau nicht verlassen, müsste er jetzt nicht um ihre Aufmerksamkeit kämpfen.
Jene Beziehungsmuster sind typisch für eine Telenovela, in der das Motiv der „unvollständigen Familien“[67] immer wieder auftaucht. Somit entstehen Themen, die für den Genre der Telenovela sehr gängig sind, wie beispielsweise die unerreichbare Liebe, Ehebruch oder die Abwesenheit des Vaters. Viele dieser Motive sprechen das Publikum der Telenovela direkt an, es soll sich mit den Charakteren identifizieren können und der erzählten Geschichte somit realistische Züge verleihen: „Zeitgemäße Ausdrucksformen, aktuelle Themen und moderne Rollen halten Einzug. So sehen die Zuschauer einen Teil ihres eigenen Alltags in den Telenovelas. Es wird ihnen

64 Hickethier, 2007:196
65 Smith, 2003:38
66 Vgl. Klindworth, 2004:87
67 Vgl. ebd. S. 88

entweder ihr eigener Ist-Zustand vor Augen geführt oder gezeigt, wie es sein könnte.“[68]

In vielen Filmkritiken zu AMORES PERROS wird der Realismus im Film hervorgehoben, der sich in einigen Szenen zeigt und sich vor allem auf das Leben in Mexiko City bezieht. Im Gegensatz zu einer Telenovela aber werden diese nicht verschönert, sondern das Publikum wird mit einer rauen Brutalität konfrontiert, die realistisch erscheint. Um die Wirklichkeit in Filmen erzeugen zu können, ist es wichtig, lebensnahe Situationen und Geschehensabläufe sowie für den Menschen „typische“ Gesten und Gebärden darzustellen[69]. AMORES PERROS deckt einige solcher realitätsnahen Ereignisse, Gesten und Geschehensabläufe ab und hält außerdem die raumzeitlichen Strukturen innerhalb der einzelnen Szenen ein, die auch zu einem Gefühl der Realitätsnähe stark beitragen.

Den großen Unterschied zur Telenovela bildet der AMORES PERROS durch das Fehlen eines *Happy Ends* beziehungsweise eines geschlossenen Endes, wie es bei Telenovelas am Serienfinale meist der Fall ist. Alle drei Geschichten bleiben in AMORES PERROS offen, sodass die ZuschauerInnen sich selbst ein Bild des weiteren Fortgangs machen können. Melodramatische Filme oder Fernsehsendungen seien außerdem vor allem für Frauen konzipierte Fernsehsendungen, da sie das Publikum in eine Welt der Gefühle und der Sensibilität versetze und es die Geschichte aus einer weiblichen Perspektive erzähle[70]. Das ist ein Argument, das jedoch für den Film von Gonzáles Iñárritu nicht ganz zutrifft. Denn obwohl Gefühlsausbrüche in AMORES PERROS immer wieder vorkommen, spielt die Kriminalität und Brutalität genauso eine Rolle im Film. Das „Frauenschicksal“, wie es Werner Faulstich zum Melodrama schreibt, kommt im Film zwar vor, bildet aber nicht dessen Basis.

Sowie die Themen im Spielfilm AMORES PERROS jener einer Telenovela ähneln, weist auch die Struktur gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Fernsehgenre auf. „Die Geschehnisse innerhalb einer Telenovela bestehen aus verschiedenen

68 Hundsdorfer, 2007:31
69 Vgl. Wuss, 230
70 Vgl. Faulstich, 2008:36ff

Handlungssträngen, die parallel verlaufen und ineinander verschachtelt sind.“[71] Jene Struktur ist charakteristisch für einen Multiplot Film, in dem mehrere Geschichten miteinander verknüpft werden. In einer Telenovela ist aber zumeist ein zentraler Handlungsstrang zu finden, den es in AMORES PERROS nicht gibt[72].
Der Vergleich, den Smith zwischen dem Spielfilm und einer Telenovela macht, ist somit durch jene Ähnlichkeiten in Form und Inhalt nachvollziehbar.

71 Hundsdorfer, 2007: 23
72 Ebd.

3. Der Film AMORES PERROS

Der mexikanische Film AMORES PERROS wurde im Juni 2000 nach drei Jahren Arbeit der Öffentlichkeit präsentiert. Im Buch zum Film schreibt Paul Julian Smith: „The pitch was simple: 'the impact of a car crash on three disparate groups of people'.“[73] Diese Idee entstand bei der Zusammenarbeit des Regisseurs González Iñárritu und Drehbuchautors Arriaga Ende der neunziger Jahre. Der Film präsentiert dem Publikum drei unterschiedliche Personen und deren Lebenssituationen, die alle in einen Autounfall verwickelt sind. Dadurch ergibt sich eine komplexe Struktur, die mit verschiedenen Mitteln versucht, aus drei unabhängig voneinander existierenden Geschichten ein lineares Gesamtwerk zu produzieren.

3.1. Inhalt und Titel des Films

Der Film AMORES PERROS erzählt drei unterschiedliche Geschichten, die sich in Mexiko City abspielen. Da ist zunächst Octavio, ein junger Mann, der zusammen mit seiner Mutter, seinem Bruder Ramiro sowie dessen Frau und Kind in einem Haushalt wohnt. Octavio, der in seine Schwägerin Susana verliebt ist, versucht mit allen Mitteln mit ihr wegzuziehen, um ein neues Leben zu beginnen. Um das zu erreichen, will er mit illegalen Hundekämpfen viel Geld verdienen.
Die zweite Geschichte erzählt uns von dem spanischen Supermodel Valeria und ihrem Liebhaber Daniel, der für sie seine Frau und beiden Töchter verlässt. Zusammen ziehen sie in eine teure neue Wohnung, die er Valeria schenkt. Die Beziehung erlebt in extremer Form ihre Höhen und Tiefen.
Und schließlich wird das Leben von El Chivo gezeigt, der als Obdachloser mit einer Schar von Hunden durch die Straßen der Großstadt läuft und sich sein Geld nebenbei als Auftragsmörder verdient. Alle drei Geschichten treffen bei einem schweren Autounfall zusammen, der ihren weiteren Lebenslauf für immer verändern wird.

Der Titel AMORES PERROS kann unterschiedliche Bedeutungen haben. Dadurch, dass im Film Hunde eine große Rolle spielen und deren Besitzer sie auch wirklich lieben, kann es zunächst einfach „Hundeliebe“ bedeuten. Im Spanischen hat das Wort *perro* aber oft eine negative Konnotation. Beispielsweise bedeutet „llevar una

73 Smith, 2003:11

vida de perros“ ein miserables oder sogar unwürdiges Leben führen. Somit wären die *amores perros* frei übersetzt die „miserablen Liebesleben“. Auch könnte man den Titel aufteilen und daraus *amor es perro(s)* machen, was dann heißen würde, dass Liebe im allgemeinen wertlos oder schlecht wäre. Paul Julian Smith, der zum Film eine Kritik und mehrere Bücher verfasst hat, übersetzt es ins englische mit „lousy love affairs“ oder „dog loves“[74].

Nachdem der Inhalt kurz dargestellt wurde ergibt der Titel seinen Sinn. Er wird außerdem auf der DVD noch mit den Worten „Traición. Angustia. Pecado. Egoismo. Esperanza. Dolor. Muerte. Qué es el amor?“ bestärkt. All diese Wörter, von denen nur *Esperanza* positiv ist, werden im Film auf unterschiedliche Weise behandelt. Ein *Happy End,* wie man es aus den Hollywood Filmen kennt, war für den Regisseur kein gewolltes Ziel. Ihm ging es darum, die ungeschminkte Wahrheit über Ereignisse, so brutal sie auch seien, in einer Großstadt wie Mexiko City zu zeigen[75].

3.2. Die Schlüsselszene auf der narrativen Ebene

Der Film AMORES PERROS beginnt mit einem Autounfall. Nach dem Vorspann, in dem die Produktionsfirmen und der Regisseur sowie der Titel des Films vorgestellt werden, hören wir fahrende Autos und lautes Atmen. Ohne das man noch jemanden sieht, hört man aus dem *off* eine männliche Stimme: „Qué hiciste cabrón?“ Daraufhin wird der Zuschauer ins Innere eines Autos geführt, in dem auf dem Rücksitz ein blutender Hund liegt. Zwei junge Männer sitzen vorne und werden von einem anderen Auto verfolgt. Sie rasen durch die Straßen, überfahren die gerade auf rot umgesprungene Ampel und krachen in ein anderes Auto hinein. Die Autos prallen nach einem heftigen Zusammenstoß voneinander ab; jenes der beiden Männer brennt, im anderen sieht man eine blutüberströmte Frau auf dem Fahrersitz, mit ihren Hände verzweifelt gegen Fenster klopfend, Passanten zur Hilfe ruft. Durch einen *Insert* wird das erste Kapitel des Films eingeläutet mit dem Titel „Octavio y Susana“. (Plot A)

Die Unfallszene kommt im Film insgesamt vier mal vor.
Beim ersten Mal wird der/die RezipientIn bewusst mitten ins Geschehnis geworfen,

74 Smith, 2003:9
75 Vgl. Hart, 2004: 190

ohne noch die Charaktere oder die Gründe für die wilde Verfolgungsjagd zu kennen. Doch schon bald löst sich das Rätsel auf. Mittels einer Rückblende wird der/die ZuschauerIn in die Geschichte von Octavio, dem jungen Autofahrer, eingeführt.
Das zweite Mal sehen wir den Autounfall, nachdem wir die Vorgeschichte zu Octavio kennen. Die Szene weist aber ein paar Unterschiede zur ersten auf: Eine Musik aus dem *off* ertönt, nicht der ganze Dialog zwischen Octavio und seinem Freund Jorge ist zu hören, stattdessen *sieht* man nur wie sie etwas sagen. Und am auffälligsten: Bevor der Unfall passiert, wird die Szene geschnitten. Das Letzte, was die ZuschauerInnen sehen, ist, wie die beiden über Rot fahren und auf ein beiges Auto zurasen[76].
Zwischen diesen beiden Unfallszenen kommen alle Protagonisten, die für den Film wichtig sind, vor, obwohl wir uns noch in Plot A befinden.

Als wir zum dritten Mal die Kollision der Autos sehen, zeigt der Regisseur uns diese aus der Sicht von Valeria Amaya, einem spanischen Model. Ihr derzeitiges Leben wird uns kurz präsentiert: Sie wird von ihrem Freund Daniel, der eigentlich verheiratet ist und zwei Töchter hat, mit einer gemeinsamen Wohnung überrascht. Um dieses Ereignis gebührend zu feiern kocht er für sie, hat jedoch vergessen, ein Getränk zum Anstoßen zu besorgen. Daraufhin bietet Valeria an, schnell loszufahren und eine Flasche Wein zu kaufen. Mit ihrem kleinen Hund Ricci fährt sie zu angenehmer und ruhiger Musik die Straße entlang und bleibt vor einer roten Ampel stehen. Sie trägt sich Lippenstift auf und fährt dann bei grün los. Auf der Kreuzung kracht ihr ein Auto in die rechte Seite[77]. Das Kapitel „Daniel y Valeria“ (Plot B) wird eingeblendet.
Das Publikum bekommt das Leben Valerias nach dem schweren Autounfall zu sehen. Daniel sitzt mit seinem Freund im Krankenhaus und wartet auf die Neuigkeiten des Arztes, der Valeria nach ihrem Unfall behandelt.
Das vierte Mal erleben wir die Unfallszene aus der Perspektive von El Chivo. Ein scheinbar obdachloser älterer Mann, der in kaputter Kleidung, zerzausten grauen Haaren und mit einer Schar von Hunden die Straßen der Großstadt durchquert. Er taucht zuvor schon in den beiden anderen Kapiteln immer wieder auf, doch erfahren wir weder seinen Namen noch etwas über sein Leben. Als ZuschauerIn kann man seine Geschichte immer nur zum Teil erraten, weiß aber nie mit Sicherheit, wer

76 *Amores Perros*, 00:54:23
77 Ebd. 01:00:32

genau er ist. Erst als die Geschichte des Models Valeria ein tragisches Ende nimmt, wird das Kapitel „El Chivo y Maru“ (Plot C) eingeblendet, in dem wir gleich zu Anfangs etwas mehr über die Person des Mannes erfahren[78]. Die folgenden Schnappschüsse zeigen die drei Hauptcharaktere kurz vor dem Unfall in den jeweiligen Kapiteln.



Octavio



Valeria



El Chivo

Octavio flüchtet mit seinem Freund Jorge vor Jarochos Anhängern, die in dem Moment eine Pistole zücken und auf die beiden Männer zielen[79]. Im zweiten Bild ist Valeria zu sehen, kurz nachdem sie an El Chivo vorbei gefahren ist und nun die Kreuzung überquert[80]. Ungefähr 40 Minuten nach dieser Szene ist El Chivo im

78 Ebd. 01:30:00
79 *Amores Perros*, 00:01:34
80 Ebd. 01:00:29

Begriff, einen Auftragsmord zu begehen, als hinter ihm zwei Autos heftig zusammenkrachen[81].
Mit ihm erlebt das Publikum schließlich alle drei Protagonisten an ein und demselben Ort zur selben Zeit und sieht außerdem nicht nur, wie die Autos kollidieren, sondern erfährt auch, dass Jorge bei dem Unfall starb und Octavio schwer verletzt wurde. In diesem Moment wissen die ZuschauerInnen über das Leben der im Unfall verwickelten Menschen Bescheid, nur jenes von El Chivo wird nach dieser Szene noch weiter ausgeführt und bisher gesehene Szenen mit ihm werden aufgeklärt.
Paul Julian Smith schreibt über die Heftigkeit jener Szene folgendes:

> The power of this scene relies not only on the resonance acquired through repetition or the shock effect of graphic damage to human tissue. It comes also from the fact that this is the only scene of 182 in the script in which characters from all three episodes coincide[82].

Die Intensität des Unfalls aus Chivos Sicht wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass wir die Momente danach mittels einer Handkamera zu sehen bekommen. Dadurch entsteht ein sogenannter Realitätseffekt, wie ihn Peter Wuss beschreibt:

> Nicht zuletzt dank dieser filmspezifischen Mittel scheint der Zuschauer emotional aufgewühlt, erlebt eine pulsierende innere Aktivität, die ihm zudem das vom Film dargebotene Leben in bestimmten Momenten und Details oft außerordentlich echt und wahrhaftig vorkommen läßt[83].

Die Szene wird außerdem von Rufen der Passanten und deren erschrockenen Blicken untermalt, wodurch die Emotionen des Publikums zusätzlich erhöht werden. Um einen derartigen Effekt bei den ZuschauerInnen erzielen zu können, steckten die Filmemacher viel Zeit und Arbeit in die nicht einfach zu drehende Unfallszene hinein.

81 Ebd. 01:40:59
82 Smith, 2003: 34
83 Wuss, www.montage.av, 9/2/2000, S.101, Zugriff am 11.1.2012 um 13:39

3.3. Das *making-of* der Unfallszene

Da der Autounfall die Schlüsselszene im Film ist, war es mir wichtig, aus filmtechnischer Sicht den großen Aufwand zu zeigen, den eine solche Szene für die Filmemacher und alle Beteiligten mit sich bringt. Meines Erachtens veranschaulicht ein *making-of* die harte Arbeit, die hinter der Herstellung eines Films liegt. Ein/e durchschnittlicher/e RezipientIn ist sich solcher Vorgänge nicht bewusst; für ihn/sie zählt das Endergebnis. Auch ZuschauerInnen, denen filmische Darbietungsformen, wie Ohler sie nennt, bewusst sind, wissen meist um die Schwierigkeiten des Drehens einer solchen Szene nicht Bescheid.
Das Publikum wird in AMORES PERROS zuallererst mit einer Verfolgungsjagd konfrontiert, die durch schnelle Schnitte und den darauffolgenden Autounfall einen „Augenkitzel" auslöst: „In wahrnehmungspsychologischer Hinsicht handelt es sich nämlich um eine Kaskade an Reflexen, die von der Bewegung ausgelöst werden."[84] Mikunda spricht außerdem von der „physischen Attraktivität" und einer „erregenden Wirkung" auf die ZuschauerInnen durch Bewegungsreize, wie sie unter anderem in Verfolgungsszenen oftmals auftreten[85]. Wichtig ist jedoch bei einer Erzeugung von Augenkitzel, dass die Darstellung auf der Leinwand für das Publikum etwas Neues beziehungsweise in dem Moment Unerwartetes ist. In der Anfangsszene von AMORES PERROS befinden wir uns mitten in der rasanten Verfolgung als es plötzlich zu einem starken Aufprall mit einem anderen Auto kommt. Vielleicht konnte man als RezipientIn damit rechnen, dass es zu einem Autounfall kommen würde, nachdem die Figuren wie wild durch die Straßen fuhren, doch zu dem genauen Zeitpunkt kam das Ereignis unerwartet.

Die Unfallszene musste viele Male gedreht werden, damit der vom Regisseur gewollte Effekt eintrat. Im Kommentar zum Film erklärt er, dass sie insgesamt neun Kameras installiert hatten: auf Dächern, in Restaurants, in Tonnen an den Straßenecken etc[86]. Ein Stuntman fuhr das Auto der beiden Filmcharaktere Octavio und Jorge. Das von Valeria, in dem eine Puppe saß, wurde mittels Fernsteuerung gelenkt. Um den gewünschten Effekt eines harten Zusammenstoßes und darauffolgenden Ausscheren der Autos zu erzeugen, sollten die beiden Autos im

84 Mikunda, 2002: 155
85 Ebd. 156f
86 González Iñárritu in: *Amores Perros, Specials*- Hinter den Kulissen, 00:13:03

perfekten Zeitpunkt gegeneinanderprallen. Nach vielen Versuchen schließlich gelang die Szene. Das Auto, welches im Film von Octavio gefahren wird, schleuderte mehr als 100 Meter weit und erwischte dabei unabsichtlich ein Taxi, dass dort stand. Niemand hatte mit einer solchen Stärke gerechnet, doch die Szene war endlich gedreht.



Amores Perros,
00:03:04

4. AMORES PERROS als Multiplot Film

Der Regisseur Alejandro González Iñárritu hat nach seinem ersten Spielfilm AMORES PERROS auch die beiden darauffolgenden, 21 GRAMS und BABEL, so konstruiert, dass er verschiedene Lebensläufe voneinander oft unbekannten Menschen auf unterschiedliche Art und Weise verknüpft. Während die Charaktere in AMORES PERROS zu keinem Zeitpunkt in direkter Beziehung zueinander stehen, sind die Figuren in den beiden anderen Filmen miteinander verbunden.

In 21 GRAMS beispielsweise werden drei Geschichten nach einem Unfall miteinander verbunden, in dem einer der Protagonisten das Herz des Mannes bekommt, der bei dem Unfall gestorben ist. Die nun verwitwete Frau lernt den Mann kennen, der das Spenderherz bekommen hat und auch derjenige, der den Unfall verursacht hat, steht auf einmal vor ihnen. Die drei Hauptprotagonisten nehmen sich direkt wahr und stehen zum Ende hin in einer engen Beziehung zueinander.

BABEL verknüpft vier Länder der Welt miteinander. Ein Schuss wird von zwei Jungen in Marokko abgefeuert, trifft (unbeabsichtigt) eine amerikanische Touristin, dessen beiden Kinder mit dem mexikanischen Kindermädchen in den USA geblieben sind. Diese reist mit den Kindern nach Mexiko zur Hochzeit ihres Sohnes und befindet sich in einer schweren Notlage, als sie von ihrem Neffen mitten in der Nacht mit den Kindern in der Wüste abgesetzt wird. Das Gewehr, mit dem anfangs geschossen wurde, stammt aus Japan, wo die Geschichte eines taubstummen Mädchens erzählt wird. Hier verbindet ein Objekt, nämlich das Gewehr, vier unterschiedliche Geschichten miteinander. Ersichtlich ist jedoch, dass jeweils Unfälle dazu führen, dass verschiedene Leben miteinander verknüpft werden.

In AMORES PERROS jedoch nehmen sich die Charaktere nur beiläufig bis gar nicht wahr. Wie nun die drei Geschichten ein sinnvolles Ganzes ergeben können, hängt von der Art und Weise ab, sie miteinander zu verbinden und es so den RezipientInnen zu erleichtern, einen logischen Zusammenhang herzustellen.

4.1. Zusammenhang der drei Kapitel auf narrativer Ebene

Elke Brugger nennt einige Beispiele für Verknüpfungen zwischen den Plots, die dazu dienen, aus mehreren Geschichten ein Ganzes zu machen. Da gäbe es Verknüpfungen über die Figuren, beispielsweise durch Verwandtschaftsbeziehungen, oder über ein bestimmtes Ereignis, das alle Figuren betrifft[87].
In den folgenden Unterkapiteln werde ich Beispiele für Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Handlungssträngen im Film AMORES PERROS auf der narrativen, also der inhaltlichen Ebene präsentieren. Vor allem Begegnungen, sowohl indirekte wie auch direkte, der einzelnen aus verschiedenen Plots stammenden Charaktere sowie die Vermischung mehrere Handlungsstränge werden hier analysiert.

4.1.1. Zur selben Zeit am selben Ort

Der Autounfall bildet den zentralen Moment eines Aufeinandertreffens der drei Handlungsstränge und Figuren. Es ist die einzige Szene im Film, in der sich alle drei Hauptprotagonisten zur selben Zeit am selben Ort befinden. Zwei von ihnen sind selbst in den Unfall verwickelt, der dritte ist Zeuge. Ohne einander zu kennen, geschweige denn sich schon mal gesehen zu haben, beeinflusst dieser Unfall sehr stark das Leben genau dieser drei Personen. Es ist eine kurze Begegnung, doch sie verändert die Zukunft von Octavio, Valeria und El Chivo für immer. Jene „vorübergehende Begegnung“ ist zwar Ausgangspunkt für das Erzählen unterschiedlicher Plots, aber diese stehen auch nachher nie in Relation zueinander[88].
Bei der ersten Darstellung des Autounfalls sehen wir zwar zwei Hauptprotagonisten des Films, doch ihre weitere Rolle für die Geschichte ist uns zu diesem Zeitpunkt unbekannt. Beim dritten Mal dann können die ZuschauerInnen erste Rückschlüsse zur ersten Unfallszene ziehen, da sie dann die im Unfall verwickelte Valeria schon mal gesehen haben. Als der Unfall zum vierten und letzten Mal im Film vorkommt, kann der/die RezipientIn auf Grund der vorher gesichteten Ereignisse endlich die drei Hauptprotagonisten in einen Zusammenhang stellen. Bis dahin stellen die immer wieder vermischten Plots für das Publikum keinen direkten Sinnzusammenhang dar.

87 Vgl. Brugger, 2010: 24
88 Ebd. 26

4.1.2. Begegnungen der drei Hauptcharaktere und Plots

Der Autounfall bildet, wie wir gesehen haben, den zentralen Augenblick für das Aufeinandertreffen drei völlig unterschiedlicher Menschen und Lebensgeschichten. Doch auch auf andere Art und Weise verknüpfen Regisseur und Drehbuchautor die drei Plots und Charaktere und sorgen so für den roten Faden in der Geschichte.

4.1.2.1. Begegnungen in Plot A (*Octavio y Susana*)

Abgesehen davon, dass El Chivo und dessen Geschichte immer wieder in Plot A gezeigt wird, kommt es dort auch zu direkten Begegnungen von Protagonisten unterschiedlicher Handlungsstränge. Eine davon ereignet sich nach einem brutalen Hundekampf, in der der Gewinner Jarocho seinen noch aggressiven Hund auf jene von El Chivo hetzen will. Dazu kommt es aber nicht, da El Chivo ein großes Messer zückt und damit Jarocho und seine Kollegen verschreckt. Mittels eines Schuss-Gegenschuss-Verfahrens erlebt der/die ZuschauerIn die Reaktionen der Protagonisten in dieser Szene, in der kein Dialog zwischen El Chivo und Jarocho stattfindet, sondern nur Blicke ausgetauscht werden[89].





89 *Amores Perros,* 00:09:16

Das Publikum erlebt abermals den alten Mann und seine Hunde, den es in Szenen zuvor schon mal gesehen hat, ihn aber nach wie vor nicht in einen sinnvollen Zusammenhang zum Rest der Geschichte stellen kann. Als ZuschauerIn kann man in dieser Hinsicht nur die Hypothese aufstellen, dass die Figur des Chivo, der immer wieder parallel zur Geschichte Octavios gezeigt wird, im weiteren Verlauf eine Rolle spielen wird.

Ähnlich aber nicht so intensiv verhält es sich mit der Figur Valerias. Sie erscheint im ersten Kapitel, als Octavio und sein Freund Jorge in seinem Zimmer sitzen und sich die Fernsehshow „Gente de Hoy“ ansehen. In dieser hat Valeria als berühmtes Supermodel einen Gastauftritt und erzählt, dass sie mit jemandem liiert sei. Zum Schluss stellt sie dem Publikum auch ihren kleinen Hund Richi vor. Valeria wird hier den ZuschauerInnen von AMORES PERROS zum ersten Mal vorgestellt. Noch während die Sendung läuft verlassen Octavio und Jorge das Zimmer, die Kamera aber fokussiert weiterhin auf den Fernseher und Valeria, dessen Übertragung bis zum Schluss gezeigt wird[90].



Auch hier ist die Frage nach dem Zusammenhang zu der Geschichte Octavios gegeben. Doch wie bei den Schnitten zu El Chivo werden die RezipientInnen annehmen, dass das nicht Valerias letzte Szene im Film war: „The audience is subtly prepared for the second episode (subtly, because none of the other programmes glimpsed on Octavio's television will acquire narrative relevance).“[91] Immer wieder sehen wir Octavio in seinem Zimmer vor dem Fernseher sitzen, doch meistens wird die Aktion des Fernsehens durch Eintritte entweder Susanas oder Ramiros gestört

90 *Amores Perros*, 00:51:18
91 Smith, 2003: 33

und die Sendung wird nicht weiter verfolgt. Somit wird der Sendung, in der Valeria erscheint, mehr Bedeutung zugeschrieben, da diese nicht unterbrochen sondern sogar weiterhin im Fokus bleibt nachdem Octavio nicht mehr im Zimmer ist.
Eine weitere Szene, in der uns Charaktere aus anderen Plots zwar nicht vorgestellt aber gezeigt werden, ist jene, in der Daniel, der Liebhaber Valerias, mit seiner Familie im Auto sitzt und an einer roten Ampel stehend auf das *Enchant* Poster hinauf sieht, auf dem Valeria abgebildet ist[92].

Immer wieder werden die drei Geschichten in AMORES PERROS verknüpft oder parallel montiert, wodurch das Publikum zuerst nur schwache Hypothesen über die Bedeutung der verschiedenen Protagonisten aufstellen kann und nur durch deren Wiederkehr allmählich einen Zusammenhang erkennen kann.

4.1.2.2. Begegnungen in Plot C (*El Chivo y Maru*)

Von einer zufälligen Begegnung, wie sie bei Elke Brugger erwähnt wird[93], kann man in AMORES PERROS sprechen, als Susana und ihr Mann Ramiro samt Baby nachts an El Chivo vorbeigehen. Wir befinden uns in Plot C, in der nun Plot A für einen kurzen Augenblick dem/der RezipientIn wieder ins Gedächtnis gerufen wird. In dieser Szene sieht Ramiro, das Gesicht durch eine schwere Prügelei komplett geschwollen und bläulich, El Chivo direkt an[94].



92 *Amores Perros*, 00:16:52
93 Vgl. Brugger, 2010: 26
94 *Amores Perros*, 01:36:44

Sie sehen sich also diesmal tatsächlich, wissen aber nichts von ihrer zukünftigen indirekten Verbindung sowohl durch den Hund Cofi als auch durch die Erschießung Ramiros beim Banküberfall durch einen Polizeikollegen Leonardos, der ein Bekannter El Chivos ist.

Ein Aufeinandertreffen zweier Plots geschieht auch in der folgenden Szene: Als El Chivo gerade auf der Straße geht und einen Mann verfolgt, den er umbringen sollte, fährt Valeria mit ihrem Auto an ihm vorbei. Sie ruft den Namen Richi woraufhin El Chivo sich zu dem Auto umdreht und einen kleinen Hund am Fenster sieht. Er sieht Valeria zwar nicht, hört sie aber und sieht ein kleines weißes Hündchen sich aus dem Fenster lehnen. Genau die selbe Szene bekamen wir in Plot B zu sehen, als wir uns im Inneren von Valerias Auto befanden[95]. Zu diesem Zeitpunkt kennen die ZuschauerInnen beide Charaktere wodurch erneut eine Art Verbindung zwischen den Plots im Gedächtnis des/der RezipientIn hergestellt wird.



95 *Amores Perros*, 01:40:39 und 01:00:11

Eine Begegnung, die von Brugger als vorübergehende bezeichnet wird, ist jene, als El Chivo kurzen Kontakt mit Octavio bei der Unfallstelle hat[96]. Als die Autos zusammen stoßen, lässt El Chivo alles stehen und läuft zum brennenden Auto Octavios. Doch bevor er diesem hinaus hilft, greift er in dessen Hosentasche und stiehlt Octavio viel Geld, welches er bei seinem letzten Hundekampf gewonnen hatte. So gesehen begegnen sich die beiden Charaktere flüchtig, ohne sich jedoch wirklich zu sehen, da Octavio vor lauter Schmerzen seine Umgebung nicht wahrnimmt[97]. In dem Fall kennt das Publikum die Vorgeschichte des Unfalls und die Lebenssituation Octavios, welche El Chivo unbekannt sind.



Die sich zum Teil überschneidenden Momente der unterschiedlichen Kapitel kommen in der erzählten Zeit sowohl parallel als auch zeitlich verschoben vor. Zunächst tauchen Szenen mit El Chivo parallel zu denen Octavios auf. Er begegnet Jarocho, erschießt einen Mann in einem Restaurant und liest von dessen Tod und dem seiner Ex-Frau in der Zeitung[98]. Als das Publikum jedoch den Rottweiler Octavios zusammen mit El Chivo sieht, wird klar, dass Szenen aus seinem Leben auch schon erzählt werden, nachdem sich der Autounfall zugetragen hat. Erst nach dem Unfall wird El Chivos Geschichte geradlinig erzählt. Die Geschichte Valerias wird jeweils synchron zu Plot A und C dargestellt.

In einem Kommentar zum Film erklärt der Regisseur González Iñárritu, dass eben diese Gliederung der Geschichten in AMORES PERROS eine wichtige Rolle spielt: „Yo creo que si la historia se hubiera contada cronológicamente, no hubiera sido tan

96 Vgl. Brugger, 2010: 26
97 *Amores Perros*, 01:41:15
98 *Amores Perros*, 00:19:20

buena (…) Siento que la estructura es parte de la película y en este caso, la forma, es fondo.“[99]
Das Besondere an dem Film ist also seine Struktur, sowohl für den Regisseur, als auch für das Publikum. Dieses wird dazu angehalten, sich immer wieder in die jeweiligen Geschichten hineinzuversetzen, mehrmals seine Erwartungshaltung zu ändern und somit in steter Spannung zu verbleiben.

In Bezug zu all den Begegnungen zwischen den verschiedenen Plots und Figuren schreibt Smith in seiner Filmanalyse zum Film AMORES PERROS: „Crucial to narrative coherence are those scenes in which characters from more than one episode coincide. (…) This kind of repetition creates resonance and pathos“[100].
Genau diese Struktur ist es auch, die den Film nicht in drei Kurzgeschichten verfallen lässt, sondern ihn zu einer Einheit macht und den roten Faden der Filmerzählung erhält. Der/die RezipientIn verliert vielleicht für kurze Momente die Orientierung, doch mittels der immer wiederkehrenden Verbindung der Plots entwickelt sich nach und nach ein logischer Zusammenhang. Die Macher von AMORES PERROS fordern das Publikum fast heraus, die einzelnen Teile und Geschichten des Films zu einem sinnvollen, ganzheitlichen Gefüge zusammenzustellen.

4.2. Zusammenhang der drei Kapitel durch übergreifende Themen

Nachdem ich nun auf die Herstellung von Zusammenhängen zwischen den Handlungssträngen auf der narrativen Ebene eingegangen bin, möchte ich im nächsten Kapitel einige Beispiele für Verknüpfungen auf der Ebene des filmischen Aufbaus geben. Es sind Verbindungen zwischen den Plots, die durch gemeinsame Themen oder Ziele einen Zusammenhang erzeugen. Hierzu rechne ich auch filmtechnische Mittel, die es ermöglichen, eine Einheit zwischen den Handlungssträngen zu schaffen.

In AMORES PERROS haben die drei Hauptcharaktere der Plots nichts miteinander zu tun. Sie sind sich nie begegnet und führen darüber hinaus ganz unterschiedliche Leben. Octavio kommt aus eher ärmeren Verhältnissen, was beispielsweise seine Wohnsituation widerspiegelt. Zusammen mit drei anderen Erwachsenen und einem

99 Gónzalez Iñárritu in: *Amores Perros,* DVD Specials/ Hinter den Kulissen
100 Smith, 2003:33

Baby wohnen sie in einem schäbigen kleinen Haus. Keiner in der Familie hat einen guten Job, sein Bruder Ramiro überfällt sogar Geschäfte und Banken, um an Geld zu kommen.
Im Gegensatz dazu steht das durch die Parfumwerbung berühmte Model Valeria, die mit Daniel in ein teures Appartement gezogen ist. Schöne Autos, Möbel und gutes Essen sind aus ihrem Leben nicht mehr wegzudenken.
Den herben Kontrast bildet schließlich El Chivo, der in einer zerfallenen Art Werkstatt mit seinen zahlreichen Hunden lebt. Mit diesem Erscheinungsbild ist er eher unauffällig beziehungsweise wird von den Menschen auf der Straße ignoriert, was ihn zum perfekten Auftragskiller macht, da wahrscheinlich niemand erwarten würde, dass ein alter, grauhaariger, armer Mann so etwas machen würde. Dennoch weisen alle drei Charaktere und Plots einige Gemeinsamkeiten auf.

Die im Folgenden dargestellten übergreifenden Themen sind durchschnittlichen RezipientInnen auf den ersten Blick vielleicht nicht sofort bewusst, doch um eine Einheitlichkeit zwischen den Plots herstellen zu können, sind sie von großer Bedeutung.

> Diese Aspekte helfen den ZuschauerInnen, die einzelnen Perlen auf einen Faden aufzuziehen und über Brüche und Umwege hinweg eine motivierte Linie zu skizzieren. Das Rätselhafte und Undurchsichtige, das diese Filme durchdringt und an der Oberfläche strukturiert, lässt uns zwar oft erst im nachhinein diese Linie erkennen, richtet aber die von der Wahrnehmung gelenkten Bedeutungszuschreibungen auf die Suche nach einer Erklärung aus (…).[101]

Ähnliche Themenbereiche, die sich durch alle drei Geschichten von AMORES PERROS ziehen, werden den ZuschauerInnen durch Wahrscheinlichkeitslernen im Verlauf des Films oder zumindest im Nachhinein - insofern man sich mit dem Film noch beschäftigt - bewusster. Im PKS-Modell würden solche Reizkonfigurationen ihren Platz in den perzeptivgeleiteten Strukturen finden: „Eine Präinformation über die dargestellte Beziehung liegt beim Rezipienten kaum vor. Vielmehr muss die perzeptive Invariante der Erscheinungen von ihm erst aufgefunden und ermittelt werden“[102]. Mit der perzeptiven Invariante sind jene sich wiederholenden Momente

101 Tröhler, 2007:437
102 Wuss, 1989: 72

oder Reizmerkmale gemeint, dessen Bedeutung für die Filmerzählung sich für das Publikum nicht sofort, sondern schrittweise ergibt.
Nach Wuss ist der/die RezipientIn fähig, sowohl in einsträngigen als auch mehrsträngigen Filmen „Regelhaftigkeit“ zu erkennen. Letztere sind Filme, „die einzeln zwar Sujets bilden, insgesamt aber einem gemeinsamen Thema und einem verwandten inneren Regelwerk folgen, sich also ähnlich gearteten Abduktionen des Rezipienten stellen.“[103] Er bezieht sich bei dieser Aussage auf Episodenfilme, die genau wie Multiplot Filme aus mehreren Handlungssträngen oder Sujets bestehen.

Auch die drei einzelnen Geschichten in AMORES PERROS gehen gemeinsamen Themen nach, die ich im Folgenden kurz beschreiben möchte, um zu zeigen, wie der rote Faden durch mehrere unterschiedliche Plots gezogen werden kann.

4.2.1. Liebe

Liebesbeziehungen und allgemein zwischenmenschliche Beziehungen spielen in AMORES PERROS eine große Rolle. Sowohl der Titel als auch der Untertitel des Films, der die Frage stellt: „ Qué es el amor?“ verraten uns das. In allen drei Plots scheitern die Hauptfiguren daran, eine glückliche Beziehung zu jemandem, der ihnen sehr nahe steht, aufzubauen. Emilio Echevarría, der im Film El Chivo spielt, drückt es folgendermaßen aus:
„El amor es un asunto que está en todas las historias, de una manera perruna.“[104]
Die Liebschaft zwischen Octavio und Susana steht von Anfang an unter einem schlechten Stern. Sie ist immerhin mit seinem Bruder Ramiro, mit dem sie auch schon ein Kind hat, verheiratet. Octavio würde alles dafür tun, um Susana für sich zu gewinnen und ihr aus der gestörten Beziehung mit seinem Bruder zu helfen. Ramiro betrügt sie nämlich, beachtet kaum sein eigenes Kind und führt ein sehr egoistisches Leben, in dem seine Frau gleichzeitig seine Bedienstete ist. Dennoch steht Susana auf der Seite ihres Mannes, nicht nur weil sie Angst vor ihm hat, sondern weil sie ihrer traditionellen Rolle als Ehefrau treu bleiben will, egal was passiert. (Das erfahren wir als Zuschauer an einer späteren Szene im Film.) Trotzdem schläft sie mit Octavio, der sich Hoffnungen macht, mit ihr weit wegzufahren sobald er genug

103 Wuss, 1993:120
104 *Amores Perros*, DVD Specials, 00:02:06

Geld mit Hundekämpfen gewonnen hat. Octavio wird mehrmals von ihr enttäuscht, will aber gleichzeitig mit keiner anderen Frau sein Leben führen.
Auch die Beziehung zwischen Daniel und Valeria ist nicht immer ganz harmonisch. Zunächst ist Daniel noch mit seiner Frau verheiratet, mit der er zwei Töchter hat. Die Familie lebt in einem großen, eleganten Haus in einem guten Viertel. Nachdem mehrmals das Telefon im Haus klingelt und niemand dran ist, als seine Frau abhebt, versteht der Zuschauer nach und nach das Daniel eine Affäre hat. Noch im ersten Kapitel des Films zu Octavio und Susana erfahren wir, dass er zusammen mit Valeria in eine neue Wohnung zieht.
Somit wissen wir noch vor dem Unfall eigentlich das Wichtigste aus dem Leben Valerias, also sozusagen noch bevor der ihr gewidmete Plot überhaupt anfängt. Auch kurz nach dem Unfall sehen wir die beiden als glückliches und verliebtes Paar. Valeria sitzt nach dem Unfall im Rollstuhl, um ihr verletztes Bein nicht zu belasten, und muss somit den ganzen Tag alleine zu Hause bleiben. Durch wenig Abwechslung in ihrem Alltag in dieser Zeit sowie durch den Verlust ihres Hundes Richi, der in ein Loch im noch kaputten Boden der neuen Wohnung gefallen ist, baut sich eine riesige Spannung zwischen ihr und Daniel auf. Sie fangen an sich anzuschreien, Valeria möchte Daniel am liebsten gar nicht mehr sehen. Als es jedoch dazu kommt, dass das Bein Valerias amputiert werden muss, macht sich Daniel große Sorgen und unterstützt sie wo er nur kann. Das Ende ihrer Geschichte zeigt, wie die beiden, Valeria mit nur einem Bein im Rollstuhl sitzend, in die Wohnung reinkommen. Den ersten Weg den Valeria macht ist hin zum Fenster, wo zuvor noch das Poster der *Enchant* Werbung hing, und jetzt nur noch eine blanke Mauer mit der Aufschrift „Disponible“, verfügbar, zu sehen ist[105].

Bei der Beziehung von El Chivo geht es um jene zu seiner Tochter Maru, die er nicht mehr gesehen hat seit sie zwei Jahre alt ist. Mittlerweile eine junge Frau, glaubt sie, ihr Vater sei tot. Martín, der richtige Name El Chivos, wie das Publikum am Ende seiner Geschichte erfährt, ging als Guerillero in den Krieg und verließ deshalb seine Familie. Damals war ihm die Arbeit wichtiger als alles andere, was er nachher zugibt. Als er eines Tages die Todesanzeige seiner Exfrau in der Zeitung liest, beschließt er, aus der Ferne beim Begräbnis dabei zu sein, wo er seine Tochter und Schwägerin wieder sieht. Letztere erkennt ihn und bittet ihn, zu verschwinden, er habe schon

105 *Amores Perros*, 01:28:49

genug angerichtet[106]. Ab diesem Moment versucht El Chivo wieder mit seiner Tochter in Kontakt zu treten, was ihm jedoch bis zum Schluss nicht gelingt.

4.2.2. Hunde

Wie zuvor kurz die *amores,* also die Liebesbeziehungen*,* beschrieben, möchte ich jetzt auch auf die *perros* eingehen, die im Film omnipräsent sind.
Alle drei Hauptfiguren sind Hundebesitzer. Octavio hat seinen Rottweiler Cofi, Valeria ihren Pudel Richi und El Chivo seine vielen Straßenhunde. Sie sind auch alle drei Hundeliebhaber und können sich ein Leben ohne sie kaum vorstellen.
Im Fall von Octavio kann man zunächst nicht unbedingt von einem Hundefreund reden, da er Cofi immer öfter in gewalttätige Hundekämpfe schickt, bei denen zumindest einer immer stirbt und der andere mit Verletzungen noch davon kommt. Doch er würde seinen Hund, den er, wie in einigen Szenen zu sehen, wirklich sehr gerne hat, nie kämpfen lassen, wenn er nicht wüsste, dass er sowieso immer gewinnt. Die Beziehung zwischen Octavio und Cofi ist einerseits sehr liebevoll, andererseits ist Cofi für seinen Besitzer auch sehr von Nutzen. Denn nur mit ihm und den Hundekämpfen kann Octavio ausreichend Geld gewinnen, um mit Susana wegzufahren.

Eine ganz andere Rolle für seine Besitzerin spielt der kleine Pudel Richi. Valeria stellt ihn in einer Fernsehshow als ihr Kind vor und nimmt ihn überallhin mit[107]. Als er eines Tages in einem noch nicht reparierten Loch im Boden der neuen Wohnung verschwindet, wird sie wahnsinnig nervös. Sie setzt sogar ihre Gesundheit für ihren Hund aufs Spiel, als sie sich mit ihrem kranken Bein vom Rollstuhl erhebt, auf den Boden legt und versucht, Richi zu finden. Als Daniel Valeria nach dem Unfall im Krankenhaus besuchen kommt, fragt sie zuallererst nach ihrem Hund. Dieser hat in ihrem Leben einen großen Stellenwert, was auch Daniel bewusst ist. In dem Moment, wo klar wird, dass Valeria ein Bein amputiert werden muss, bricht für beide eine Welt zusammen. Ihre gemeinsame Zukunft hatten sie sich anders vorgestellt. Als Daniel Richi nach Tagen endlich findet und aus dem kaputten Boden hervorholt, erscheint die Szene wie eine Erlösung[108], fast so, als ob Daniel jetzt tief durchatmen

106 Ebd. 00:33:30
107 Ebd. 00:51:22
108 *Amores Perros*, 01:27:19

könnte, denn zumindest so kann er Valeria helfen.
Für El Chivo sind die Hunde ständige Begleiter. Für jeden der Hunde hat er einen Namen, sie scheinen für ihn eine Art Familie zu sein. Den ZuschauerInnen wird schnell klar, dass er eine bessere Beziehung zu ihnen als zu Menschen hat. Vor allem als er Zeuge des Autounfalls ist, sich nicht weiter um den schwerverletzten Octavio kümmert, sondern stattdessen den Hund Cofi von der Straße aufklaubt, erkennt man seine Ignoranz gegenüber Menschen und seine Liebe zu Tieren.

4.2.3. Geld

Geld spielt in allen drei Geschichten eine je nach Plot mehr oder weniger wichtige Rolle. Es ist ein handlungsübergreifendes Motiv, das die Charaktere oft zu Taten drängt, die im nächsten Moment ihre Lebenssituation ändern kann. Das ist vor allem bei Octavio und El Chivo der Fall, die beide aus unteren Schichten der Gesellschaft kommen und für Geld viel riskieren beziehungsweise skrupellos handeln.
Octavio möchte sich mit Hundekämpfen Geld dazu verdienen, um mit seiner Schwägerin Susana wegzufahren. Cofi, sein Rottweiler, gewinnt immer öfter und Octavio schafft es, eine große Menge der Gewinne zu sparen, wodurch sich die Hoffnung, mit Susana ein neues Leben anfangen zu können, verstärkt. Doch als es zum letzten Kampf gegen Jarocho kommen soll, bei dem Octavio im Falle eines Gewinns sehr viel Geld bekommt, wird Cofi erschossen und sein bisheriges Leben gerät durch seine weiteren zweifelhaften Aktionen in Gefahr. Somit ist seine Motivation eher egoistisch, da er nicht an die Konsequenzen denkt und Susana in eine Situation bringt, mit der sie nicht hundertprozentig zufrieden ist, da sie aus Prinzip ihrem Mann Ramiro treu bleiben will und vor diesem auch große Angst hat.

Auch die Motive El Chivos Geld zu bekommen sind zunächst eigensinnig. Er tötet Menschen und bekommt von den jeweiligen Auftraggebern dafür hohe Summen ausbezahlt. Nachdem er aber Cofi auffindet, diesen pflegt und sich durch den Hund das Leben El Chivos verändert, beschließt er, mit den Auftragsmorden aufzuhören und hinterlässt einen Großteil des Geldes seiner Tochter Maru, an die er sehr oft denken muss. Das Geld drängt ihn somit zu grausamen Taten. Der Regisseur beschreibt ihn jedoch als menschlicher als andere Figuren, die nach außen hin

zivilisiert erscheinen[109]. Beispielsweise trügt das äußere Erscheinungsbild des Polizisten Leonardo oder des Geschäftsmannes Gustavo, die beide vor Gräueltaten nicht zurückschrecken, diese aber lieber von anderen ausführen lassen.

Im Kapitel zu Daniel und Valeria spielt Geld eine andere Rolle als bei den oben erwähnten Beispielen. Es gehört zu ihrem Lebensstandard dazu, sie müssen nicht erst grausame Taten begehen, um sich ein Kapital aufzubauen. Valeria verdient gut als Model und Daniel als Verleger, sie gehören zur gehobenen Mittelschicht der Bevölkerung Mexikos[110].

Jene Themen sowie andere, wie das Fehlen der Vaterfigur oder der Kampf um Anerkennung in allen drei Geschichten, die in den einzelnen Plots unterschiedlich behandelt werden, dürften den RezipientInnen bewusst sein, führen aber in deren Gedächtnis nicht zur sofortigen Herstellung eines Sinnzusammenhangs zwischen den Handlungssträngen. Dieser ergibt sich meistens erst nach der Sichtung des Films und kann dann, bei näherer Beschäftigung mit letzterem, zur genaueren Erklärung bestimmter Bedeutungsstrukturen führen.

Wichtig war mir in diesem Kapitel vor allem aufzuzeigen, welche Möglichkeiten es in AMORES PERROS gibt, die unterschiedlichen Charaktere und Plots miteinander zu verknüpfen, um aus jenen drei „Kurzgeschichten“ eine Gesamtheit zu schaffen. RezipientInnen können auf Grund jener Verknüpfungen dem Gesamtwerk einen zusammenhängenden Sinn entnehmen.

4.3. Erstellung des Zusammenhangs durch Montage

Ein weiteres Merkmal in AMORES PERROS zur Erzeugung von Einheitlichkeit zwischen den drei Geschichten ist die konkrete Unterteilung in drei Kapitel mittels *Inserts.* Diese werden auf der nicht-diegetischen Ebene verwendet und leiten das nächste Kapitel mit den Namen der betroffenen Hauptpersonen ein. Nach der ersten Unfallszene beispielsweise wird das Kapitel *Octavio y Susana* eingeleitet. Wir sehen eine weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund und befinden uns somit jetzt in deren

109 *Amores Perros*, DVD Specials, 00:11:30
110 Vgl. Shaw, 2003: 54

Geschichte. Die Einteilung der Erzählungen in Kapitel hilft den ZuschauerInnen, sich zu orientieren.
Auch die Art und Weise, wie die einzelnen Bilder und Handlungsstränge mittels Schnitt- und Montagetechnik in Zusammenhang gebracht werden, tragen erheblich zum Filmverständnis bei. Generell gilt, dass die gezeigten Einstellungen in einer für den/die RezipientIn sinnvollen Beziehung zueinander stehen. Im Folgenden werde ich Beispiele für bestimmte Montageeinstellungen im Film AMORES PERROS geben und diese in Bezug zum PKS-Modell von Peter Wuss stellen.

In AMORES PERROS tritt in der Anfangsszene jene Art der Montage auf, die als Archetyp für Verfolgungsjagden verwendet wird. Es handelt sich dabei um die Parallelmontage, die durch die schnellen Wechsel zwischen den einzelnen Einstellungen, dem Verfolger und dem Flüchtenden, einen hohen Grad an Spannung erzeugt[111]. Das Publikum soll in den wenigen Minuten der rasanten Verfolgungsjagd gespannt auf den Ausgang der Szene sein. Unterschiedliche Hypothesen bilden sich dabei im Gedächtnis des Betrachters: Octavio, der den „Fluchtwagen“ fährt, rast durch die Straßen Mexiko Citys, als ob er sie für sich alleine hätte. Man hat das Gefühl, man müsse jeden Moment mit einem Unfall rechnen. Dann wird die Erwartungshaltung wieder nicht erfüllt, denn für einen kurzen Augenblick freuen sich Octavio und Jorge darüber, dass sie die Verfolger abgehängt haben. Als diese in der nächsten Einstellung jedoch wieder im Rückspiegel zu sehen sind, geht die Jagd weiter und das Ende bleibt für den/die RezipientIn ein Rätsel[112].
Wuss spricht in diesem Zusammenhang von einem „Spannungsverhältnis zwischen Voraussagbarem und Unerwartetem“[113], dem der/die ZuschauerIn während des Wahrnehmungsprozesses fortwährend ausgeliefert ist.
Schon in der Anfangsszene des Films sind alle drei von Peter Wuss beschriebenen Strukturtypen der Perzeption, Konzeption und Stereotype vorhanden. Während ein eindeutiger Stereotyp die Verfolgungsjagd an sich darstellt, dem Publikum aus vielen anderen Filmen bekannt, so sind für den/die ZuschauerIn die konzeptualisierten Momente jene, die ihn/sie zur Annahme führen, dass es einen Ausgangspunkt für eine solch rasante Fahrt gegeben haben muss. Es muss eine Ursache für die dargestellte Wirkung, die Verfolgungsjagd, existiert haben. Trotz eines für das

111 Vgl. Schössler, 2007:497 in: *Reclams Sachlexikon des Films*
112 *Amores Perros*, 00:02:11 – 00:02:25
113 Wuss, 1993: 261

Publikum unklaren Endes der Verfolgung durch unerwartete Wenden im Geschehen, ist es dazu im Stande, starke Hypothesen aufzubauen, was zusätzlich auf eine konzeptgeleitete Struktur hinweist. Denn die Flüchtenden kommen entweder davon oder nicht, wobei letztere Möglichkeit einen Autounfall nicht ausschliesst.
Was die perzeptionsgeleiteten Strukturen in jener Szene betrifft, dürfte die Art der Montage durchschnittlichen RezipientInnen kaum auffallen. Die sich wiederholenden Schnitte von einem Auto zum anderen nimmt der/die ZuschauerIn eher unbewusst wahr, er/sie sieht die Szene als ein Ganzes und nicht als unterteilte Bilder oder Einstellungen.

Generell zeigt sich die Parallelmontage aber nicht nur auf der Mikroebene der einzelnen Einstellungen, sondern vor allem auch im Makrobereich des Multiplot Films. Als wichtiges Stilmittel bringt sie die unterschiedlichen Handlungsstränge in einen sinnvollen Zusammenhang. In AMORES PERROS wird das „Nebeneinander“ der drei Geschichten durch die immer wieder sich unterbrechenden Plots gezeigt. Diese Unterbrechung erfolgt aber im besten Fall nicht abrupt, also beispielsweise mitten in einem Dialog oder einer wichtigen Tätigkeit der Protagonisten, sondern die Szene sollte zumindest logisch abgeschlossen sein, um den weiteren Fluss der Geschichte nicht zu stören[114].

In AMORES PERROS werden die Szenen von Plot A immer wieder durch jene aus Plot C unterbrochen beziehungsweise parallel montiert. Das erste Mal, als wir El Chivo sehen, wird von der Szene in der Küche, in der sich Susana und die Mutter Octavios unterhalten, zu ihm auf die Straße geschnitten; kurz darauf auf den gerade stattfindenden Hundekampf. Auf die Szene, in der Susana im Zimmer mit Octavio ist, folgt El Chivo, der seine Pistole lädt. Als er das Magazin in die Waffe gibt, bringt uns ein harter Schnitt wieder zurück zu Octavio, als dessen Mutter an seine Zimmertür klopft[115].

Aber auch mittels Rückblenden und Zeitschlaufen entsteht eine Art Montage, die versucht, eine halbwegs gerade Linie durch den Film zu ziehen, um den/die ZuschauerIn nicht aus der Orientierung zu bringen. So passiert es auch in den ersten

114 Tröhler, 2007: 438f
115 *Amores Perros*, 0:11:07

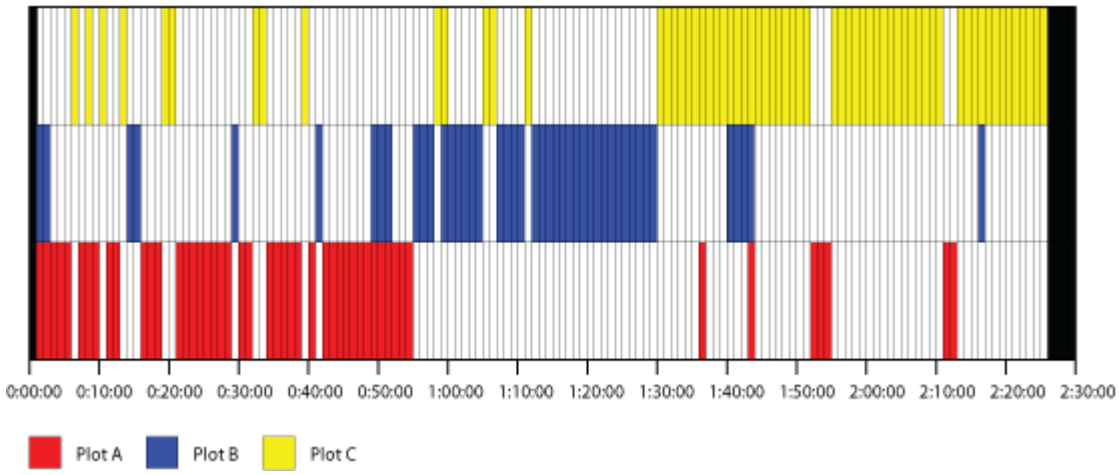
Minuten des Films als wir in das Geschehen vor den Autounfall und der wilden Verfolgungsjagd eingeweiht werden.

Eng damit verbunden ist eine weitere Taktik im mexikanischen Film: Szenen werden wiederholt gezeigt, die entweder aus verschiedenen Perspektiven oder in unterschiedlichen Momenten, in denen der/die RezipientIn schon mehr über die Charaktere und die Geschichten weiß. So werden wir beispielsweise zweimal mit der Verfolgungsjagd zwischen Octavio und Jorge und den Kumpanen Jarochos konfrontiert. Auch die Szene, in der El Chivo auf dem Auto sitzend und mit einem Jojo spielend beobachtet, wie Luis in Begleitung einer Frau aus dem Bürogebäude hinauskommt, wird zweimal präsentiert: das erste Mal in Plot A, als das Publikum die vorkommenden Charaktere nicht kennt, und das zweite Mal, als die Geschichte von El Chivo und dessen Auftrag, Luis zu töten, schon bekannt sind[116].
Durch die Wiederholungen der Szenen werden sie dem/der ZuschauerIn wieder ins Gedächtnis gerufen und erwecken bei ihm/Ihr neue Erkenntnisse hinsichtlich des Handlungsablaufes. Somit ist man kurz desorientiert, doch im Laufe des Films ist es dem Publikum möglich, die einzelnen Puzzlestücke zu einem Gesamtbild zu fügen.

116 Amores Perros, 0:58:20 und 1:39:57

4.4. Graphische Darstellung der Multiplot Struktur: Die Zeitachse

Die Zeitachse bildet eine von vielen Arten, einen Film auf verschiedenen Ebenen zu analysieren. Helmut Korte führt sie in seinem Werk „Einführung in die Systematische Filmanalyse“ aus, um auffallende Merkmale im Film gut darstellen zu können: „Sie (*die Zeitachse*) kann beispielsweise dazu dienen, Handlungsabschnitte, formale Besonderheiten, Spannungshöhepunkte in ihren zeitlichen Stationen, ihrer Häufigkeit, Länge und kontextuellen Einbindung zu lokalisieren und damit genauere Rückschlüsse auf Dramaturgie und Erzählweise zuzulassen.“[117]
Mir geht es vor allem darum aufzuzeigen, wann und wie oft sich die drei Plots A,B und C entweder begegnen oder sich durch die Parallelmontage abwechseln. Außerdem ist an der Abbildung gut zu sehen, wieviel Zeit jedem einzelnen Handlungsstrang gewidmet wird[118].



Zu erkennen ist an dieser Zeitachse, dass jeder der drei Haupthandlungsstränge jeweils von einem anderen von Zeit zu Zeit abgelöst wird. Dadurch werden den RezipientInnen die für den Film relevanten Protagonisten durch Zwischenschnitte beziehungsweise die Parallelmontage immer wieder präsentiert, auch wenn das Publikum noch nicht fähig ist, diese in jenen Momenten einzuordnen, da zu wenig Information vorliegt. Die einzelnen Elemente stellen Minuten-Abschnitte dar, wodurch ungefähr zu erkennen ist, wieviel Zeit jedem einzelnen Handlungsstrang im gesamten Film zugeteilt wurde. Die schwarzen Balken zu Anfang und Ende

117 Korte, 1999: 49
118 Anm: Die Minuten auf der Zeitachse wurden aufgerundet

repräsentieren Vor- und Abspann.
Plot A betrifft, wie zuvor in der Arbeit erwähnt, die Geschichte Octavios, Plot B jene Valerias und Plot C widmet sich der Erzählung El Chivos. Anhand der Zeitachse kann man also sehen, dass Plot A ungefähr[119] 55 Minuten, Plot B im Gegensatz dazu nur 35 Minuten und Plot C wiederum ca. 56 Minuten zugerechnet werden. Jene Angaben gelten ab dem Moment, in dem die jeweiligen Kapitel und somit die direkte Einführung zu den Geschichten einsetzen. Die Zwischenschnitte sind somit nicht mit eingerechnet.

Auffallend ist bei jenen Zeitangaben, und bei der Betrachtung der Grafik, dass das Kapitel, welches Valeria gewidmet ist, um einiges kürzer als jenes der beiden anderen ist. Und während El Chivo schon in den ersten Minuten des Films oft Auftritte hat, ist das bei Valeria beziehungsweise Daniel weniger der Fall. Multiplot bedeutet zwar, dass jedem der Handlungsstränge dieselbe Wertigkeit für den Film zufällt, das impliziert aber nicht, das jeder der Plots die gleiche Länge haben muss. Die relativ kurze Dauer des Kapitels zu Valeria intensiviert die Geschichte noch mehr. Die ZuschauerInnen sind sich der Länge der einzelnen Kapitel wohl kaum bewusst, was, wie man sieht, für den gesamten Film auch irrelevant ist. Denn in ihrem Gedächtnis dürften alle drei Geschichten gleichermaßen in Erinnerung bleiben. Auffällig an der Grafik ist, dass die Plots beziehungsweise Figuren sowohl gleichzeitig als auch abwechselnd auftreten. Bereits in der ersten Minute kommen sowohl Valeria als auch Octavio auf Grund des Autounfalls vor, auch wenn Valeria hier nur einen kurzen Auftritt hat. Danach gehen die Plots getrennte Wege und Plot A wird immer wieder von Plot C und B unterbrochen. Zwischendurch, in Minute acht, treffen Figuren von Plot A auf Plot C, El Chivo etc. All jene Momente können anhand der Zeitachse dargestellt werden, die versucht, die Multiplot Struktur in AMORES PERROS bildlich festzuhalten und zu verdeutlichen.

119 Ungefähr, da die Minuten zwecks besserer Veranschaulichung aufgerundet wurden. Für genauere Angaben siehe Sequenzprotokoll

4.5. AMORES PERROS vs. MAGNOLIA

Zuvor hatte ich den mexikanischen Film AMORES PERROS kurz in Verbindung mit den anderen Filmen von González Iñárritu gestellt, um zu zeigen, was für Unterschiede und Ähnlichkeiten der Regisseur in diesen hervorbringt. Da diese aber vom Aufbau her fast identisch sind, werde ich die Struktur von AMORES PERROS mit jener des US-amerikanischen Films MAGNOLIA von Paul Thomas Anderson aus dem Jahr 1999 vergleichen.
Es gibt, wie wir gesehen haben, viele verschiedene Möglichkeiten, mehrere Handlungsstränge miteinander zu vereinen. In AMORES PERROS wird der Zusammenhang zwischen den Hauptcharakteren, die im ersten Kapitel ihren ersten Auftritt haben, nach und nach ersichtlich. Der Autounfall aus Sicht des Chivos schließlich klärt die Situation auf und stellt alle drei Protagonisten in eine logische Verbindung zueinander. Elke Brugger nennt diese Art des Multiplots die „Enthüllungsdramaturgie“[120].

In MAGNOLIA gibt es mehr als nur drei Hauptfiguren, die dem Publikum gleich in den ersten Minuten des Films vorgestellt werden. Der Fernsehapparat dient hier unter anderem als Verknüpfung zwischen den Figuren und Plots: Frank, ein TV-Star, wirbt im Fernsehen gerade für sein neues Buch. Die gleiche Sendung läuft in einer Bar, wo Claudia sitzt und einen Mann mit sich nach Hause nimmt. Sie schlafen miteinander während im Fernsehen Jimmy und seine langjährige Quizshow vorgestellt werden. Wie sich später herausstellt, ist Jimmy Claudias Vater. Kurz darauf sehen wir einen weiteren Fernsehapparat in der eben diese Quizshow „What do kids know“ mit dem Jungen Stanley läuft. Ihn sehen wir daraufhin wie er mit seinem Vater eilig die Wohnung verlässt. Wieder wird die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf einen Fernseher gelenkt, in dem die Quizshow von vor längerer Zeit mit dem Kinderstar Donnie gezeigt wird. Ein Zeitsprung bringt uns zu Donnie heute.
Weitere Charaktere, die dem Publikum vorgestellt werden, sind der Krankenpfleger Phil, der sich um den krebskranken Earl kümmert, der Franks Vater ist. Die Frau Earls, Linda, heiratete ihn damals aus finanziellen Gründen, dessen sie sich jetzt, wo sie anfängt ihn zu lieben, schämt und umbringen will. Der Polizist Jim wird uns zum Schluss der Anfangssequenzen präsentiert. Seine Devise im Leben ist es, stets nur

120 Brugger, 2010:84

Gutes zu tun. Er trifft später auf Claudia und verliebt sich in sie.
Nachdem alle Figuren einen ersten Auftritt hatten und der Rezipient nun weiß, um wen es geht, werden ihre Geschichten sowie deren Beziehungen zueinander im Film nach und nach etabliert.

4.5.1. Indirekte vs. Direkte Beziehungen

Schon nach dieser ersten kurzen Beschreibung des Films erkennt man die Unterschiede zum anderen Multiplot Film AMORES PERROS, in dem die Personen in keiner direkten Beziehung stehen. Octavio, Valeria und El Chivo kennen sich nicht. Sie treffen nur hin und wieder aufeinander, ohne sich dessen aber bewusst zu sein. Der Autounfall ist der einzige Moment, in dem sich alle drei Charaktere genau am selben Ort befinden. El Chivo hat sogar kurz mit Octavio Kontakt, als er diesen aus dem Auto hebt.

In MAGNOLIA werden die Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren den RezipientInnen im Verlauf der Geschichte nach und nach deutlicher. Es existieren im Film zwei zentrale Figurenkonstellationen: zum Einen ist da Earl. Er ist krebskrank und wünscht sich, seinen Sohn Frank, den er damals verlassen hat, noch einmal zu sehen bevor er stirbt. Den ZuschauerInnen werden beide Figuren und deren derzeitiges Leben vorgestellt, ohne dass sie gleich zu Anfangs wissen, wie und ob die beiden überhaupt in irgendeiner Beziehung zueinander stehen. In der Geschichte um Earl existieren auch noch seine um vieles jüngere Frau Linda und sein Krankenpfleger Phil.
Zum Anderen werden uns die Geschichten um Jimmy präsentiert, der auch an Krebs erkrankt ist und Kontakt zu seiner Tochter Claudia sucht. Wir lernen ihre Geschichte und seine kennen sowie die von Stanley und Donnie, beides Teilnehmer von Jimmy's Quizshow „What do Kids know?“. Stanley stellt den derzeitiger Gewinner dar und Donnie, jetzt im mittleren Alter, jenen von vor vielen Jahren. Zu guter Letzt lernen wir auch den Polizist Jim kennen, der sich in Claudia verliebt. Er tritt außerdem mit Donnie in Kontakt, als es anfängt, Frösche zu regnen und er ihn rettet.
Die beiden Hauptstränge werden aber auf der narrativen Ebene nicht miteinander verbunden. Übergreifende Themen gibt es aber wie in AMORES PERROS auch, wobei sie in MAGNOLIA offensichtlicher auftauchen, beispielsweise durch die

Krebserkrankung der beiden Väter und deren eigentlich fast hoffnungsloser Versuch, sich mit ihren Kindern wieder zu versöhnen oder auch die Einsamkeit, die alle Charaktere verkörpern.

4.5.2. Fließende vs. Nicht-fließende Übergänge

Es gibt im mexikanischen Film kaum fließende Übergänge von einem Plot zum anderen, wie das in MAGNOLIA sehr oft der Fall ist. Wie zuvor erwähnt bildet der Fernsehapparat ein Verknüpfungselement zwischen den Plots und Figuren. Mittels einer Plansequenz erlebt das Publikum einen fließenden Übergang von einem Charakter zum nächsten. Als beispielsweise Stanley zusammen mit einer Organisatorin den Gang zur Quizshow entlang eilt, begegnen sie einer anderen Frau, die gerade auf dem Weg zu Jimmy, dem Showmaster, ist. Wir folgen nun ihr und befinden uns am Ende der Szene in Jimmy's Büro[121]. Ein weiteres Beispiel eines Überganges zwischen Plots und Charakteren, der ohne Schnitt stattfindet, geschieht zum Zeitpunkt des dramatischen Höhepunktes im Film: Linda wird nach ihrem Selbstmordversuch vom Rettungsdienst ins Krankenhaus gebracht. Donnie hat gerade den Elektroladen, für den er gearbeitet hatte, beraubt. Claudia, die gerade von einem Rendezvous mit Polizist Jim kommt, sitzt nun alleine im Taxi da sie aus Angst, er würde sie früher oder später sowieso verlassen, keine Beziehung eingehen möchte beziehungsweise kann. Ihre Mutter hat gerade von ihrem Mann erfahren, dass er Claudia sexuell belästigt habe und ist am Weg zu ihr. Genau dann, als alle erwähnten Charaktere im Auto sitzen, jeder mit einem bestimmten Ziel, kreuzen sich ihre Wege. Der Krankenwagen fährt an Donnie vorbei, das Taxi, in dem Claudia sitzt, biegt an der Ampel rechts ab, während ihre Mutter auf der selben Kreuzung und der entgegengesetzten Fahrbahn in ihrem Auto sitzt[122]. In MAGNOLIA existiert eine Vielzahl solcher Übergänge zwischen Plots und Figuren.

In AMORES PERROS erleben wir kaum solche Momente. Ein Beispiel für einen mehr oder weniger fließenden Übergang bildet die Szene, in der Valeria in der Fernsehshow „Gente de Hoy“ auftritt, die sich Jorge gerade im Zimmer von Octavio ansieht. Doch auch hier werden die RezipientInnen nicht sofort in die Geschichte

121 *Magnolia*, 00:45:18
122 Ebd. 02:42:23

Valerias eingeführt, sondern folgen weiterhin jener Octavios. Erst als Plot A zu Ende geht, werden wir wieder zurück in die Show geholt, in der sich Valeria gerade von den Gastgebern verabschiedet.

4.5.3. Parallelität der Plots in MAGNOLIA

Die Parallelität der Handlungsabläufe ist in MAGNOLIA linear und damit ersichtlicher für den Rezipienten als in AMORES PERROS, in denen sie mal parallel, mal zeitverschoben gezeigt werden.
Die Gleichzeitigkeit wird in MAGNOLIA schon in der Exposition deutlich, als die einzelnen Charaktere vorgestellt werden und das Publikum Bruchteile aus deren Leben kennenlernt. Mit einer Musik aus dem *off* werden uns der Reihe nach, wie schon zuvor beschrieben, alle Figuren präsentiert. Die zueinander parallel ablaufenden Handlungsstränge werden dem/der ZuschauerIn mittels verschiedener Methoden immer wieder gezeigt.
Mittels eines Reiß-Schwenks erleben wir beispielsweise die Quizshow Jimmy's, sehen Phil, der sich die Show gerade anschaut, und Earl, der krank im Bett liegt. Ein Schnitt bringt uns zu Frank, der gerade ein Interview führt. Ein weiterer Reiß-Schwenk zeigt uns die Interviewerin, dann Jim und Claudia. Wir sehen wieder die Quizshow: Diesmal im Fernsehapparat der Bar, in der sich Donnie befindet. Wieder unter Einsatz des sogenannten *swish pan* werden uns zunächst Linda, dann die Mutter Claudias und kurz darauf Marcy gezeigt.[123] Durchgehend erklingt dabei die Stimme Jimmy's, der die Show moderiert sowie eine Musik aus dem *off.*
Die Parallelität zeigt sich auch, als Earl Phil seine Geschichte und von seiner Reue erzählt, Frau und Kind verlassen zu haben. Während er erzählt, sehen wir, was die anderen Charaktere gerade machen. Hier wird das Stilmittel des *voice-over* Kommentars angewendet[124].

In AMORES PERROS zeigt sich die Parallelität der Handlungsstränge vor allem durch die Montage. In Plot A taucht immer wieder auch Plot C auf. Zum ersten Mal sehen wir El Chivo mit seinen Hunden auf der Straße kurz nach dem Gespräch zwischen Susana und der Mutter Octavios. Solche Schnitte lassen die

123 *Magnolia,* 01:06:20 – 01:07:14
124 Ebd. 02:14:40 – 02:17:42

ZuschauerInnen von einen Plot zum anderen wechseln, sodass sie sich auch immer wieder neu orientieren müssen.
Ansonsten wird das Publikum durch die zum Teil nicht-linear verlaufenden Handlungsstränge oft verwirrt. In einer Szene sehen wir El Chivo, der gerade den Hund Cofi streichelt und mit einem Verband versorgt hat. Zu diesem Zeitpunkt kennen wir aber seine Geschichte noch nicht. Es stellt sich dem/der RezipientIn die Frage, wie der Hund bei ihm gelandet sein könnte[125]. Es wird in dem Moment der Effekt einer Vorblende angewendet, der Dinge und Handlungen zeigt, die erst im Nachhinein erläutert werden. So wird der/die ZuschauerIn in einem späteren Augenblick des Films mit genau derselben Szene nochmals konfrontiert, diesmal den Hintergrund kennend. Die Art Parallelität, wie wir sie in MAGNOLIA gesehen haben, gibt es im Multiplot Film AMORES PERROS somit nicht.

4.5.4. Übergreifendes Ereignis: der Froschregen

Der Froschregen stellt in MAGNOLIA ungefähr das dar, was in AMORES PERROS der Autounfall ist. Beides sind Ereignisse, die alle Charaktere des Films betreffen, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise.
In MAGNOLIA wird gezeigt, wie jeder der Figuren den Moment des Froschregens erlebt. Als erster sehen wir Jim, wie er in seinem Auto sitzt, als Frösche vom Himmel darauf fallen. Zur gleichen Zeit sitzt Claudia in ihrem Wohnzimmer und beobachtet den „Regen“ vom Fenster aus. Phil, der sich nach wie vor mit Earl in dessen Haus befindet, spricht es zum ersten Mal aus: „All the frogs falling from the sky“[126]. Die Mutter von Claudia fährt durch die vielen Frösche am Boden gegen ein parkendes Auto und auch der Krankenwagen, in dem Linda liegt, kommt ins Schleudern. Als Jimmy, der Quizshow Moderator, sich umbringen will, fallen Frösche durch das Dachfenster und verhindern seinen Selbstmordversuch. Stanley befindet sich gerade in der Bibliothek, als es Frösche regnet. Somit bildet der Froschregen zwar ein auf alle Plots übergreifendes Geschehnis, stellt aber nicht, wie das in AMORES PERROS der Fall ist, das Bindeglied zwischen den Hauptprotagonisten dar. Die Figurenkonstellationen bleiben die selben vom Anfang. Es ist niemand im Film für das Ereignis verantwortlich und somit existiert keine direkte Beeinflussung zwischen

125 Ebd. 01:11:20
126 *Magnolia*, 02:47:50

den Charakteren.
Der große Unterschied zwischen den beiden übergreifenden Ereignissen liegt außerdem im Realitäts- beziehungsweise Fiktionsgrad. Während ein Autounfall etwas ist, was im alltäglichen Leben wirklich passiert, stellt der Froschregen eine unvorstellbare Sache dar. Allgemein wird in MAGNOLIA oftmals auf eine Art Mystik im Leben hingewiesen, was im Prolog des Films zu Tage kommt. Hier erzählt ein „humble narrator“ von unterschiedlichen Zufällen, die in der Vergangenheit eintrafen. Im mexikanischen Drama führt das konkrete Ereignis des Unfalls dazu, dass sich die Leben der drei Hauptprotagonisten stark verändern. Es ist in dem Sinn ein reales Geschehen, von einer Person verursacht, das bei den RezipientInnen eine erhöhte Gefühlsregung durch Identifikation auslösen kann.

Zufall und Schicksal sind zwei Leitmotive, die in beiden Filmen vorkommen. Es geht sowohl in MAGNOLIA als auch in AMORES PERROS um die Verbindung zwischen Menschen, die im alltäglichen Leben nichts miteinander zu tun hätten[127]. Sie befinden sich an verschiedenen Orten, kommen aus unterschiedlichen sozialen Verhältnissen und gehen zum Teil ganz andere Lebenswege. Trotzdem kommt es durch bestimmte Ereignisse dazu, dass sich zwischen jenen Menschen, die zuvor in ihrer eigenen Welt lebten, eine Art ungewollte Vernetzung ergibt. Im Film AMORES PERROS kommt diese durch die aus unterschiedlichen Klassen stammenden Protagonisten sehr stark zum Ausdruck: „Creo que revela que el dolor es igual para todos, es universal“[128], erklärt der Regisseur in Bezug auf den Inhalt des Films AMORES PERROS.

Der Vergleich zwischen dem US-amerikanischen und dem mexikanischen Spielfilm hat gezeigt, dass das Phänomen Multiplot unterschiedlich dargestellt werden kann, es nach wie vor aber darum geht, mehrere verschiedenartige Geschichten in einen Zusammenhang zu bringen.

127 Vgl. Shaw, 2003: 55
128 *Amores Perros*, DVD Specials: Hinter den Kulissen, 00:02:22

5. AMORES PERROS im PKS-Modell

Wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, äußert sich die Multiplot Struktur in AMORES PERROS auf unterschiedliche Art und Weise. Außerdem werden Merkmale der Struktur von den RezipientInnen mal stärker und mal schwächer wahrgenommen. Im Folgenden werde ich Beispiele für jene Merkmale geben und somit den Film und seine Struktur in Verbindung mit dem PKS- Modell setzen.

5.1. Topik-Reihen der Perzeptionsstruktur

Peter Wuss unterscheidet zusätzlich zu den drei Strukturreihen der Perzeption, Konzeption und Stereotypen „Basisformen des filmischen Erzählens“, die diese jeweils mit sich tragen.[129]
Bei der perzeptionsgeleiteten Struktur in Filmen bilden jene Basisformen die sogenannten Topik-Reihen, die zu einem für das Publikum nachvollziehbaren Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Ereignissen im Film beitragen können:

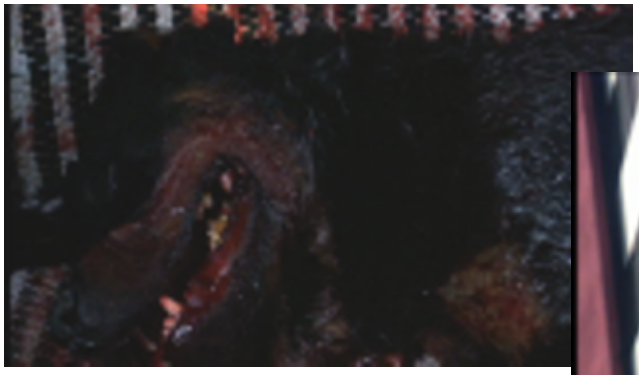
> Dann nämlich, wenn ähnlich gestaltete Reizkonfigurationen bzw. homologe Formen innerhalb der Geschehensabläufe einer Komposition eine mehrfache Wiederholung erfahren, die handlungsübergeifend organisiert ist, so daß die verwandten Reizmuster vom Anfang bis zum Ende einer Filmgeschichte in bestimmten Intervallen immer wieder auftauchen[130].

In AMORES PERROS erscheinen die Topik-Reihen, die schrittweise für die Formung von Sinnzusammenhängen wichtig sind, in verschiedenen Facetten. Denn sowohl im Makrobereich, also den gesamten Film betreffend, als auch im Mikrobereich der einzelnen Einstellungen und Szenen tauchen sich wiederholende Topiks auf.
Was die Makroebene betrifft, können beispielsweise die zuvor im Kapitel zur Multiplot Struktur genannten übergreifenden Themen als eine Folge von ähnlichen, zur Sinnkonstruktion beitragenden Topiks gelten. Bei der Herausarbeitung von Topik-Reihen in Filmen ist es wichtig zu beachten, dass diese stets denselben Wert im

129 Vgl. Wuss, www.montage.av, 1/1/1992, S.28f
130 Wuss, 1993:119

Gesamtwerk besitzen, also kein Element wichtiger als das sich im Laufe des Films wiederholende ist. Das ist gerade bei Multiplot Filmen ein wichtiges Merkmal darstellt.
Später gebe ich ein Beispiel für perzeptivgeleitete Strukturen und deren sich ähnelnde und wiederholende Reizmuster in Bezug auf die Montage des mexikanischen Films.
Ein Beispiel für eine Topik-Reihe auf der Mikroebene des Films hatte ich im ersten Kapitel schon vorweg genommen, nämlich jene der Farbe Rot und des Blutes. Es ist ein Motiv, dass sich im Verlauf des Films oft wiederholt und bis zum Ende ein wichtiges Merkmal für eine Topik-Reihe bildet. Die zuvor genannten Beispiele präsentiere ich hier nochmals in Form von Schnappschüssen in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens[131].

1) 00:00:56 Cofi



2) 00:02:58 rote Ampel



3) 00:03:15 Valeria



4) 00:03:32 Hundekampfarena



131 Vgl. *Amores Perros*

Peter Wuss unterteilt bei der Analyse eines Films die drei Strukturen der Invariantenbildung in mehrere Kategorien. So befindet sich das oben genannte Beispiel auf der Grundlage der Montage, in der die einzelnen Bilder so aneinandergereiht werden, dass sie für die RezipientInnen logisch nachvollziehbar sind beziehungsweise ein Zusammenhang erkennbar ist. Auf die Montage in AMORES PERROS gehe ich in Bezug auf das PKS-Modell später näher ein.

Innerhalb einer filmischen Komposition erwähnt Wuss auch die Figuren, ihr Handeln und die Konfliktsituationen.
Wenn man die Darsteller im Film AMORES PERROS auf Grund des PKS-Modells analysiert, ergeben sich folgende Beobachtungen für Beispiele von Invarianten der Wahrnehmung, also von perzeptivgeleiteten Strukturen:
Dem Publikum werden nach und nach die für den Film relevanten Figuren präsentiert. Zunächst wissen wir nichts über den jungen Autofahrer der Anfangsszene, doch mit der Zeit wird uns sein Charakter deutlicher. Es sind Invarianten der Wahrnehmung, solche also, die erst nach mehrfacher Wiederholung bewusst ins Gedächtnis der ZuschauerInnen gelangen um dort eine Bedeutung zu formulieren. Octavio beispielsweise wird zuerst als liebenswürdig und selbstsicher gezeigt, was sich nach dem Autounfall ändert. Die Obsession für Susana wird stärker, wodurch sie sich schließlich von ihm abwendet.
Den Umständen entsprechend ändert sich also der Charakter Octavios, was dem Publikum erst nach und nach bewusst wird. Es ist eine Veränderung der Figur, die sich im Verlauf des Films entwickelt.

Im Gegensatz hierzu erleben die RezipientInnen El Chivo zunächst als brutalen und skrupellosen Mörder, der sich durch die Morde sein Geld verdient. Er lebt zurückgezogen und lebt mit seinen Hunden, die er lieber um sich hat als Menschen, in einer zerfallenen Anlage. Erst nach und nach wird die Herzlichkeit des Mannes für die ZuschauerInnen sichtbar, indem wir die Hintergründe seiner derzeitigen Lebenssituation erfahren. El Chivo zeigt den ganzen Film hindurch, bis auf den Moment, in dem er alle seine Hunde tot auffindet, kaum Emotionen. Zum Schluss jedoch bricht er in der Wohnung seiner Tochter Maru in Tränen aus und entschuldigt sich für seine Abwesenheit die ganzen Jahre über. Durch jene Gefühlsausbrüche wird beim Publikum eine Art Mitgefühl ausgelöst, denn es erkennt nun hinter dem

zurückgezogenen und kalten Mann einen Vater, der nie aufgehört hat, an sein Tochter zu denken.

Auch in Bezug auf Konfliktsituationen lassen sich in AMORES PERROS perzeptivgeleitete Strukturen erkennen. Wuss spricht hier vom allmählichen Aufbau der perzeptivgeleiteten „Reihe *atomisierter Konflikte* in Gestalt von Abfolgen ähnlicher kleiner Kollisionen“[132]. Solche Kollisionen, die schrittweise zu konzept- oder stereotypengeleiteten Strukturen werden, entstehen zunächst im kleinen Rahmen auch in AMORES PERROS. Der Streit zwischen Octavio und seinem Bruder Ramiro beginnt zunächst mit Sticheleien, bis es eines Tages ausartet und sie sich starke physische Schmerzen zufügen. Zum „zentralen dramatischen Konflikt“[133], der sich nach Wuss dann als Invariante des Denkens darstellt, also als konzeptgeleitete Struktur, kommt es zwischen den Brüdern in folgender Szene: Ramiro wird von Mauricio und seinen Leuten auf „Befehl“ Octavios zusammengeschlagen. Daraufhin zieht er mit Susana, dem Baby und dem ganzen Geld, das Octavio auf Grund der Hundekämpfe gewonnen hatte, weg.

Auch die Streitereien zwischen Valeria und Daniel bauen sich im Verlauf des Films erst mit der Zeit auf. Diese nehmen überhand, als Richi verschwindet und Valeria durch den Autounfall den ganzen Tag Zuhause festsitzt. Das Publikum wird mit der Selbstzerstörung, wie es der Regisseur des Films ausdrückt[134], konfrontiert, welche bis dahin perzeptivgeleitet angedeutet ist und erst beim Ausbruch des ersten großen Streits konzeptualisiert werden kann.

Konfliktsituationen die Figur El Chivos betreffend befinden sich meistens auf der Ebene der konzeptgeleiteten Strukturen, da sie den RezipientInnen durch die offensichtliche Ermordung von Personen, beziehungsweise die Vorbereitung darauf, bewusst gemacht werden. Den Konfliktherd in seiner Geschichte bilden später der Auftraggeber Gustavo und sein Bruder Luis, die im Haus von El Chivo gegenübergestellt werden. Er nennt Luis *Abel* in Anspielung auf die biblische Geschichte der Brüder Kain und Abel[135], wodurch sich eine weitere Konfliktstruktur

132 Wuss, 1993:219
133 Wuss, 1993: 219
134 *Amores Perros*, DVD Specials 00:08:37
135 Vgl. Hart, 2004: 191

zwischen Brüdern entpuppt, die für das Publikum aber in diesem Moment in keiner oder nur schwach wahrgenommener Beziehung zur Geschichte Octavios und Ramiros steht. Als El Chivo die beiden Geschäftsmänner und Halbbrüder an Stangen gefesselt in einem Raum mit einer Pistole sitzen lässt, hat der Konflikt auf einmal nichts mehr mit ihm zu tun. Er dreht diesem sozusagen den Rücken zu und legt das Problem in die Hand des Auftragsgebers Gustavo und dessen Rivalen Luis.

Ein weiteres Beispiel für eine Topik-Reihe auf der narrativen Ebene von AMORES PERROS sind bestimmte Verhaltensmuster, die sich durch die unterschiedlichen Protagonisten ziehen. Gemeint ist hier vorallem die Aggressivität, die zwischen den Figuren oft auftritt: die Brutalität Ramiros gegenüber seiner Frau Susana, die aggressiven Beschimpfungen von Valeria und Daniel sowie die bösartige Gegenüberstellung der zwei Rivalen Gustavo und Luis durch El Chivo[136].

Generell lassen sich aber perzeptionsgeleitete Strukturen besser durch die Art der Darstellung gewisser Reizmuster bestimmen als auf der Handlungsebene des Films: „Sie liegen (…) meist in der Nuance der Darstellungen, in den Feinheiten des filmkünstlerischen Ausdrucks. Und sie betreffen meist mehr das „Wie“ der physischen Vorgänge als das „was“ der Handlungsabläufe“[137].

Auch im Fall von AMORES PERROS lassen sich Beispiele für perzeptionsgeleitete Strukturen besser auf der filmischen Darbietungsebene als auf der narrativen Ebene geben. Bevor ich aber dazu komme, möchte ich näher auf die beiden anderen Strukturen der Filmwahrnehmung eingehen.

136 *Amores Perros*, 02:09:14
137 Wuss, 1990:73; Der Autor bezieht sich hier auf die sogenannte Tiefenstruktur eines Films, die mit perzeptionsgeleiteten Strukturen gleichzusetzen ist

5.2. Kausal-Ketten der Konzeptionsstruktur

Im Gegensatz zu den perzeptivgeleiteten Topik-Reihen können konzeptgeleitete Ereignisse infolge des Prinzips von Ursache und Wirkung bewusst wahrgenommen werden. Wo die Kausal-Kette „in einer Filmgeschichte auftaucht, liegt der rote Faden gleichsam offen auf der Hand. Kausalität bzw. Finalität konstruiert den Plot oder das Sujet des Films.“[138] Unter Plot oder Sujet wird die eigentliche Filmdramaturgie verstanden welche im Gegensatz zur Inszenierung steht. Die Ereignisse, die sich aus kausalen Zusammenhängen ergeben, suchen nach Lösungen für eine dargestellte Problem– oder Konfliktsituation innerhalb der Handlung eines Films und bilden somit einen wichtigen Teil der Dramaturgie[139]. Die RezipientInnen bilden auf Grund der aufeinander folgenden Ketten von meist logischen kausalen Geschehnissen starke Hypothesen über den weiteren Verlauf der Filmgeschichte.

Konzeptgeleitete Strukturen und kausale Zusammenhänge sind bei der Inhaltsanalyse eines Films am einfachsten zu beschreiben. Auch in AMORES PERROS tauchen zahlreiche Kausal-Ketten auf, die sich den RezipientInnen durch frühere Erfahrungen beziehungsweise Weltwissen leicht erschließen.
Das am deutlichsten zu Tage tretende Glied einer Kausal-Kette, die letztlich die ganze Filmgeschichte ausmacht, ist der Autounfall. Dieser hängt mit der von Wuss innerhalb des PKS- Modells beschriebenen Arten des Handelns der Protagonisten zusammen. Dabei geht er von einer *zielgerichteten Handlung* aus, die zu Kausalitäteffekten führt[140].
Als Octavio Jarocho mit einem Messer in den Bauch sticht, wird er von der Gruppe verfolgt. Schon durch jene Tat des Protagonisten kommt es zu einem Ereignis, welches nachher den Höhepunkt des Konflikts im Film bildet, dem Autounfall.
Durch die rasante Autofahrt, die Octavio in der Verfolgungsszene an den Tag legt und durch dessen Überquerung der roten Ampel, kommt es zu einem schweren Unfall, in den drei Personen als Opfer involviert sind: Jorge, der Freund Octavios, ist tot. Octavio und Valeria schwer verletzt. Die Kette von kausalen Ereignissen entpuppt sich in Bezug auf den Autounfall dann erst nach und nach. Die Ereignisse, die von der Ursache, dem Unfall, zu den Wirkungen, die die schweren Konsequenzen und

138 Vgl. Wuss, www.montage.av, 1/1/1992, S. 30
139 Vgl. Wuss, 1993:95f
140 Vgl. Wuss, 1993:219

lebensveränderten Umstände der Figuren zeigen, unterliegen der Invariante des Denkens, wonach das Publikum fähig ist, durch Deduktionen starke Hypothesen über den Kurs der Filmerzählung aufzustellen.

In einzelnen Szenen und Handlungen kann der/die RezipientIn sinnhafte Schlüsse über kausale Beziehungen ziehen. Um die neue Wohnung Valerias und Daniels einzuweihen, wollen sie mit Champagner anstoßen. Daniel hat es aber verabsäumt, eine Flasche zu besorgen. Valeria bietet an, selbst loszufahren und eine zu kaufen. Kurz darauf ist sie in einen schrecklichen Unfall verwickelt. In diesem Fall ist die „konzeptualisierte physische Handlung mit ihren einzelnen Realisierungsphasen (...) jedem Zuschauer evident.“[141]
Auch alle weiteren Ereignisse im Kapitel Daniels und Valeria stehen in erster Linie in Verbindung mit dem Unfall. Die Kette kausaler Zusammenhänge ist eindeutig.

Was die Geschichte von El Chivo angeht, ergeben sich auch hier zwischen einzelnen Handlungen Sinnzusammenhänge, die für den/die RezipientIn durch frühere Ereignisse im Film eindeutig sind und keiner mehrfachen Wiederholung bedürfen. Als El Chivo beispielsweise von einem Auftrag nach Hause kommt, begrüßt ihn der Rottweiler Cofi mit blutverschmierter Schnauze. Die anderen Hunde, die ihm sonst auch immer entgegenlaufen, sobald er nach Hause kommt, sind nicht zu sehen. Als El Chivo sie ruft und im Zimmer das Licht anschaltet, verrät uns sein Blick, dass etwas Schreckliches passiert sein muss. Dadurch, dass die ZuschauerInnen von der Vergangenheit Cofis wissen, können sie alleine in diesem kurzen Moment der Szene den Schluss ziehen, dass es zu einem tödlichen Kampf zwischen Cofi und den anderen Hunden kam. Die Szene, in der das passierte, wurde gar nicht gezeigt. Das war auch nicht notwendig, denn auf Grund der kausalen Zusammenhänge und der kognitiven Fähigkeit des Menschen, diese zu erkennen, ist das Geschehnis leicht verständlich; weitere Erläuterungen wären überflüssig gewesen. Dieses Beispiel reiht sich in die Kategorie der Montage ein, die es gilt, auf perzeptiv-, konzeptions- und stereotypengeleitete Strukturen zu untersuchen.
Die kausalen Zusammenhänge, die das Leben von El Chivo aber definieren beziehungsweise erst erklärbar machen, bleiben dem Publikum über den Großteil des Films jedoch verborgen. Er taucht immer wieder auf, beobachtet Menschen die

141 Wuss, 1990: 77

dem Publikum noch nicht bekannt sind und spricht mit Personen, dessen Relation mit El Chivo erst später erläutert wird. Eine Aufklärung seiner Lebensgeschichte gibt der Polizist Leonardo am Anfang des Kapitels „El Chivo y Maru“, welches erst nach ungefähr eineinhalb Stunden der Filmlaufzeit eingeblendet wird.

Bei Konfliktsituationen, wie zuvor im Beispiel zu den Topik-Reihen erwähnt, können Kausal-Ketten dem Publikum vorallem dann evident werden, wenn es zu einem „zentralen dramatischen Konflikt“[142] im Film kommt. Die Ereignisse sind für die ZuschauerInnen im Moment des Geschehens leicht zu begreifen. In AMORES PERROS kommt es in jedem einzelnen der drei Plots zu einem solchen zentralen Konflikt, der sich bis dahin in einer Aufbauphase befindet. In Octavios Fall beginnt ein Konflikt sowohl zwischen ihm und seinem Bruder Ramiro als auch seinem Gegner Jarocho, der vor ihm jeden Hundekampf gewonnen hatte und jetzt, da der Hund Octavios alle seine Hunde verlieren lässt, eifersüchtig wird und irrational handelt. Beide Konfliktherde führen Octavio zu Taten, die ihn in schwierige Situationen bringen. Zunächst geht es bei der Konfrontation mit Ramiro um Susana, dessen Frau. Mit ihr will Octavio wegziehen und kommt somit in die nächste Auseinandersetzung mit Jarocho, indem er seinen Hund Cofi zu Hundekämpfen bringt. Sowohl die eine als auch die andere Situation führen zu jenen dramatischen zentralen Konflikten: Ramiro wird stark verprügelt, wonach dieser mit Susana wegzieht. Dieser Akt führt Octavio dazu, ein letztes Mal bei einem Hundekampf mitzumachen, bei dem er sehr viel Geld gewinnen kann, um Susana zurück zu erobern. Bei jenem Kampf aber kommt es zu jener Auseinandersetzung, die Octavio schließlich in einen Autounfall verwickelt: er sticht Jarocho mit einem Messer in den Bauch, nachdem dieser unfairer weise auf Cofi schießt. Die wilde Verfolgungsjagd endet mit einem schweren Unfall, bei dem sein bester Freund Jorge stirbt und Octavio schwer verletzt noch davon kommt.
Diese zentralen Momente des Konflikts sind für die RezipientInnen eindeutig erfassbar. Sie ergeben Sinn, nachdem man die „Aufbauphase“ jener Auseinandersetzungen und Spannungen zwischen den Charakteren mitbekommen hat. Sie liegen für das Publikum im Bereich der konzeptgeleiteten Strukturen einer Filmerzählung.

142 Wuss, 1993:219

Die Verhaltensmuster, Analyse der Figuren, die Konfliktsituationen oder der filmische Aufbau in Bezug auf die Mise-en-Scène oder Montage können aber auch stereotypengeleitete Strukturen im Film aufweisen.

5.3. Story-Schemata der Stereotypenstruktur

„Wenn ähnliche Handlungsmuster in mehreren Filmen Verwendung finden, werden *Story-Schemata* formiert, Stereotype der Narration.“[143]
Wie eingangs erwähnt, bilden sich Stereotype durch die wiederholte Verwendung bestimmter Handlungen, Protagonisten oder Motive, die zuvor schon in anderen Filmen oder Medien angewendet wurden.

Einige Beispiele für Story-Schemata in AMORES PERROS existieren, wobei ich in diesem Kapitel auch Brüche zu von RezipientInnen bekannten Stereotypen darstellen möchte. Wichtig ist, dass Story-Schemata in Filmen keineswegs Langeweile beim Publikum hervorrufen müssen, denn obwohl sie ihm aus anderen Filmen vielleicht schon bekannt sind, können sie in unterschiedlichster Art inszeniert werden und so den ZuschauerInnen Neuartiges zeigen[144].
Ein Beispiel für ein *archetypisches* Motiv, wie es von Wuss beschrieben wird, ist in AMORES PERROS die „Unglückliche Liebe“, die in allen drei Plots des Films vorkommt und zuvor in anderen Filmen schon existent war.[145] Wie zuvor im Kapitel zur Telenovela als eine Ausformung des Multiplots beschrieben, spielen die zwischenmenschlichen Relationen eine große Rolle, wobei in AMORES PERROS sich jene „unglückliche Liebe“ in allen drei Geschichten auf unterschiedliche Art äußert. Ehebruch, die unmögliche Liebesbeziehung zwischen einem sich eigentlich liebenden Paar oder die nicht existente Beziehung zwischen einem Elternteil und seinem Kind, sind in AMORES PERROS solch stereotype Themen, wie der/die RezipientIn sie aus einer Fernsehserie oder Telenovela kennen könnte.

Ein weiteres stereotypes Motiv stellt in AMORES PERROS die Klasseneinteilung dar. Während der aus einer unteren Schicht stammende Octavio mit seiner Mutter, seinem Bruder, dessen Frau und Kind in einem vollgeräumten kleinen Haus

143 Wuss, www.montage.av, 1/1/1992, S.31
144 Vgl. Wuss, 1993:149
145 Ebd. 150

zusammenlebt, können sich Valeria und Daniel eine große helle Wohnung in einem noblen Viertel Mexiko Citys leisten. Die Dichotomie von arm versus reich wird in zahlreichen Filmen klischeehaft dargestellt, sodass der/die RezipientIn keine Schwierigkeiten hat, die dargestellten Situationen in Zusammenhang zu bringen beziehungsweise diese zu verarbeiten. Dennoch bringt der Film Neues an das Publikum, nämlich unter anderem dadurch, dass sich die Protagonisten der verschiedenen Schichten nie begegnen und nichts miteinander zu tun haben. Somit wird der Klassenunterschied durch das Fehlen einer Konfrontation zwischen ihnen, wie es in vielen anderen Filmen der Fall ist, nicht sofort bewusst gemacht, denn die Figuren stehen in keiner Beziehung zueinander. Es wird auf jenes Problem der Gesellschaft nicht direkt aufmerksam gemacht. Wir erleben lediglich drei voneinander getrennte Geschichten die allesamt, ob arm oder reich, den selben Stellenwert in der filmischen Multiplot Struktur einnehmen.

Auch der Umstand, dass die Handlung des Films sich in Mexiko City abspielt, dürfte bei einigen ZuschauerInnen, die die Stadt nicht kennen, stereotype Bilder hervorrufen. Durch die Erfahrung mit anderen lateinamerikanischen Filmen können unterschiedliche im Gedächtnis des Publikums gespeicherte Reizmerkmale in Bezug auf das Leben in jenen Ländern zu ganz bestimmten Schemata führen. Peter Wuss beschreibt jene Art der Rezeption und Informationsverarbeitung als „Mythen, die sich in den Vorstellungen eines bestimmten Publikums zu geschichtlichen Vorgängen der eigenen oder auch mancher fremden Region gebildet haben.“[146] Er führt den Gedanken weiter, indem er sagt, dass das Filmgeschehen dann mit dem Wissen verknüpft wird, welches die RezipientInnen durch die Vermittlung solcher Mythen aus unterschiedlichen Medientexten zuvor entnommen hatten. Somit entsteht in den Gedächtnissen vieler Menschen ein bestimmtes Bild, beispielsweise eines Landes, welches durch die mehrfache Wiederholung in anderen Filmen für richtig erklärt wird und nun auch in den aktuellen übertragen werden kann.

In Bezug auf die Konflikte, die in den vorigen Kapiteln erwähnt wurden und die sich durch den gesamten Film spannungsgeladen aufbauen, handelt es sich bei stereotypengeleiteten Strukturen um bestimmte Konfliktschemata[147]. Es sind Motive,

146 Wuss, 1993:153
147 Vgl. Wuss, 1993:219

die den RezipientInnen bereits aus anderen Filmgenres bekannt sein dürften. So sind beispielsweise jene zuvor genannten Relationen in Hinblick auf deren Konflikte zwischen den Figuren stereotyp: Octavio und sein Bruder entwickeln sich zu Erzfeinden, der Streit gerät außer Kontrolle nachdem Octavio ihn verprügeln lässt und dieser mit seiner großen Liebe Susana wegzieht. Ramiro, der „Böse“ im Film, wird dann auch von Polizisten bei einem Raubüberfall erschossen. Die Rivalität zwischen Brüdern ist ein Ereignis, welches in anderen (Medien-)Texten zuvor schon geläufig war[148].
Der Konflikt zwischen Valeria und Daniel ergibt sich unter anderem daraus, dass Daniel noch verheiratet ist, als er mit Valeria in die neue Wohnung zieht. Außerdem hat er zwei Töchter, die er durch die Beziehung mit Valeria immer seltener sieht. Auch diese Konfliktstruktur bildet einen Stereotyp: es entsteht eine indirekte Rivalität zwischen den beiden Frauen sowie ein innerer Konflikt Daniels, der im Film durchblicken lässt, dass er sich immer wieder zu seiner Familie zurücksehnt. Als ein großer Streit zwischen Daniel und Valeria ausbricht bezeichnet sie seine Frau und Töchter sogar mit Schimpfwörtern[149].
El Chivo steht in Konflikt mit sich selbst, seitdem er seine Familie verlassen hat. Als er vom Tod seiner Frau in einer Zeitung erfährt, macht er sich auf die Suche nach seiner Tochter Maru. Ein stereotypes Motiv in Bezug auf ihn und seinen stetigen Konflikt wäre hier „die Suche nach dem verlorenen Kind“. Dadurch, dass El Chivo sehr zurückgezogen lebt und eigentlich nichts mit Menschen zu tun haben will, entwickelt sich eine Art „selbst auferlegte Strafe“, wie es der Schauspieler in einem Interview ausdrückt[150].

Was die Figuren und deren Verhalten in AMORES PERROS angeht, bilden sich folgende Typenschemata: Octavio verkörpert im Film den liebenswürdigen, etwas naiven aber auch mutigen Jungen, der alles dafür tut, um mit seiner großen Liebe zusammen zu sein. Er muss sich stets seinem großen Bruder gegenüber durchsetzen, der im Gegensatz zu ihm brutal und egozentrisch ist.
Valeria als Model und Berühmtheit hingegen repräsentiert die oftmals oberflächliche Welt der Medien. Sie muss sich keine Gedanken über ihre finanzielle Situation machen und es geht ihr vor allem um den Ruhm, den sie als spanisches Model in

148 Beispiel *Kain und Abel*
149 *Amores Perros*, 01:20:43
150 Amores Perros, DVD Specials,

Mexiko genießen kann. Sie stellt ein „Schönheitsideal“ dar, was als klischeehaftes Motiv sowohl aus Filmen als auch aus Magazinen oder Fernsehsendungen, gerade in Lateinamerika, dem Publikum bekannt ist[151].
Generell kann man von den Frauenfiguren in AMORES PERROS behaupten, sie erfüllten klischeehafte Rollen: Susana verkörpert das Mädchen aus einer armen Familie, die ihrem Mann ergeben ist, egal wie schlecht er sie behandelt, da sie von ihm abhängig ist. Valeria ist nach dem Autounfall auch von Daniel abhängig und steht mit seiner Familie in einer stetigen Art der Konkurrenz. Sie ist die Geliebte eines verheirateten Mannes.
Maru schließlich stellt die verlassene Tochter dar, die von ihrer Mutter alleine erzogen wurde. Wie schon erwähnt, fehlen die Vaterfiguren in allen drei Geschichten, wodurch es an den Frauen liegt, sich um die Nachkommen zu kümmern.

Was die Figur El Chivos betrifft, erfüllt dieser nicht die typischen Erwartungen des Publikums an einen alten, einsamen Mann, wie er uns zunächst präsentiert wird. Es stellt sich bald im Film heraus, dass der obdachlose Protagonist ein Auftragsmörder ist und dadurch Geld verdient. Er verdient sogar genug, um sich eine eigene Wohnung leisten zu können, was er aber gegen jede Erwartung auch nicht macht. Als Ex-Revolutionär kämpfte er auf der Seite der armen Bevölkerung des Landes und hat überhaupt nicht die Absicht, wie ein „Yuppie“[152] zu leben, für die er aber gewillt ist, die Aufträge zu erledigen[153]. El Chivo repräsentiert auf den ersten Blick zwar kein typisches Figurenschema, doch als er immer wieder für kurze Augenblicke Emotionen zeigt, erkennen die ZuschauerInnen in ihm einen Charakterzug nach dem Prinzip „harte Schale, weicher Kern“. Der ehemalige Guerillero und derzeitige Auftragsmörder verbirgt viel mehr, als er am Anfang durchblicken lässt. Durch die Auflösung seiner Geschichte im Verlauf des Films wird dem Publikum das klar und somit weist auch seine Figur ein aus vielen anderen Bereichen bekanntes Stereotyp auf: jenes des nach außen hin starken aber in vielen Situationen verwundbaren Mannes.

Die Beispiele im Film AMORES PERROS in Bezug auf die perzeptiv-, konzept- und stereotypengeleiteten Strukturen haben gezeigt, dass es viele verschiedene

151 Vgl. Smith, 2003:45
152 *Amores Perros*, DVD Specials, 00:11:36
153 Mauer, 2009:18f

Kategorien gibt, diese auf der Ebene der Narration zu analysieren. Auffällig ist, dass alle drei Strukturen der Wahrnehmung im Film vorkommen, wobei sie unterschiedlich oft auftreten. Perzeptivgeleitete Strukturen kommen in den meisten Bereichen einer Filmkomposition vor, sind aber auf Grund ihres niedrigen Evidenzgrades nicht immer leicht zu analysieren. Einfacher ist es, sie auf der nicht- narrativen Ebene, also vielmehr im filmischen Aufbau, zu erkennen.
Konzeptgeleitete Strukturen existieren den ganzen Film hindurch und decken einen Großteil der Filmkomposition und ihrer Elemente ab.
Die stereotypengeleiteten Segmente treten im mexikanischen Film eher in Form von archetypischen Motiven wie „die unglückliche Liebe“, „die auf Betrug basierende Liebschaft“ etc. auf. Es handelt sich um Themen, die meist schon aus anderen Filmen bekannt sind. Die Figuren selbst sowie die gesamte Filmerzählung bilden weniger starke Stereotypen. Die Absicht des Regisseurs war es, mit den Klischees bezüglich Mexikos zu brechen und ein reales und unverblümtes Bild des Landes zu zeigen[154].

Im folgenden Kapitel sollen die drei Strukturen des PKS- Modells von Wuss anhand der Montage in AMORES PERROS dargestellt werden. Durch den filmischen Aufbau, der das Werk in drei Teile gliedert, ergeben sich bei der Analyse der Montage unterschiedliche Funktionen der drei Strukturtypen.

154 Vgl. Díaz Lopez/Elena, 2006: 221

5.4. Die Rolle der Filmmontage im PKS-Modell

Im Film spielt die Montage eines der wichtigsten und grundlegendsten Aspekte. Wenn es gelingt, die gefilmten Einzelaufnahmen und Einstellungen zu einem ästhetischen Bild zusammen zu fügen, ergibt sich für den/die RezipientIn ein positives Filmerlebnis, insofern der Montageeffekt sinnvoll und somit verständlich erscheint. Das ist vorallem durch die kognitive Fähigkeit der ZuschauerInnen möglich, die auf Grund ihres Weltwissens aus bei der Montage von Bildern nicht Gezeigtem logische Schlüsse ziehen können.
Wenn in AMORES PERROS beispielsweise Jorge durch die Heckscheibe des Autos sieht und erschrocken bemerkt, dass die anderen sie noch immer verfolgen, bildet die nachfolgende Einstellung, die den gelben Van zeigt, für die RezipientInnen keine große Überraschung. Ihre Erwartung, zu sehen, vor wem oder was Jorge und Octavio denn flüchten, wurde erfüllt.

> Die Montage im Film steuert die Aufmerksamkeit, indem sie dafür sorgt, daß Geschehensverläufe vorgeführt oder auch ausgelassen werden, je nachdem, ob der Zuschauer sich deren Schema noch aneignen muß oder sie bereits für seine Antizipationen zur Verfügung hat. Sie rekonstruiert anscheinend zunächst nur bestimmte Vorgänge, aber sie nutzt dabei Erwartungen des Rezipienten, seine Antizipationen des Geschehens[155].

Dieses Beispiel hat gezeigt, dass Montage zunächst auf dem Prinzip von Ursache und Wirkung beruht. Da der Mensch im alltäglichen Leben ständig mit kausalen Zusammenhängen konfrontiert wird, liegt es nahe, dass er diese in den Filmen ohne große Anstrengung auch ausfindig machen kann. Es sind logische Verknüpfungen, die er mittels generellen Weltwissens erstellen kann[156].
Im PKS-Modell ordnet sich jene Art der Montage in die *konzeptgeleiteten Strukturen* ein, die eine zielgerichtete Erwartung des Publikums erzeugt[157]. Hier können beispielsweise Bilder, Worte oder Szenen weggelassen werden, ohne die Verständlichkeit der Filmerzählung zu stören.

155 Wuss, 1993:263
156 Vgl. ebd. 264
157 Vgl. ebd. 266

> Die Leerstelle zeigt die Notwendigkeit der Anschließbarkeit der Textelemente an, um die Funktion des Sinns zu konstituieren. Indem der Rezipient die Anschließbarkeit der Textelemente realisiert, erhält deren Sinn eine neue Funktion, die im Rahmen ihrer Organisation durch die inhaltliche Struktur bedeutend werden[158].

Im Kapitel zu konzeptgeleiteten Strukturen habe ich diesbezüglich das Beispiel von der Szene genannt, in der El Chivo seine Hunde tot auffindet. Mittels der Montage und der Fähigkeit des Menschen, bestimmte logische Schlussfolgerungen auf Grund seines Wissens zu ziehen, konnte der Hundekampf zwischen Cofi und den Hunden El Chivos ausgelassen werden, ohne dass dadurch der/die RezipientIn die Orientierung im Geschehen verloren hätte.



Amores Perros, 01:54:54



El Chivos erschrockener Blick



158 Dobrowsky, 2008: 25

Während konzeptgeleitete Strukturen zielgerichtete Annahmen über das weitere Geschehen in der filmischen Narration bei den RezipientInnen auslösen, werden bei *stereotypengeleiteten Strukturen* die im Gedächtnis festgesetzten Erwartungen aktiviert. Beide Strukturtypen verlassen sich bei der Montage von Einstellungen auf das Weltwissen des Publikums. Stereotypengeleitete Montage hat unter anderem mit dem zuvor genannten Kontinuitätsprinzip zu tun, bei dem die Schnittstellen für den/die RezipientIn kaum bis gar nicht bemerkbar sind. Jene Art von Montage beruht auf den „Routinehandlungen“[159] des Menschen, die im Film keiner weiteren Erklärung mehr bedürfen. Bei der Montage von Bildern, die sich an die normierten Wahrnehmungen der Menschen im Alltag lehnt, ist es wichtig, einen räumlichen und zeitlichen Zusammenhang einzuhalten, den der/die ZuschauerIn nachvollziehen kann. Die aufeinanderfolgenden Bilder müssen bei der Montage, die einer stereotypengeleiteten Struktur unterliegt, in einer logischen Beziehung zueinander stehen, um das Filmpublikum nicht zu verwirren. Für „Reizkonfigurationen stereotyper Art“ nennt Peter Wuss einige Regeln, die die Montage erfüllen sollte:

> Die Handlung hat sich vornehmlich im Zentrum der Leinwand abzuspielen, Formen sollen in ausgewogener und symmetrischer Weise im Bildrahmen eingeordnet werden, Bildfaktur und Helligkeitswerte nicht zu sehr wechseln. Von Raum-und Zeitbeziehungen wird verlangt, dass sie extrem einsichtig bleiben und eine Orientierung im Geschehen erleichtern mögen[160].

Die Montage erzeugt beim/bei der ZuschauerIn aber auch oft nur verdeckte Erwartungen in Hinblick auf den Fortgang des Geschehens. So gesehen macht die zuvor erwähnte Verfolgungsszene erst durch ihre Wiederholung Sinn. Das erste Mal, wenn wir die Szene sehen, handelt es sich (im Makrobereich) um eine perzeptivgeleitete Struktur. Wir können das Ereignis in keinen Kontext bringen, seine Bedeutung bleibt uns noch verdeckt und wir können diesbezüglich bestenfalls schwache Vermutungen anstellen.

> Die an entsprechender Stelle gezeigte Einstellung enthüllt ihre volle Sinnfolge erst nach einer gewissen Zeit, in der sich im Bewußtsein des Zuschauers nicht eine Montageverknüpfung lediglich zwischen sich wiederholenden Elementen herstellt,

159 Vgl. Wuss, 1993:270
160 Ebd. 271

> sondern auch zwischen deren jeweiligen Umfeldern. Auf diese Weise geben die grundlegenden Leitelemente lediglich eine äußerst kondensierte Vorstellung des Themas, helfen aber zugleich durch ihre Verknüpfungen über größere Abstände hinweg Sinnentwicklung und Evolution auch jener Einstellung und Episoden auf die Sprünge, mit denen sie keinen direkten Kontakt hatten. Jedes Mal tauchen diese Elemente in verschiedenem Kontext, mit unterschiedlicher gedanklicher Konkretheit auf. Und das Allerwichtigste ist – die *Montage der Kontexte*[161].

Für den Film AMORES PERROS beziehungsweise die Multiplot Struktur ist jenes Zitat fast Ausgangspunkt. Peleschjan spricht davon, gleiche Leitelemente im Film über einen größeren Zeitraum hinweg wiederholt darzustellen, wodurch jenes Element an Ausdrucksstärke gewinnt. In Multiplot Filmen ist die Wiederholung mancher Momente notwendig, damit sich das Publikum neu orientieren kann beziehungsweise den für die Filmerzählung wichtigen roten Faden nicht verliert.

In AMORES PERROS gibt es viele solcher sich wiederholenden Beispiele, doch als Leitelement käme da in erster Linie der Autounfall in Frage, den ich zuvor als die Schlüsselszene im Film beschrieben habe. Leitelement nämlich deshalb, weil sich die Szene mehrmals aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholt und außerdem immer wieder in einem für den/die ZuschauerInnen neuen Kontext steht.
Beim ersten Mal wird das Publikum mit einer wilden Verfolgungsjagd konfrontiert, die noch außerhalb irgendeines Zusammenhangs innerhalb der Geschichte steht. Das zweite Mal haben wir einen Kontext zum Unfall, nämlich die Vorgeschichte des jungen Autofahrers Octavio. Die beiden anderen Male erleben wir den Unfall wieder aus anderen Perspektiven. So gewinnt der Unfall immer mehr an Bedeutung für die Sinnbildung des gesamten Films.

Eine weitere homologe Reihe, die sich zunächst nur schwach im Gedächtnis der RezipientInnen verankert, steht im Zusammenhang mit der Parallelmontage. Denn wenn in Multiplot Filmen die Aufmerksamkeit des Publikums immer wieder auf andere Figuren gelenkt wird, die im Moment in keinem Zusammenhang zu anderen stehen, dann läuft jenes Gestaltungsmerkmal auf perzeptionsgeleitete Strukturen im Film hinaus:

161 Ebd. 1993: 273, zit. n. Peleschjan (1989:91)

„Die Montage verknüpft die Situationen zu einer allenfalls schwach kausalen Kette, sie erstellt eher ein diegetisches und narratives Netz, das sich assoziativ über Vergleiche, Spiegelungen, Kontraste, Verschiebungen und Wiederholungen entwickelt:“[162]
Indem mittels der Parallelmontage immer wieder zwischen den Handlungssträngen gewechselt wird, ohne dass sich ein direkter kausaler Zusammenhang zwischen ihnen für die RezipientInnen ergibt, müssen diese im Verlauf des Films eigene Assoziationen und Hypothesen über etwaige Beziehungen bilden. Die ZuschauerInnen durchlaufen in dem Moment den Prozess des Wahrscheinlichkeitslernens, auf den Wuss bei der Wahrnehmung perzeptionsgeleiteter Strukturen hingewiesen hatte.
Das markanteste Beispiel aus AMORES PERROS sind die immer wiederkehrenden Schnitte zu El Chivo im ersten Kapitel des Films. Ohne dass das Publikum Vorinformationen zu ihm hätte, taucht er immer wieder auf, sodass es sich nach und nach die Frage nach der Bedeutung seines Erscheinens für den Film stellt. In Hinblick auf seine Rolle im Filmgeschehen können die ZuschauerInnen nur sehr schwache bis gar keine Hypothesen aufstellen.

Im Zusammenhang mit Filmmontage spricht Peter Wuss außerdem über die unterschiedlichen Ausformungen, die perzeptiv- und konzeptgeleitete Strukturen innerhalb dieser haben können und wie sie die Aufmerksamkeit des Publikums aktivieren. Beispielsweise ist es durch Detail- oder Totalaufnahmen unterschiedlicher Einstellungen im Film möglich, sowohl von einer konzeptgeleiteten Struktur zu einer perzeptivgeleiteten zu gelangen als auch zum umgekehrten Ergebnis[163]. Dieses Schema, welches Wuss in Anlehnung an Boris Eichenbaum präsentiert, beinhaltet die sogenannte „top-down“ beziehungsweise „bottom-up“ Strategie der kognitiven Psychologie.
Bei der „top-down“ Verarbeitung von Information schließt der Mensch vom Ganzen auf das Detail, bei „buttom-up“ handelt es sich um die Bestimmung des Objekts vom Detail auf das Ganze[164]. Wenn also von einer Detailaufnahme in die Totale gewechselt wird, erlebt der/die RezipientIn die Einstellung von einer perzeptiven- hin zu einer konzeptgeleiteten Struktur. Nach dem PKS-Modell bedeutet das also, dass

162 Tröhler, 2005:64
163 Vgl. Wuss, 1993:275
164 Vgl. Solso, 2005:109

der/die FilmzuschauerIn in Folge einer Detailaufnahme nur schwache Hypothesen über das, was als nächstes kommt, aufstellen kann. Wenn die folgende Einstellung jedoch in der Totalen und somit in einem Kontext erscheint, ist es dem Publikum möglich, konkretere Vorstellungen zum Fortgang der Geschichte zu haben. Andersrum ermöglicht der Wechsel von einer Totalaufnahme hin zur Detailaufnahme für den/die ZuschauerIn eine präzisere Einsicht in das Geschehen und führt von einer konzeptgeleiteten Strukturform hin zu einer perzeptiven.[165]

In AMORES PERROS kommen Detailaufnahmen so gut wie nie vor, doch es gibt Beispiele für eine „buttom-up“ Verarbeitung der Information, nämlich in der ersten Szene des Films. Nachdem man Straßenlärm hören kann und der erste Satz fällt, sieht man einen blutenden Hund auf der Rückbank eines Autos liegen. Erst als die Kamera sich vom Hund entfernt und dem Publikum ein Gesamtbild zeigt, kann dieses nach und nach erkennen, was in dieser Szene eigentlich passiert. Jene Sprünge zwischen Groß,- Halb- oder Totalaufnahmen zwingen die RezipientInnen, ihre Aufmerksamkeit ständig auf Neues zu richten, wodurch Spannungsmomente erzeugt werden.

Auch in diesem Kapitel wurde ersichtlich, dass alle drei Strukturtypen der Rezeption innerhalb der Filmmontage existieren. Durch eine ästhetische Zusammensetzung der einzelnen geschnittenen Bilder entsteht für das Publikum ein in sich geschlossenes Gesamtwerk. Die RezipientInnen werden herausgefordert, mittels ihrer kognitiven Fähigkeiten unterschiedliche Einstellungen miteinander in Verbindung zu setzen und aus ihnen einen Sinnzusammenhang zu erkennen. So verschieden die drei Episoden des Films AMORES PERROS auch sein mögen, durch gelungene Schnitttechniken und Montage schaffen es die Filmemacher schließlich, aus einem Multiplot Film ein lineares Produkt zu erzeugen.

165 Vgl. Wuss, 1993:274f

Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, den Multiplot Film AMORES PERROS anhand des kognitionspsychologischen Modells von Peter Wuss zum Wahrnehmungsprozess von Filmen zu analysieren. Um dieses zu erreichen, ging ich zunächst auf die allgemeine Kognitionspsychologie ein, die später in einen für meine Arbeit zentralen filmtheoretischen Ansatz mündete: in das sogenannte PKS- Modell von Wuss. Es fokussiert sich auf den Film und dessen für die ZuschauerInnen mal mehr und mal weniger evidenten Strukturen. PKS steht hier für die drei Strukturtypen der Wahrnehmung, die perzeptiv,- konzept- und/oder stereotypengeleitet sind. Erstere bezieht sich dabei auf die in Filmen kaum bis nicht evidenten Strukturen, also Momente, die dem Publikum erst nach mehrfacher Wiederholung von Invarianten bewusst werden und ihre Bedeutung für die gesamte Filmerzählung nach und nach klar wird. Die konzeptgeleiteten Strukturen sind jene, die bei den RezipientInnen schnell eine logische Schlussfolgerung über etwaige Vorgänge hervorrufen. Sie sind evident und in Filmen meist am einfachsten zu erkennen und zu analysieren. Die stereotypengeleiteten Strukturen schließlich sind Szenen oder Motive, die dem Publikum aus anderen Medientexten schon bekannt sind. Sie werden von den ZuschauerInnen eher nebenbei und somit kaum bewusst wahrgenommen, da sie in seinem Gedächtnis schon gespeichert sind.
Auf jenes Werkmodell, welches sich auf den Film und dessen Wahrnehmungsebenen beim Publikum konzentriert, ging ich im ersten Teil der Arbeit näher ein, um danach anhand des ausgewählten mexikanischen Films AMORES PERROS anschauliche Beispiele zu geben.
Da aber die Erzählung in AMORES PERROS nicht nur einem Handlungsstrang und Helden, sondern insgesamt drei gewidmet ist, ergibt sich eine komplexe nichtlineare Struktur, die in Anlehnung an die Autorin Elke Brugger als *Multiplot Struktur* bezeichnet wurde. Um dennoch eine Kohärenz und einen logischen Sinnzusammenhang zwischen den unterschiedlichen Plots und Protagonisten zu schaffen, wurden diese auf unterschiedliche Weise miteinander in Beziehung gesetzt unter anderem durch gemeinsame Themen, Begegnungen der Figuren aus den drei Handlungssträngen, ein plotübergreifende Ereignis und Parallelmontage.
Dass die Multiplot Struktur im Bereich der Rezeption und somit auch im PKS- Modell ihren Platz einnimmt, haben folgende Beispiele gezeigt:

Für die RezipientInnen anfangs nur schwach erkennbare Elemente der Multiplot Struktur bilden unter anderem die handlungsübergreifenden Themen im Film. Die Aufmerksamkeit in Multiplot Filmen wird zunächst immer auf die individuelle Geschichte gelenkt, wodurch Anfangs jeweils Charakterzüge und Lebenssituationen des Einzelnen beachtet werden. Der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Handlungssträngen wird von den RezipientInnen erst im Laufe des Films hergestellt, was bedeutet, dass sich die in der Arbeit erwähnten Themen wie die Liebe oder die Hunde auf der Ebene der *perzeptivgeleiteten Strukturen* befinden. Außerdem hat die Analyse von AMORES PERROS anhand der Multiplot Struktur und des PKS-Modells ergeben, dass die Parallelmontage zunächst eine perzeptivgeleitete Struktur im Film bildet. Die Plots werden durch jenes Stilmittel immer wieder in Beziehung zueinander gesetzt, die Bedeutung zwischen den Charakteren und Handlungssträngen ergibt sich aber erst im Laufe des Films, sodass es auch hier an den RezipientInnen liegt, selbst das Rätsel der Zusammenhänge zu lösen. Davon abgesehen hat die Arbeit gezeigt, dass weitere zahlreiche Beispiele für perzeptivgeleitete Strukturen in AMORES PERROS existieren, die vor allem zur Veranschaulichung der Wahrnehmungsebenen im Film, wie sie bei Wuss erklärt werden, dienten. So wurden sowohl die Figuren, deren Konflikte oder Verhaltensmuster als auch die Darstellung bestimmter sich wiederholender Motive in Bezug auf perzeptivgeleitete Strukturen analysiert.

Was *konzeptgeleitete Strukturen* im Multiplot Film AMORES PERROS angeht, so konnten folgende Ergebnisse erzielt werden: es hat sich gezeigt, dass die für die RezipientInnen leicht erkennbaren Reizkonfigurationen im Film unter anderem jene sind, in denen sich die Figuren aus den unterschiedlichen Plots zufällig begegnen. Der Regisseur kreuzt die Plots miteinander und stellt somit eine nachvollziehbare Verbindung zwischen ihnen her. Dem Publikum wird dadurch bewusst, dass sich alle Figuren, auch wenn sie einander nicht kennen, im selben raumzeitlichen Gefüge befinden. Dadurch ist die Möglichkeit eines übergreifenden Ereignisses, dem Autounfall, gegeben.
Ähnlich verhält es sich mit der Parallelmontage, die dem Publikum nach und nach die Bedeutung der Rolle des einzelnen zunächst unbekannten Protagonisten deutlich macht. Zuerst als perzeptivgeleitete Struktur im Film, ergeben sich die Zusammenhänge dann genauer und die ZuschauerInnen können auf Grund von

konkreten Ereignissen starke Hypothesen über den weiteren Stellenwert der Figuren bilden.
Obwohl die perzeptiv- und konzeptgeleiteten Strukturen bei der Analyse des mexikanischen Films am auffälligsten waren, konnten zu den stereotypengeleiteten Strukturen auch Beispiele gegeben werden: So ergab die Analyse, dass die übergreifenden Themen der drei Plots in sich geschlossene stereotype Motive bildeten. Das Motiv der „unglücklichen Liebe“ oder „die Suche nach dem verlorenen Kind“ sind dem Publikum oft bereits aus anderen Medientexten bekannt und somit in seinem Gedächtnis gespeichert. Was die Struktur an sich betrifft, die AMORES PERROS in drei Episoden einteilt, ist sie vielen ZuschauerInnen bereits aus anderen Filmen vertraut. Der Vergleich mit MAGNOLIA hat dargelegt, dass filmische Erzählungen, die sich einer Multiplot Struktur bedienen, schon zuvor existierten.

Es hat sich im Laufe der Arbeit herausgestellt, dass in AMORES PERROS weniger stereotypengeleitete als perzeptiv- und konzeptgeleitete Strukturen in Bezug auf die Multiplot Struktur vorzufinden waren. Der Film zielt somit weniger auf die normierten Erwartungen des Publikums ab, sondern regt dieses ständig dazu an, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen. Der Reiz des filmischen Multiplots liegt unter anderem darin, selbstständig die Verknüpfungen zwischen den Plots und den Figuren herzustellen und diese immer wieder aus neuen Perspektiven durch neue Kontexte zu erleben. Die vielen unterschiedlichen Verknüpfungen der Plots und Figuren in AMORES PERROS und die kognitiven Fähigkeiten der ZuschauerInnen, diese herzustellen, machen aus einem mehrsträngigen und zunächst nicht-linearen Film ein kohärentes lineares Gesamtwerk.

Resumen

El tema central de mi tesina es la película mexicana AMORES PERROS del director Alejandro González Iñárritu y su estructura. La forma de la película está basada en una estructura *multiplot,* llamada así por contar más de una historia que a lo largo de la película entrelaza diferentes hilos de narración. La cuestión principal del trabajo era saber cómo la estructura multiplot cabía en el modelo de psicología cognitiva del autor Peter Wuss. Éste examina las estructuras diferentes dentro de una película respeto a los sucesos en sus momentos evidentes, poco evidentes y no evidentes para el público. Para poder responder a ésta pregunta, primero era necesario dar informaciones sobre la psicología cognitiva en general.

En la opinión de muchos científicos que se dedican a la recepción de películas, éstas sólo pueden existir por la interacción con el público. Hay diferentes maneras de aproximarse al tema de la recepción fílmica: por un lado existe la manera psicoanalítica que averigua qué es lo que hace una película con el espectador. Estudia también entre otros las consecuencias psicológicas e ideológicas de un filme para el público.

Por otro lado se puede analizar una película y su recepción a través de la psicología cognitiva que se dedica al proceso mental del espectador. Por lo tanto la pregunta que se hace la psicología cognitiva es lo que hace el espectador con la película. Cuáles son los procesos que recorre la gente viendo una película? Y cómo está estructurada una película para que los espectadores la pueden comprender? El enfoque del trabajo aquí presentado es justamente el de la psicología cognitiva que examina la memoria del ser humano en cuanto a su percepción del entorno. Explica cómo las informaciones que recibimos a través de los órganos sensoriales están captadas, memorizadas y usada después. Este proceso de percepción está estrechamente vinculado con los conocimientos y las experiencias ya existentes en la memoria de una persona. Con estos conocimientos el hombre es capaz de hacer suposiciones sobre las informaciones en el momento de percibirlas y de hacer conclusiones sobre lo recién captado. Es importante saber que el ser humano sólo puede guardar ciertas informaciones transmitidas por su entorno pues la memoria no es capaz de retenerlas todas. Así surge una elección selectiva de parte del hombre que sólo guarda las informaciones importantes para él y sus siguientes acciones.

En cuanto a la recepción de películas tampoco es posible captar todo lo que nos comunican. Lo importante es averiguar las informaciones relevantes para comprender el contenido y el sentido de un filme. El objetivo de una psicología fílmica es analizar el proceso de la percepción de la gente viendo una película y examinando sus diferentes fases.
Dos autores alemanes que se dedicaron a la percepción de películas desarrollaron modelos diferentes para mostrar las actividades mentales de un espectador. Peter Ohler se concentró en un modelo que concierne al público mismo y los procesos que este realiza durante la percepción de una película. Es un modelo muy técnico que se divide en partes diferentes: según Ohler las informaciones captadas llegan primero en un registro sensorial[166]. De allí están llevadas a un procesador central que tiene capacidad limitada para percibir y memorizarlas. Después las informaciones están transmitidas en el modelo mental dónde serán transformadas según los conocimientos ya existentes del espectador el cual puede en este momento hacer conclusiones sobre lo representado. En relación a el saber de los espectadores, Ohler distingue diferentes formas que les ayudan a entender una película en su totalidad. El habla de un conocimiento narrativo que el espectador adquirió a través de su experiencia con otras películas. Son escenas, acciones o momentos en una película que no necesitan más explicación por haberlos visto ya en otras. Otra forma que distingue Ohler es el conocimiento universal del público que le ayuda a hacer conclusiones lógicas de escenas y además de escenas no mostradas en la película. El tercer conocimiento importante para poder entender mejor una película son los recursos de estilos cinematográficos los cuales incluyen los movimientos de la cámara, los diferentes planos, la música, la iluminación y mucho más. Esto no es necesario para entender un filme pero ayuda mucho para tener una comprensión más profunda del contenido.

A diferencia de Ohler, el autor Peter Wuss basa su análisis sobre la recepción más bien en las películas mismas que en los espectadores. Investiga los momentos más y menos evidentes de un filme para el espectador. Wuss desarrolló un modelo que trata de explicar el proceso de la percepción mediante las estructuras perceptivas, conceptuales y estereotipas de una película. Según Wuss, las estructuras perceptivas son momentos en un filme cuales no se revelan de manera evidente al

166Bei Ohler: der s*ensorische Kurzzeitspeicher*

espectador. Solamente después de haber sidas repetidas muchas veces a lo largo de la película, el público puede ver una relación entre estos momentos de estructura perceptiva y así darles un sentido.
A diferencia de las estructuras perceptivas de una película, las estructuras conceptuales señalan momentos de un grado muy alto de evidencia que persisten en situaciones de causa y efecto. Éstos momentos no exigen ser repetidos porque llaman la atención del espectador de forma inmediata. Para poder crear un sentido entre las escenas vistas, el espectador utiliza su experiencia de la vida cotidiana y su cultura general. A través de las estructuras conceptuales es capaz de formular hipótesis sobre el transcurso consecutivo del filme.
La tercera estructura que Peter Wuss analiza respecto al proceso de percepción de una película, es la forma estereotipa. Son momentos fílmicos que el público ya conoce por haberlos visto en tras películas. Normalmente esta estructura de escenas estereotipas no es muy evidente, por estar estandarizada en la memoria del espectador y quien no la percibe de forma consciente. La expectativa de la audiencia respecto a los sucesos seguidos de la narrativa fílmica está muy alta porque ya tienen experiencia con estos tipos de escenas o planos.
Las tres clases diferentes de estructura fílmica sirven para analizar y entender mejor el proceso mental de percepción que recorre un espectador. Además, de ésta forma se puede analizar una película desde sus escenas evidentes hasta las menos o las no evidentes. Las tres estructuras pueden existir juntas en una escena o en un enfoque de la película, lo importante es averiguar cuales de ellas se destaca más. Momentos perceptivos, conceptuales y estereotipos pueden existir tanto en la dramaturgia de una película como en su forma. Peter Wuss las aplica a categorías diferentes dentro de una estructura fílmica como por ejemplo a los protagonistas, sus acciones o sus comportamientos. Todos estos puntos pueden ser analizados en cuanto a estructuras perceptivas, conceptuales o estereotipas.
Para un mejor entendimiento de las diferentes escenas dentro de una película, un conocimiento general y una experiencia del público se hace necesario. Además esto ayuda para hacer hipótesis sobre el transcurso seguido de una película, aunque a veces las expectativas del espectador pueden ser decepcionadas. Todo esto tiene que ver con los efectos que puede tener una película sobre su público. En AMORES PERROS por ejemplo estamos confrontados con una persecución de coches rapidísima sin saber lo que sucedió antes. La escena, que dura más o menos tres

minutos, contiene ya todos los tipos de estructura del modelo PKS. Jorge y Octavio están huyendo de otros hombres que les apuntan con una pistola. Con ellos está el perro Cofi, sangrante en el asiento trasero. Dentro de esta escena se nota la estructura estereotipa que aparece a través de la persecución misma y su montaje paralelo, que es algo que se conoce desde otras películas. Por no poder formar hipótesis fuertes sobre el transcurso seguido de la historia, viendo la persecución por primera vez, se trata de una estructura perceptiva. Sólo después de que se repita la caza entre los dos grupos de hombres el sentido de la escena se hace más y más evidente. Finalmente podemos encontrar una estructura conceptual porque el espectador es capaz de decir sobre el evento lo siguiente: por razones de causa y efecto se supone que había algo que llevó a los hombres de perseguirse ahora y que debía de ser grave porque uno de ellos saca una pistola. Pero en general el público está confrontado con una situación desconocida cuyo significado solamente se va revelando a lo largo de la película.

Para poder examinar las tres estructuras del modelo PKS de Wuss en la película mexicana AMORES PERROS, es importante conocer su estructura multiplot. Ésta consiste en contar más de una historia de manera paralela. De ésta forma existen en una película multiplot por lo menos tres personajes diferentes, los cuales al principio parecen que no tienen nada que ver el uno con el otro. Poco a poco se va revelando la conexión entre ellos, que a veces queda clara para el espectador y a veces no. Es decir que a lo largo de la película el público tiene el deber de elaborar la coherencia entre los personajes y sus vidas. Con la actividad mental que incumbe al espectador la película no-lineal puede, y debe, llegar a ser una unidad completa para que tenga sentido y significado.

En mi tesina he analizado la película multiplot AMORES PERROS. Cuenta la historia de tres personas que no se conocen y que no saben de la existencia de los otros. Se diferencian en su clase social, en lo que hacen y en sus vidas amorosas. Cada uno lleva una vida diferente pero cuando Octavio, un chico joven quien gana su dinero poniendo a su perro Cofi en las peleas ilegales de perros, causa un accidente terrible con su coche, los tres protagonistas se encuentran en el mismo lugar al mismo tiempo. Están Valeria, una modelo, gravemente herida después del accidente, y El Chivo, un asesino a sueldo. Él vio el accidente y se llevó al perro de

Octavio, que se encontraba herido en el asiento trasero del coche.
Aunque las vidas de los protagonistas se desarrollen de manera muy distinta, tienen cosas en común. Temas como el amor, la angustia, la soledad o la presencia de perros en las tres tramas las unen para hacer de tres “episodios” en sí separados una película entera y uniforme. Pues el objetivo del director no era hacer tres cortometrajes, sino realizar un filme que forme una totalidad. ¿Pero por qué es importante formar uniformidad en una película multiplot? Principalmente para no desorientar al público. Éste tiene que poder reconocer el hilo conductor que recorre la película entera, sino se podrían contar las tres historias de forma episódica, narrándolas una tras otra. Pero la estructura multiplot no es así, sino conecta las tramas con sus diferentes protagonistas durante la película de forma variada. Éstas conexiones sirven para establecer poco a poco una relación entre los episodios que sea comprensible para los espectadores. Lo cautivador de una película multiplot es el suspenso con que el público está confrontado durante todo el tiempo. Siempre tiene que estar atento a cada una de las historias para no perder el hilo.
En la tesina comparo la estructura multiplot con la telenovela, un género televisivo que está dividido en varios episodios dentro de una temporada. La mayoría de las veces las telenovelas siguen a una historia central que entrelaza muchos protagonistas diferentes, tanto personajes principales como secundarios. La semejanza más evidente entre AMORES PERROS y una telenovela es el contenido melodramático que consiste en tratar asuntos como familias rotas, relaciones amorosas destinadas al fracaso; en general el contenido trata de relaciones interpersonales muy complicadas y dolorosas, pero que al final de una temporada estarán restablecidas, formando así un *happy end*.
Éste no existe en AMORES PERROS, pero sí existen las relaciones complicadas entre parejas o dentro de una familia. Así Octavio está enamorado de Susana, quien ya tiene un bebé con Ramiro, el hermano de Octavio. Éste último quiere ganar mucho dinero para poder huir con ella a otra parte, pues Ramiro la está tratando muy mal y Octavio le promete una vida mejor fuera de casa. Un día Susana se acuesta con Octavio quien ya se hace ilusiones en vivir con ella para siempre. Pero cuando Ramiro muere durante un atraco a un banco, Susana no puede irse con Octavio por respeto a su marido.
Otra historia que podría ser adaptada para una telenovela es la de El Chivo. Cuando era joven, dejó a su mujer e hija para luchar con un grupo revolucionario. Nunca más

vio a su hija Maru, pero ahora, después de mucho tiempo, trata de buscar contacto con ella, lo que jamás conseguirá.
De ésta manera AMORES PERROS es semejante a una telenovela. Lo importante con las estructuras parecidas es que el espectador no pierda el hilo coherente entre las historias.

En la película, una manera de conseguir coherencia entre los episodios, es darles tópicos similares, en los cuales el espectador se fijará al final de la película pero con las que se pueden formar un sentido coherente. Pues todo tiene que terminar en que los espectadores tengan un mejor entendimiento de la película que han visto.
AMORES PERROS comparte temas similares cómo por ejemplo las relaciones interpersonales que resultan muy difíciles en todos los episodios.
Otro tema general es el de los perros que desempeñan un papel muy importante para sus dueños. Octavio quiere mucho a su perro Cofi pero cuando descubre que puede ganar las peleas de perros y así hacer mucho dinero Octavio empieza a usarlo por razones prácticas. Lo opuesto de Cofi es Richi, el perrito de Valeria. Ella trata a su perro como a un hijo y está destrozada cuando desaparece durante muchos días bajo el parquet que no ha sido terminado en su apartamento. En cuanto a El Chivo, sus perros desempeñan un papel muy importante en su vida. Cómo vive sólo y desconfiá de los hombres, los perros son sus únicos acompañantes leales.
Estos temas generales sirven para establecer un hilo de conexión entre las tres historias que en un principio no parecen estar en ninguna relación y que es de forma más o menos oculta para el público.

Una manera más concreta de entrelazar las tres historias es dejar que se encuentren los protagonistas de los diferentes episodios de vez en cuando. Así surge por ejemplo un encuentro breve entre Jarocho, el enemigo de Octavio del primer episodio, y El Chivo, después de una pelea de perros. No se hablan, sólo se miran por un momento. Entonces el espectador ya había visto al hombre mayor que es El Chivo pero todavía no puede incorporarle en la película. Igual sucede con la modelo Valeria quien aparece en un *show* en televisión, el cual están viendo Jorge y Octavio. Dos episodios están conectados de forma evidente para el público, quien todavía no conoce a Valeria pero quien puede suponer que ella desempañará un

papel importante en la película por ser presentada durante largo rato. Otra escena nos está mostrando un “encuentro” entre Valeria y El Chivo cuando ella pasa en coche por delante de el con Richi ladrando por la ventana abierta. Ésta escena la vemos dos veces, una vez desde la perspectiva de Valeria y una vez desde la perspectivo va de El Chivo. Los dos se encuentran en el momento justo antes del accidente.
Todas estas conexiones son muy importantes para que el espectador pueda seguir a los tres episodios sin estar desorientado, aunque necesita tiempo para realizar las relaciones entre las historias.

Para poder entender mejor la estructura multiplot con sus diferentes formas de representarla es útil de comparar AMORES PERROS con la película americana MAGNOLIA. En ésta se trata de varios personajes que son presentados al espectador a lo largo de la película. Al final uno ve cómo están entrelazados con otros protagonistas del filme. Hay unas diferencias obvias entre las dos películas que nos cuentan historias alternas. En MAGNOLIA el paralelismo de los sucesos está mucho más evidente que en AMORES PERROS por tener un argumento lineal. Ya en los primeros minutos del filme los personajes principales son anunciados no por cortes del uno al otro sino por barridos[167]. Ésta técnica fílmica lleva el espectador de una persona a otra de manera corriente.
Además de ésta diferencia en MAGNOLIA existen dos grupos centrales de protagonistas, es decir que dentro de estos grupos las personas están relacionados por parentesco o tienen relaciones amorosas etc. En AMORES PERROS los personajes centrales no se conocen. Lo que une a las películas respecto a la estructura multiplot es un evento común dispersado por los episodios: en el caso de AMORES PERROS es el accidente que afecta a todos; en MAGNOLIA está lloviendo ranas. En los dos casos los acontecimientos se nos son presentados desde las perspectivas de cada individuo, aunque en AMORES PERROS se repite el evento por tener una estructura no-lineal. Vemos los personajes en circunstancias antes y después del accidente, cosa que al principio puede desorientar al espectador. Pero tras repeticiones de escenas y del accidente, que en total nos han sido mostrados cuatro veces, el espectador puede ver y comprender el hilo coherente entre las historias cada vez mejor.

167Filmtechnisches Mittel: Reißschenk

Con el modelo PKS de Wuss pude averiguar las estructuras y los momentos en la película AMORES PERROS que son una vez más una vez menos obvios para el espectador.

En general se destacaron más las estructuras perceptivas y conceptuales que las estereotipas. Concerniente a las perceptivas, se pudo ver que en la película existen motivos o temas que a primera vista no son evidentes para el público. El director por ejemplo nos confronta ya desde los primeros minutos con sangre y el color rojo, que lleva al espectador de esperarse algo brutal o agresivo. Pero esto surge inconscientemente y no nos damos cuenta del impacto que tiene el empleo de estos motivos sobre la manera de seguir percibiendo la película. Llamado “serie de tópicos” *(Topik-Reihen),* Wuss explica que nos llevan a formular una coherencia lógica en nuestra mente que poco a poco da significado a la película. Otra serie de tópicos que se extiende por los tres episodios de AMORES PERROS es una agresividad que reina en la vida de los tres protagonistas. Octavio está en una permanente disputa con su hermano Ramiro, Valeria comienza a pelearse mucho con su amante Daniel y El Chivo confronta a dos hermanos, de los que a uno debería haber matado por un acuerdo hecho antes. La agresividad se muestra en en los acciones de los protagonistas que pegan, gritan y matan. Es algo que está presente a lo largo de la película pero uno no se da cuenta de que es algo que comparten los tres episodios y que así surge una coherencia entre ellos.

Una estructura perceptiva se puede ver también enfocando los personajes y sus caracteres. Se observa un leve cambio que el espectador sólo percibe poco a poco. Octavio nos está presentado como el tipo amable y atento al bienestar de Susana, su cuñada. Sólo después de un tiempo el recipiente se da cuenta de una transformación en su carácter que surge desde una obsesión grave hacia Susana y que acaba en egoísmo puro. También El Chivo pasa por una transformación que cambiará su vida, o sea que las personas no son lo que aparentan al principio de la película.

Los ejemplos de estructuras más evidentes para el espectador son de forma conceptuales. Es decir que los eventos en la película surgen por momentos de causa y efecto que el recipiente puede percibir de manera muy clara gracias a su conocimiento general. El ejemplo más concreto de AMORES PERROS para una estructura conceptual es el accidente de automóviles, que forma la escena central en la película por juntar los tres personajes principales a un lugar. Al final del primer

episodio que trató sobre la vida de Octavio, vemos el accidente por secunda vez. Si al principio de la película el accidente es más una estructura perceptiva por no conocer los motivos de una persecución tan violenta, la segunda vez forma una estructura conceptual. Las causas que nos llevan a ésta escena quedan muy obvios pues conocemos la historia de Octavio y la razón por haber llegado a un accidente tan grave.
Respeto a las acciones y los conflictos que surgen de estas se puede ver una tendencia a una estructura conceptual. Es decir que allí las escenas y comportamientos de los protagonistas quedan claros y muy evidentes para los espectadores. Se trata de conflictos centrales en la película, como por ejemplo él entre Valeria y Daniel, su amante. Al principio el conflicto se está anunciando por unas peleas más o menos pequeñas, pero ya con tendencia agresiva. Pero en un momento dado, Valeria y Daniel gritan en voz alta reprenden cosas fuertes el uno al otro. En este momento el espectador puede ver que, con la inmovilidad de Valeria a causa de su pierna herida y la desaparición de su perrito Richi, una tensión enorme entre los dos emergió. Hasta está escena el recipiente sólo puede formular hipótesis muy débiles respeto al desarrollo de la historia entre los dos protagonistas.

Estos sólo son unos ejemplos para estructuras conceptuales y perceptivas que se destacan en la película. Las estructuras estereotipas se muestran mediante motivos similares en las tres historias de AMORES PERROS. El espectador no tiene dificultad de averiguarlas pero al mismo tiempo las capta inconscientemente porque ya están estandarizadas en su mente. Un estereotipo que está tratado en el filme es la división de los protagonistas en diferentes clases sociales. Es un tema conocido de otras películas. Otra estructura estereotipa se ve en la rivalidad entre hermanos, como entre Octavio y Ramiro o entre Gustavo y Luis, dos hombres de negocios y socios, de los que El Chivo se encarga.
Las tres estructuras no solamente existen dentro de la narrativa fílmica sino también en el montaje de una película. El montaje junta las diferentes imágenes y los cortes para producir una historia coherente. Ésta coherencia sólo puede existir por la capacidad del espectador de mirar por encima de los cortes gracias a su conocimiento general.
Este conocimiento está ligado a estructuras conceptuales porque el espectador realiza las escenas en cuanto a acciones de causa y efecto. La gente está siempre

confrontada con relaciones causales en su vida cotidiana lo que lo hace fácil de conectar lógicamente las diferentes imágenes dentro de una película. Las estructuras conceptuales siempre implican una expectación guiada de parte del público.
En cuanto a las estructuras estereotipas, que conllevan a expectativas normalizadas, los realizadores de AMORES PERROS utilizaron un montaje bien conocido. Se trata del montaje paralelo que consiste en cambiar entre diferentes historias mostrando personajes que no están en relación con los de antes. De esta manera el espectador sigue la historia de Octavio hasta que ésta está interrumpida por imágenes de El Chivo, andando por las calles de México D.F. con sus perros. Un episodio está entrecortado por otro para luego volver al primer episodio etc. Así se desarrolla a lo largo de la película un hilo comprensible para el espectador que siempre tiene que intentar poner en relación las diferentes figuras e historias.

Después del análisis de AMORES PERROS y de su estructura multiplot se ha demostrado que caben los tres tipos de recepción según Wuss dentro de esta estructura. En general hay una gran diferencia entre la recepción de películas lineales y entre las no-lineales. Consta en que los espectadores que ven una película multiplot y así no-lineal tienen que concentrarse en varios héroes e hilos de narración. Por lo tanto se trata de una forma más compleja que tiene que formar coherencia en la película, ya sea mediante el montaje, las interacciones entre los protagonistas o los temas generales.

En total se puede decir que las estructuras perceptivas en AMORES PERROS, que son las que el espectador casi no percibe, son existentes dentro del multiplot mediante los temas que unen a los tres episodios. También el montaje fílmico es algo que el público sólo percibe de forma inconsciente pero que debe tener sentido para él. En AMORES PERROS el montaje paralelo desempeña un papel muy importante pues sirve para contar las diferentes historias de manera paralela llevando al espectador de un hilo de narración al otro. Como el montaje paralelo no revela la conexión entre los episodios desde el principio, el público está obligado a formar sus propias teorías a lo largo de la película.
Lo importante para que la gente no se desoriente viendo un filme es cortar las escenas de manera lógica, es decir que es necesario respetar el nexo entre espacio

y tiempo. En esto caben las estructuras estereotipas porque para producir un montaje que sea lógico éste debe basarse en el conocimiento general o las experiencias del público. Las estructuras estereotipas son las que el espectador ya conoce y por esto no las percibe de manera consciente. Acepta las escenas o los cortes sin pensar en el efecto que pueden producir.

En cuanto a las estructuras conceptuales dentro del multiplot se pudo ver que persisten en los momentos en los cuales los protagonistas de los diferentes episodios se cruzan desprevenidamente. Se produce así una conexión entre los hilos de narración que queda muy obvia para el espectador y que le ayuda a no perder la continuidad o sea la coherencia. Las estructuras conceptuales también caben dentro del montaje paralelo, aunque este sea de forma perceptiva al principio. Pero después de que se repitan los cortes de una trama a la otra el público es capaz, por su pensamiento lógico, de ver conexiones entre ellos y de encontrar un significado común.

Pues de esto se trata en una película que cuenta más de una historia: el espectador debe de ser capaz de conectar los episodios diferentes y de sacarles un sentido y un significado común. Sólo así una película multiplot puede ser entendida, como es el caso con la película AMORES PERROS.

Bibliographie

Arriaga, Guillermo, 2007. *Amores Perros*. Barcelona: verticales de bolsillo

Brugger, Elke, 2010. *Die Multiplot Struktur in Filmen. Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen*. Wien/Berlin: LIT Verlag

Díaz López, Marina/ Elena, Alberto, 2006. *The Cinema of Latin America*. London: Wallflower Press

Dobrowsky, David, 2008. *Die Bedeutungskonstitution bei der Rezeption audiovisueller Medientexte. Zur bedeutungsgenerierenden Funktion ästhetischer Strukturen bei der Interaktion kognitiv autonomer Rezipienten mit audiovisuellen Texten*. Saarbrücken: VDM Verlag

Faulstich, Werner, 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Faulstich, Werner, 2008. *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Hart, Stephen M., 2004. *A Companion to Latinamerican Film*. Woodridge: Tamesis

Hickethier, Knut, 2007. *Film-und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag

Hickethier, Knut/ Winkler, Harmut, 1990. *Filmwahrnehmung*. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. Berlin: Ed. Sigma

Hundsdorfer, Alexandra, 2007. *Fernsehen zum Fern-Sehnen. Eine Untersuchung der Bedürfnisse von Rezipienten der Telenovela „Bianca-Wege zum Glück“ vor dem Hintergrund des „Uses-and-Gratifications Approach“.* Wien: Universitätbibliothek

Klindworth, Gisela, 2004. *„Das ist ja wie in der Telenovela!“ Lateinamerikanische Serien als Märchen der modernen Welt.* In: Gabbert, Karin et al. (Hg.): *Medien und ihre Mittel.* Jahrbuch Lateinamerika, Bd. 28. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot

Korte, Helmut, 1999. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag

Lucey, Paul, 1996. *Story Sense. Writing Story and Script for Feature Films and Television.* New York: McGraw-Hill Company, Inc.

Mauer, Roman, 2009. *Die Ohnmacht in Gottes Blick. Alejandro González Iñárritus soziale Querschnitte.* In: Koebner, Thomas/Liptay, Fabienne /Vossen, Ursula (Hg.): *Die Jungen Mexikaner*. München: Ed. Richard Boorberg. 2009/8. S. 17- 29

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

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

Norman, Donald A./ Rumelhart, David E., 1978. *Strukturen des Wissens. Wege der Kognitionsforschung.* Stuttgart: Klett-Cotta Verlag

Ohler, Peter, 1994. *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation*. Münster: MAkS Publikationen

Ohler, Peter, 2020. *Film und Psychologie- nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren

Schössler, Daniel. *Parallelmontage*. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. Koebner, Thomas. Stuttgart: Reclam, S. 497F

Shaw, Deborah, 2003. *Contemporary Cinema of Latin America. Ten key movies.* New York: Continuum

Smith, Paul Julian, 2003. *Amores Perros*. London: palgrave macmillan

Solso, Robert L., 2005. *Kognitive Psychologie*. Heidelberg: Springer

Tröhler, Margrit, 2007. *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren

Wuss, Peter, 1993. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma

URL:

www.montage.av

Sequenzprotokoll: AMORES PERROS

Sequenz	Zeit	Plot	Inhalt	Ort
1	0:00:00		Vorspann	
2	0:00:50	A/B	Verfolgungsjagd Octavio und Jorge; Unfall	Mexiko City; Straße
3	0:03:02	**Kapitel**	**Octavio y Susana**	
4	0:03:05	A	Hundekampf; Jorge als Zuschauer	Arena
5	0:04:11	A	Cofi entwischt Susana	Straße; Octavios Haus
6	0:05:29	C	El Chivo mit seinen Hunden	Straße
7	0:05:57	A	Hundekampf; Jarocho	Arena
8	0:06:23	A	Aggression Ramiros gegen Susana	Octavios Haus; Küche
9	0:08:02	A	Wetten werden angenommen	Arena
10	0:08:30	A/C	Jarocho möchte Hund auf die von El Chivo hetzen/ stattdessen Kampf gegen Cofi	Hintergasse Arena;
11	0:09:43	A	Susana blutet am Ohr wegen Gewaltausbruchs Ramiros	Octavios Zimmer
12	0:10:40	C	El Chivos betrachtet Foto eines Mannes; lädt Pistole	El Chivos Zuhause
14	0:11:07	A	Octavios Mutter dagegen, dass er und Susana in einem Zimmer sind	Octavios Haus
15	0:11:30	A	Hund Jarochos durch Kampf gegen Cofi tot/ Konflikt mit Octavio	Hauseingang Octavios
16	0:13:46	A	Octavio provoziert Ramiro	Küche in Octavios Haus
17	0:14:49	C	El Chivo erschießt Mann von Bild	Restaurant; Straße
18	0:15:33	B	Daniel und seine Familie im Auto; *Enchant* Poster; klingelndes Telefon	Straße; Daniels Zuhause
19	0:16:30	A	Susana ist schwanger	Octavios Zimmer
20	0:18:22	A	Ramiro und Freund überfallen Apotheke	Ramiros Auto; Apotheke
21	0:19:20	C	El Chivo liest Todesanzeige seiner Ex-Frau in Zeitung	El Chivos Küche
22	0:20:57	A	Ramiro bringt Susana Geschenk; weckt krankes Baby auf; Streit	Schlafzimmer
23	0:22:50	A	Octavio erzählt Jorge von seinem Plan mit Susana weg zu ziehen	Dach von Octavios Haus
24	0:23:42	A	Octavio stört Susana und Ramiro nachts	Octavios Haus; Gang
25	0:25:38	A	Octavios Geschäft mit Mauricio; erster Kampf Cofis und erster Gewinn	Dach der Kampfarena
26	0:27:58	A	Octavio bricht Ramiro im Supermarkt die Nase	Ramiros Arbeitsplatz
27	0:28:53	A	Octavio bringt Susana Windeln und Geld	Octavios Haus

28	0:29:27	B	Daniel am Telefon mit Valeria	Daniels Haus: Schlafzimmer Ehepaar, Gang
29	0:30:28	A	Ramiro schlägt Octavio mit Stange	Octavios Haus: Dusche
30	0:31:08	A	Octavios Hund Cofi gegen den von Jarocho	Kampfarena
31	0:32:34	C	El Chivo auf dem Begräbnis; sieht Maru und Schwägerin	Friedhof
32	0:34:05	A	Jarochos Hund tot	Kampfarena
33	0:34:18	A	Octavios und Susanas gemeinsames Versteck für Geld	Ramiros Zimmer
34-50	0:36:09	A	Ramiros Raubüberfall auf Apotheke und Affäre; Octavios Erfolg mit Cofi	Apotheke; Kampfarena; Autohaus; Octavios Haus; Mauricios Wohnung
51	0:37:56	A	Ramiro möchte die Hälfte des Geldes der Hundekämpfe	Octavios Zimmer
52	0:39:04	C	El Chivo beobachtet Maru, die ihn sieht	Straße vor ihrem Haus
53	0:39:41	A	Octavios und Susanas erste leidenschaftliche Annäherung	Ramiros Zimmer
54	0:41:14	B	Daniel küsst seine schlafenden Töchter	Schlafzimmer der Mädchen
55	0:41:53	A	Octavio bittet Mauricio um einen Gefallen	Mauricios Wohnung
56-75	0:42:58	A	Ramiro wird entführt und zusammengeschlagen; Octavio und Susana schlafen miteinander	Supermarkt; Hintergasse; Waschraum
76	0:45:03	A	Octavio und Susana wollen zusammen weg	Octavios Zimmer
77	0:46:51	A	Susana holt ihr Baby bei ihrer betrunkenen Mutter ab	Haus ihrer Mutter
78	0:47:33	A	Ramiro ist mit Susana und dem Kind abgehaut	Octavios Küche
79	0:49:32	A/B	Fernsehsendung "Gente de Hoy" mit Stargast Valeria Amaya	Octavios Zimmer
80	0:51:39	A	Letzter Kampf Octavio gegen Jarocho; Cofi angeschossen; Jarocho mit Messer verwundet	leerstehendes Haus
81	0:54:10	A	Verfolgungsjagd vom Anfang	Straße
82	0:55:00	B	Ende des Programms "Gente de Hoy"; Valeria und Andres	Fernsehstudio; Straße
83	0:56:15	B	Daniel überrascht Valeria mit gemeinsamer Wohnung	Wohnung Daniel und Valeria
84	0:58:19	C	El Chivo beobachtet Mann	Straße

85	0:58:46	B	Valeria fährt los um Getränk zum Anstoßen zu kaufen	Wohnung Daniel und Valeria
86	0:59:22	B/C	Valeria fährt mit Hündchen Richi an El Chivo vorbei; Unfall	Straße
87	1:00:16	**Kapitel**	**Daniel y Valeria**	
88	1:00:30	B	Daniel und Andres im Wartezimmer	Krankenhaus
89	1:01:30	B	Valeria im Krankenbett;fragt Daniel nach Richi	Krankenhaus
90	1:02:39	B	Valeria hat Angst	Krankenhaus
91	1:03:16	B	Valerias Rückkehr nach Hause	Wohnung Daniel und Valeria
92	1:03:43	B	Valeria und Daniel im Bett	Schlafzimmer
93	1:04:39	B	Daniel macht sich für die Arbeit bereit	Wohnung Daniel und Valeria
94	1:05:29	C	El Chivo bricht in Marus Wohnung ein; nimmt Foto mit	Straße; Marus Zimmer
95	1:07:13	B	Richi läuft ins Loch	Wohnung Daniel und Valeria
96	1:07:58	B	Richi seit fünf Stunden verschwunden	Wohnung Daniel und Valeria
97	1:09:23	B	Valeria hört Richi jaulen; klingelndes Telefon	Wohnung Daniel und Valeria
98	1:11:20	C	El Chivo streichelt Cofi, der einen Verband trägt	El Chivos Haus
99	1:11:34	B	Valerias Vertrag mit *Enchant* gestrichen	Schlafzimmer Valerias
100	1:12:14	B	Valerias Suche nach Richi; Schmerzen am Bein	Wohnung Daniel und Valeria
101	1:11:19	B	Valeria ruft Daniel in seinem Büro an	Büro Daniel
102	1:14:23	B	1. Streit Daniel und Valeria; klingelndes Telefon	Wohnung Daniel und Valeria
103	1:16:58	B	Nachts; Valeria hat starke Schmerzen	Wohnzimmer
104	1:18:09	B	Tag; Valeria langweilt sich	Wohnung Daniel und Valeria
105	1:19:59	B	Arzt schneidet Valerias Verband am Bein auf	Krankenhaus
106	1:20:05	B	2. Streit Daniel und Valeria	im Auto
107	1:20:30	B	Richi ist nachts wieder zu hören; 3. Streit Daniel und Valeria	Schlafzimmer ; Wohnzimmer
108	1:21:58	B	Daniel geht zur Arbeit	Eingang; Küche

109	1:22:24	B	Daniel ruft bei seiner Ex-Frau an	Daniels Büro; Julietas Haus
110	1:23:10	B	Valeria im Schlafzimmer eingesperrt	Wohnung Daniel und Valeria
111	1:24:15	B	Valeria bewusstlos	Schlafzimmer
112	1:25:18	B	Valerias Bein muss amputiert werden	Krankenhaus
113	1:26:25	B	Richi wird endlich von Daniel gefunden	Wohnzimmer
114	1:28:42	B	Valeria zurück; *Enchant* Poster abgehängt	Wohnung Daniel und Valeria
115	1:30:00	**Kapitel**	**El Chivo y Maru**	
116	1:30:12	C	Leonardo und Gustavo am Weg zu El Chivo	Auto
117	1:32:54	C	Gustavos Auftrag an El Chivo	El Chivos Haus
118	1:36:23	C/A	El Chivo nachts unterwegs; Ramiro und Susana gehen an ihm vorbei; El Chivo macht Fotos von sich in Kabine	Straße
119	1:37:17	C	El Chivo klebt sein Foto auf das Gesicht des Stiefvaters Marus	El Chivos Küche
120	1:38:33	C	El Chivo liegt im Bett umgeben von seinen Hunden	Schlafzimmer
121	1:38:45	C	El Chivo beobachtet Gustavo und seinen Arbeitskollegen Luis	Straße
122	1:40:12	C/B	El Chivo verfolgt Luis und eine Frau; El Chivo wird Zeuge eines schweren Autounfalls	Straße
123	1:42:50	A/B/C/	El Chivo hievt Octavio aus dem Auto; Valeria klopft gegen das Fenster	Straßen-kreuzung
124	1:43:52	C	El Chivo pflegt Cofi; sieht sich die Brieftasche Octavios an	El Chivos Haus
125	1:45:19	C	El Chivo beobachtet Maru von der Straße aus; sie schauen sich kurz an	Straße vor Marus Haus
126	1:45:37	C	El Chivo steht vor dem Grab seiner Ex-Frau	Friedhof
127	1:45:51	A/C	Ramiro und sein Freund überfallen die Zentralbank; Polizeikollege Leonardos erschießt Ramiro	Auto/ Bank
128	1:47:07	C	El Chivo verlässt das Haus ohne seine Hunde	El Chivos Haus
129	1:48:16	C	Leonardo sagt El Chivo, er solle sich mit dem Auftrag beeilen	Straße;Auto
130	1:49.12	C	El Chivo verfolgt Luis; Kinder kreuzen seinen Weg als er ihn erschießen will	Straße
131	1:51:50	A	Aufbahrung Ramiros; Octavio will mit Susana wegfahren	Totenwache
132	1:54:54	C	El Chivo kommt nach Hause und findet seine Hunde tot auf	El Chivos Haus
133	1:57:46	C	El Chivo trauert; verbrennt seine Hunde mit Cofi an seiner Seite	Platz bei seinem Haus

134	1:58:25	C	El Chivo betrachtet Kinderfoto Marus	Schlafzimmer El Chivos
135	1:59:19	C	El Chivo nimmt Pistole und Handschellen mit	El Chivos Haus
136	1:59:45	C	El Chivo entführt Luis	Straße/Auto
137	2:01:15	C	Luis an Stange gefesselt; Ratespiel, wer ihn umbringen will	El Chivos Haus
138	2:06:29	C	Luis bietet El Chivo Geld; El Chivo verlässt das Haus und lässt Cofi bei Luis	El Chivos Haus
139	2:08:03	C	El Chivo verkauft Luis' Auto; ruft Gustavo an	Autohändler/ Sraße
140	2:09:14	C	El Chivo konfrontiert Luis und Gustavo	El Chivos Haus
141	2:11:42	A	Octavio wartet bei der Bushaltestelle auf Susana, die nicht erscheint	Busbahnhof
142	2:12:38	C	El Chivos äußerliche Verwandlung; legt Pistole zwischen Luis und Gustavo, verlässt Haus mit Cofi und gepacktem Koffer	El Chivos Haus
143	2:16:04	C/B	El Chivo und Marus Fotoalbum; Valerias Poster von *Enchant* wird entfernt	Auto/ Straße
144	2:17:08	C	El Chivo bricht bei Maru ein, hinterlässt eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter	Marus Haus
145	2:21:23	C	El Chivo verkauft sein Auto und zieht mit seinem Hund "Negro" in die Ferne	

Abstract

Der mexikanische Film des Regisseurs Alejandro González Iñárritu AMORES PERROS erzählt von den Lebenssituationen drei unterschiedlicher Menschen, die in keiner Beziehung zueinander stehen. Um dennoch einen roten Faden in Filmerzählungen mit multiplen Plots zu erzielen, ist es wichtig, für die RezipientInnen nachvollziehbare Verknüpfungen zwischen ihnen herzustellen. Wie diese Verbindungen sowohl auf narrativer Ebene als auch auf der Präsentationsebene unter anderem durch filmtechnische Stilmittel erzeugt werden können, zeigt die vorliegende Arbeit, die sich in Bezug auf die Multiplot Struktur in Filmen auf AutorInnen wie Elke Brugger, Margrit Tröhler oder Paul Lucey stützt.

Außerdem untersucht die Arbeit, welche Reizmerkmale in einem Multiplot Film für die RezipientInnen kaum evident, stark evident und jene, die auf Grund von Wiederholungen in anderen Filmen „normierte Unterprogramme“ im Gedächtnis des Publikums gebildet haben und somit nur schwach evident sind. Der Autor des Buches „Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess“, Peter Wuss, beschreibt jene Reizmerkmale in seinem Modell der perzeptions,- konzept- und stereotypengeleiteten Strukturen, kurz, PKS-Modell.

Ziel der Arbeit ist es, den Multiplot Film AMORES PERROS anhand des PKS-Modells zu analysieren, indem allgemein kognitionspsychologische Ansätze zur Verdeutlichung des Wahrnehmungsprozesses bei Menschen hinzugezogen werden.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Beatrice Matuschka
Geburtsdatum:	15.03.1987
Geburtsort:	Salzburg, Österreich
Nationalität:	Belgien/ Deutschland

Ausbildung

Seit 2006	Diplomstudium Romanistik: Spanisch, Universität Wien
2005- 2006	Sprachstudium: Spanisch, Universidad Complutense de Madrid
1997-2005	Gymnasium mit Matura, Wien

Arbeitserfahrung

Oktober bis Februar (2011-2012)	**Institut für Romanistik** Mitarbeiterin für Qualitätssicherung
August bis Oktober (2011 und 2012)	**Initiativen Wirtschaft für Kunst (IWK)** Akquisition von Kunstsponsoren
2006- 2009	diverse Ferialarbeiten und geringfügige Beschäftigung

Fremdsprachen

Spanisch	sehr gute Kenntnisse
Französisch	sehr gute Kenntnisse
Englisch	gute Kenntnisse
Portugiesisch	Grundkenntnisse