

Kaul · Palmier

Die Filmerzählung

Susanne Kaul · Jean-Pierre Palmier

Die Filmerzählung

Eine Einführung

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5277-1

Inhalt

1. Einleitung: Was ist eine Filmerzählung?	7
2. Film- und Medientheorie des Erzählens	13
3. Mythos vom Filmerzähler	31
4. Figuren und Perspektiven	41
5. Erzählebenen und Ausdrucksebenen	63
6. Zeitstruktur und Montagefunktionen	77
7. Erzählerische Elemente der Bildgestaltung	97
8. Erzählerische Funktionen der Tongestaltung	115
9. Unzuverlässiges Erzählen	139
10. Metafiktionales Erzählen	153
11. Filmische Adaptionen literarischer Erzähltexte	165
12. Ausblick: noch mehr Erzählforschung zum Film?	177
Bibliografie	181
Filmografie	187

1. Einleitung: Was ist eine Filmerzählung?

Hier geht es um fiktionale Spielfilme, die Geschichten erzählen. Einen Geschichtenerzähler haben sie zumeist nicht, manchmal aber schon. Beispielsweise ist zu Beginn von Tom Tykwers *Perfume: The Story of a Murderer* (2006) eine Stimme zu hören, die auf ähnliche Weise von der Geburt Jean-Baptiste Grenouilles berichtet wie Süskinds Roman *Das Parfum* (1995). Der Begriff ‚Filmerzählung‘ impliziert aber, dass Filme nicht nur im Falle einer erzählenden Stimme, sondern grundsätzlich durch das, was sie darstellen, erzählen. In der traditionellen Literaturwissenschaft bedeutet ‚Erzählen‘ ein sprachliches Wiedergeben von Ereignissen. Ob es sich dabei mindestens um ein Ereignis oder um mehrere handeln muss und ob diese kausal miteinander verknüpft sein müssen oder nicht, ist umstritten.¹ Engeren Minimaldefinitionen des Erzählens zufolge muss es nicht nur einen zeitlich sequenziellen, sondern auch einen kausalen Zusammenhang zwischen den Ereignissen geben. Das heißt, die Ereignisse folgen nicht nur *aufeinander*, sondern auch *auseinander*.²

Der Streit, ob ein oder zwei Ereignisse zum Minimum des Erzählens gehören und ob die Ereignisse nur sukzessiv oder auch kausal zusammenhängen müssen, ist im Hinblick auf Spielfilme bedeutungslos, weil diese immer mehrere Ereignisse enthalten, die in einem Zusammenhang zu sehen sind, auch wenn dieser sich zuweilen nur schwer kausal erschließt wie etwa in David Lynchs *Inland Empire* (2006). Gleichwohl sagen wir auch von solchen Filmen, dass sie Geschichten erzählen. In welchem Sinne kann hier also von ‚Erzählen‘ die Rede sein, wenn doch zumeist nicht verbal durch eine vermittelnde Erzählstimme erzählt

1 Die Minimaldefinition des Erzählens lautet bei Genette (1998: 202): „Für mich liegt, sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt, eine Geschichte vor, denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher.“ Andere Minimaldefinitionen gehen von mindestens zwei Ereignissen aus. So formuliert Prince (1982: 4): „Narrative is the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence [...]“

2 Ricœur (1988: 106) spricht in *Zeit und Erzählung* von einer „*Synthesis des Heterogenen*“, durch die aus einer simplen Sukzession eine Konfiguration werde.

wird? Wenn Filme wie Romane von Ereignissen handeln, erzählen sie Geschichten, indem sie Bilderfolgen verknüpfen und diese wiederum mit Sprache, Musik und Geräuschen versehen. Aber nicht die Sprache ist es, die den Film narrativ macht, sondern die gesamte audiovisuelle Präsentation der Geschichten.

Der Erzählbegriff rechtfertigt sich also einesteils durch die Geschichten, die der Film darstellt, also durch das, *was* er beinhaltet. Gleichwohl lässt sich genauer sagen, *wie* der Film erzählt, was also seine spezifische Erzählweise ist. Sie ergibt sich nämlich aus dem Zusammenspiel von Kamera, Sounddesign und Montage. Es ist eine Sache der Erzählweise, wenn die Kamera etwas in der Totalen oder in der Großaufnahme (Einstellungsgröße), in Untersicht oder Aufsicht (technische Perspektive), in hektischen Bewegungen, im Reißschwenk oder im Heranzoomen (Kameraverhalten) zeigt. Es ist ebenso eine Sache der Erzählweise, wenn dramatische Musik Spannung erzeugt oder ein Pulsschlagton die Angst einer Figur hörbar macht. Auch die Farb- und Lichtgestaltung, das Schärfenverhältnis und die Schnittgeschwindigkeit bestimmen die narrative Darstellungsform. Und es ist vor allem eine Sache der Erzählweise, wie ein Film zeitlich seine Geschichte präsentiert, also ob sie weitgehend chronologisch erzählt wird, mit einigen Rückblenden, oder ob sie fragmentiert zusammengeschnitten oder rückwärts erzählt wird. Der erste Schritt im Erzählvorgang ist die Entscheidung, was überhaupt erzählt wird und wie die ausgewählten Ereignisse verknüpft werden. Das gilt sowohl für sprachliches wie auch für filmisches Erzählen, nur dass im Film die Auswahl und Zusammensetzung der Szenen nicht nur in *einem* Zeichensystem stattfindet, sondern eine Montage verschiedener Zeichensysteme auf der visuellen und auditiven Ausdrucksebene erfordert.

Das Filmerzählen ist also weder auf eine Erzählstimme zu reduzieren noch auf die Kamera oder Montage.³ Entsprechend weit gefasst ist daher Knut Hickethiers Anwendung des Erzählbegriffs auf den Film:

Erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von Sprache, Bild, Bewegungen etc. Dies lässt die audiovisuellen Medien insgesamt zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit der Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogensein Bedeutungen im Erzählprozess vermittelt [...] werden.⁴

3 Zur Kamera als Erzählinstanz im Film siehe Pfister (1997: 48). Zur Montage als primärer Erzählfunktion des Films siehe Lothe (2000: 12) und Gaudreault (1987: 32).

4 Hickethier (2007b: 106).

Hickethier impliziert hier offenbar auch die *mise en scène*, also das, was vor der Kamera gezeigt wird, insbesondere die Schauspielerdarbietung, betont aber vor allem die Kombination der verschiedenen Ausdrucksformen. Was dennoch bei dieser Bestimmung der Narrativität des Films vernachlässigt wird, weil das Bild als Leitmedium angesehen wird, ist die nicht-sprachliche Tonebene.⁵ Das gesamte Sounddesign, also die Musik sowie jedes einzelne Geräusch, kann jedoch narrative Funktionen erfüllen.

Dass Filme erzählen, ist in der Forschung nicht strittig. Worin das Erzählen im Film genau besteht, darüber herrscht jedoch Uneinigkeit. Zentral ist dabei die Frage, ob es einen Filmerzähler geben muss oder ob das Erzählen des Films ohne Erzähler auskommt. Warum eine Erzählerfigur oder Erzählstimme im Film nicht als Erzähler des Films angesehen werden kann, ist klar: Der Film erzählt ja nicht nur das, was diese Figur oder Stimme sprachlich von sich gibt. Auch die Kamera als Erzähler zu postulieren, greift zu kurz, da der Film auch eine auditive Dimension hat. Auf den Mythos des Filmerzählers, auf das Konzept des Erzählzusammenhangs sowie auf den Vergleich des filmischen Erzählens mit dem literarischen wird daher in Kapitel drei ausführlich eingegangen, nachdem in Kapitel zwei, ausgehend von der literaturwissenschaftlichen Narratologie, die Forschungslage zum Erzählen im Film dargelegt und auf eine medienübergreifende Erzähltheorie hin erweitert wurde. Dabei kommen sowohl Klassiker der Filmnarratologie wie David Bordwell zur Sprache als auch Vertreter der heutigen Film-erzählforschung wie Markus Kuhn. Wir gehen davon aus, dass die vergleichende Untersuchung des Erzählens in verschiedenen medialen Ausprägungen sowohl den Erzählbegriff als auch das Spezifische des jeweiligen Mediums, hier des Films, stärker profiliert. Damit wird eine theoretische Grundlage für die Analyse der verschiedenen Elemente des Filmerzählens geschaffen. Dazu gehört der Stellenwert der Figuren für die Filmhandlung. In Kapitel vier wird generell zwischen erzählenden und wahrnehmenden Figuren unterschieden. Jene leisten oft wichtige Beiträge für die Vermittlung der Handlung, sind aber prinzipiell entbehrlich. An den wahrnehmenden Figuren entscheidet sich die Erzählperspektive, die filmisch auf mannigfache Weise durch Kameraverhalten, Bildgestaltung, Sounddesign etc. ausgedrückt werden kann. Im

⁵ Das gilt auch für die ansonsten sehr umfassende Filmnarratologie von Kuhn (2011). Zwar wird die Tonebene in Kuhns Buch unter dem Stichwort „Aurikularisierung“ (in Anlehnung an François Jost) angesprochen (vgl. S. 129f.), ansonsten aber fast ausschließlich als sprachliche Erzählinstanz thematisiert.

Anschluss an die Untersuchung der Figuren und Perspektiven werden in Kapitel fünf die Erzählebenen in den Blick genommen. Dazu gehört die Strukturierung der erzählten Geschichte in eine Rahmen- und Binnenhandlung (und gegebenenfalls weitere Binnenhandlungen), die durch verschiedene zeitliche Ebenen oder durch verschiedene Realitätsgrade begründet sein kann. Von den Erzählebenen werden sodann die technischen Ausdrucksebenen (die visuelle und auditive Ebene) unterschieden und es wird deren Verhältnis hinsichtlich einer möglichen Hierarchisierung untersucht.

Nachdem diese vielfältigen Grundlagen des Filmerzählens, teilweise unter Rückgriff auf die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie, behandelt wurden, kommt es zu einer Systematisierung der erzählerischen Funktionen der Montage sowie der Bild- und Tongestaltung. Bei der Montage (Kapitel sechs) geht es sowohl um die chronologische Ordnung des Erzählens und das Erzähltempo als auch um nicht-zeitliche Funktionen der Montage wie die Anzeige einer subjektiven Perspektive oder die Parallelisierung zwischen Figuren beziehungsweise Handlungssträngen. Das Kapitel sieben über die Bildgestaltung gliedert sich in drei Aspekte: das Erzählen *vor* der Kamera (Schauspiel, Setdesign, Licht, Farbe etc.), das Erzählen *mit* der Kamera (Einstellungsgröße, Perspektive, Zoom, Handkamera etc.) und die digitale Bildbearbeitung (Schrifteinblendungen, computergenerierte Landschaften, Farbmarkierungen, Bildschirmaufteilung, 3D-Technik etc.). Die Systematisierung der Elemente der Bildgestaltung geht einher mit einer Bestimmung ihrer jeweiligen narrativen Funktionen. Diese werden der Übersicht halber auch in einer Tabelle zusammengefasst. Eine solche tabellarische Übersicht der Elemente und Funktionen des Filmerzählens findet sich auch in Kapitel acht über die Tongestaltung. Der Filmsound wird danach unterschieden, ob er zur Szene gehört oder zusätzlich eingespielt wird, und in drei Aspekte untergliedert: Geräusche, Musik, Sprache. Diese werden ihren Funktionen entsprechend geordnet (Figurencharakterisierung, Kontrastierung, Leitmotivik etc.).

In den darauf folgenden Kapiteln werden besondere Formen und Funktionen des Filmerzählens in den Blick genommen: unzuverlässiges Erzählen (Kapitel neun), metafiktionales Erzählen (Kapitel zehn) und filmische Adaptionen von literarischen Erzähltexten (Kapitel elf). Das unzuverlässige Erzählen wird hinsichtlich seiner Täuschungs- und Verwirrungsstrategien klassifiziert, zu denen ein Spiel mit Erzählperspektiven, eine ungewöhnliche Zeitdarstellung sowie ambivalente oder widersprüchliche Darstellungsverfahren gehören. Im Kapitel über Metafikcionalität werden logikwidrige Überschreitungen der Erzählebenen

nen sowie Verweise des Films auf seine eigene Fiktionalität erörtert und auf ihre mögliche illusionsstörende oder fiktionsbrechende Wirkung hin befragt. Den Abschluss bildet das elfte Kapitel über Literaturverfilmungen, in dem untersucht wird, wie literarische Erzählweisen ins Medium Film transformiert werden können. Was die filmische Umsetzung der Inhalte angeht, so werden unter anderem Beschreibungen außergewöhnlicher Wahrnehmungsvermögen oder -defizite in den Blick genommen, weil sie eine besondere Herausforderung für die Transformationsleistung darstellen. Im Ausblick (Kapitel zwölf) werden schließlich noch weitere Forschungsbereiche für die Filmnarratologie skizziert, die einige Linien fortsetzen oder ergänzen, die hier nur angedeutet werden können.

Im Unterschied zu anderen Einführungen in die Filmanalyse geht es in diesem Buch ausschließlich um die erzählerischen Funktionen des Films. Keine systematische Rolle spielen daher etwa technische Hintergründe der Filmproduktion, filmgeschichtliche oder genre- und gattungstheoretische Übersichten, Filmkritik, Filmmarkt oder Einsatz des Films im Schulunterricht. Die hier praktizierte und präsentierte Filmnarratologie liefert sowohl einen elementaren Beitrag zur Filmtheorie der Gegenwart als auch das nötige Handwerkszeug für eine strukturelle Klarheit der Filmanalysen, welche die wesentliche Voraussetzung für treffsichere Interpretationen ist. Sie gibt eine einführende Übersicht und bietet zugleich Thesen und Argumente zur weiterführenden Diskussion. Es werden sowohl Filmklassiker als auch neueste Kinofilme behandelt, die es notwendig machen, die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie erheblich zu modifizieren, um dem Medium Film insgesamt, aber auch bestimmten filmischen Darstellungsformen im Besonderen gerecht zu werden.⁶

⁶ Innerhalb der Kapitel wird ab der zweiten Nennung eines Filmtitels auf die Angabe von Regisseur und Aufführungsjahr verzichtet.

2. Film- und Medientheorie des Erzählens

Genettes Erzähltheorie

Die Narratologie ist als strukturalistische Theorie des Erzählens maßgeblich durch den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette ausgestaltet worden.¹ Genettes *Discours du récit* (1972) sowie der *Nouveau discours du récit* (1983) sind in deutscher Übersetzung erstmals 1994 in einem Band mit dem Titel *Die Erzählung* erschienen. Dieses Werk liefert ein umfassendes Analysemodell für die narrativen Strukturen eines Textes (hauptsächlich am Beispiel von Marcel Proust). Dabei geraten vor allem die zeitliche Ordnung und die Perspektive des Erzählens in den Blick. Das heißt, es geht nicht vornehmlich um das, *was* erzählt wird (von Genette *histoire* genannt); der Fokus liegt mehr auf der Art und Weise, *wie* das Erzählte dargestellt wird (von Genette *discours* genannt). Ist die Erzählung auf die Wahrnehmung einer bestimmten Figur beschränkt? Kommt es in der Chronologie des Erzählens zu Auslassungen, Rückwendungen oder Vorausdeutungen? Wird die Darstellung der Ereignisse durch Reflexionen unterbrochen oder durch detaillierte Beschreibungen in die Länge gezogen? Fragen solcher Art werden von Genette systematisiert und somit zu einem handhabbaren Instrumentarium zusammengestellt, mit dem Texte auf ihre Erzählstruktur hin analysiert werden können.

Die Kategorien Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus und Stimme beschreiben nach Genette die Darstellungsweise eines Erzähltextes. Ordnung, Dauer und Frequenz sind zeitliche Begriffe, mithilfe derer die chronologische Reihenfolge, die Ausgedehtheit und die Häufigkeit des Erzählens erfasst werden können. Texte sind selten linear erzählt, und so ist es aufschlussreich zu untersuchen, auf welcher Zeitebene die jeweilige Textpassage angesiedelt ist und welche Anordnung der Ereignisse sich insgesamt ergibt (Ordnung). Die Ereignisse können knapp zusammengefasst oder in aller Ausführlichkeit geschildert werden, so dass von einem zeitraffenden oder einem zeitdehnenden Erzählen ge-

¹ Eingeführt wurde der Begriff der Narratologie jedoch bereits von Todorov (1969: 10).

sprochen werden kann (Dauer). Bei Ersterem ist die erzählte Zeit, also die Zeit der Handlung, länger als die Erzählzeit, also die Zeit, die für die Rezeption gebraucht wird; bei Letzterem ist es umgekehrt. Sind erzählte Zeit und Erzählzeit identisch, spricht man von zeitdeckendem Erzählen. Des Weiteren gibt es die Möglichkeit, ein Ereignis mehrmals zu erwähnen oder etwas, das wiederholt geschieht, nur einmal zu erzählen; Ersteres wird repetitives, Letzteres wird iteratives Erzählen genannt (Frequenz). Der Normalfall ist das singulative Erzählen, bei dem nur einmal erzählt wird, was sich einmal ereignet hat.

Die Genette'schen Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz stellen eine geeignete Grundlage für die Analyse filmischer Zeitverhältnisse dar. Denn die zeitliche Struktur einer Erzählung lässt sich analytisch leicht von ihrer materiellen Darstellung lösen. Es gibt allerdings medienspezifische Besonderheiten. So ist für den Film das iterative Erzählen eine besondere Herausforderung, denn er kann nicht in einer Einstellung zeigen, was sprachlich in einem Satz wie diesem ausgesagt wird: „Sie ging jeden Morgen zum Briefkasten.“

Die Kategorien Modus (hierzu zählen die Unterkategorien Fokalisierung und Distanz) und Stimme sind auch nicht ohne Weiteres übertragbar, weil sie sich, anders als die zeitlichen Kategorien, auf die Besonderheiten literarischer Erzählsituationen beziehen. Sie bestimmen bei Genette das Verhältnis des literarischen Erzählakts zum Erzählten, vor allem aus welcher Sicht erzählt wird und in welchem Maß der Erzähler am Geschehen beteiligt ist. Unter dem Terminus Fokalisierung wird klassifiziert, ob ein Erzähler allwissend ist (Nullfokalisierung), die Wahrnehmung einer Figur widerspiegelt (interne Fokalisierung) oder sich eher auf das äußere Geschehen beschränkt (externe Fokalisierung).² Die Distanz beschreibt die Mittelbarkeit des Dargestellten, also ob die Ereignisse distanziert berichtet oder unmittelbar szenisch dargestellt werden. Die Stimme bezieht sich auf die Ebene des Erzählens und die Stellung des Erzählers zum Erzählten. Auf diese Kategorie wird in Kapitel drei näher eingegangen.

Die Narratologie hat zwar ihre Herkunft in der Literaturwissenschaft, ist jedoch nicht auf die Analyse von Erzähltexten zu beschränken. Die Erzählforschung hat bei Genette weder ihren Anfang noch ihr Ende. Bereits die antike Philosophie hat sich mit Gattungsfragen beschäftigt und heutzutage ist die Erzähltheorie in den Kultur- und Geisteswissenschaften allgegenwärtig. Genettes Werk ist international sehr

² Diese Systematik Genettes, die für die nachfolgende Erzählforschung grundlegend ist, wird übersichtlich in Martínez/Scheffel (1999: 63-67) zusammengefasst.

einflussreich und gilt als Kern der klassischen Narratologie. In Deutschland ist es aufgrund der verzögerten Übersetzung relativ spät rezipiert worden. Zwischen den 1950er und 1990er Jahren sind hinsichtlich der zeitlichen und perspektivischen Organisation von Erzähltexten die Theorien und Analysemodelle von Eberhard Lämmert und Franz K. Stanzel hierzulande vorherrschend. In den letzten zwanzig Jahren hat sich die Narratologie enorm über die Literaturwissenschaft hinaus ausgeweitet; mittlerweile wird sie als eine interdisziplinäre Aufgabe verstanden. Die verschiedenen Ausprägungen der Narratologie finden sich in der Kognitionswissenschaft, Psychologie, Philosophie, Geschichtswissenschaft, Linguistik, Rechtswissenschaft und anderen Fachbereichen. Auch die verschiedenen ästhetischen Gattungen und Medien wie Drama, Lyrik, Fotografie, Malerei, Comic, Computerspiel oder Musik wurden in den letzten Jahren verstärkt auf ihre narratologischen Implikationen hin befragt. Was leistet die Narratologie nun im Hinblick auf die Filmtheorie und -analyse?

Forschung zum Erzählen im Film

Die Anfänge der Filmnarratologie sind in den späten 1970er Jahren zu verorten. Als Klassiker der Filmnarratologie gelten die Werke von Seymour Chatman, David Bordwell und Edward Branigan.³ Chatman hat mit seinem Buch *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) den Grundstein für eine Erzählforschung gelegt, die auch den Film als Medium miteinbezieht. Allerdings fallen die Filmanalysen knapp aus. Chatman untersucht vor allem die filmische Räumlichkeit beziehungsweise Bildlichkeit. Dabei stellt er fest, dass die räumlichen Parameter im Film festgelegt sein müssen, das heißt, der Film muss den Raum konkret darstellen, während literarisches Erzählen bei der räumlichen Beschreibung viele Parameter offenlassen kann.⁴ In *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) arbeitet Chatman die auf Visualität begrenzten anfänglichen Überlegungen zum Film aus. Hier findet sich auch das berühmte und umstrittene Konzept des *cinematic narrator*. Was besagt *cinematic narrator*? Filmerzählungen haben einen Erzähler, auch wenn dieser nicht menschlich ist, denn Erzählen ist eine Tätigkeit, hinter der ein Subjekt des Erzählens zu denken ist. Zwei Dinge behauptet Chatman hier, zum einen, dass der Filmer-

3 Zum Forschungsumfeld der Filmnarratologie siehe Kuhn (2011), Kapitel 1.3.

4 Vgl. Chatman (1978: 97-101).

zähler nicht mit einem Voice-over-Erzähler zu verwechseln ist, den es in manchen Filmen gibt: „The cinematic narrator is not to be identified with the voice-over narrator. A voice-over may be one *component* of the total showing [...].“⁵ Außerdem soll man sich keine menschliche Person als Erzähler vorstellen, sondern ein Kompositum verschiedenster Erzählinstanzen: „The cinematic narrator is the composite of a large and complex variety of communicating devices.“⁶ Zu diesen Kommunikationsmitteln zählen vor allem Geräusche, Stimmen und Musik (auf der auditiven Ebene) sowie *mise en scène*, Licht, Farbe, Kameraarbeit und Montage (auf der visuellen Ebene).⁷ Damit bereitet Chatman den Weg für Konzepte wie die von Hickethiers „Erzählzusammenhang“⁸, bei denen die Inkonsequenz, an einer personalisierten Formulierung („narrator“) festzuhalten, dann ausgeräumt wird.

Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell lehnt das Konzept des *cinematic narrator* ab. Wir müssen ihm zufolge nicht hinter den Erzählprozess zurückgehen, um eine Instanz zu suchen, die als Quelle des Erzählakts gelten kann. Dies ist Bordwells Argument: Wer einen Film schaut, hat nicht den Eindruck, die Geschichte von einem menschenähnlichen Erzähler erzählt zu bekommen.

But in watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being. [...] To give every film a narrator or implied author is to indulge in an anthropomorphic fiction.⁹

Und die Fiktion eines anthropomorphen Erzählers leistet Bordwell zufolge auch nichts für das Verständnis des Filmerzählens. Was ist sein Gegenvorschlag? Das Filmerzählen ist als „organization of a set of cues for the construction of a story“¹⁰ zu definieren, also als ein zusammengestelltes Bündel von Signalen, anhand derer dann eine Geschichte konstruiert werden kann. Daraus folgt zweierlei. Bordwell lehnt hier nicht nur die Erzählerinstanz ab, er verlagert das Erzählen außerdem zu einem nicht unbeträchtlichen Anteil auf die Zuschauerseite: „This presupposes a perceiver, but not any sender, of a message.“¹¹

5 Chatman (1990: 134).

6 Chatman (1990: 134).

7 Vgl. Chatman (1990: 134). Siehe auch das Diagramm auf S. 135. Die Zuordnung der Montage zur visuellen Ebene erfasst allerdings nicht die Montagearbeit auf der Tonspur sowie die Montage von Bild und Ton.

8 Hickethier (2007a: 96).

9 Bordwell (1985: 62).

10 Bordwell (1985: 62).

11 Bordwell (1985: 62).

Bordwells Beitrag zur Filmnarratologie besteht also vor allem darin, die narrative Dimension der *Filmrezeption* hervorzuheben. Während der Zuschauer in anderen Filmtheorien zumeist gar nicht oder nur als passive Instanz vorkommt, hebt Bordwell seine aktive Leistung hervor. Mit dem Zuschauer ist allerdings kein empirisch konkreter Kinobesucher gemeint, sondern ein theoretisches Konstrukt, an dem gezeigt werden kann, dass das Filmerzählen nicht allein auf der Leinwand stattfindet: „I adopt the term ‚viewer‘ or ‚spectator‘ to name a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film’s representation.“¹² Was ist hier mit Geschichtenkonstruktion gemeint? Es gehört ein bestimmtes Wissen über Filmkonventionen dazu, das audiovisuell Vernommene als eine Filmgeschichte zu erkennen. Es werden bestimmte, bereits erlernte Verstehensmuster angewendet, so dass sowohl ein einfacher Ereigniszusammenhang als auch die chronologische Reihenfolge einer nicht chronologisch präsentierten Geschichte rekonstruiert werden können. Die narrative Zuschauerleistung besteht also darin, die vom Film ausgesendeten audiovisuellen Impulse als nachvollziehbare Geschichte („intelligible story“¹³) zu verstehen. Dazu gehören Ereignisschemata:

In comprehending a narrative film, the spectator seeks to grasp the filmic continuum as a set of events occurring in defined settings and unified by principles of temporality and causation. To understand a film’s story is to grasp what happens and where, when, and why it happens. Thus any schemata for events, locations, time, and cause/effect may become pertinent to making sense of a narrative film.¹⁴

Die narrativen Verstehensmuster bestehen also im Wesentlichen aus kulturell geprägten Vorannahmen von räumlichen, zeitlichen und kausalen Zusammenhängen.

Bordwell hat hier etwas Wichtiges gesehen, nämlich die Rolle der narrativen Interpretationsleistung, die zur Rekonstruktion einer Filmhandlung sowie zum darüber hinausgehenden Verständnis der Bedeutungen des Films gehört. Allerdings wird zugleich die narrative Leistung des Filmerzählens selbst unterbewertet, denn dieses besteht in einem bereits narrativ gestalteten Zeichenzusammenhang, der zwar eine Rekonstruktion, aber keine Konstruktion erfordert. Bordwells Theorie ist besonders für die Erzählforschung von Bedeutung, die sich mit

12 Bordwell (1985: 30).

13 Bordwell (1985: 33).

14 Bordwell (1985: 34).

den kognitiven, hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Grundlagen des Erzählens befasst. Für die konkrete Filmanalyse hat das Modell des hypothetischen Zuschauers jedoch kaum etwas zu bieten. Außerdem ist es irreführend, die Herausforderung zur Rekonstruktion der Geschichte als ein Spezifikum der filmischen Rezeptionssituation zu bezeichnen, denn in welchen Medien auch immer Geschichten erzählt werden – in jedem Fall werden Inferenzen vorgenommen, um Auslassungen im Erzählen auszufüllen und sinnhafte Verknüpfungen zu erstellen.¹⁵

Ähnliches gilt auch für *Narrative Comprehension and Film* (1992) von Edward Branigan. Der kalifornische Filmwissenschaftler arbeitet die kognitionspsychologischen Grundlagen des narrativen Verstehens auf überzeugende Weise weiter aus. Allerdings erweist sich diese Zuschauerorientierte Theorie, wie auch die Bordwells, als wenig hilfreich für die konkrete Filmanalyse. Die Grundvoraussetzung von Branigans Idee ist die, dass unser narrativ strukturiertes Denken aus den Sound- und Lichtreizen eine fiktive Welt konstruiert. Der Vorzug dieser Annahme ist die richtige Einsicht in die narrative Verfasstheit von Verstehens- und Rezeptionsprozessen. Die Schwäche dieses Ansatzes besteht aber darin, dass zugleich so getan wird, als sei das Geschichtenverstehen ein Kaffeesatzlesen. Es besteht ein Unterschied darin, ob Lebenserfahrungen narrativ verstanden werden oder ob eine Filmerzählung narrativ begriffen wird, denn im ersten Fall liegt die narrative Leistung ganz auf der Seite des Verstehens, das aus den Erfahrungen Geschichten gestaltet, im zweiten Fall ist die Geschichte bereits so und so angeordnet, perspektiviert, ausgeleuchtet, auditiv angefertigt etc. Wenn Branigan also behauptet, „a story exists less on the screen than in our predisposition to make sense“¹⁶, wird er der Tatsache nicht gerecht, dass zur Filmerzählung mannigfache einfache sowie komplex ausgestaltete Erzählelemente gehören.

Narratologische Zugänge zum Film gibt es hierzulande in einzelnen Aufsätzen etwa seit den 1990er Jahren.¹⁷ Vor allem in den letzten fünfzehn Jahren haben die filmnarratologischen Ansätze zugenommen, was zum Teil durch die Zunahme komplex erzählter Filme im Stil von *The Matrix* (1999), *The Sixth Sense* (1999) oder *Fight Club* (1999) zu erklä-

15 Die Kritik von Markus Kuhn (2011: 34-36), dass Bordwells Überlegungen nicht empirisch abgesichert seien, trifft hingegen nicht zu, weil die Rezeptionsästhetik seit jeher auf hypothetische Annahmen über Rezeptionsprozesse angewiesen ist.

16 Branigan (1992: 62).

17 Eine Übersicht dieser Anfänge findet sich bspw. bei Schweinitz (1999) oder bei Griem/Voigts-Virchow (2002).

ren ist. Es sind hauptsächlich erzähltheoretisch ausgerichtete Spezialuntersuchungen zum Film erschienen, die Aspekte wie Filmmusik, Multiperspektivität, Metalepsen, Zeitphänomene etc. analysieren.¹⁸ Einen Großteil dieser Untersuchungen macht die Forschung zum unzuverlässigen Erzählen im Film aus.¹⁹ Dabei geht es einesteiis um die theoriegeleitete Suche nach Kriterien, Funktionen und einer einheitlichen Definition unzuverlässigen Erzählens, anderenteils werden Fallstudien zu einzelnen Filmen präsentiert.

Eine erste umfassende Filmnarratologie, die sich eng an den Kategorien Gérard Genettes orientiert, um diese auf den Film zu übertragen und zu erweitern, bietet Markus Kuhn (2011). Spezifisch filmische Erzählmöglichkeiten werden dabei gegenüber den rein sprachlichen markiert. Die Fokalisierung wird von Kuhn dem audiovisuellen Medium entsprechend in eine visuelle (Okularisierung) und eine auditive (Aurikularisierung) Dimension unterteilt. Trotz dieser zweckmäßigen Unterteilung wird die Tonebene in Kuhns Systematik jedoch fast ausschließlich als sprachliche Erzählinstanz thematisiert. Musik und Geräusche finden nur vereinzelt Erwähnung.²⁰ Gleichwohl liefert Kuhn ein weitreichendes Modell zur narratologischen Filmanalyse, in dem auch die Erzählinstanzen und Kommunikationsebenen des Films analysiert und theoretisch erörtert werden. Auch komplexe Phänomene wie unzuverlässiges Erzählen und Ebenenkurzschlüsse werden hier berücksichtigt. Die Kommunikationsebenen des Films bilden den Rahmen der Untersuchung von Nina Heiß (2011). Sie orientiert sich bei der Darstellung der narrativen Vermittlungsformen des Films, wie auch Kuhn, an einem traditionell literaturwissenschaftlichen Kommunikationsmodell, in dem verschiedene fiktionsinterne sowie fiktionsexterne Produktions- und Rezeptionsinstanzen unterschieden werden, die auch für andere Medien geltend gemacht wurden. Das Buch von Heiß behandelt die wesentlichen Elemente der Filmanalyse mit einem sowohl zeichen- als auch erzähltheoretischen Zugang und illustriert sie anhand einer umfangreichen Interpretation von Tarantinos *Kill Bill*-Filmen (2003/2004), die etwa ein Viertel der Arbeit einnimmt.

Aus dem nicht-deutschsprachigen Raum ist besonders Peter Verstratens *Film Narratology* (2009) hervorzuheben, weil dieses Buch sich de-

18 Vgl. bspw. Levinson (1996), Solbach (2004), Birr/Reinerth/Thon (2009), Kaul/Palmier/Skrandies (2009) und einige Beiträge aus Weixler/Werner (2015).

19 Vgl. bspw. Currie (1995), Liptay/Wolf (2005), Ferenz (2005), Helbig (2006), Blaser u.a. (2007), Brüttsch (2015) und Leindedecker (2015).

20 Dies wird ausführlicher in Kapitel drei behandelt.

zidiert im narratologischen Diskurs verortet und seine Filmanalyse systematisch auf dieser Basis aufbaut. Verstraten zufolge sei angesichts neuerer Filme, in denen episodisch oder fragmentiert erzählt wird, eine Revision der Forschung zum filmischen Erzählen nötig. Dabei sei eine Verhältnisbestimmung zwischen Erzählen im Film und der Narrativität der Medien überhaupt grundlegend. Zur Unterscheidung zwischen literarischem und filmischem Erzählen führt Verstraten an, dass beim Film ein Erzähler vorhanden sei, der zwei „sub-narrators“²¹ unter sich vereine, nämlich einen visuellen und einen auditiven Erzähler. Was zunächst so aussieht wie eine der üblichen Zuschreibungen des Filmerzählers zum Bild und/oder Ton, wird bei Verstraten jedoch ausdifferenziert in narrative Funktionen von *mise en scène*, Kinematografie und Montage. Auch die Tonebene wird hier nicht vernachlässigt: Der Annahme eines auditiven Erzählers folgt eine Aufstellung der narrativen Soundfunktionen. Narratologisch anfechtbar ist hingegen das Kapitel, in dem Verstraten im Anschluss an Kristin Thompson die Nicht-Narrativität von stilistischen Exzessen nach der Art von *Ballet mécanique* (1924) geltend macht. Exzessive Stilelemente haben ihm zufolge keine narrative Funktion, weil sie nichts zur Geschichte beitragen.²² Sie verhinderten vielmehr die Einheit und Geschlossenheit der Geschichte. Hier liegt aber ein zu enges aristotelisches Geschichtenmodell zugrunde, bei dem übersehen wird, dass gerade Experimente mit der Form (wie Rückwärtsspulen, desorientierende Schnitte oder *split screens*) neue narrative Erzähltechniken zum Ausdruck bringen können, sofern sie in erzählenden Spielfilmen eingesetzt werden.²³

Monografien mit durchgehend narratologischer Systematik wie die von Verstraten sind eher selten. Viele Einführungen in die Filmanalyse behandeln narratologische Ansätze nur innerhalb eines gesonderten Kapitels, beispielsweise Hicketier (2007b), Bienk (2008), Kamp/Braun (2011), Beil/Kühnel/Neuhaus (2012) und Keutzer u.a. (2014). Hier werden vor allem Erzählperspektiven, -instanzen und Zeitkonstruktionen behandelt. In anderen Kapiteln geht es unter anderem um

21 Verstraten (2009: 8).

22 Vgl. Verstraten (2009: 22).

23 Experimentelle Kunstfilme wie Fernand Légers *Ballet mécanique*, der Bilder von mechanischen Gegenständen mit Einstellungen einer schaukelnden Frau kombiniert und mit einem dynamisch-aggressiven Soundtrack unterlegt, gehören nicht zur Gattung erzählender Filme. Zwischen dem Einsatz von exzessiven Stilelementen in Spielfilmen und dadaistischen Kunstfilmen muss daher insofern unterschieden werden, als jene zum Erzählen des Films beitragen können, während diese gar nicht erzählen wollen.