

**Aus:**

SUSANNE KAUL, JEAN-PIERRE PALMIER,  
TIMO SKRANDIES (HG.)

**Erzählen im Film**

Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik

April 2009, 280 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1134-2

Die Anwendung des Erzählbegriffs auf Medien jenseits der Literatur erfordert eine interdisziplinäre Verständigung darüber, welche spezifische Form und Erkenntnisfunktion das Erzählen haben kann. Bilder, Ton und Musik haben für die Erzeugung der Ereignisse in der erzählten Geschichte einen eigenen Anteil und erweitern bzw. verschieben die Möglichkeiten und Formen des Erzählens wesentlich. Insbesondere das unzuverlässige Erzählen ist zu einer wichtigen Strömung des Gegenwartsfilms geworden und es lohnt zu fragen, wie es dazu kommt und warum audiovisuelle Medien gerade für diese narrative Möglichkeit prädestiniert zu sein scheinen.

Mit Beiträgen u.a. von Michael Scheffel, Bernard Dieterle und Roy Sommer.

**Susanne Kaul** (PD Dr. phil.) und **Jean-Pierre Palmier** (M.A.) lehren Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld.

**Timo Skrandies** (Jun.-Prof. Dr. phil.) lehrt Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1134/ts1134.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1134/ts1134.php)

## INHALT

SUSANNE KAUL, JEAN-PIERRE PALMIER  
UND TIMO SKRANDIES

### **Einleitung**

9

MICHAEL SCHEFFEL

### **Was heißt (Film-)Erzählen?**

**Exemplarische Überlegungen mit einem Blick auf Schnitzlers  
*Traumnovelle* und Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut***

15

## UNZUVERLÄSSIGKEIT

ROBERT VOGT

**Kann ein zuverlässiger Erzähler  
unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ›Unzuverlässigkeit‹  
in Literatur- und Filmwissenschaft**

35

SUSANNE KAUL

**Bilder aus dem Off. Zu Hanekes *Caché***

57

SANDRA POPPE

**Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität,  
Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film**

69

GUDRUN HEIDEMANN

**Narrative Duplikate – Dostoevskijsche  
Schein- und Seinskämpfe in Finchers *Fight Club***

85

SABINE NESSEL

**Ferien vom Erzählen:**

**Leerstellen, Ellipsen und das Wissen vom Erzählen  
im neuen Autorenfilm der Berliner Schule**

105

JOSEF RAUSCHER

**Unzuverlässigkeit des Erzählens als Steigerung  
des Reflexionsgrads von ›Bild-Texten‹**

121

**AUDIOVISUALITÄT**

JEAN-PIERRE PALMIER

**Gefühle erzählen. Narrative Unentscheidbarkeit und  
audiovisuelle Narration in Christoffer Boes *Reconstruction***

141

BERNARD DIETERLE

**Erzählerstimme im Film**

159

SASCHA SEILER

**Audiovisuelles Erzählen in Peter Greenaways frühen Filmen**

173

ROY SOMMER

**Vom Theaterfilm zum *mock-documentary*:  
Audiovisuelles Erzählen im Fernsehen am Beispiel der  
britischen Situation Comedies *Dad's Army* und *The Office***

187

**MUSIK**

LARS OBERHAUS

**Jazz erzählt – Narrativität zwischen Konstruktion  
und Improvisation in Jazzfilmmusik der 1950er Jahre**

205

ANDREAS BLÖDORN

**Bild/Ton/Text. Narrative Kohärenzbildung im Musikvideo,  
am Beispiel von Rosenstolz' »Ich bin ich (Wir sind wir)«**

223

OLIVER KRÄMER

**Erzählstrategien im Videoclip am Beispiel des Songs  
»Savin' Me« der kanadischen Rockband Nickelback**

243

Laura Sulzbacher und Monika Socha

**Forschungsübersicht zum unzuverlässigen,  
audiovisuellen und musikalischen Erzählen im Film**

255

**Hinweise zu den Autorinnen und Autoren**

275

## EINLEITUNG

SUSANNE KAUL, JEAN-PIERRE PALMIER UND TIMO SKRANDIES

Die in diesem Band versammelten Beiträge gehen auf eine Tagung zurück, die unter dem Titel »Filmnarratologie« vom 16. bis 18. April 2008 im Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) stattgefunden hat. Wir danken dem ZiF für die organisatorische und finanzielle Unterstützung der Arbeitsgemeinschaft sowie der vorliegenden Publikation. Insbesondere danken wir Marina Hoffmann (Tagungsbüro) und Johannes Roggenhofer, der als Geschäftsführer des ZiF das Projekt unterstützt hat und überdies als Beiträger vorgesehen war. Er starb im Januar 2008 plötzlich im Alter von 45 Jahren.

Das große Interesse, das in den letzten Jahrzehnten in vielen verschiedenen Disziplinen das Erzählen gefunden hat, hat nicht zu ebenso großer Klarheit über die Umgrenzung des Phänomens geführt. Die Anwendung des Erzählbegriffs auf Medien jenseits der Literatur erfordert eine interdisziplinäre Verständigung darüber, welche spezifische Form und Erkenntnisfunktion das Erzählen haben kann. Bilder, Ton und Musik haben für die Erzeugung der Ereignisse in der erzählten Geschichte einen eigenen Anteil; sie können sogar in Konkurrenz miteinander geraten. In jedem Fall erweitern und verschieben sie die Möglichkeiten und Formen des Erzählens wesentlich. Insbesondere das unzuverlässige Erzählen ist zu einer wichtigen Strömung des Gegenwartsfilms geworden und es lohnt zu fragen, wie es dazu kommt und warum audiovisuelle Medien gerade für diese narrative Möglichkeit prädestiniert zu sein scheinen.

Erzählerische Unzuverlässigkeit ist eine literaturwissenschaftliche Kategorie, die seit der sprunghaft angestiegenen Produktion von Filmen mit überraschenden oder ausbleibenden Auflösungen gegen Ende der 90er Jahre Einzug in die Filmwissenschaft gehalten hat. Die Frage nach der Unzuverlässigkeit des mehrdimensionalen filmischen Erzählens zielt aber auch auf die Verbindlichkeit und Verlässlichkeit seiner einzelnen Narrationskanäle und damit auf Kategorien spezifisch audiovisuellen Erzählens. Die enge interdisziplinäre Verzahnung und Verknüpfung litera-

turwissenschaftlicher, medien- und filmwissenschaftlicher Erzähltheorie und philosophisch-analytischer Bildtheorie spiegelt sich in der thematischen Bandbreite der Beiträge wider, deren gemeinsames Interesse der Spezifik der (Un-)Zuverlässigkeit und Audiovisualität des filmischen Erzählens gilt. Sie sind hier hinsichtlich ihrer Schwerpunktsetzung in zwei Sektionen unterteilt. Die dritte Sektion fokussiert das musikalische Erzählen und bündelt Überlegungen zur narrativen Musikbedeutung im Film und zum Erzählen im Videoclip.

Den Sektionen vorangestellt ist ein einführender Beitrag von *Michael Scheffel*, in dem zunächst ein Überblick über generelle Definitionen des Erzählbegriffs gegeben wird, vor deren Hintergrund sodann die Besonderheiten des Erzählens im Medium des Filmes aufgezeigt werden. Diese erzähltheoretischen Grundlagenreflexionen werden in einem weiteren Schritt durch den Vergleich zwischen Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* und Stanley Kubricks Verfilmung *Eyes Wide Shut* veranschaulicht und ausgearbeitet.

Die erste Sektion des Bandes widmet sich der *Unzuverlässigkeit*. Über welche Instanz verläuft die Unzuverlässigkeit der filmischen Erzählung, wo ist sie angesiedelt? In welchem Verhältnis stehen filmische und literarische Unzuverlässigkeit? Welche Spielarten unzuverlässigen Erzählens im Film gibt es? Sind vage, für den Rezipienten erkennbare von stringenten, letztlich nicht aufzulösenden Formen der Unzuverlässigkeit zu unterscheiden? Welche Aussagen lassen sich durch die Beschäftigung mit unzuverlässigem Erzählen über die Medialität des Films als solchen treffen? Diesen und ähnlichen Fragen gehen die sechs Beiträge dieser Sektion nach.

Sie wird eröffnet von *Robert Vogt*, der sich die Frage stellt, ob ein unzuverlässiger Erzähler zuverlässig erzählen kann. Indem er sich mit Fällen aus Literatur und Film befasst, kann Vogt zeigen, dass eine Konzentration auf die Unterscheidung von personalisierbarer und nicht personalisierbarer Erzählinstanz kein hinreichendes Modell für das Verständnis unzuverlässigen Erzählens ist. Sinnvoller erscheint es, verschiedene Formen von Unzuverlässigkeit herauszuarbeiten, wie sie etwa im Makel der Erzählerpersönlichkeit und auch im Erzählvorgang selbst liegen können.

Auch *Susanne Kaul* geht in ihrem Beitrag davon aus, dass unzuverlässiges Erzählen nicht an einen personalisierten Erzähler gebunden sein muss. In der exemplarischen Auseinandersetzung mit Michael Hanekes *Caché* entfaltet sie einen strengen Begriff des unzuverlässigen Erzählens, dessen zentrales Kriterium sie mit der Formulierung der »unentscheidba-

ren Inkohärenz« anzeigt. Diese wird in *Caché* durch die Vermischung von Objekt- und Metaerzählebene erzeugt, denn die im Film gezeigten Videos sind nicht nur von rätselhafter Herkunft; die Lösung des Rätsels sprengt vielmehr paradoxerweise den Rahmen der Diegese: Die Videobilder kommen gleichsam aus dem Off. Es stellt sich heraus, dass die von einer radikalen Unentscheidbarkeit markierte Unzuverlässigkeit nicht nur ein formales Moment von Narratologie ist, sondern auch medientheoretische und – in diesem Fall – politische Implikationen trägt.

*Sandra Poppe* wendet sich in ihrem Beitrag der Frage nach dem Zusammenhang von Subjektivität, Weltwahrnehmung und Unzuverlässigkeit zu. Die filmische Fokalisierung erscheint hier als zentrales Mittel, Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit der Narrationen zu konstituieren und zu steuern, wie Poppe an Filmen Finchers, Lynchs und Nolans zeigen kann. Denn über die nicht markierte interne Fokalisierung stellt sich dem Zuschauer die gezeigte, subjektive und möglicherweise gestörte Wirklichkeit des Protagonisten als neutrale, objektive Realität dar. Zudem bieten die Filme medien- und bildästhetische Mittel auf, diese subjektiven Wahrnehmungen einer Rezeption zugänglich zu machen. Die Konsequenz für die gezeigte Welt: Der subjektiven Wahrnehmungsproblematik entspricht die Unzuverlässigkeit des filmischen Erzählens, die Grenzen von Einbildung und Erzählung werden fraglich.

War David Finchers *Fight Club* schon in den vorangegangenen Beiträgen immer wieder ein Referenzpunkt neben anderen für die Analyse filmisch-narrativer Unzuverlässigkeit, legt *Gudrun Heidemann* in ihrem Beitrag eine detaillierte und konzentrierte Analyse des Films vor. Als vergleichbares Gegenstück dient ihr Dostojewskijs *Der Doppelgänger*. Im Vergleich beider zeigt sich, dass die Figur bzw. der Typus des Doppelgängers, die mit ihm einhergehende Spiegelungsfunktion des Erzählersubjekts und das mediale Auftreten des Doppelgängers (Brief, Telefon, subliminale Bilder) konstitutiv für die Unzuverlässigkeit der Narrationen ist. Die Doppelgänger übernehmen nicht nur die Position der Spiegelung der vermeintlich zentralen Protagonisten, sondern sind zugleich die Instanzen »narrativer Duplikate«, die die Erzählung formen, deformieren und unterlaufen.

Eine Unzuverlässigkeit des Films anderer, primär nicht-narrativer Art wird im Beitrag von *Sabine Nessel* herausgearbeitet. Mit der Beschreibung von Szenerien aus Thomas Arslans Film *Ferien* und der Erörterung filmtheoretischer Positionen der Berliner Schule zeigt sich, dass etwa Zeigen, Attraktion, Zurschaustellung und Enunziation als bildstrategische Verfahren neben die Narration treten, in denen es um ein »Zeigen« und um elliptische und reflexive Formen des Erzählens (wie etwa Auslassungen) geht. Gerade durch die narrative Zurückhaltung der Bilder,

ihre Skizzenhaftigkeit, und durch die Suchhaltung der Kamera öffnen sich dem Betrachter Räume der eigenimaginativen Erzählung, die nicht mehr nur an der Handlung sich entzünden muss, sondern die Bildhaftigkeit und Medialität als solche als Ausgangspunkt nutzen kann. Der Betrachter findet sich so in einer Bewegung zwischen Erzählen und Zeigen wieder.

Der Beitrag von *Josef Rauscher* verfolgt das Spannungsfeld von Bild und Narration und verdeutlicht, dass beide in einem durchaus paradoxen Verhältnis stehen. Ist die Verknüpfung von Bildern einerseits Bedingung dafür, dass Erzählung ›ablaufen‹ kann, ist es andererseits gerade die mögliche Eigenständigkeit und individuelle Auffälligkeit des Bildes, die die Narration, als Erzählfluss verstanden, zu stören oder gar zu zerstören vermag. Ebenso lassen sich Beispiele finden, in denen auffällige, einzelne Bilder oder Brüche in der Bilderfühlung die Erzählung gerade ermöglichen oder fundieren und zudem die Reflexion über Medialität und über Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit der Erzählung evozieren. Der medienästhetische Rahmen dafür, dass über Unzuverlässigkeit ausgesagt werden kann, besteht insofern darin, dass die Zusammenkunft von Bildern allererst einen narrativen Bildraum konstituiert, in dem dann – zuverlässig oder nicht – erzählt werden kann.

Die Sektion *Audiovisualität* wendet sich Fragen spezifisch filmtechnischen Erzählens zu. Welche Rolle spielt das sinnliche Erleben für die narrative Kohärenz, wiegt sinnliche Evidenz stärker als narrative Logik? Wie lassen sich Ton, insbesondere Erzählerstimme, und Bild hinsichtlich ihrer Funktion für die Illusionsbildung hierarchisieren? Welche Bedeutung haben sie für die Unzuverlässigkeit des Diskurses? Was kennzeichnet audiovisuelles Erzählen in Fernsehserien, welche Erzählstrategien verfolgen (pseudo)dokumentarische Formate? Diese thematischen Schwerpunkte setzen die vier Beiträge der zweiten Sektion.

*Jean-Pierre Palmier* leitet mit einer Untersuchung des Zusammenhangs von unentscheidbarem und audiovisuellem Erzählen in die zweite Sektion über. In seiner genauen Analyse der sinnlichen Wirkung von Christoffer Boes *Reconstruction* gelingt es Palmier zu zeigen, dass die gestimmten audiovisuellen Elemente zur Rekonstruktion eines Narrativs anstiften, das in seiner Kohärenz der inkonsistent und inkohärent erzählten Handlung entgegengesetzt ist. Dabei stellt sich heraus, dass die narrativ unentscheidbaren Handlungseinheiten und metafictionalen Elemente die emotionale Beteiligung nicht unterbinden, sondern forcieren. Unentscheidbares Erzählen wird hier somit zum wesentlichen Faktor für die sinnliche Evidenz des audiovisuell Erzählten und bereitet die Basis für



ein Verstehen, das emotional grundiert ist und in der Evokation eines stereotypen Narrativs ausgeprägt wird.

In seinem filmhistorischen Beitrag untersucht *Bernard Dieterle* die Bedeutung der Erzählerstimme für die Etablierung der Fiktion. Ausgehend von besonders kunstvoll eingesetzten Erzählerstimmen insbesondere in Filmen von Ophüls, Duras, Resnais und von Trier zeigt er ihre vielfältigen Einsatzmöglichkeiten auf. So erweist sich etwa durch Ophüls' auf mehreren diegetischen Ebenen operierende Spielleiter-Erzähler die filmische Gattung als die moderne Form inszenierten narrativen Spektakels, die alle übrigen in sich einbezieht und mit Vorliebe Sprache, das einfachste Erzählmedium verwendet. In Filmen von Duras und Resnais klaffen Bild und Erzählerstimme plötzlich experimentell auseinander und die Asynchronie wird zum Stilprinzip erhoben. Schließlich stehen bei von Trier Illusionsbrechung auf der Bildebene und traditionelle Erzählerstimme gegenüber: Die Autorität der Fiktionsbildung ist gänzlich der inhaltlich und klanglich hervorgehobenen Stimme zugewiesen.

Experimentelle Formen audiovisuellen Erzählens untersucht *Sascha Seiler* am Beispiel der frühen Filme Peter Greenaways. Der Regisseur wird in diesem Beitrag als Pionier interaktiver audiovisueller Kunstwerke herausgestellt, in denen sich textuelle und visuelle Diskurse überlagern. Inkohärente Bilddarstellungen, die auf Malerei und Kartografie basieren, erfahren durch die scheinbar gegensätzlich operierende auditive Ebene konkrete, psychologisch fundierte Narrativierungen.

*Roy Sommer* betrachtet audiovisuelles Erzählen aus einer anderen Perspektive: Die narratologische Analyse von Fernsehunterhaltung unterscheidet sich aufgrund der Medienspezifik der Narrativität von der »klassischen« Filmnarratologie und trägt somit zur weiteren Entwicklung der Poetik audiovisuellen Erzählens bei. Sommer fragt nach den Formen und Funktionen von Erzählstrategien für die Ausprägung von Gattungskonventionen in dem TV-Format der Situation Comedy – einem massenkompatiblen kulturellen Seismografen. Im Zentrum der Analyse der audiovisuellen Erzählstrategien stehen das selbstreflexive Zusammenspiel von Bild und Ton in den exemplarisch untersuchten Sitcoms *Dad's Army* und *The Office* und insbesondere die experimentelle auditive Informationsvermittlung. Im Spannungsfeld zwischen theatralischer Inszenierung und parodiertem dokumentarischem Erzählen erweisen sich die audiovisuellen Metaisierungstendenzen als charakteristisch für neuere Sitcoms.

Die dritte Sektion untersucht die filmische Verwendung von *Musik*. In welchem grundsätzlichen Verhältnis stehen Musik und Erzählen? Welche funktionalen Erzählverfahren gibt es in der Filmmusik? Wie funktioniert die narrative Bedeutungsbildung in Musikvideos? Auf welche Wei-

se kann Musik Inkohärenzen und semantische Leerstellen der erzählten Geschichten überbrücken oder aufheben? Diese und andere Fragen stehen im Fokus der drei Beiträge dieser Sektion.

Im ersten Beitrag beleuchtet *Lars Oberhaus* das Spannungsverhältnis von Musik und Erzählen und weist am Jazzeinsatz in Filmen von Kazan und Malle exemplarisch die narrative Funktion von Filmmusik nach. Oberhaus liegt daran, das negative Image von Jazzfilmmusik als klischeehafter atmosphärischer Untermalung in Sozialdramen zu revidieren. Zwischen *On the Waterfront* und *Ascenseur pour l'échafaud*, zwischen Bernsteins konstruierendem und Davis' spontanem Erzählen entspannt sich ein narrativer Bedeutungsraum des Jazz, der das filmische Erzählen wesentlich mitgestaltet.

Inwieweit die verschiedenen Ausdruckskanäle des Musikvideos Kohärenz und Bedeutung erzeugen, obwohl Song und Filmbild in einem Divergenzverhältnis stehen, beleuchtet *Andreas Blödorn* in seinem Beitrag exemplarisch an dem Musikvideo »Ich bin ich (Wir sind wir)« von Rosenstolz. Die Verschränkung der Sprechinstanzen in Text und Bild und das widersprüchliche Gegenüber von Song und Bild transzendieren zu einem Erlebnis- und Bedeutungsraum, in dem die narrativen Inkohärenzen in einem Verdichtungs- und wechselseitigen Erklärungsprozess semantisch in Kohärenz überführt werden. Den medialen Raum des Musikvideos charakterisiert daher nicht eine logisch-kausale Raum-Zeit-Kontinuität, sondern eine imaginative Bedeutungswelt, die auf Konsistenz und Konstanz der bedeuteten Stimmungen und Gefühle basiert.

Auch *Oliver Krämer* untersucht in seinem Beitrag die narrative Bedeutungsbildung im Musikvideo. Am Beispiel von Nickelbacks »Savin' Me« zeigt er, wie Musik, Text und Bilder in einem synästhetischen Zirkel gegenseitige Funktionen übernehmen. Indem die Musik erzählt, der Songtext Sprachbilder zeichnet und die Bilder durch Rhythmus- und Tempostrukturen zu klingen versuchen, werden die Ausdruckskanäle des Videoclips zu inhaltlicher Kohärenz verwoben. Dabei wird die Bedeutung jedoch nie zu konkret: Der Videoclip braucht wie der Songtext eine bestimmte semantische Offenheit. Auf dieser großen Projektionsfläche ermöglichen sich somit die vielen konkreten Individualisierungen.