

SCHÜREN

Bernd Leiendecker

«They Only See What They Want to See»

Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Film



Bernd Leiendecker
«They Only See What They Want to See»
Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Spielfilm

Der Autor: Bernd Leiendecker (*1982) hat Medienwissenschaft und Romanische Philologie (Französisch) an der Ruhr-Universität Bochum, der Karl-Franzens-Universität Graz und der Université Paris-Est Marne-la-Vallée studiert. Im Anschluss hat er im Fach Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum promoviert. Im Sommersemester 2011 und im Wintersemester 2011/12 war er Lehrbeauftragter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. In verschiedenen Fachartikeln hat er sich immer wieder mit Fragen des unzuverlässigen Erzählens in audiovisuellen Medien auseinandergesetzt.

Bernd Leiendecker

«They Only See
What They Want to See»

Geschichte des unzuverlässigen
Erzählens im Spielfilm

SCHÜREN

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.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2015
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln,
unter Verwendung eines Screenshots aus
THE SIXTH SENSE (USA 1999, R.: M. Night Shyamalan)
Druck: booksfactory
Printed in Poland
Waa] ŽE4@ +) *ŽŹ &# Ž " (#Ž&
Bd` fŽ SBN 978-3-89472-908-0

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| 1. Einleitung und theoretische Vorüberlegungen | 9 |
| 2. Theoretische Einordnung des Gegenstands | 16 |
| 2.1 Unzuverlässiges Erzählen in der Filmwissenschaft | 16 |
| 2.2 Begriffsdefinition | 27 |
| 2.3 Verwandte Begriffe | 41 |
| 3. Vorstellung und Kategorisierung des Filmkorpus | 55 |
| 3.1 Die retroaktive Traummarkierung | 58 |
| 3.2 Der vorgetäuschte Tod | 74 |
| 3.3 Die retroaktive Markierung von Halluzinationen, Visionen und Tagträumen | 92 |
| 3.4 Die retroaktiv markierte intradiegetische Fiktion | 103 |
| 3.5 Die unzuverlässige Rückblende | 111 |
| 3.6 Der unbewusste Tod | 128 |
| 3.7 Imaginäre Freunde und gespaltene Persönlichkeiten | 137 |
| 3.8 Die retroaktiv markierte Virtuelle Realität | 143 |
| 3.9 Die irreführende Voice-Over-Rahmung | 149 |
| 3.10 Zuweisung einer Opferrolle durch unvollständige Exposition | 154 |
| 3.11 Die metaleptische Annullierung | 156 |
| 3.12 Einzelfilme | 160 |

| | |
|---|-----|
| 4. <i>Distant reading</i> des Filmkorpus | 166 |
| 4.1 Übersicht über das Filmkorpus | 167 |
| 4.2 Absolute Häufigkeit von unzuverlässigem Erzählen | 174 |
| 4.3 Qualitative Veränderungen | 183 |
| 4.4 Verteilung der Unzuverlässigkeitsmuster 1998–2000 | 189 |
| 4.5 Kommerzieller Erfolg | 192 |
| 4.6 Entwicklung eines Erzählmusters: Die retroaktive Traummarkierung | 195 |
| 4.7 Kritische Würdigung | 199 |
| 5. Fazit | 201 |
| 6. Anhang | |
| Literaturverzeichnis | 205 |
| Filmverzeichnis | 213 |
| Verzeichnis der TV-Serien | 219 |
| Übersicht über das Filmkorpus | 220 |

Vorwort

Zwar ist eine Dissertation und das daraus entstehende Buchprojekt formal das Werk eines Einzelnen, doch das vorliegende Buch wäre ohne die Unterstützung, die ich aus meinem Umfeld erfahren habe, nicht realisierbar gewesen. Insbesondere möchte ich folgenden Personen und Institutionen meinen Dank aussprechen:

Prof. Dr. Vinzenz Hediger und Prof. Dr. Eva Warth haben die Betreuung meiner Dissertation übernommen und standen mir stets hilfreich zur Seite. Sie nahmen sich Zeit zur Beantwortung meiner Fragen und unterstützten mich in allen wissenschaftlichen Unternehmungen mit großem Interesse und ebenso großer Hilfsbereitschaft.

Dr. Annette Schüren begleitete die Überarbeitung meiner Dissertation und ihre Überführung in eine druckreife Buchversion und stand mir in allen Fragen hilfreich zur Seite.

Die Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum und die Gesellschaft der Freunde der Ruhr-Universität Bochum haben mich bei der Finanzierung verschiedener Tagungsaufenthalte unterstützt. Im Rahmen dieser Aufenthalte durfte ich Teile meines Projekts einer wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorstellen und konnte mir so immer wieder wertvolle Rückmeldungen einholen, die zur Schärfung meiner Argumentation beigetragen haben. Das Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum hat einen mehrtägigen Forschungsaufenthalt in Paris finanziell unterstützt, in dessen Verlauf ich in der *Bibliothèque nationale de France* und der *Cinémathèque française* verschiedene schwierig zu beschaffende Filme gesichtet habe. Mein Dank gilt in diesem Zusammenhang auch Susanne von der Heyden und Dagny Körber, die mir bei der Antragstellung und der Erledigung der notwendigen Formalitäten immer wieder eine große Hilfe waren.

Das Team der Mediathek des Instituts für Medienwissenschaft unter der Leitung von Christian Heinke hat mir den Zugang zu vielen der analysierten Filme erst ermöglicht und manche Filme auf meine Bitte hin angeschafft.

Tim Baloniak, Holger Gehlen, Renate Leiendecker und Britta Reichhardt haben mein Manuskript in verschiedenen Stadien der Fertigstellung auf Fehler überprüft und mir zahlreiche hilfreiche Anmerkungen zu Rechtschreibung, Inhalt und Form gegeben. Holger Gehlen hat mich zudem bei der Gestaltung der Tabellen und Diagramme unterstützt.

Zahlreiche Fachkollegen, Freunde und Bekannte haben mich auf weitere Filmbeispiele aufmerksam gemacht und mir die entsprechenden Filme zur Verfügung gestellt.

Ohne die vorbehaltlose Unterstützung, die Ermutigung und das Vertrauen meiner Eltern, Heinz und Renate Leiendecker, hätte ich meine akademische Laufbahn und insbesondere mein Promotionsvorhaben nicht realisieren können. Dieses Buch ist ihnen gewidmet.

Herne, im Januar 2015
Bernd Leiendecker

1. Einleitung und theoretische Vorüberlegungen

«Please return your seat backs to their full upright and locked position.» Normalerweise wird eine derartige Aufforderung in Flugzeugen an Passagiere gerichtet, um sie auf den Landeanflug oder auf Turbulenzen vorzubereiten. Im Film *FIGHT CLUB* (USA/D 1999) hingegen sagt der namenlose Voice-Over-Erzähler diesen Satz, als klar wird, dass er und Tyler Durden keineswegs zwei unterschiedliche Personen sind, wie bis dahin anzunehmen war. Stattdessen stellt sich heraus, dass der Erzähler unter einer Persönlichkeitsspaltung leidet und Tyler lediglich eine Manifestation dieser gespaltenen Persönlichkeit ist. Dabei scheint der Erzähler den Zuschauer¹ direkt anzusprechen, der aufgrund der filmischen Darstellung derselben Täuschung unterlag wie der Erzähler selbst.

Die evozierten Parallelen zu einem turbulenten Flug scheinen dabei keineswegs zufällig zu sein, denn dem Zuschauer wird plötzlich der scheinbar sichere narrative Boden unter den Füßen weggezogen. Im Gegensatz zu einer Flugreise, bei der Turbulenzen eine unerwünschte Störung bedeuten, sind die überraschenden Wendungen in *FIGHT CLUB* und vergleichbaren Filmen jedoch beabsichtigt und sollen den Zuschauer unterhalten. Im Optimalfall werden sie vom Zuschauer positiv aufgenommen und stellen ein zentrales Qualitätsmerkmal eines Films dar. Insbesondere wenn die überraschende Wendung gegen Ende eines Films erfolgt, kann sie positive Mundpropaganda generieren und dafür sorgen, dass die Zuschauer den Film wei-

1 Aus Gründen der Lesbarkeit wird bei Gruppenbezeichnungen wie ‚Zuschauer‘ hier und in der Folge das generische Maskulinum verwendet, ohne dadurch auf eine bestimmte Geschlechtlichkeit der Einzelmitglieder dieser Gruppen verweisen zu wollen. Ist das Geschlecht im Zusammenhang mit Gruppenbezeichnungen im Verlauf der folgenden Ausführungen relevant, wird es durch Adjektive wie ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ ausdrücklich benannt.

terempfehlen. Die Wichtigkeit des Endes für die Zufriedenheit des Publikums und die daraus resultierende Weiterempfehlung von Filmen hebt Fritz Iversen hervor:

Generell scheint die letzte Viertelstunde von großer Bedeutung für das Zustandekommen eines leistungsfähigen Mundpropaganda-Netzwerks zu sein. Das Ende ist schon deshalb der wichtigste Moment, weil es der letzte Eindruck ist, den man vor dem Verlassen des Kinos bekommt, und weil es ein besonders wichtiges Thema beim Reden über einen Film darstellt. [...] Eine emotionale Zuspitzung, eine Pointe, eine überraschende Auflösung trägt entscheidend dazu bei, dass die Zuschauer mit einem Gefühl der Zufriedenheit das Kino verlassen.

(Iversen 2005, 190)

Diese Erkenntnis bezieht Iversen zwar insbesondere auf Independent-Filme, doch sie ist zweifellos auch für das Mainstream-Kino relevant. Entsprechend verwundert es kaum, dass die überraschende Wendung in *FIGHT CLUB* in der jüngeren Vergangenheit kein Einzelfall ist. Als eine Möglichkeit zur Herbeiführung einer solchen Wendung hat die Filmwissenschaft, insbesondere im deutschsprachigen Raum, in den letzten Jahren das unzuverlässige Erzählen identifiziert und analysiert. Verschiedene Sammelbände (z.B. Liptay/Wolf 2005a und Helbig 2006a) leisten theoretische Grundlagenarbeit und präsentieren Beispielfilme, bei denen häufig die Täuschung und anschließende Überraschung des Publikums im Mittelpunkt stehen. Dabei wird aufgezeigt, dass unzuverlässiges Erzählen nicht ausschließlich zur Herbeiführung einer überraschenden Auflösung am Filmende genutzt werden kann. Beispielsweise werden in Aufsätzen von Jörg Schweinitz (2005) und Maurice Lahde (2006) Filme behandelt, in denen sich bereits deutlich früher offenbart, dass das Publikum durch unzuverlässiges Erzählen getäuscht wurde.

Film ist allerdings keineswegs das einzige oder auch nur das erste Medium, in dem unzuverlässiges Erzählen genutzt wird und das in diesem Zusammenhang wissenschaftlich untersucht wird. Die Literaturwissenschaft befasst sich schon seit längerer Zeit mit dem unzuverlässigen Erzählen in Texten wie *The Tell-Tale Heart* (1843) von Edgar Allan Poe oder *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) von Ambrose Bierce, welche älter sind als das Kino insgesamt. Sowohl die literarische Produktion weiterer unzuverlässiger Erzählungen als auch die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen ist bis heute ungebrochen. Aber auch einige Hörspiele (vgl. Hand 2005) oder TV-Serien (vgl. Leindecker 2013a) bedienen sich einer unzuverlässigen Erzählweise. Entsprechend ist unzuverlässiges Erzählen als medienübergreifendes Phänomen zu verstehen und eine Theorie des unzuverlässigen Erzählens muss den Anspruch haben, für jedes Erzählmedium ihre Gültigkeit zu behalten (vgl. Helbig 2005a, 131). Gleichzeitig sind die Ausprägungen erzählerischer Unzuverlässigkeit zumindest potentiell medienspezifisch. Jedes Medium verfügt über ein ihm eigenes Ensemble von Kommunikationskanälen und kann diese für unzuverlässiges Erzählen nutzen. Daher beruft sich die filmwissenschaftliche

Unzuverlässigkeitsforschung zwar häufig auf Theorien, die bereits durch die Literaturwissenschaft geprägt wurden, arbeitet jedoch außerdem an der Beschreibung filmspezifischer Ausprägungen von Unzuverlässigkeit.

Die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit unzuverlässigem Erzählen im Spielfilm ist jedoch keineswegs erschöpfend. Bei näherer Betrachtung erweist sie sich insbesondere als stark gegenwartsorientiert und damit ahistorisch. Zudem finden sich bislang nur Ansätze einer Systematisierung und Kategorisierung von unzuverlässigem Erzählen (z.B. Orth 2006 und Kuhn 2009, 155f.) oder umfassenderen Phänomenen, von denen unzuverlässiges Erzählen eine Teilmenge darstellt (z.B. Ramírez Berg 2006). Diese Forschungslücken in der Beschäftigung mit erzählerischer Unzuverlässigkeit werden durch das vorliegende Buch geschlossen.

Ziel der Untersuchung ist also eine Systematisierung und Historisierung von unzuverlässigem Erzählen im Spielfilm – einerseits als Analyse der spezifischen Ausprägung erzählerischer Unzuverlässigkeit im Medium Spielfilm, andererseits aber mit dem Anspruch einer medienübergreifenden Gültigkeit der Systematisierung und unter Beachtung nicht-filmischer Vorbilder. Für dieses Vorhaben sind drei Schritte notwendig. Zunächst gilt es, den Forschungsstand zum unzuverlässigen Erzählen im Spielfilm zu erfassen und darauf aufbauend eine für das weitere Vorgehen verbindliche Definition von unzuverlässigem Erzählen zu finden. Ferner wird unzuverlässiges Erzählen von den zahlreichen verwandten Begriffen abgegrenzt, welche Eingang in den filmwissenschaftlichen Diskurs gefunden haben. Anhand der Definition und der anschließenden Abgrenzungen erfolgt die Bildung eines Analysekorpus, welches die Grundlage der weiteren Untersuchungen darstellt. In einem zweiten Schritt wird das Analysekorpus systematisch kategorisiert, um die historische Entwicklung der einzelnen Unzuverlässigkeitsmuster herauszuarbeiten. Des Weiteren werden gegebenenfalls verschiedene Untervarianten eines Musters aufgezeigt und zueinander in Beziehung gesetzt. Das Hauptanliegen dieses Analyseschritts ist die Herausarbeitung einer verbindlichen Typologie und die Darstellung historischer Veränderungen, wenngleich in Einzelfällen auch Überlegungen zur Genreaffinität oder zur Ästhetik bestimmter Muster angestellt werden. Im letzten Untersuchungsschritt wird durch ein *distant reading*² eine quantitative Auswertung des Filmkorpus vorgenommen, durch welche allgemeine Aussagen über die historische Entwicklung des unzuverlässigen Erzählens im Spielfilm möglich sind und filmhistorische und gesamtgesellschaftliche Einflussfaktoren identifiziert werden können.

- 2 *Distant reading* ist ein Begriff, der von dem Literaturwissenschaftler Franco Moretti (2000, 56ff.) geprägt wurde. Da eine Detailanalyse von Einzelbeispielen zu einem relativ kleinen Korpus führe, spricht er sich dafür aus, möglichst viele Werke aus großer Distanz und vor allem unter Auswertung der bereits vorhandenen Sekundärliteratur zu betrachten.

Die historische Untersuchung eines weiterhin in aktuellen Filmen anzutreffenden Phänomens muss sich dabei dem Problem stellen, nicht mit allen aktuellen Entwicklungen Schritt halten zu können. Um einen ‚Wettlauf‘ mit der Filmindustrie zu vermeiden, wurde das Jahr 2000 als zeitliche Begrenzung des Analysekorpus festgelegt. Orientiert man sich bei der Wahl des Startzeitpunkts an der ersten kommerziellen Filmvorführung im Jahr 1895, so ergibt sich ein Untersuchungszeitraum von 1895 bis 2000. Während der Beginn des Untersuchungszeitraums durch filmhistorische Fakten begründet ist, handelt es sich bei der Endbegrenzung um eine relativ beliebige Festlegung, die unter anderem sicherlich der plakativen Jahreszahl geschuldet ist. Dennoch gibt es auch andere Gründe für die Wahl der Endbegrenzung. So konstatieren verschiedene Artikel einen deutlichen Anstieg erzählerischer Unzuverlässigkeit in den 1990er-Jahren (vgl. Helbig 2005a, 135; Thoene 2006, 74 und Laass 2008, 234), so dass dieser offenbar besonders relevante Zeitraum in der Analyse berücksichtigt werden sollte. Gleichzeitig würde ein Mit-einbezug der Zeit nach 2000 den primär historischen Ansatz der Untersuchung zu stark öffnen. Angesichts der vielen Filmbeispiele, welche die Zeit nach 2000 liefert, bestünde die Gefahr, dass ältere Filme insbesondere in der quantitativen Auswertung marginalisiert würden. Zudem ist die Datenlage für die jüngere Vergangenheit potentiell kritisch. Da viele der wichtigen Publikationen zum Thema zwischen 2005 und 2009 erschienen sind, ist insbesondere die zweite Hälfte der 2000er-Jahre noch nicht hinreichend wissenschaftlich betrachtet worden. Entsprechend existieren für diesen Zeitraum weniger verlässliche Quellen, die bei der Zusammenstellung des Filmkorpus herangezogen werden können. So steigt das Risiko, relevante Filme zu übersehen und die Lückenhaftigkeit der Datenbasis nimmt deutlich zu. Angesichts dieser Faktoren ist eine Grenzziehung im Jahr 2000 zwar nicht alternativlos, aber sinnvoll. Entwicklungen der Folgejahre werden in den einzelnen Kapiteln ohne Anspruch auf Vollständigkeit angedeutet, müssten jedoch durch eine eingehendere Untersuchung bestätigt werden.

Eine räumliche Beschränkung des Filmkorpus findet hingegen nicht statt. Wie sich zeigen wird, dominiert der US-amerikanische und westeuropäische Film das Filmkorpus, so dass die erzielten Ergebnisse insbesondere auf diese Regionen anwendbar sind. Gleichzeitig ist es im Interesse eines möglichst umfassenden Überblicks über die Geschichte des Phänomens ‚unzuverlässiges Erzählen‘ unangebracht, geeignete Filme aufgrund ihres Entstehungslands auszuschließen. Dennoch muss betont werden, dass die erzielten Ergebnisse beispielsweise für das asiatische, südamerikanische oder afrikanische Kino nicht die gleiche Aussagekraft haben wie für den US-amerikanischen und westeuropäischen Film.³

3 Hierbei ist ferner zu bedenken, dass unzuverlässiges Erzählen womöglich ein Konzept ist, welches nur unter engem Rückgriff auf die Gepflogenheiten des klassischen Erzählkinos Hollywoods gedacht werden kann. Da sich jedoch das Kino anderer Kulturen nicht zwangsläufig an diesen

Über die zeitliche Abgrenzung des Fokus der Untersuchung und den Verzicht auf eine vergleichbare räumliche Einschränkung hinaus sind einige theoretische Vorüberlegungen notwendig, um die nachfolgenden Befunde angemessen einordnen zu können. Die erste und wichtigste Prämisse dieser Untersuchung lautet, dass Film ein narratives Medium ist. Andernfalls wäre eine Untersuchung erzählerischer Unzuverlässigkeit im Spielfilm gegenstandslos. Der Status des Films als erzählendes Medium ist wiederholt in Zweifel gezogen worden, doch inzwischen vertritt die deutliche Mehrzahl der Theoretiker die Ansicht, dass der Film als narrativ einzuordnen ist (vgl. Laass 2008, 6). Dass es durchaus verschiedene Positionen dazu gibt, wie genau ein Film erzählt wird, wird in Kapitel 2.2.1 erörtert. Als theoretische Grundlage reicht jedoch zunächst die grundsätzliche Annahme filmischer Narrativität aus.

Eine weitere Überlegung betrifft die Ebenen, auf denen filmische Narration stattfinden kann. Hier eröffnet Edward Branigan ein Kontinuum von acht Ebenen: der historische Autor, der extra-fiktionale Erzähler, der nicht-diegetische Erzähler, der diegetische Erzähler, die nicht-fokalisierte Erzählung, die externe Fokalisierung, die interne Fokalisierung (Oberfläche) und die interne Fokalisierung (Tiefe) (vgl. Branigan 1992, 87). Dabei werden in einem gegebenen Film nicht zwangsläufig alle dieser Ebenen auch genutzt (vgl. ebd., 100). Während Branigans Unterteilungen für den Zweck dieser Untersuchung nicht bis ins letzte Detail nachvollzogen werden müssen, eröffnet er doch drei Bereiche, deren Abgrenzung für das weitere Vorgehen relevant ist. Die Ebene des historischen Autors verweist auf einen ersten Bereich: Gegebenheiten außerhalb des eigentlichen Films, zu denen nicht nur die historischen Urheber des Films, sondern auch PR-Kampagnen oder sonstige außerfilmische Kommunikation über einen Film zählen. Der zweite Bereich ist die tatsächliche Erzählung, unabhängig davon, ob sie vordergründig durch unpersönliche Erzählinstanzen, intra- oder extradiegetische Figuren erfolgt. Der dritte Bereich umfasst schließlich die verschiedenen Instanzen der Fokalisierung eines Films. Hier gilt es gemäß der Terminologie von Jörg Schweinitz zwischen der bildlogischen, der tonlogischen und der handlungslogischen Fokalisierung zu unterscheiden. Die bild- und tonlogische Fokalisierung beschreibt, ob die unmittelbare visuelle bzw. auditive Perspektive einer Figur eingenommen wird. Im Fall der bildlogischen Fokalisierung geschieht dies beispielsweise durch Point-of-View-Shots. Entsprechend kann für Bild und Ton zwischen einer subjektivierten (es wird die Perspektive einer Figur eingenommen) und einer objektivierten (es wird nicht die Perspektive einer Figur eingenommen) Fokalisierung unterschieden werden (vgl. Schweinitz 2007, 95). Bei der handlungslogischen Fokalisierung gilt es, zwischen

Gepflogenheiten orientiert (vgl. z.B. Raghavendra 2007, 32ff. für das Kino Indiens), läuft eine Untersuchung des *world cinema* auf unzuverlässiges Erzählen Gefahr, den jeweiligen nationalen Eigenheiten nicht gerecht zu werden und das Kino durch eine stark von Hollywood geprägte Perspektive zu betrachten.

intern (der Zuschauer teilt die Erlebnisperspektive und den Wissensstand einer Figur), extern (der Zuschauer erfährt weniger, als die Fokalisierungsfigur weiß) oder nullfokalisiert (der Zuschauer erfährt mehr, als jede einzelne Figur weiß) zu unterscheiden (vgl. ebd., 87f.). Der Bereich der Fokalisierung ist für unzuverlässiges Erzählen besonders relevant, da die Unzuverlässigkeit häufig nachträglich damit begründet wird, dass eine interne handlungslogische Fokalisierung vorlag (vgl. ebd., 91).

Eine letzte Vorüberlegung betrifft die Zuschauerkonzeption, welche einer Behandlung erzählerischer Unzuverlässigkeit zugrunde liegt. Den Überlegungen David Bordwells folgend ist der Filmzuschauer aktiv⁴ und bemüht, die präsentierten Informationen zu einer nachvollziehbaren Geschichte zusammenzusetzen. Er nutzt narrative Schemata, um die Informationen nach zeitlichen, räumlichen und kausalen Gesichtspunkten zu organisieren. Dabei bildet er Hypothesen über die bereits präsentierten und noch zu präsentierenden Fakten der Geschichte und überprüft, ob seine Hypothesen auch neu hinzukommenden Informationen standhalten. Bordwell betont, dass der Zuschauer von einem Film zu unzutreffenden Hypothesen ermutigt werden kann und dass in solchen Fällen ein kurz- oder längerfristiger Irrtum des Publikums beabsichtigt ist (vgl. Bordwell 1985, 38f.).

Bordwells neoformalistisch-kognitivistische Zuschauerkonzeption ist jedoch nicht die einzige Möglichkeit, sich dem Zuschauer unzuverlässig erzählter Filme zu nähern. Laura Mulvey (2004, 25) beschreibt eine «neugierige ZuschauerIn», welche ebenfalls mit unzuverlässigen Erzählen der letzten Jahrzehnte in Einklang zu bringen ist. Mulvey konstatiert, dass der technische Wandel den Zuschauer ermächtigt, das Abspieltempo eines Films zu kontrollieren, das Bild anzuhalten, Szenen zu überspringen oder zu wiederholen. Dadurch tritt an die Stelle des voyeuristischen Zuschauers, welcher von den Aufführungsbedingungen des Kinofilms begünstigt wurde, der neugierige Zuschauer, welcher von den neuen Möglichkeiten von VHS und DVD profitiert. Auch wenn Mulvey den neugierigen Zuschauer eher in Bezug auf die filmische Ästhetik konzipiert, scheinen einige ihrer Beschreibungen gleichermaßen auf den Zuschauer unzuverlässig erzählter Filme zuzutreffen. Sie konstatiert ein traditionelles menschliches Interesse am Lösen von Rätseln:

[...] I tried to evolve an alternative spectator, who was driven, not by voyeurism, but by curiosity and the desire to decipher the screen [...]. Curiosity, a drive to see, but also to know, still marked a utopian space for a political, demanding visual culture, but also one in which the process of deciphering might respond to the human mind's long-standing interest and pleasure in solving puzzles and riddles.

(Mulvey 2006, 191)

4 Gemäß Volker Ferenz gilt dies im Fall von unzuverlässigen Erzählen sogar in besonderem Maße: «In a number of ways, therefore, unreliable narration further activates the already active spectator.» (Ferenz 2008, 5)

Auch unzuverlässiges Erzählen appelliert an die Lust des Zuschauers am Lösen von Rätseln, insbesondere im Fall von Filmen, die durch ihre Rätsel ein wiederholtes Ansehen fördern. Neugier und der Wunsch, den Filminhalt zu «entziffern», spielen bei der Rezeption erzählerischer Unzuverlässigkeit ebenfalls eine Rolle.

Bei beiden Zuschauerkonzeptionen handelt es sich um theoretische Konstruktionen, die eher ein allgemeines Konzept als einen empirisch erfahrbaren Zuschauer beschreiben. Insgesamt existieren kaum Untersuchungen darüber, wie unzuverlässig erzählte Filme tatsächlich rezipiert werden. In seltenen Fällen sind Reaktionen von Filmkritikern überliefert, welche auf eine allgemeine Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit einem Film und seiner Auflösung hinweisen. Wie empirische Zuschauer im Detail mit den Informationen unzuverlässig erzählter Filme umgehen, welchen Fehlschlüssen sie unterliegen und wann und weshalb sie diese schließlich korrigieren, ist bisher nicht wissenschaftlich untersucht worden. Dennoch machen viele wissenschaftliche Texte Feststellungen darüber, wie der Zuschauer mit unzuverlässigem Erzählen umgeht und welche Konsequenzen bestimmte Erzählweisen für die Hypothesenbildung des Zuschauers haben. Vergleichbare Aussagen werden auch im Verlauf dieser Untersuchung getroffen, ohne dass sie an empirischen Zuschauern belegt werden. Dies folgt der Ansicht, dass das Verständnis eines Films auf Seiten des Zuschauers nicht vollkommen beliebig ist, sondern durch die filmischen Informationen und Signale angeleitet wird. Mit Bezug auf Stuart Halls Theorie des *preferred meaning* (vgl. Pillai 1992, 227ff.) wird im Rahmen dieser Untersuchung davon ausgegangen, dass den meisten textuellen Informationen insbesondere im Fall von unzuverlässigem Erzählen eingeschrieben ist, wie sie vom Zuschauer verstanden werden sollen bzw. welche Hypothesen des Zuschauers sie ermutigen sollen. Ob dies bei einzelnen empirischen Zuschauern tatsächlich so geschieht, ist zumindest im Rahmen dieser Untersuchung zweitrangig. Es ist beispielsweise davon auszugehen, dass fast alle Zuschauer von *FIGHT CLUB* am Filmende verstanden haben, dass Tyler Durden und der Ich-Erzähler zwei Seiten einer gespaltenen Persönlichkeit sind. Andere, konkurrierende Deutungen der Ereignisse können von einzelnen Zuschauern vorgenommen werden, werden durch den Film jedoch nicht auf die gleiche Weise angestoßen wie die Annahme einer Persönlichkeitsspaltung. Entsprechend wird im Verlauf dieser Untersuchung bei Verweis auf Aktivitäten und Hypothesen des Zuschauers zumeist darauf Bezug genommen, welche Aktivitäten des Zuschauers ermutigt werden. Wenn die Reaktionen empirischer Zuschauer wiedergegeben werden, geht dies ausdrücklich aus dem Zusammenhang hervor.

2. Theoretische Einordnung des Gegenstands

Am Beginn einer historischen Analyse eines Gegenstandes wie unzuverlässigem Erzählen sollte eine Begriffsklärung stattfinden. Mit konkretem Bezug auf unzuverlässiges Erzählen stellt auch Monika Fludernik diese Tatsache fest:

Wir haben also gesehen, [...] dass aber auch einige offene Fragen existieren, die sowohl den Skopus des Terminus betreffen wie auch den Status von Unzuverlässigkeit als textliches, interpretatorisches, objektives bzw. subjektives Phänomen. Beide Probleme sind insofern besonders wichtig, als z.B. eine historische Analyse (was ist der erste Text mit unzuverlässigem Erzähler?) nur bei relativ objektivem Status und bei genauer Abgrenzung des Skopus Sinn macht. (Fludernik 2005, 42)

Wie sich anhand der divergierenden bisher getroffenen Definitionen und der allgemeinen Begriffsvielfalt im Bereich der von der klassischen Norm abweichenden Formen filmischen Erzählens zeigen wird, ist eine Begriffsklärung im Fall von unzuverlässigem Erzählen sogar besonders notwendig.

2.1 Unzuverlässiges Erzählen in der Filmwissenschaft¹

Der Begriff des unzuverlässigen Erzählens kann auf den Literaturwissenschaftler Wayne Booth zurückgeführt werden. Dieser konstatiert 1961 unzuverlässiges Erzählen in der Literatur genau dann, wenn ein Konflikt zwischen den Normen und Werten des *implied author* und denen des Erzählers vorliegt (vgl. Booth 1968,

1 Einige der in den Kapiteln 2.1, 2.2 und 2.3 erzielten Ergebnisse wurden bereits 2012 in einem Aufsatz (Leienecker 2012a) veröffentlicht. Im Vergleich wurden die Ergebnisse hier teilweise überarbeitet, weiter ausgeführt und ergänzt.

158f.). Den *implied author* versteht Booth als das Abbild des tatsächlichen Autors, welches der Leser aus den Signalen des Textes konstruiert (vgl. ebd., 71).

Diese Definition von unzuverlässigem Erzählen wurde jahrzehntelang nahezu unverändert übernommen (vgl. Ferenz 2008, 19), obwohl das zugrunde liegende Konzept des *implied author* wiederholt wegen seiner fehlenden Präzision kritisiert wurde. Dadurch ist es schwierig, die Normen und Werte des *implied author* überhaupt festzustellen. Entsprechende Texte versuchen dieses Problem häufig durch Metaphern wie ‹zwischen den Zeilen lesen› zu umgehen oder sprechen von einer ‹geheimen Kommunikation hinter dem Rücken des Erzählers› (vgl. Nünning 1998, 13ff.). Aus der Feststellung heraus, dass Autoren, die sich auf die Normen und Werte des *implied author* berufen, tatsächlich die Normen und Werte des Lesers heranziehen, schlägt Ansgar Nünning eine Neukonzeption des Begriffs ohne Verweis auf den *implied author* vor und fasst unzuverlässiges Erzählen folgendermaßen:

Auf der Grundlage eines solchen rezeptionsorientierten oder kognitiven Theorierahmens läßt sich *unreliable narration* als ein dominant pragmatisches Phänomen beschreiben, das auf der Wechselwirkung zwischen textuellen Informationen und Rezeptionsleistungen beruht [...]. Einer solchen Konzeption zufolge ‹entnehmen› Rezipienten dem Text nicht einfach Informationen, sondern sie konstruieren selbst Bedeutungen aus dem Rückgriff auf kognitive Schemata und lebensweltliche Erfahrungen [...]. Das Konzept des *unreliable narrator* fungiert im Rahmen einer solchen kognitiv-narratologischen Theorie somit als einer (von mehreren) kulturell vorgeprägten Bezugsrahmen, die es dem Leser ermöglichen, textuelle Inkonsistenzen dadurch aufzulösen, daß sie auf die verzerrte Weltsicht des Erzählers zurückgeführt werden.

[Hervorhebungen im Original, B.L.] (ibd., 26)

Diese Definition dient später als Grundlage einiger filmwissenschaftlicher Theorien zum unzuverlässigen Erzählen.

Über seine Definition hinaus stellt Nünning fest, dass unzuverlässiges Erzählen außerhalb der Literatur bislang kaum behandelt wurde. Er nennt Film ausdrücklich als ein Medium, dessen Besonderheiten Unterschiede in der Verwendung unglaubwürdiger Erzähler bedeuten könnten (vgl. ebd., 36). In den Jahren nach dieser Feststellung reagiert die Filmwissenschaft verstärkt auf dieses Problem und auf eine augenscheinlich wachsende Zahl von relevanten Filmbeispielen. Es entsteht erstmalig eine systematische Forschung zum unzuverlässigen Erzählen, welche vor allem in Tagungen und Aufsatzsammlungen sowie in Monographien, die aus Disserationsprojekten hervorgegangen sind, vorangetrieben wird.

2.1.1 Die Anfänge

Wenngleich Nünnings Feststellung korrekt ist, dass unzuverlässiges Erzählen vor der Jahrtausendwende kaum von der Filmwissenschaft untersucht wurde, finden sich doch Texte, in denen der Begriff zumindest erwähnt wird. Teilweise wird sogar ein Definitionsversuch unternommen. Die wichtigsten Ansätze sollen hier kurz zusammengefasst werden.

David Bordwell definiert unzuverlässiges Erzählen über Meir Sternbergs Kategorien der *knowledgeability*, *self-consciousness* und *communicativeness*. Hierbei beschreibt *knowledgeability* das Wissen, das einer Narration zur Verfügung steht. *Self-consciousness* bemisst die Zurschaustellung eines Bewusstseins auf Seiten der Narration, dass sie an ein Publikum gerichtet ist. Dieses Bewusstsein äußert sich beispielsweise durch den Blick der Darsteller in die Kamera, die direkte Adressierung des Publikums oder durch Textinserts, die das Publikum orientieren sollen. *Communicativeness* bezeichnet schließlich die Bereitschaft der Narration, das zur Verfügung stehende Wissen auch weiterzugeben. Nun definiert Bordwell zwei Varianten von Unzuverlässigkeit. Sofern zuverlässig gleichbedeutend mit mitteilbar ist, kann Zuverlässigkeit als synonym mit hoher *communicativeness* angesehen werden. Hiernach sei Hitchcocks *SHADOW OF A DOUBT* (USA 1943) ein Beispiel für Unzuverlässigkeit. Impliziert Zuverlässigkeit hingegen objektive Korrektheit des Wiedergegebenen, kommt die Kategorie der *knowledgeability* ins Spiel, genauer die Breite und Tiefe des zur Verfügung stehenden Wissens. *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920) ist für Bordwell beispielsweise hoch kommunikativ, aber durch die Beschränkung auf die Perspektive des wahnsinnigen Protagonisten in der *knowledgeability* stark eingeschränkt und dadurch unzuverlässig. Laut Bordwell können sowohl eine Erzählerfigur (z.B. *RASHÔMON* (JP 1950)) als auch die Erzählung selbst (z.B. *STAGE FRIGHT* (GB 1950)) unzuverlässig sein (vgl. Bordwell 1985, 57ff.).

In seiner Monographie *Narration in Light* nähert sich George M. Wilson dem unzuverlässigen Erzählen auf andere Art und Weise. Als Beispiel dient ihm Fritz Langs *YOU ONLY LIVE ONCE* (USA 1937). Dieser Film erzählt die Geschichte des jungen Kriminellen Eddie, der des Mordes angeklagt wird. Eddie selbst beteuert seine Unschuld und vordergründig bestätigt der Film dies. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass Eddies Unschuld durch die filmische Darstellung ebenso wenig bewiesen ist wie seine Schuld. Dieser Gegensatz zwischen der vordergründigen Klärung der zentralen Frage des Films und der tatsächlichen Unentscheidbarkeit dieser Frage wird von Wilson als rhetorische Unzuverlässigkeit bezeichnet (vgl. Wilson 1986, 41ff.).

Sarah Kozloff identifiziert in ihrer Untersuchung von Voice-Over-Erzählern mehrere Varianten von unzuverlässigem Erzählen, welche sie alle auf Wayne Booths Definition zurückführt. Zunächst nennt sie Erzählerfiguren wie Travis Bickle aus *TAXI DRIVER* (USA 1976), dessen Verhalten und Geisteszustand allein Grund genug

sind, ihm als Erzähler zu misstrauen. Hier kontrastiert der Erzähler mit den Normen des Gesamtwerks. Darüber hinaus werden viele Erzähler durch die Diskrepanz von Erzählerstimme und Filmbildern kompromittiert, indem die objektiven Bilder die subjektiven Kommentare des Erzählers widerlegen oder seine eingeschränkte Perspektive entlarven. Beispiele hierfür sind unter anderem *THE MARRYING KIND* (USA 1952), *CAT BALLOU* (USA 1965) oder *BADLANDS* (USA 1973). Als einzigen entgegengesetzten Fall, in dem das Voice-Over die Filmbilder korrigiert, nennt Kozloff *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951).² Eine letzte Kategorie eröffnen Beispiele, in denen das Filmbild eine unwahre Voice-Over-Erzählung stützt, wie zum Beispiel *STAGE FRIGHT*. Kozloff verortet die Unzuverlässigkeit für gewöhnlich auf dem Niveau der Erzählerfigur, räumt jedoch durch das Beispiel *STAGE FRIGHT* die Möglichkeit ein, dass auch das Filmbild unzuverlässig sein kann, ohne näher darauf einzugehen, auf welcher Erzählebene solche Unzuverlässigkeit genau anzusiedeln ist (vgl. Kozloff 1988, 112ff.).

Auch Robert Burgoyne erkennt die Diskrepanz zwischen Voice-Over und Filmbild als Möglichkeit des unzuverlässigen Erzählens an – er weist dies an Robert Altmans *FOOL FOR LOVE* (USA 1985) nach. Größeres Interesse bringt er jedoch der Unzuverlässigkeit durch das ‹lügende Flashback› in *STAGE FRIGHT* entgegen. Die Verantwortung für ein ‹lügendes Flashback› verortet er bei der Erzählerfigur. Eine Lüge des unpersönlichen Erzählers würde als Inkohärenz in der fiktionalen Welt selbst aufgefasst, welche dazu führen würde, dass der Zuschauer die Existenz einer diegetischen Welt anzweifelt. Die Erzählerfigur kann dabei ihre Lüge durch Bilder stützen, denen jedoch letztlich die Bestätigung durch den unpersönlichen Erzähler fehlt (vgl. Burgoyne 1990, 7ff.).

In seinem etwa zeitgleich zu Burgoynes Artikel erschienenen Buch *Coming to Terms* äußert sich auch Seymour Chatman zum unzuverlässigen Erzählen, in welchem er einen der wichtigsten Gründe sieht, auch für den Film einen *implied author* als alles organisierende Instanz zu postulieren. Im Fall von *STAGE FRIGHT* überträgt der *implied author* die Erzählgewalt zunächst einer Erzählerfigur, die auch die Verantwortung für das ‹lügende Flashback› trägt. Erst später erhält eine unpersönliche Erzählinstanz – bei Chatman *cinematic narrator* genannt – die Kontrolle und korrigiert die irreführende Rückblende. Auch die Diskrepanz zwischen Voice-Over und Filmbild nimmt Chatman zur Kenntnis und beschreibt sie als partielle Unzuverlässigkeit, die ausschließlich in mehrkanaligen Medien wie dem Film auftreten kann. Dabei orientiert sich Chatman an den bereits genannten Beispielen

2 Hierbei werden die Bilder jedoch nicht als objektiv unwahr dargestellt. Die gezeigten Personen existieren innerhalb der diegetischen Realität wirklich. Das filmische Bild zeigt lediglich nicht die Person, die aktuell vom Voice-Over beschrieben wird. Folglich ist das Bild nur unpassend, nicht unwahr im engeren Sinne. In *THE MARRYING KIND* oder *CAT BALLOU* erweisen sich die Aussagen im Voice-Over durch das kontrastierende Bild hingegen ausdrücklich als unwahr.

von Sarah Kozloff und folgert ebenfalls, dass die bildliche Darstellung fast immer vertrauenswürdiger ist. Misstrauen gegenüber einem Erzähler kann nur durch seinen Charakter begründet sein, dementsprechend sind die neutralen Bilder eines *cinematic narrator* unverdächtig. Mit anderen Worten bedeutet dies für Chatman, dass nur Erzählerfiguren unzuverlässig erzählen können. Insgesamt urteilt Chatman, dass unzuverlässiges Erzählen im Film eher selten sei, schließt jedoch nicht aus, dass es eines Tages ähnlich häufig im Film vorkommen wird wie in der Literatur (vgl. Chatman 1990, 130ff.).

| Quelle | Definition |
|---|--|
| David Bordwell (1985): <i>Narration in the Fiction Film.</i> | a) geringe <i>communicativeness</i> b) objektive Inkorrektheit des Wiedergegebenen Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Erzählung oder einer Erzählerfigur möglich |
| George M. Wilson (1986): <i>Narration in Light.</i> | Vordergründige Klärung einer zentralen Frage bei tatsächlicher Unentscheidbarkeit |
| Sarah Kozloff (1988): <i>Invisible Storytellers.</i> | a) Kontrast Erzählerfigur vs. Normen und Werte des Gesamtwerks b) Kontrast Erzählerstimme vs. Filmbilder c) Filmbild stützt unwahre Voice-Over-Erzählung |
| Robert Burgoyne (1990): <i>The Cinematic Narrator.</i> | a) Kontrast Erzählerstimme vs. Filmbilder b) Filmbild stützt unwahre Voice-Over-Erzählung Unzuverlässigkeit nur auf der Ebene der Erzählerfigur möglich, aufgelöst durch den unpersönlichen Erzähler |
| Seymour Chatman (1990): <i>Coming to Terms.</i> | a) Kontrast Erzählerstimme vs. Filmbilder b) Filmbild stützt unwahre Voice-Over-Erzählung Unzuverlässigkeit nur auf der Ebene der Erzählerfigur möglich, aufgelöst durch den <i>implied author</i> |

Tab. 1 Übersicht über die verschiedenen Definitionen von unzuverlässigem Erzählen in der Filmwissenschaft bis 1990

2.1.2 Die Gegenwart: Tagungen und Aufsatzsammlungen

Ein Beispiel aus dem Sammelband *Was stimmt denn jetzt?* von Fabienne Liptay und Yvonne Wolf illustriert die Verwendung des Begriffs «unzuverlässiges Erzählen» in Tagungssammelbänden und sonstigen Aufsatzsammlungen:

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung hatten es sich nicht zum Ziel gesetzt, erzählerische Unzuverlässigkeit in ihren Grenzen erneut und endgültig zu definieren, vielmehr machte die interdisziplinäre Ausrichtung der Tagung eine flexible Handhabung des Begriffs nötig. (Liptay/Wolf 2005b, 17)

Eine solche flexible Handhabung führt zu einer großen thematischen Breite, welche für Tagungen durchaus wünschenswert sein kann. Gleichzeitig wird unzuverlässiges Erzählen zu einer diffusen Kategorie, da das zugrunde liegende Verständnis von unzuverlässigem Erzählen in den Einzelbeiträgen selten deckungsgleich zueinander ist (vgl. Kuhn 2011, 30). Diese Situation verschärft sich durch die Tatsache, dass viele Beiträge die zugrunde liegende Definition von unzuverlässigem Erzählen nicht offen darlegen. Teilweise wird zudem nicht begründet, warum das besprochene Filmbeispiel dem unzuverlässigen Erzählen zuzurechnen ist. Stattdessen wird meist eine Evidenz angenommen, die nicht immer wirklich gegeben ist.

Die Filme, die in den einzelnen Beiträgen behandelt werden, lassen sich in vier Kategorien unterteilen. Zunächst sind Filme zu nennen, die gemäß David Bordwell (1985, 205ff.) als *art narration* einzuordnen sind. Diese verzichten auf die Präsentation einer kohärenten Erzählwelt zugunsten von formalen Experimenten. Die Filme von David Lynch, insbesondere *LOST HIGHWAY* (F/USA 1997) und *MULHOLLAND DRIVE* (F/USA 2001), sind hierbei besonders häufig Gegenstand der Analysen (z.B. Liptay 2005 und Laass 2006).

Die zweite Filmkategorie umfasst Filme, in denen unzuverlässiges Erzählen durch eine Erzählerfigur generiert zu werden scheint. Eine Irreführung des Zuschauers kann in diesem Fall zumindest vordergründig auf diese Erzählerfigur zurückgeführt werden, beispielsweise in *THE USUAL SUSPECTS* (USA/D 1995) (vgl. Lahde 2005) oder *AMERICAN PSYCHO* (USA 2000) (vgl. Ferenz 2006).

Eine Täuschung des Publikums ist jedoch auch ohne die Existenz einer Erzählerfigur möglich und wird häufig ebenfalls unter dem Oberbegriff «unzuverlässiges Erzählen» subsumiert. Oft entsteht die Irreführung dadurch, dass die defizitäre Realitätswahrnehmung einer wichtigen Figur vom Zuschauer für die tatsächliche diegetische Realität gehalten wird. Beispiele hierfür sind unter anderem *THE SIXTH SENSE* (USA 1999) (vgl. Hartmann 2005) oder *A BEAUTIFUL MIND* (USA 2001) (vgl. Lahde 2006).

Eine letzte Form der Unzuverlässigkeit wird in der aktuellen Forschungsliteratur eher beiläufig erwähnt. Es handelt sich um die Diskrepanz zwischen den Äußerungen eines Voice-Over-Erzählers und den zeitgleich oder so gut wie zeitgleich

gezeigten Filmbildern. Dadurch wird die Autorität der Erzählstimme untergraben und die Erzählerfigur als dumm, euphemistisch oder auf andere Art eingeschränkt entlarvt. Diese Spielart unzuverlässigen Erzählens wird bereits in älteren Studien zu diesem Thema behandelt (vgl. Kapitel 2.1.1) und an Filmen wie *THE MARRYING KIND* oder *BADLANDS* nachgewiesen. In aktuelleren Beiträgen werden vergleichbare Filmbeispiele häufig erwähnt (z.B. Schweinitz 2005, 95f. und Laass 2006, 257), ohne ausführlich besprochen zu werden.

Über die Beiträge aus Tagungssammelbänden und Aufsatzsammlungen hinaus finden sich auch einige Einzelbeiträge in wissenschaftlichen Zeitschriften. Diese weisen jedoch keine signifikanten Unterschiede in Gegenstand und Vorgehensweise zu den behandelten Sammelbänden auf. Dementsprechend ist festzustellen, dass aus dem Bereich der Tagungssammelbände und Aufsatzsammlungen keine verwertbare Definition von unzuverlässigem Erzählen hervorgegangen ist, sondern eine große Begriffsvielfalt und breite, allgemein gehaltene Definitionsansätze.

Was jedoch deutlich wird, ist eine Begriffsverschiebung im Vergleich zur üblichen Verwendung des Begriffs «unzuverlässiges Erzählen» in der Literaturwissenschaft. Der Fokus der Literaturwissenschaft liegt zumeist auf Werten und Normen sowie einer ironischen Distanz zwischen dem Leser (oder dem *implied author*) und dem Erzähler. Dies wird auch von Sarah Kozloff in einer filmwissenschaftlichen Analyse übernommen, wenn sie unter anderem die Unzuverlässigkeit des Erzählers in *TAXI DRIVER* beschreibt (vgl. Kapitel 2.1.1). In der Analyse von unzuverlässigem Erzählen in der jüngeren Vergangenheit stehen jedoch in erster Linie Filme im Vordergrund, deren Irreführung bzw. vorübergehende Täuschung des Zuschauers in einer überraschenden Wendung mündet (vgl. Laass 2008, 5). Eine Ironisierung der Erzählerfigur, falls eine solche Figur überhaupt existiert, bleibt für gewöhnlich aus (vgl. hierzu auch Brütsch 2011a, 3f.).

Lediglich bei der in der aktuellen Forschung nur selten behandelten Diskrepanz zwischen Voice-Over und Filmbild kann eine solche Ironisierung noch angenommen werden.

2.1.3 Die Gegenwart: Monographien

Um eine komplette Monographie zum Thema «unzuverlässiges Erzählen» zu verfassen, ist eine präzisere Definition des Begriffs notwendig. Zwei solche Monographien, die beide aus Dissertationsprojekten entstanden sind, haben sich ausschließlich mit unzuverlässigem Erzählen beschäftigt und dabei höchst unterschiedliche Begriffsdefinitionen hervorgebracht.

Volker Ferenz gruppiert bislang unter dem Begriff «unzuverlässiges Erzählen» behandelte Filme in die bereits genannten vier Kategorien *art narration*, Unzuverlässigkeit durch eine Erzählerfigur, Unzuverlässigkeit ohne Erzählerfigur und Diskrepanz zwischen Voice-Over und Bild (vgl. Ferenz 2008, 35ff. bzw. Kapitel

2.1.2 dieses Buches). Er nennt als fünfte Kategorie die Verfilmung unzuverlässiger Literatur, doch diese Kategorie beruht lediglich auf der Tatsache, dass der jeweilige Film eine unzuverlässig erzählte Buchvorlage aufweist. Ferenz stellt selbst anhand von Beispielen wie *THE REMAINS OF THE DAY* (GB/USA 1993), der Filmadaption von Kazuo Ishiguros gleichnamigem Roman, fest, dass unzuverlässige literarische Erzähler nicht immer in einer Filmadaption übernommen werden. Stevens, der unzuverlässige Erzähler der Romanvorlage, ist im Film nur in sehr kurzen Passagen überhaupt als Voice-Over-Stimme zu hören, nimmt aber keine Erzählerposition ein (vgl. ebd., 39). Die Kategorie der Verfilmung unzuverlässiger Literatur wird in der Folge nicht gesondert aufgeführt, da sie sich auf die Entstehungsgeschichte eines Films bezieht, während die anderen vier Kategorien jeweils narrative Verfahren zur Erzeugung von vermeintlich unzuverlässigem Erzählen beschreiben. Dies sind die gleichen vier Verfahren, die auch Literaturverfilmungen zur Verfügung stehen, wenn die Unzuverlässigkeit der Vorlage übernommen werden soll.

Nach der Feststellung dieser Kategorien beginnt Ferenz systematisch einzugrenzen: Filme, die bislang als *art narration* beschrieben wurden und keine kohärente Erzählwelt präsentieren, können seiner Ansicht nach nicht unzuverlässig erzählt sein. Die Annahme von unzuverlässigem Erzählen sei ein Mittel zur Herstellung von Kohärenz und genau dieser Kohärenz entziehen sich die Filme dieser Kategorie. Versuche, einen Film wie *LOST HIGHWAY* oder *MULHOLLAND DRIVE* vollständig zu naturalisieren, würden zu etwas führen, das Ferenz als *expensive reading* bezeichnet: Kohärenz wird um den Preis hergestellt, dass viele störende Details einfach ignoriert werden (vgl. ebd., 51f.).

Auch Filme, die über keine Erzählerfigur verfügen, können gemäß Ferenz nicht unzuverlässig erzählt sein. Er hebt den Unterschied zwischen einer perspektivisch eingeschränkten Erzählung [restricted narration], die sich auf die Wahrnehmung und das Wissen einer einzelnen Figur beschränkt, und einer Erzählung, die von einer Erzählerfigur hervorgebracht wird [character narration], hervor. Die Protagonisten einer perspektivisch eingeschränkten Erzählung können nicht für unzuverlässiges Erzählen verantwortlich gemacht werden, da sie schlichtweg keine Erzähler, sondern nur Fokalisierungsfiguren sind. Darüber hinaus sind andere Konzepte wie die Konventionen eines Genres, das Unheimliche [uncanny] oder freie indirekte Subjektivität häufig ausreichend, um die scheinbare Unzuverlässigkeit zu erklären (vgl. ebd., 54f.).

Zuletzt erkennt Ferenz auch die Diskrepanz zwischen Voice-Over und dem Filmbild nicht als unzuverlässiges Erzählen an. Die Quelle des Voice-Overs fungiert zwar als Filter- oder Fokalisierungsfigur, echte Gestaltungsmacht über die Erzählung hat sie jedoch nicht. Dementsprechend kann nicht im engen Sinn von einem Voice-Over-Erzähler gesprochen werden und somit existiert keine Erzählerfigur, der Unzuverlässigkeit unterstellt werden könnte. Stattdessen charakterisiert Ferenz dieses Phänomen mit der Terminologie Seymour Chatmans als *fallible filtration* oder *fallible homodiegetic voice-over narration* (vgl. ebd., 65ff.).