

Edward Branigan

Fokalisierung

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/261>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Branigan, Edward: Fokalisierung. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 16 (2007), Nr. 1, S. 71–82. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/261>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/161_2007/161_2007_Edward_Branigan_Fokalisierung.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Edward Branigan

Fokalisierung¹

Die oberen vier Ebenen in der Hierarchie der Narration (vgl. Abb. 1) betreffen Erzähler, die uns die fiktionale Welt beschreiben. Bei den darunter liegenden vier Ebenen stammen unsere Informationen hingegen von den Figuren, werden aber auf ganz andere Weise mitgeteilt als durch einen Erzähler. Eine Figur, die handelt, spricht, beobachtet oder denkt, kommuniziert ja nicht direkt mit uns, denn als Zuschauer oder Leser sind wir keine Charaktere innerhalb der Fiktion, mit denen sie interagieren könnte. Die Figuren mögen uns eine Geschichte «erzählen», doch vollzieht sich dies lediglich in einem übertragenen Sinne und vermittelt sich uns nur dadurch, dass sie in ihrer Welt «leben» und mit anderen Figuren sprechen. Fast könnte man sagen, dass über diese Bedingungen oder Einschränkungen definiert wird, was das Konzept der «Figur» überhaupt bedeutet.

Es gibt jedoch unterschiedliche Möglichkeiten, wie sich Figuren in ihrer Welt verhalten. Eine davon besteht darin, dass wir sie über ihre Handlungen und Äußerungen kennen lernen, sie also auf gleiche Weise erfahren wie die übrigen Figuren innerhalb der Fiktion. Dabei ist unser Wissen auf das beschränkt, was uns ausdrücklich gezeigt wird, was die Figuren tun, was sie sagen. In diesem eingeschränkten Verständnis ist eine Figur grundsätzlich ein *Handlungsträger*

1 [Anm. d. Hg.:] Der vorliegende Text basiert auf einem Auszug aus Edward Branigans Buch *Narrative Comprehension and Film*. London / New York: Routledge 1992, S. 100–107. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors. Im umfangreichen Anmerkungsapparat wurden einige Kürzungen vorgenommen; sie sind, wie auch kleinere Auslassungen im Text, durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Branigans Ausführungen zur Fokalisierung bilden ein Unterkapitel des Kapitels 4 «Levels of Narration» das mit der Einführung in die acht Narrationsebenen und einer Übersichtsgrafik dazu (ebd., S. 87) beginnt. Wir drucken diese Grafik hier als Abb. 1 ab, um Branigans Rückverweise und Erläuterungen im Fokalisierungstext verständlich zu machen. Im Zusammenhang der Fokalisierung sind vor allem die unteren vier Narrationsebenen relevant; die oberen vier wurden in Branigans Buch bereits vorher besprochen. In nachfolgenden Unterkapiteln finden sich weitere Präzisierungen und terminologische Abgrenzungen, Ausführungen zum Zusammenspiel der Narrationsebenen und zu Fragen der Rezeption. Alfred Hitchcocks Film *THE WRONG MAN* (USA 1957) mit seinem Protagonisten Manny Balestrero wird im ganzen Kapitel immer wieder als Beispiel herangezogen.

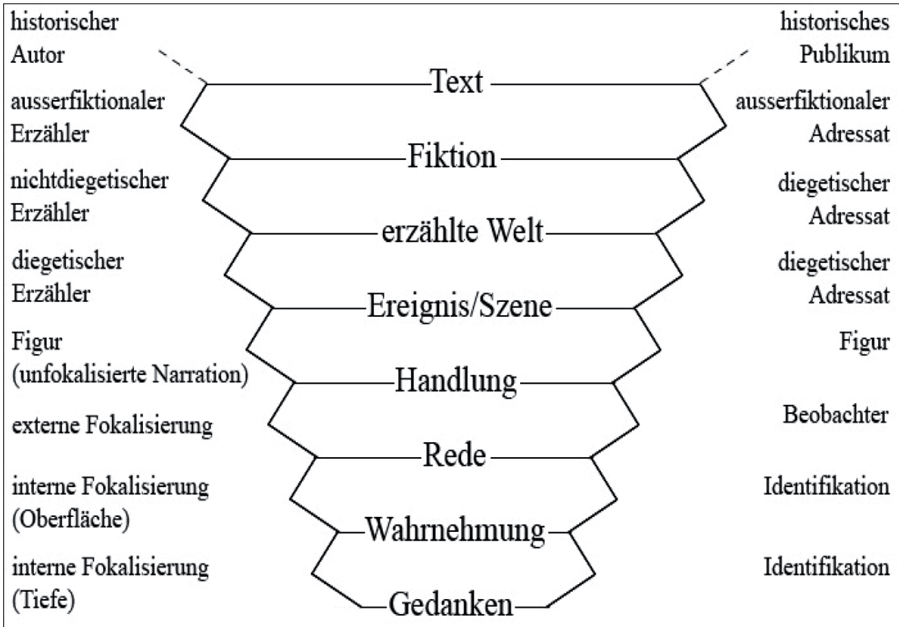


Abb. 1 Die acht Ebenen der Narration

Ein Text besteht aus einer hierarchisch gestuften Serie von Narrationsebenen, von denen jede einen epistemologischen Kontext definiert, innerhalb dessen narrative Informationen [data] beschrieben werden können. Ein bestimmter Text kann beliebig viele dieser Ebenen mit beliebiger Genauigkeit definieren, und zwar entlang eines Kontinuums, das von der inneren Dynamik einer fiktionalen Figur bis zur Darstellung der historischen Bedingungen reicht, unter denen das Werk selbst entstanden ist.

[agent], der sich über seine Aktionen definiert.² So entwirft zum Beispiel eine Zusammenfassung der Handlung von *THE WRONG MAN* (USA 1959, Alfred Hitchcock), die erklärt, um was es in der Geschichte geht und *was* passiert, bereits ein bestimmtes Bild der Figur als handelnde Instanz: «Beklemmender Bericht, wie es einem Mann und seiner Frau ergeht, nachdem er unschuldig beschuldigt wurde, mehrere Raubüberfälle begangen zu haben.»³ Im ersten Kapitel [von *Narra-*

2 Stephen Heath unterscheidet fünf Arten der Charakterisierung im Film: *agent*, *character*, *person*, *image* und *figure*; vgl. *Body, voice*. In: ders. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 176–186.

3 Stephen H. Scheuer (Hg.) *Movies on TV. 1982–1983*. 9. rev. Aufl. Toronto etc.: Bantam 1981, S. 741. Die Wiedergabe der Gedanken einer Figur ist unfokalisiert, wenn sie in sehr verkürzter Form erfolgt. Zum Beispiel werden in dem Satz: «Manny beschloss, mit dem Zug nach Hause zu fahren,» keine Details darüber vermittelt, was ihn zu dieser Fahrt bewegen hat; seine Entscheidung wird lediglich als Handlung referiert. Für Genette sind solche Reden

tive Comprehension and Film] habe ich den Begriff ›Erzählung‹ als «eine Serie von Episoden, die als *fokussierte* Kausalkette aneinander gereiht sind,» gefasst. In dieser Definition ist das Konzept eines Fokus, eines ›ständigen Zentrums‹ oder Protagonisten, untrennbar verknüpft mit dem Konzept von Ursache und Wirkung: Figur und Handlung bestimmen – und begrenzen – einander in ihrer folgerichtigen Entwicklung. Der Zuschauer hat ein intrinsisches Interesse an den Figuren als Handlungsträgern, denn ein erzähltes Ereignis verstehen verlangt zumindest, dass wir erfassen, wie diese Figuren innerhalb eines *kausalen* Gerüsts interagieren; dies allerdings nicht in dem Sinne, dass sie einander Begebenheiten erzählen, die ihnen zugestoßen sind, oder Träume, die sie gehabt haben. Natürlich können die Figuren auch zu Erzählern oder Träumern werden, indem sie jemand ihre Geschichten oder ihre Träume mitteilen. Solche Berichte können sogar für den Zuschauer inszeniert sein, ähnlich einer Rückblende, die an eine Figur angebunden ist, oder einer Traumszene. In beiden Fällen übernimmt die Figur jedoch auf einer anderen Ebene des Textes eine neue und *andersartige* Funktion – nicht mehr als Handelnder [*actor*], der eine Kausalkette bestimmt und durch sie bestimmt wird, sondern als diegetischer Erzähler (als Erzähler also, der an die Gesetze der fiktionalen Welt gebunden ist). Er erzählt eine Geschichte, die in eine andere Geschichte eingebettet ist: Er oder sie als Handlungsträger eines vergangenen Ereignisses wird nun zum *Objekt* seiner oder ihrer Erzählung in der Gegenwart.

Die Ebenen mögen sich multiplizieren, doch das ändert nichts daran, dass nach wie vor eine zentrale, handlungstragende Figur [*primary character-agent*] existiert, die durch Aktionen und Ereignisse definiert ist. Ich werde diese primäre Ebene der Handlung die ›neutrale‹ oder ›unfokalisierte‹ Erzählung (oder Darstellung) der Figur nennen. Die Einführung des narratologischen Konzepts der *Fokalisierung* soll uns bewusst halten, dass die Rolle einer Figur sich im Lauf der Erzählung wandeln kann von der eines tatsächlichen oder potenziellen Fokus einer Kette von Ursachen und Wirkungen zu der einer Informationsquelle über eine solche Kausalkette: Die Figur kann entweder als Fokalisator (auf niedrigerer Ebene) oder aber als Erzähler (auf höherer Ebene) fungieren. Wie unterscheidet sich nun ein ›Fokalisator‹ von einem ›Erzähler‹?

Machen wir eine Figur als Handlungsträger innerhalb einer kausalen Struktur aus, so haben wir bereits implizit danach gefragt, wie *bewusst* sie sich der Ereignisse in ihrer Welt ist. Ein Handlungsträger ist ein Subjekt, dem wir eine spezi-

oder Gedanken ›narrativiert‹ [*narratized*]; vgl. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, S. 170f, und ebenso die Beispiele, die auf S. 168f diskutiert werden [dt.: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Fink 1998, S. 121f und 120ff].

fische Menge von Persönlichkeitsmerkmalen und ein Bewusstsein, Subjektivität, zuschreiben, auch wenn wir davon noch nichts erfahren haben. Allerdings ist ein narrativer Text in keiner Weise verpflichtet, Informationen über das Innenleben des Handlungsträgers zu liefern, welche über die vorläufigen Schlüsse hinausgehen, die wir aus der kausalen Ereigniskette ziehen können. In dem Grade jedoch, in dem spezifische Informationen vermittelt werden, kann man von einer – entweder externen oder internen – Fokalisierung durch eine Figur sprechen.

Für Henry James stellte eine solche Figur einen ‹Reflektor› dar. Der Begriff ist glücklich gewählt, da er die Vorstellung von ‹Kommunikation› durch die Vorstellung von ‹persönlichen Gedanken› ersetzt – eine Reflexion *über* etwas – und trotzdem die Situation, in der sich die Figur befindet, auf den Punkt bringen und erklären kann; die reflektierende Figur wird zugleich zu einem Reflektor *von* etwas. Fokalisierung (Reflexion) impliziert, dass die Figur weder spricht (erzählt, berichtet, mitteilt) noch handelt (fokussierend, fokussiert von), sondern vielmehr etwas *erlebt*, indem sie sieht und hört.⁴ Fokalisierung erstreckt sich aber auch auf komplexere mentale Vorgänge: denken, erinnern, deuten, sich fragen, fürchten, glauben, begehren, verstehen, Schuld empfinden. Solche Verben des Bewusstseins sind in der Sprache dadurch markiert, dass sie kein indirektes Objekt [Dativobjekt] vertragen: Wir können sagen: ‹Manny sieht die Polizei›, aber nicht: ‹Manny sieht John die Polizei.› Im Gegensatz dazu stehen Verben der Kommunikation (zum Beispiel: sagen, behaupten, rufen, raten, antworten, versprechen, fragen, lesen, singen, beichten): Ihnen lassen sich indirekte Objekte zuordnen, die einen Empfänger der Kommunikation bezeichnen: ‹Manny wünschte John eine gute Nacht.› Wird Bewusstsein in Bildern anstelle von Worten vermittelt, so wird das indirekte (sprachlich nicht zulässige) Objekt zu einem Beobachter. John ist in der Szene präsent, hat allerdings wenig Einblick in Manny. Denn ein solcher diegetischer Beobachter weiß ja nicht, was in der beobachteten Figur vorgeht, sondern kann sich nur indirekt, über äußere Anzeichen, ein Bild davon machen. Wenn John zum Beispiel sieht, dass Manny zur Polizei hinüber schaut, mag er dem vielleicht *entnehmen*, dass dieser die Polizei sieht; doch diese Schlussfolgerung kann falsch oder unvollständig sein (Manny blickt zwar in Richtung Polizei, sieht aber etwas anderes; oder er sieht die Polizei, beachtet sie aber nicht weiter; oder er sieht sie, denkt aber daran, dass er seinen Rasen mähen müsste). Meistens sind Johns Schlussfolgerungen über Mannys Gedanken lediglich spekulativer Natur.

Das akustische Gegenstück zur Unterscheidung zwischen ‹hinschauen› und ‹sehen› ist ‹zuhören› respektive ‹hören›. Das erste Glied dieser beiden Paare

4 Vgl. Edward Branigan: Point of View in the Fiction Film. In: *Wide Angle* 8,3–4 (1986), S. 6–7.

besitzt eine *intersubjektive* Qualität (d.h. das Verhalten einer Person kann suggerieren, ob er oder sie hinschaut oder zuhört) und ist daher sowohl in einem kommunikativen Kontext angemessen (in dem eine solche Tatsache von einem Erzähler berichtet werden könnte) wie auch im Rahmen einer unfokalisierten Beschreibung. Das zweite Glied der beiden Begriffspaare bezieht sich auf eine persönliche Wahrnehmung (die intern oder extern fokalisiert sein kann) oder auf ihre gedankliche Verarbeitung, die beide nicht in gleicher Weise der Beobachtung zugänglich sind (und daher nur durch einen Fokalisator berichtet werden können).⁵ Handelt es sich um komplexe Vorgänge im Bewusstsein einer Figur, so wäre ein diegetischer Beobachter oder Erzähler zur Berichterstattung gänzlich ungeeignet. Sollte zum Beispiel Mannys Erinnerung eine Rückblende auslösen, so würde ein solcher Beobachter lediglich sehen, dass dieser ins Leere starrt. Der Filmzuschauer dagegen könnte diese Erinnerung (die vielleicht durch eine Überblendung markiert wäre) durchaus sehen und hören – allerdings unter dem Vorzeichen, dass sie einzig Manny zugänglich, d.h. für einen diegetischen Beobachter nicht wahrnehmbar ist: von Manny erlebt, nicht aber von ihm oder einer anderen anwesenden Figur wortwörtlich so erzählt.

Bei der *internen* Fokalisierung fallen erzählte Welt und Darstellung auf der Leinwand zusammen und bilden über die Figur eine vollkommene Einheit: «Dies ist genau das, was Manny sieht: diese Farben und Formen befinden sich in seinem Kopf,» oder: «Genau dies sind seine Gedanken.» Aufgabe des Zuschauers ist es, die fiktionale Welt als gefiltert durch das Bewusstsein einer bestimmten Figur zu begreifen. (Daher ist in Abb. 1 die Rolle des Zuschauers bei der internen Fokalisierung als «Identifikation» bezeichnet).⁶ Natürlich sind Manny und seine Erinnerungen im weitesten Sinne von übergeordneten Erzählebenen (z.B. dem außerfiktionalen Erzähler) geschaffen: Dennoch kann man *Fokalisierung* nicht einfach mit *Narration* gleichsetzen, denn unvollständige oder falsche Wahrnehmungen schreiben wir zunächst einmal der wahrnehmenden Figur zu und nicht einem Erzähler. Die Fokalisierung präsentiert die Wahrnehmung einer Figur als Konsequenz der Ereignisse in ihrer Welt, auch wenn andere (nicht-diegetische) Welten ebenfalls davon betroffen sind. Das bedeutet, die Fokalisierung stellt die *Tatsache* dar, dass eine Figur etwas wahrnimmt, selbst wenn wir später feststellen, dass sie die Dinge verkannt hat, und selbst wenn

- 5 Manche Narratologen sehen im Unterschied zwischen der Darstellung einer Erfahrung als intersubjektiv vs. der Darstellung als privat eine Opposition zwischen «Stimme» – buchstäblich als: «Wessen Worte hören wir?» – und «Point of View».
- 6 Ich verwende das Konzept der «Identifikation» nicht in seiner vollen psychologischen Bedeutung als «Identifikation mit». Eine Präzisierung der Ebenen der Narration ergibt noch keine Theorie über die Faszination der Zuschauer durch Charaktere und Story.

wir unsererseits die Figur verkennen und sich dies für die weitere Erfahrung der Geschichte als folgenreich in anderer Hinsicht herausstellt. Obwohl die Ebenen der Narration in Abhängigkeit voneinander gestaffelt sind – ähnlich den Falten eines Akkordeons –, bedeutet das nicht, dass nicht jede Ebene innerhalb des ihr zugewiesenen Kontexts bei der Aufgabe, ein komplexes epistemologisches Feld zu präsentieren, eine einzigartige Funktion zu erfüllen hat.

Persönliche Erlebnisse einer Figur können extern oder intern vermittelt werden. Die externe Fokalisierung gibt zwar auch gewisse Einblicke in das Bewusstsein, zeigt die Figur jedoch nur von außen. Externe Fokalisierung ist daher halbsubjektiv nach Art eines *eyeline match*: Wir sehen, *was* Manny anschaut, *wenn* er etwas anschaut, aber *nicht aus seinem spezifischen, einmaligen Blickwinkel*; wir müssen daraus *ableiten*, dass wir dasselbe gesehen haben wie er und auf gleiche Weise. Doch der *eyeline match* ist nur *ein* Mittel, um eine Geschichte extern durch eine Figur zu fokalisieren. Drei der ersten fünf Einstellungen unmittelbar nach dem Vorspann von *THE WRONG MAN* und ebenso die folgenden 27 Einstellungen heben Manny und seine Handlungen durch eine Vielzahl von Gestaltungsweisen hervor: Zum Beispiel folgt die Kamera seinen Bewegungen oder antizipiert sie; sie *empfängt* ihn auf dem Bahnsteig, als der Zug anhält und er aussteigt; später ist das Bild schwarz, während die Kamera im dunklen Schlafzimmer darauf wartet, dass er das Licht anknipst; auch wandert sie mit seiner Aufmerksamkeitsverlagerung mit, als er eine Zeitung durchblättert. Wir sehen jeweils die entsprechende Seite und sind aufgefordert, uns anhand seiner wechselnden Mimik vorzustellen, was er denkt: Welche Bedeutung haben die Artikel für ihn, und was verbindet sie untereinander? (Ihre Querbezüge werden im Verlauf der Geschichte klarer.) Die Szene schließt mit einer Großaufnahme von Manny. Die ersten 32 Einstellungen etablieren ihn also deutlich als Zentrum des Interesses, und wir erfahren ziemlich viel über ihn, obwohl er nichts über sich sagt und praktisch keine Dialoge vorkommen (außer etwa «Hallo Manny, was macht die Familie?»). Insgesamt wird uns die ganze Szene in externer Fokalisierung durch Manny vermittelt.⁷

Die interne Fokalisierung ist viel persönlicher und subjektiver als die externe,

7 Hitchcock hat über seine Methoden, die Ereignisse aus der Warte Mannys zu erzählen, Auskunft gegeben. Zwar erinnert er sich nicht immer genau, doch sind seine Bemerkungen aufschlussreich für die externe Fokalisierung:

«Die Inszenierung ist vollkommen subjektiv. Man hat ihm Handschellen angelegt, die ihn an eine der Begleitpersonen fesseln. Während seines Weges vom Kommissariat ins Gefängnis wechseln seine Aufpasser mehrmals, aber *weil er sich so schämt*, schaut er immer nach unten, er sieht seine Aufpasser gar nicht. Von Zeit zu Zeit öffnet sich eine Handschelle und ein neues Handgelenk übernimmt ihn. Man sieht während dieses ganzen Weges nur die Füße, die Waden der Polizisten, den Fußboden und das untere Stück von Türen.» (François Truffaut: *Mr.*

denn die inneren Erfahrungen einer Figur entziehen sich der Beobachtung durch die anderen Figuren. Die interne Fokalisierung erstreckt sich von der einfachen Wahrnehmung (z.B. eine Point-of-View-Einstellung) zu Eindrücken (z.B. unscharfe Point-of-View-Einstellungen einer Figur, die betrunken oder schwindlig ist oder unter Drogen steht) bis zu <tieferen> mentalen Vorstellungen (z.B. Träumen, Halluzinationen und Erinnerungen).⁸ Eines von vielen Beispielen interner Fokalisierung in *THE WRONG MAN* findet sich in der Gefängnis-Szene. Wir sehen 21 Einstellungen mit Manny allein in der Zelle, wie er um sich blickt und nervös auf und ab läuft (externe Fokalisierung). Diese Einstellungen werden durch eine andere Szene unterbrochen, so dass wir nicht genau wissen, seit wann sich seine intensiven Gefühle bereits anstauen, oder vielmehr: Wir sind eingeladen zu mutmaßen, wie lang solche Gefühle brauchen, um unerträglich zu werden. Endlich sehen wir Manny, wie er, entsetzt und beschämt, die Hände zu Fäusten ballt, sich gegen die Wand lehnt, die Augen *schließt*. Nun beginnt die Kamera mit unsteten, schwingenden Bewegungen immer schneller vor seinem Kopf und der Wand zu kreisen, wobei sie eine konstante Distanz einhält. Die Einstellung endet in einem Crescendo disharmonischer Musik und mit einer langen Abblende. Diese bizarre Kamera-Arbeit soll die tiefe (nonverbale?) innere Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Lage versinnbildlichen.

Die Fokalisierung durch eine Figur ist zum Beispiel von anderen, höheren Ebenen der Narration abhängig, welche die Figur, die etwas erlebt, definieren und verankern.⁹ Diese anderen Narrationen sind immer übergeordnet; sie können mitunter relativ explizit ausfallen, und sie können auch miteinander in Konflikt treten. Dabei kann es zu ungewöhnlichen Subjektivierungen kommen: So hält in Ingmar Bergmans *SMULTRONSTÄLLET* (*WILDE ERDBEEREN*, S 1957) jemand einen Spiegel hoch, um das Gesicht einer anderen Figur darin zu erfassen. Doch für diese Einstellung wirken *de facto* mindestens sechs Nar-

Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? [frz. 1966]. 15. Aufl. München: Heyne 1992, S. 232; Hervorh. E.B.). [...]

- 8 Zu den verschiedenen Methoden, die Ereignisse durch Charaktere extern oder intern zu fokalisieren, und zu den Subjektivierungskonventionen im Film, vgl. Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin etc.: Mouton Publishers 1984, Kap. 4–6. [Anm. d. Hg.: vgl. Branigans «Die Point-of-View-Struktur» in diesem Heft.]
- 9 Stephen Heath ist z.B. der Meinung, die Darstellung eines Point of View bestehe darin, «dass der Modus der ersten und der dritten Person sich überlagern. Einstellungen aus der subjektiven Warte und objektive Einstellungen unterscheiden sich nicht radikal; der letztgenannte Modus bildet eine kontinuierliche Basis, auf der sich der erstgenannte in seiner spezifischen Organisation des Raums, seiner Disposition der Bilder entfalten kann» (Narrative Space. In: *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 48; vgl. auch S. 51, 54).

rationsebenen zusammen, die simultan operieren, wenn auch nicht immer in Harmonie miteinander.¹⁰ Wir verstehen diese Spiegeleinstellung im Verhältnis zum historischen Autor <Ingmar Bergman>, der (1) eine Geschichte präsentiert, in der eine fiktionale Figur, Isak Borg, als diegetischer Erzähler (2) eine autobiografische Geschichte, die er über eine Autofahrt geschrieben hat, in der Voice-over erzählt. Wir hören ihn sprechen, sehen ihn dabei aber nicht. Stattdessen wird Borg (3) im Auto gezeigt, wie er sich mit verschiedenen Leuten unterhält, die er auf dieser schicksalhaften Reise trifft; hier agiert also ein anderer Borg in der Diegese oder wird Objekt der Handlungen anderer Figuren, und zwar einfach als eine (entweder unfokalisierte oder extern fokalisierte) Figur. Während er im Auto sitzt, sehen wir ihn allerdings auch einschlafen und hören, wie der <frühere> Borg in der Voice-over erklärt: «Ich schlief ein, wurde aber von lebhaften und demütigenden Träumen heimgesucht.» Der schlafende Borg (4) imaginiert sich an einem neuen Ort und in seinem jetzigen Alter von 78 Jahren. Dieser <neue> 78-Jährige wird nun Zeuge (5) diverser Ereignisse aus seiner Kindheit (die er jedoch nur zum Teil selbst erlebt haben kann). Wir sehen ihn als Zeugen in seinem eigenen Traum und ebenso die vergangenen Ereignisse, die er beobachtet / an die er sich erinnert / die er folgert; wir haben es also mit zwei Stufen interner Fokalisierung zu tun. Die Menschen im Traum sind so alt, wie sie zur Zeit von Borgs Kindheit waren. Eine 20-jährige Frau namens Sara wendet sich während des Traums allerdings plötzlich an den 78-Jährigen, der die vergangenen Ereignisse beobachtet. Sie wechselt damit ihre Rolle, da die Sara, an die Borg sich erinnert, sich nicht mit der Person unterhalten könnte, zu der er 58 Jahre später geworden ist. Tatsächlich hatte er schon in einem früheren Traum / einer früheren Erinnerung versucht, mit ihr zu sprechen, musste aber erkennen, dass sie ihn weder sehen noch hören konnte. Doch nun, in dieser besonderen Traum- / Erinnerungssituation, spricht sie plötzlich mit ihm und hält ihm einen Spiegel (6) vor, in dem er als 78-Jähriger im Auto zu sehen ist: «Hast du in den Spiegel geschaut, Isak? Dann zeige ich dir, wie du aussiehst.» Es erscheint Borgs Spiegelbild, zunächst über seine Schulter aufgenommen, später bildfüllend – offenbar eine externe Fokalisierung. Isak Borg ist sich selbst zum Objekt geworden, aber welcher <Isak Borg> wird dergestalt im Spiegel erfasst und reflektiert und zu welchem Zweck, und wer präsentiert uns diese Stelle? Saras <unmögliche> Worte könnte man metaphorisch verstehen: Indem sie ihm ge-

10 SMULTRONSTÄLLET kreierte seine Effekte, indem zunächst eine einfache Hierarchie von Narrationen aufgebaut, dann unterlaufen wird. Narrationen können jedoch [...] auf komplexere Weise arrangiert werden: vgl. die radikalere Gestaltung von Erinnerungen in *MÉMOIRE DES APPARENCES* (ERINNERUNG AN DIE ERSCHEINUNGEN, F 1987, Raoul Ruiz), *DISTANT VOICES*, *STILL LIVES* (GB 1988, Terence Davies) und *SANS SOLEIL* (F 1983, Chris Marker) [...].

stattet, sich selbst simultan aus verschiedenen ›Distanzen‹ zu sehen, wird Borg dazu gebracht, sich zu überlegen, was für eine Person er geworden ist.

Die Narrationsstruktur dieser Einstellung lässt sich als Reihe von sechs Klammern oder Rahmungen darstellen, die ihrerseits verklammert sind:

[[[[[[... Spiegelbild ...]]]]]]

Die Wirkungsmacht der Einstellung resultiert nicht zuletzt aus ihrer plötzlichen, widersprüchlichen und paradoxen Kombination unterschiedlicher Narrationen. Die einzelnen Zeit-Rahmen, in denen Borg als Voice-over-Erzähler, Handelnder und Fokalisator fungiert, fallen beim Spiegelbild in einem absurden Augenblick zusammen, so dass die Vorstellung ›Isak Borg‹ ungeahnte Komplexität gewinnt. Man könnte sogar ›Ingmar Bergman‹ in dieses Geflecht von Narrationen einbeziehen, da sich sein Nachname fast zu ›Borg‹ verkürzen lässt und da beider Initialen identisch sind. Die Subtilität und Komplexität dieses Augenblicks gründet auf der Etablierung verschiedener Narrationsebenen, die zunächst als logisch distinkt gesetzt sind, deren Grenzen sich aber verwischen.¹¹

Die Narrationsebenen können so angelegt sein, dass ungewöhnliche Effekte entstehen, indem sie unterschiedliches epistemologisches Terrain umgreifen, sich ergänzen oder in Opposition zueinander stehen. Außerdem lassen sich drei Narrationstypen ausmachen. Im Wesentlichen teilt uns ein Erzähler Informationen *über* etwas mit; ein Handlungsträger [*agent/actor*] ist aktiv oder passiv *am Geschehen beteiligt*; und ein Fokalisator erlebt *etwas*. Oder, präziser gefasst: Narration, Handlung und Fokalisierung bilden drei unterschiedliche Beschreibungsmodi der Wissensvergabe oder des Wissensempfangs. Da alle drei Modi dazu taugen, dieselbe Figur oder dasselbe Objekt zu beschreiben, unterscheiden sie sich nur durch die verschiedenen Präsuppositionen, unter denen Zuschauer oder Leser etwas erfahren.

Weiterhin scheint es der Fall zu sein, dass diese dreifache Unterteilung mit universellen Eigenschaften der menschlichen Sprache zusammenhängt.¹² Zumindest sind die drei verschiedenen Instanzen [*agencies*] sehr geeignete Konstrukte, um zu markieren, wie ein Wissensbereich zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgeteilt

11 [Anm. d. Hg.:] Branigan setzt sich hier ausführlich mit terminologischen Differenzen verschiedener Theoretiker (Genette, Bordwell u.a.) auseinander. Weiter reflektiert er darüber, wie die Narration segmentiert und momentane Transgressionen von einer Ebene zur andern bestimmt werden können, weist auf Probleme der Wissensvergabe hin und benennt zusätzliche Sekundärliteratur.

12 [Anm. d. Hg.:] Hier gibt Branigan in einer ganzseitigen Anmerkung Befunde verschiedener Sprachwissenschaftler wieder, die sich mit Verben der Wahrnehmung beschäftigen.

ist (vgl. Abb. 2).¹³ Man beachte – da mehrere Narrationen gleichzeitig operativ sein können –, dass eine filmische Einstellung unterschiedlich interpretiert werden kann, je nachdem, welche dieser drei Perzeptionsmöglichkeiten zum Tragen kommt. Auch hängt die Wahl der Terminologie vom jeweiligen Referenzpunkt ab. Wenn etwa eine Figur eine Fernsehshow sieht, so ist die ganze Musik dieser Show für sie als diegetisch zu veranschlagen, selbst wenn sie für die Personen *in* der Show nur zum Teil diegetisch ist. Daher ist es bei der Narrationsanalyse von entscheidender Bedeutung, die Anordnung der Ebenen und die Top-down-Prozesse zu spezifizieren, die für das Verständnis einer Szene eine Rolle spielen.

Obwohl sich Narration, (unfokalisierte) Aktion und (externe/interne) Fokalisierung deutlich unterscheiden, ist es oft praktisch, bei der Analyse die Begriffe «Narration» und «Erzähler» in einem allgemeinen Sinn für alle drei Erzählinstanzen zu verwenden, um sich auf die generelle Verwaltung und Verteilung von Wissen zu beziehen, wie sie im Verlauf eines ganzen Textes die Informationsvergabe an den Leser bestimmen. Ich werde im Folgenden «Narration» und «Erzähler» im diesem weiten Sinne verwenden und es dem Kontext überlassen, ob sie im engeren Sinne verstanden werden sollen (d.h. in Opposition sowohl zur Aktion wie zur Fokalisierung).

Fokalisierung ist ein Versuch, «Bewusstheit von etwas» darzustellen.¹⁴ Im Bemühen, sie als Teil der oben beschriebenen dreifachen Unterteilung der Aktivitäten zu behandeln, habe ich die Fokalisierung (vgl. Abb. 1 und 2) merklich anders definiert als andere Autoren.¹⁵ Mieke Bal geht beispielsweise bei der

13 Vgl. Mieke Bal: *The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative*. In: *Style* 17,2 (1983), S. 243–245. Ich habe die Positionen vertauscht, die Bal den Handlungssträgern und den Fokalisatoren zuweist, da ich die Fokalisierung auf die Figuren beschränke.

14 Fokalisierung ist nicht durch die binären Kontraste definiert, wie sie entweder durch die Begriffe «Berichten versus Inszenieren» [*recounting versus enacting*] oder «Erzählen versus Zeigen» [*telling versus showing*] gefasst werden. Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, S. 77–80, sowie Kap. 1 und 2 über mimetische und diegetische Theorien der Narration. Auch die Unterscheidung «Sprechen versus Sehen» ist nicht geeignet, die Fokalisierung zu definieren: vgl. William Nelles: *Getting Focalization into Focus*. In: *Poetics Today* 11,2 (1990), S. 366ff. George M. Wilson zeigt auf, welche logischen Absurditäten die Folge sind, wenn man davon ausgeht, dass ein filmisches Bild buchstäblich als «speech-act» geäußert oder als mentales Bild «visualisiert» wird: vgl. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1986, Kap. 7 «On Narrators and Narration in Film», S. 126–44. Außerdem führen die oben benannten Gegensatzpaare zu schwerwiegenden Missverständnissen bezüglich anderer Aspekte des Erzählprozesses.

15 Vgl. B. Gérard Genette: *Narrative Discourse*, op. cit., S. 189–94 [dt.: *Die Erzählung*, op. cit., S. 134–138]; Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto University Press 1985, S. 100–126; Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen 1983, S. 71–85; Susan Sniader Lanser: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1981, S. 37f,

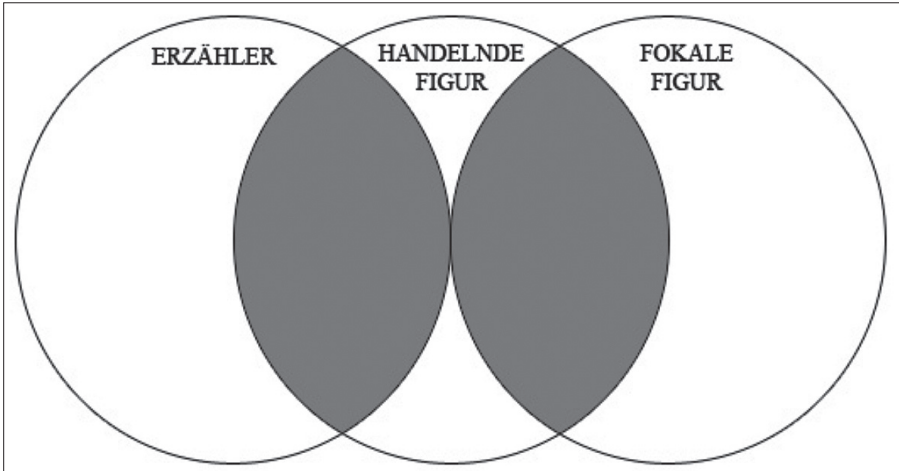


Abb. 2 Die drei Typen narrativer Instanz

«Narration» bezeichnet im Allgemeinen die Gesamtregulierung und Vergabe des Wissens, die bestimmt, wann und wie ein Leser aus dem Text Informationen erhält. Sie setzt sich aus drei verwandten Aktivitäten zusammen, die mit drei Instanzen verbunden sind: dem Erzähler, der handelnden Figur und der fokalen Figur, dem Fokalisator. Diese Instanzen bilden handliche Konstrukte, mithilfe derer sich determinieren lässt, wie sich das Wissen jeweils verteilt. Manche Theoretiker würden wohl links noch einen vierten Kreis ansetzen, der sich mit dem «Erzähler»-Kreis überschneidet, um diese Funktion weiter zu differenzieren: Beim linken Typus würde es sich um einen «unaufdringlichen Präsentierer» handeln, der das Geschehen lediglich «zeigt» – im Gegensatz zum rechten Typus, der sich der (gesprochenen oder geschriebenen) Sprache bedient. Es ginge also um die Unterscheidung zwischen dem Erzählen in Bildern und dem in Worten.

Tätigkeit des Fokalisierens nicht nur von Figuren, sondern auch von unidentifizierten und nicht-inszenierten *Erzählern* aus.¹⁶ Doch läuft man Gefahr, die Unterscheidung zwischen Narration und Fokalisierung zu verwischen, wenn man Erlebnisse einbezieht, die keinen «Erlebnisträger» besitzen – Erlebnisse also, die keinem bestimmten Individuum zugeordnet, sondern in der «dritten Person» gehalten sind. Aber ist es dann noch möglich, zwischen Erzählern zu

141–148, 212–214; Marjet Berendsen: The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts. In: *Style* 18 (1984), S. 140–158; William F. Edmiston: Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory. In: *Poetics Today* 10,4 (1989), S. 729–744; William Nelles: Getting Focalization into Focus. In: *Poetics Today* 11,2 (1990), S. 365–382; Steven Cohan/Linda M. Shires: *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York: Routledge 1988, S. 94–104.

16 Vgl. Bal: *Narratology*, op. cit., S. 100–118.

unterscheiden, die sich an eine Szene erinnern, und solchen, die sie sich vorstellen oder sie direkt erleben? Und was wäre der Unterschied zwischen diesen Erzählsituationen und der eines unsichtbaren Erzählers, der lediglich eine Szene «einrichtet» und die Handlung für uns als Zeugen arrangiert? Oder der lediglich über eine Szene berichtet, ohne auf die Erfahrungen einzugehen, die dabei im Spiel waren? Und was gewinnt man schließlich, wenn man sich darauf einlässt, dass auch unpersönliche «persönliche» Erfahrungen im Text vorkommen? Natürlich kann ein Erzähler, dem ein Körper und eine individuelle Persönlichkeit gegeben sind, die Ereignisse fokalisieren, aber doch nur, weil er oder sie dadurch zu einer Art «Figur» geworden ist. Seymour Chatman argumentiert, dass ein Erzähler überhaupt nicht fokalisieren könne, da er außerhalb der Geschichte stehe, sich zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort befinde; er könne daher nur berichten, nicht aber sehen und hören, wie sich das Geschehen entfaltet.¹⁷ Schon die einfache Tatsache des Berichtens impliziert, dass der Erzähler mehr weiß als der Leser oder früher davon Kenntnis hatte und sich daher auf einer höheren Ebene in der Hierarchie der relativen Wissensverteilung befindet (Chatman geht jedoch noch weiter und folgert, dass Fokalisierung überhaupt keine distinkte oder brauchbare Kategorie für die Narrationsanalyse darstellt).

Auch die «Nichtfokalisierung» habe ich neu definiert. Genette zum Beispiel behandelt sie als globalen Aspekt der Narration, der mit der «Allwissenheit» des Erzählers zusammenhänge. Er argumentiert, das Vermögen eines Erzählers, mehr zu wissen als jede Figur oder als der Leser, sei daran festzumachen, dass er Zugang zum Bewusstsein vieler Figuren habe, so dass für den Text insgesamt eine Nullfokalisierung oder Nichtfokalisierung herauskomme.¹⁸ Nichtfokalisierung im Sinne Genettes sollte jedoch besser «Multifokalisierung» heißen. Doch selbst dann handelt es sich weder um eine notwendige Komponente der Allwissenheit noch um ein nützliches Instrument, um die lokale Wirkung bestimmter Aktionen oder Bewusstseinsprozesse der Figuren zu analysieren.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

17 Vgl. Seymour Chatman: *Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus*. In: *Poetics Today* 7,2 (1986), bes. S. 193–197 [Chatman führt diese Konzepte weiter aus, vgl.: *A new «Point of View»*. In: ders. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Cinema*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990, S. 139–160].

18 Vgl. Genette: *Narrative Discourse*, op. cit., S. 189–194 [dt.: *Die Erzählung*, op. cit., S. 134–138]. Genettes «externe Fokalisierung» unterscheidet sich ebenfalls von meinem Gebrauch des Konzepts. Genette bezieht sie auf die nicht-psychologische (behavioristische) Darstellung einer Figur von außen, und dies scheint dem zu entsprechen, was ich unter «Nichtfokalisierung» gefasst habe. Genette unterscheidet auch zwischen festgelegter, variabler und multipler Fokalisierung. Diese Kategorien existieren jedoch nur auf einer globalen Ebene des Textes und ergeben sich aus spezifischen Mustern des Wechsels bei der internen Fokalisierung.