

Dominik Orth

Auf dem *Lost Highway* zum *Mulholland Drive* – Unzuverlässiges Erzählen in Filmen von David Lynch

Als ich 1997 den Film *Lost Highway* (1997) sah, fragte ich mich, was ich gerade überhaupt gesehen hatte. Ratlos ließ mich der Film im Kinosessel zurück. Vor etwa zwei Jahren erlebte ich mit *Mulholland Drive* (2001) ein Déjà-vu, als ich, diesmal mit einer Ahnung von dem, was mich erwarten könnte, erneut eine Geschichte im Kino erlebte, die viele unbeantwortete Fragen aufwarf. Eifersucht, Mord und fragmentierte Identitäten scheinen die thematischen Schlagwörter zu sein, die diese beiden Filme des amerikanischen Regisseurs David Lynch zu umschreiben vermögen. Doch trotz der thematischen Gemeinsamkeiten zwischen den Filmen und trotz ihrer ähnlich verstörenden Wirkung sind diese Filme nicht gleichzusetzen. Beiden gemeinsam ist jedoch das Spiel mit der Realität innerhalb der Fiktion und der subjektiven Wahrnehmung von Figuren, das innerhalb der Narratologie mit dem Begriff des unzuverlässigen Erzählens bezeichnet wird.

Zunächst werde ich darlegen, aus welchen Gründen die Filme zu einer verwirrenden Rezeption führen, um dann auf die Theorie des unzuverlässigen Erzählens einzugehen, woraufhin ich die Unzuverlässigkeit der spezifischen Erzählweise von *Lost Highway* und *Mulholland Drive* verdeutliche. Zum Schluss möchte ich den Rahmen für kulturwissenschaftliche Fragestellungen öffnen, um aufzuzeigen, dass die Ergebnisse einer narratologischen Analyse dieser Filme in Bezug zu unserer Kultur gesetzt werden können.

Ursachen der verstörenden Rezeption

Was führt zu der Ratlosigkeit, die die Filme hinterlassen? Woran liegt es, dass schon der Versuch scheitert, die Geschichten, die die Filme erzählen, nachvollziehbar wiederzugeben?

Drei Aspekte sind hier, zunächst in Bezug auf *Lost Highway*, einführend zu nennen. Sie beziehen sich vor allem auf Paradoxien innerhalb (1) der Ebene der Figuren, (2) der Ebene der Zeit, sowie (3) der Ebene des Raumes.

Bereits die Figurenkonstellation führt zu Verwirrung.¹ Nicht nur, dass die dunkelhaarige Renee Madison und die blonde Alice Wakefield von der gleichen Schauspielerin, nämlich Patricia Arquette, gespielt werden, auch die Beziehung der beiden männlichen Charaktere bleibt unklar. Die mehrfachen Verwandlungen von Fred in Pete und umgekehrt lassen die Frage offen, von wem eigentlich erzählt wird. Auch der mysteriöse Mann und Dick Laurent tragen zur Verwirrung bei.

Zudem ergeben sich zahlreiche zeitliche Paradoxien. Beispielhaft wäre hier der Tod Dick Laurents anzuführen. Jeder Versuch, das dargestellte Geschehen in eine chronologische Reihenfolge zu setzen, scheitert.

Auch der Versuch, das Leben einer Figur als Vision einer anderen Figur anzusehen, misslingt. Dies weist auf den dritten Aspekt hin, welcher eine kohärente Nacherzählung der Handlung unmöglich macht, den des Raumes. Der Film ist geradezu übersät mit Darstellungen innerer Vorgänge, ohne dass diese als solche gekennzeichnet oder einer Figur zugeordnet wären. Als Rezipient kann man sich in den seltensten Fällen sicher sein, ob gerade die Realität, also ein realer Raum innerhalb der Fiktion oder aber der Traum, beziehungsweise die Vision einer Figur, also ein subjektiver Raum gezeigt wird. In *Mulholland Drive* werden die Rezipienten, ebenso wie in *Lost Highway*, erneut mit uneindeutigen Identitäten konfrontiert.² Allerdings bietet dieser Film, im Gegensatz zu *Lost Highway*, Ansätze zu einer Entwirrung, denn zum Schluss von *Mulholland Drive* wird zumindest angedeutet, dass die Figuren andere Identitäten besitzen als bis dahin vermittelt.

Neben dieser verwirrenden Figurenebene ist auch die Ebene des Raumes wieder alles andere als eindeutig. Nicht jede Szene lässt sich zweifelsfrei der Realität innerhalb der erzählten Welt oder der Bewusstseinsdarstellung einer Figur zuordnen. Wie bereits in *Lost Highway* gibt es Bezüge zwischen vermeintlicher Realität und Vision einer Figur.

Zwar kann ein Großteil des Geschehens als Vision von Diane, die ihre unglückliche Liebe zu Camilla nicht verkraftet, verstanden werden, dennoch öffnet der Film zahlreiche Nebenstraßen, die ins Nichts führen. Welche Rolle spielt beispielsweise der kleinwüchsige Mr. Roque? Was hat es mit dem mysteriösen Cowboy auf sich? Welches Geheimnis verbirgt das blaue Kästchen? Welche Bedeutung hat das schwarze Buch? In welchem Zusammenhang mit der Geschichte steht der Psychiatrie-Patient, der einen schwarz bemalten Mann hinter dem Café findet, in dem Diane den Killer beauftragt? Der Versuch, die Handlung der beiden Filme widerspruchsfrei wiederzugeben, scheitert. Den Rezipienten ist es nicht möglich, den Film zu naturalisieren, wie es in der kognitiven Narratologie heißt, ihn also mit den eigenen realen Weltmodellen und Weltvorstellungen in Einklang zu bringen.³

Offensichtlich handelt es sich also bei diesen Filmen um erzählerische Experimente und nicht zufällig beinhalten beide im Titel das Motiv der Straße, worauf bereits Fabienne Will zu Recht hingewiesen hat, die von einem „Erzählen auf Abwegen“⁴ spricht. Mit *Lost Highway* und *Mulholland Drive* bewegt sich Lynch weit abseits der klassischen Erzählstraßen des Hollywoodkinos.

Beide Filme treiben ein Spiel mit den Rezipienten, bei dem ständig unklar bleibt, ob gerade die Realität innerhalb der erzählten Welt oder die subjektive Wahrnehmung einer Figur gezeigt wird. In der literaturwissenschaftlichen Nar-

ratologie hat sich für die Auseinandersetzung mit solchen erzählerischen Phänomenen, die das Spiel mit Wahrheit und Fiktion innerhalb der erzählten Welt zelebrieren, der Begriff des unzuverlässigen Erzählens etabliert.

Unzuverlässiges Erzählen im Film

In der inzwischen interdisziplinär arbeitenden Narratologie läuft die Erforschung von Erzählformen in den unterschiedlichsten Medien derzeit auf Hochtouren.⁵ Eine beliebte Form des etwas anderen Erzählens ist das so genannte unzuverlässige Erzählen. Dieser Begriff bildete sich zunächst in der literaturwissenschaftlichen Narratologie bereits in den 1960er Jahren⁶ aus und erlebt derzeit eine regelrechte Renaissance, insbesondere seit Ansgar Nünning's umfassender Rekonzeptualisierung, in der unzuverlässiges Erzählen in der Literatur in einen engen Zusammenhang mit dem Rezipienten gerückt wird.⁷

Von verschiedenen Seiten ist zu Recht darauf hingewiesen worden, dass dieses Konzept nicht ohne weiteres auf das Medium Film übertragen werden kann.⁸ Umso mehr erstaunt es, dass bislang eine theoretische Fundierung des Konzepts des unzuverlässigen Erzählens im Film nur in Ansätzen erfolgt ist.⁹

Was wäre eine mögliche Definition des unzuverlässigen Erzählens für das Medium Film?¹⁰ In einfachen Worten ausgedrückt meint der Begriff, dass Aussagen einer Erzählinstanz im Widerspruch zur Realität in der erzählten Welt stehen.¹¹ Diese Realität der erzählten Welt ist eine Konstruktion der Rezipienten, die auf ihrem persönlichen Wissen und der Erzählung basiert.

Der besondere Effekt der Erzählung besteht in vielen Fällen erzählerischer Unzuverlässigkeit darin, dass der Widerspruch zwischen den Aussagen der Erzählinstanz und der Realität innerhalb der Fiktion erkannt und somit das gesamte bisher erzählte Geschehen aus einem anderen Blickwinkel betrachtet wird. Die bis dahin von der Erzählinstanz konstruierte erzählte Welt deckt sich nicht mit der tatsächlichen Welt innerhalb der Fiktion. Vielmehr wurde bis zu diesem Zeitpunkt der Auflösung die subjektive Wahrnehmung einer Figur als neutrale Realitätswahrnehmung innerhalb der Fiktion ausgegeben. Die Unzuverlässigkeit besteht demnach darin, dass die Erzählinstanz bewusst oder unbewusst nicht die ganze Wahrheit erzählt.

Beispiele für diese Art des Erzählens finden sich viele. Eines wäre der explizite Erzähler in David Finchers *Fight Club* (1999), der die Rezipienten lange Zeit in dem Glauben lässt, es würde eine Person namens Tyler Durden existieren, bis er die Zuschauer darauf hinweist, dass er und Tyler Durden eine Person sind.¹²

Eine andere Variante erzählerischer Unzuverlässigkeit ist die Darstellung eines Geschehens aus widersprüchlichen Perspektiven. Auch in diesem Fall bezieht sich die Unzuverlässigkeit darauf, dass die Aussagen von Erzählinstanzen im

Widerspruch zur Realität in der erzählten Welt stehen. Die Enttarnung erzählerischer Unzuverlässigkeit durch die Rezipienten ergibt sich durch die Widersprüche unterschiedlicher Darstellungen desselben Geschehens. In der Gegenüberstellung mehrerer möglicher Abläufe des Geschehens wird deutlich, dass entweder nur eine oder keine der dargestellten Versionen mit der Realität in der erzählten Welt übereinstimmt. Als ein relativ frühes Beispiel der Filmgeschichte für diese Form der erzählerischen Unzuverlässigkeit gilt Akira Kurosawas Film *Rashômon* (*Rashomon – Das Lustwäldchen*, 1950), in dem von mehreren Figuren unterschiedliche Darstellungen ein und desselben Geschehens – eines Raubüberfalles im Wald – erzählt werden.

Zusammenfassend könnte man zwei wichtige Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film unterscheiden¹³: die monoperspektivische, bei der eine als Realität in der Fiktion getarnte Version einer Geschichte durch die Aufdeckung der tatsächlichen Realität in der Fiktion als unzuverlässig enttarnt wird und die multiperspektivische, bei der mehrere Versionen eines Geschehens nebeneinander stehen und sich gegenseitig ausschließen und somit als unzuverlässig gegenüber der Realität in der erzählten Welt gelten müssen, unabhängig davon, ob die Realität in der Fiktion ans Licht kommt oder nicht. Erzählerische Unzuverlässigkeit im Film bedeutet also ein Spiel mit der Wahrheit und der Fiktion innerhalb der erzählten Welt. Lynchs Filme *Lost Highway* und *Mulholland Drive* treiben offensichtlich ebenfalls ein solches Spiel mit den Rezipienten. Aber lassen sich die Filme auf eine der aufgezeigten Formen von erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film reduzieren?

Inkohärentes Erzählen

Nach dem Aufzeigen der Inkohärenzen in den Filmen *Lost Highway* und *Mulholland Drive* und der Darlegung von typischen Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film wird schnell deutlich, dass diese narratologische Kategorie in der dargestellten Form nur bedingt einen Beitrag dazu leisten kann, die Filme von Lynch narratologisch zu beschreiben.

Zwar finden sich deutliche Hinweise unzuverlässigen Erzählens in diesen Filmen – in *Mulholland Drive*, der in Ansätzen als Vision von Diane Selwyn naturalisiert werden kann, noch eher als in *Lost Highway* – doch die Wahrheit innerhalb der erzählten Welt, auf die sich die Unzuverlässigkeit beziehen könnte, ist nicht explizit und widerspruchsfrei erkennbar. Auch in sich kohärente unterschiedliche Versionen ein und desselben Geschehens, die darauf hinweisen, dass die Erzählungen nicht mit der Realität in Einklang zu bringen sind und somit als unzuverlässig gelten müssen, sind nicht vorhanden.

In den Filmen fehlt also der Bezugspunkt, nämlich die Realität innerhalb der Fiktion, um etwas Erzähltes als unzuverlässig enttarnen zu können. Denn es kann nur etwas als unzuverlässig gelten, wenn auch das Zuverlässige – die Realität in der erzählten Welt – von den Rezipienten widerspruchsfrei naturalisiert werden kann oder deutlich wird, dass eine solche Realität existiert.

In *Lost Highway* ist es den Rezipienten nicht möglich, eine solche Realität innerhalb der erzählten Welt zu erkennen. Wie man es auch dreht und wendet: die Ebenen der Figuren, der Zeit und des Raumes in diesem Film fügen sich nicht zu einer kohärenten Geschichte zusammen.

Mulholland Drive hingegen lässt die Konstruktion einer, wenn auch brüchigen, erzählten Welt zu. Doch eben diese Brüchigkeit der erzählten Welt, die insbesondere durch die zahlreichen ins Nichts führenden Verzweigungen der Geschichte und der Verweise von der vermeintlichen Realität auf die vermeintliche Ebene der subjektiven Wahrnehmung hervorgerufen wird, verhindert eine für die Rezipienten widerspruchsfreie, nachvollziehbare Handlung.

Es gibt mehrere Möglichkeiten, die Brüche innerhalb des Films zu erklären. Man könnte sie entweder der Tatsache zuschreiben, dass der Film von Lynch zunächst als Serie konzipiert war, der Pilotfilm jedoch abgelehnt wurde und Lynch daraufhin lediglich einen einzigen Film produzierte¹⁴, oder als die Darstellung einer möglichen psychischen Störung Dianas lesen.

Doch erscheint mir eine derartige Auflösung im Erzähluniversum des David Lynch als zu einfach. Vielmehr scheinen die Inkohärenzen, ebenso wie in *Lost Highway*, einer weitergehenden Erzählstrategie zu entsprechen. Deshalb könnte man in Bezug auf beide Filme von inkohärentem Erzählen sprechen.

Die Unzuverlässigkeit des inkohärenten Erzählens

Zugleich können die Filme als unzuverlässig erzählt angesehen werden. Dies allerdings unter der Voraussetzung eines Wechsels des Rahmens, auf den sich die Unzuverlässigkeit bezieht. Denn die Unzuverlässigkeit bezieht sich in diesen Filmen Lynchs nicht mehr auf die Wahrheit einer sowieso nicht widerspruchsfreien naturalisierbaren erzählten Welt, sondern auf die Art und Weise der erzählerischen Vermittlung. Die experimentelle erzählerische Konstruktion der Filme lässt weder die Rekonstruktion einer Realität in der erzählten Welt zu, noch lässt sie die Existenz einer Realität innerhalb der Fiktion als wahrscheinlich erscheinen. Die Rezipienten werden aufgrund ihrer Medienkompetenz und ihres Weltwissens in der Erwartung einer erzählten Welt enttäuscht. Die Filme verstoßen gegen die erzählerische Konvention einer kohärenten und naturalisierbaren erzählten Welt sowie gegen die Vorstellung der Rezipienten, dass es eine ‚wahre‘ und widerspruchsfreie Realität innerhalb der Fiktion geben muss. Die Filme können nicht

naturalisiert werden und sind somit in Bezug auf die konventionelle Naturalisierbarkeit von Filmen unzuverlässig erzählt.

Damit verlässt die Unzuverlässigkeit den Rahmen dessen, ‚was‘ erzählt wird und wird auf das Erzählen an sich bezogen, also darauf, ‚wie‘ der Film erzählt wird.¹⁵ Die Unzuverlässigkeit bezieht sich demnach beim inkohärenten Erzählen nicht mehr auf die Diskrepanz zwischen den Aussagen einer Erzählinstanz und der Realität innerhalb der Fiktion, sondern auf die Diskrepanz zwischen den Vorstellungen von einer erzählten Welt durch die Rezipienten und der nicht erkennbaren oder brüchigen Realität der erzählten Welt der filmischen Erzählung. Nicht mehr ‚was‘ erzählt wird ist unzuverlässig, denn das lässt sich in diesen Filmen Lynchs nicht oder nur brüchig naturalisieren, sondern ‚wie‘ die Filme erzählt sind. Dies gründet auf der inkohärenten Erzählform, welche eine Rekonstruktion dessen, was erzählt wird, verhindert.

Neben die typischen Formen der mono- und multiperspektivischen erzählerischen Unzuverlässigkeit tritt also eine – wie ich sie nennen möchte – erzähltechnische erzählerische Unzuverlässigkeit, die durch eine bewusste Durchbrechung narrativer Konventionen in Bezug auf die erzählte Welt gekennzeichnet ist.

Funktionen des inkohärenten Erzählens

Wenn, wie Bruno Zerweck es für die Literatur behauptet, erzählerische Unzuverlässigkeit eine Reflexion kultureller Diskurse darstellt¹⁶, so gilt dies auch für das Medium Film. Als kulturelle Produkte sind Filme ebenso wie Literatur an ihre Zeit gebunden und somit ermöglicht die Analyse erzählerischer Unzuverlässigkeit die Bezugsetzung zur Entstehungszeit und somit eine Erweiterung auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen.

Allen Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit ist gemeinsam, dass sie die Subjektivität unserer Wahrnehmungen thematisieren. Fragt man nach den spezifischen Funktionen des inkohärenten Erzählens, so ergeben sich einige Ansätze, die ich abschließend kurz ansprechen möchte.¹⁷ Als bedeutender Aspekt erscheint mir beispielsweise die Thematisierung des Erzählens an sich. Es wird nicht nur problematisiert, inwiefern Erzählungen überhaupt in der Lage sind, Realität abzubilden. Darüber hinaus vermag die narrative Konstruktion der Filme die Existenz einer darstellbaren Realität in Frage zu stellen. Die logische Folgerung wäre, dass eine Realität, die nicht existiert, auch nicht erzählt werden kann. In Abgrenzung zu den Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit, in denen die Inkohärenzen aufgelöst werden, führt das inkohärente Erzählen also zu einer Infragestellung einer ‚wahren‘ Realität, da sich bei dieser Erzählform eine solche Realität durch die filmische Erzählung nicht zu entfalten vermag.

Auch der Aspekt der fragmentierten Identitäten verweist über den Film hinaus auf die Erfahrungen unserer Zeit. Das Leben scheint zunehmend fragmentarisch und lässt sich oft nicht mehr in eine kohärente und erzählbare Form bringen. Im Gegensatz zu Beispielen monoperspektivischer erzählerischer Unzuverlässigkeit wird darüber hinaus eine Norm, an der sich Identitäten messen lassen müssen, negiert. Während in Filmen, in denen die Realität innerhalb der erzählten Welt sichtbar und somit die Unzuverlässigkeit der Figurensicht deutlich wird, den Figuren oft psychische Störungen zugewiesen werden, wird durch das Fehlen einer Realität in den inkohärent erzählten Filmen David Lynchs die Frage nach der Ursache für die verschobene Wirklichkeitswahrnehmung erst gar nicht gestellt.

Letztendlich übernimmt das inkohärente Erzählen auch eine selbstreflexive Funktion in Bezug auf das Medium Film. Wenn das inkohärente Erzählen zu verstörenden Rezeptionserlebnissen führt, verweist dies auf die Erwartungshaltung der Rezipienten an einen Film. Sie erwarten einen Film, der sich mit ihren Vorstellungen von der Welt deckt. Wenn ihnen dies durch die Art und Weise der Erzählung allerdings verweigert und ihnen eine Welt gezeigt wird, die ihrer Vorstellung nicht entspricht, lehnen sie den Film als unverständlich ab. David Lynch selbst fasst diesen Aspekt der erzähltechnischen erzählerischen Unzuverlässigkeit in folgende Worte: „Some things in life are not so understandable. But when things in films are not so understandable people become worried.“¹⁸

Anmerkungen:

¹ Zumindest ein Versuch, den Filminhalt anzudeuten :

In *Lost Highway* verdächtigt der eifersüchtige Jazzmusiker Fred (Bill Pullmann) seine Frau Renee (Patricia Arquette) des Ehebruchs. Plötzlich gerät er unter den Verdacht, die attraktive Brünnette umgebracht zu haben. In der Todeszelle auf seine Hinrichtung wartend geschieht eine fantastische Transformation in Pete Dayton (Balthazar Getty), einen jungen Automechaniker. Daraufhin wird er von den Behörden freigelassen. In Petes Alltag zurückgekehrt trifft er neben dem Geschäftsmann Mr. Eddy (Robert Loggia) das blonde Ebenbild Renees, Alice Wakefield (ebenfalls Patricia Arquette). Die beiden beginnen eine Affäre und geraten damit mehr und mehr in einen Strudel aus Sex, Gewalt und Verrat.

² In *Mulholland Drive* verliert die schwarzhaarige Rita (Laura Elena Harring) nach einem Autounfall ihr Gedächtnis. In einer leerstehenden Wohnung sucht sie verstört Zuflucht. Am nächsten Tag zieht die naive Jungschauspielerin Betty Elms (Naomi Watts) ein. Die beiden freunden sich miteinander an und versuchen gemeinsam das Geheimnis um Ritas Identität zu lüften. Auch der Filmregisseur Adam Keshar (Justin Theroux) wird mit der Tatsache konfrontiert, dass in der Stadt der Träume nichts so ist, wie es scheint.

³ Zur kognitiven Narratologie und zur Naturalisierung vgl. insbesondere Zerweck, Bruno: „Der cognitive turn in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚Natürliche‘ Narratologie“. In: Angar und Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT 2002, S.219-242.

⁴ Vgl. Will, Fabienne: „Erzählen auf Abwegen. David Lynchs *Lost Highway* und *Mulholland*

- Drive*“. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrages auf der Tagung Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film an der Universität Mainz vom 15.-17.Mai 2003. Für die Zusendung des Manuskripts danke ich Fabienne Will.
- ⁵ Vgl. insbesondere die Sammelbände zur Narratologie von Ansgar und Vera Nünning, die den derzeitigen Boom innerhalb der Narratologie aufzeigen und zusammenfassen: Nünning, Ansgar und Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT 2002, sowie Nünning, Ansgar und Vera (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT 2002.
 - ⁶ Der Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth prägte den Begriff des „unreliable narrator“. Vgl. Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago, London: The University of Chicago Press 1983 [1961], S.158f.
 - ⁷ Vgl. Nünning, Ansgar: „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens“. In: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT 1998, S.3-39.
 - ⁸ Schon Nünning weist auf diese Problematik hin: vgl. Nünning: ebd., S.36. Auch Julika Griem und Eckart Voigts-Virchow streifen das Thema, indem sie insbesondere auf unterschiedliche Indikatoren erzählerischer Unzuverlässigkeit in Literatur und Film aufmerksam machen : vgl. Griem, Julika und Eckart Voigts-Virchow: „Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen“. In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT 2002, S.155-183, hier S.170.
 - ⁹ Es sei auf die wenigen Ansätze verwiesen, die sich bislang mit unzuverlässigem Erzählen im Film beschäftigen und nur bedingt einen Beitrag zu einer nachvollziehbaren Konzeptualisierung dieses Phänomens im Medium Film leisten. Als Beispiele seien hier genannt: Currie, Gregory: „Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 1995, Bd. 1, S.19-29, der auf dem umstrittenen Konzept des implied authors beharrt, oder Kindt, Tom (2002): „ ‚Erzählerische Unzuverlässigkeit‘ in Literatur und Film“. In: *Tiefenschärfe online*. <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/Sose0102/0102Art5.htm>, abgerufen am 30.07.2004, dessen Explikation des Begriffs aufgrund der unklaren Bezugsetzung der Unzuverlässigkeit auf die ‚Normen‘ oder ‚Leitwerte‘ eines Textes oder Films nicht überzeugen kann.
 - ¹⁰ Im Rahmen des vorliegenden Textes kann aufgrund des begrenzten Umfangs keine umfassende Konzeptualisierung dieses Phänomens für das Medium Film erfolgen, jedoch sollen im Folgenden mögliche Ansätze vorgestellt werden.
 - ¹¹ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Auflage. München: C.H. Beck 2003, S.100 sowie Will: „Erzählen auf Abwegen“, S.2.
 - ¹² Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen, die das häufige Vorkommen erzählerischer Unzuverlässigkeit im aktuellen Hollywood-Kino belegen: *The Sixth Sense* (1999) von M. Night Shyamalan, *The Others* (2001) von Alejandro Amenábar, *A Beautiful Mind* (A Beautiful Mind – Genie und Wahnsinn, 2001) von Ron Howard oder zuletzt *Identity* (Identität – Identity, 2003) von James Mangold. Damit soll allerdings nicht gesagt sein, dass dies ein neues Phänomen im Medium Film ist. David Bordwell weist beispielsweise zu Recht auf Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) als ein sehr frühes Beispiel eines unzuverlässigen Erzählers im Film hin (vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press 1985, S.60).
 - ¹³ Die hier vorgestellten Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, scheinen aber meines Erachtens die beiden häufigsten zu sein.
 - ¹⁴ Zur Produktionsgeschichte von *Mulholland Drive* vgl. Hughes, David: *The Complete Lynch*. London: Virgin 2001, S.237-241.
 - ¹⁵ Selbstverständlich spielt auch in Filmen mit mono- und multiperspektivischer erzählerischer

Unzuverlässigkeit die Frage, ‚wie‘ diese Filme erzählt sind eine Rolle, doch bezieht sich diese Frage dann darauf, mit welchen erzähltechnischen Mitteln die Unzuverlässigkeit in Bezug auf dessen ‚was‘ erzählt wird, produziert wird.

- ¹⁶ Vgl. Zerweck, Bruno: „‚Boy, am I a reliable narrator‘: Eine kulturwissenschaftlich-narratologische Analyse des unzuverlässigen Erzählens in Martin Amis’ *Money: A Suicide Note*“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT 1998, S.227-255, hier S.249.
- ¹⁷ Für Anregungen danke ich Ronny Bläß.
- ¹⁸ Lynch, David: *Lynch on Lynch*. Hg. von Chris Rodley. London, Boston: Faber and Faber 1997, S.227.