

Matthias Brütsch

Beiseitesprechen und unzuverlässiges Erzählen in FLEABAG, ALFIE und I, TONYA

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24326>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brütsch, Matthias: Beiseitesprechen und unzuverlässiges Erzählen in FLEABAG, ALFIE und I, TONYA. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 32 (2023), Nr. 1, S. 140–154. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24326>.

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.



1 Fleabags Blick in die Kamera als Kontaktaufnahme mit dem Publikum

Beiseitesprechen und unzuverlässiges Erzählen in FLEABAG, ALFIE und I, TONYA

Matthias Brütsch

Was verbindet Hamlet mit Fleabag, der Titelheldin einer zeitgenössischen Dramey-Serie aus Großbritannien? Beide sprechen gleich ihren ersten Satz «beiseite», wenden sich also, obwohl in Interaktion mit anderen Figuren, vom Geschehen ab, um uns Zuschauer:innen etwas anzuvertrauen, das nur für unsere Ohren bestimmt ist. Hamlet wird von seinem Onkel, der eben gewaltsam den Platz des Vaters eingenommen hat, als «Sohn» angesprochen, worauf dieser mit dem berühmten *aside* reagiert: «A little more than kin, and less than kind.»¹ Fleabag, sichtlich aufgeregt, erwartet früh morgens Männerbesuch und erklärt uns, während sie die Türe öffnet, dass ihre Aufmachung, die eine durchzechte Nacht andeutet, reine Täuschung sei, um den Besucher zu beeindrucken. In beiden Fällen weiht uns die Figur in etwas ein, das sie vor den anderen Figuren verbirgt. Der direkte Einstieg mittels Seitenbemerkung macht deutlich, dass beide Werke darauf bedacht sind, uns von Anbeginn privilegierten Zugang zum Denken und Fühlen der Hauptfigur zu gewähren.

Die Fernsehserie FLEABAG (BBC, UK 2016–2019) steht für eine neuere Entwicklung in Filmen und insbesondere Serien, welche sich der Konven-

1 Die erste Ausgabe von *Hamlet* enthält keine Regieanweisung, das «aside» wurde später hinzugefügt und danach von fast allen Herausgebern übernommen (siehe [shakespeare-online.com: https://is.gd/8ymdhG](https://is.gd/8ymdhG), Zugriff 10.6.22).

tion des Beiseitesprechens bedienen. Im Folgenden steht die Analyse von FLEABAG im Mittelpunkt, aber auch die Filme ALFIE (Lewis Gilbert, UK 1966) und I, TONYA (Craig Gillespie, USA/UK 2017) werden exemplarisch herangezogen, um das Phänomen zu verdeutlichen.

Beiseitesprechen im Film und auf der Bühne

Der Bogen vom elisabethanischen Theater zur zeitgenössischen Fernsehserie, der mit den eingangs erwähnten Beispielen gespannt ist, soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich das Beiseitesprechen in Theater und Film nicht nur hinsichtlich der Häufigkeit des Einsatzes, sondern auch der medialen, narrativen und inszenatorischen Gegebenheiten grundlegend unterscheiden kann. Bevor ich auf Verwendungsmöglichkeiten der direkten Zuschaueransprache im audiovisuellen Medium eingehe, möchte ich deshalb die Situation auf der Bühne als Vergleichsmaßstab heranziehen.

Dem gesprochenen Wort, im Film neben bewegtem Bild, Geräuschen, Musik und eingeblendeten Schriftzügen lediglich *ein* Ausdrucksmittel neben anderen, kommt im Theater – hier eng gefasst als Sprechtheater – eine herausragendere Bedeutung zu. Gleichzeitig ist das Verbale aufgrund des Live-Charakters der Vorführung und der Distanz zum Publikum auf die hörbare Äußerung beschränkt. Ein weiterer für das Beiseitesprechen relevanter Unterschied betrifft die räumliche Anordnung. Während im Film durch Montage, Kamerabewegungen oder Splitscreen-Verfahren Orts- und Distanzwechsel in Sekundenschnelle möglich sind, lässt sich der szenische Raum einer Theaterbühne lediglich in getrennte Sphären abgrenzen, etwa mittels Kulissen oder Beleuchtungseffekten. Die Einheit des Raums und fixe Distanz zur Bühne hat zur Folge, dass für Äußerungen, die das Publikum vernehmen soll, rein akustisch gesehen keine Wahrnehmungshierarchie unter den auftretenden Personen etabliert werden kann.

Hier kommt das Beiseitesprechen ins Spiel, denn durch ein Sich-Abwenden, Zur-Seite-Treten oder zum Publikum Hinschauen, gepaart mit veränderter Gestik und Mimik, kann eine Figur signalisieren, dass das Gesagte in der fiktionalen Welt nicht für die übrigen auf der Bühne Anwesenden wahrnehmbar ist. Die Bandbreite an Verwendungsmöglichkeiten reicht dabei von der vertraulichen Unterredung über das Selbstgespräch und hörbare Denken bis hin zur direkten Publikumsansprache. In sämtlichen Fällen werden – auf symbolischer Ebene – eine oder mehrere Figuren vom Rest der Anwesenden akustisch isoliert, wobei das hörbare Denken

zusätzlich die Veräußerlichung eines mentalen Vorgangs und die Zuschaueransprache das Durchbrechen der «vierten Wand» mit sich bringen.²

Die filmische Erzählung ist demgegenüber nur für Letzteres auf die Konvention des Beiseitesprechens angewiesen, stehen ihr für die übrigen Einsatzfelder dank der räumlichen Flexibilität und der Trennung von Bild- und Tonspur doch einfachere Darstellungsoptionen zur Verfügung, so zum Beispiel die Voice-over, auch wenn Status und Adressat der gesprochenen Worte unbestimmter erscheinen als beim Beiseitesprechen und eher selten eine direkte Ansprache ans Publikum erfolgt. Hier soll es deshalb lediglich um die Kontaktaufnahme mit der Zuschauerschaft gehen, diejenige Variante des Beiseitesprechens, die auch im Theater aufgrund ihres metaleptischen Charakters hervorsticht. Fiktionslogisch betrachtet, handelt es sich bei der Kontaktaufnahme mit dem Publikum um eine Paradoxie: Die Grenze zwischen ontologisch distinkten Welten – der fiktiven und der realen – wird durchbrochen, eine Konstellation, die in der Erzähltheorie seit Genette als «Metalepse» gilt. Durch Konventionalisierung, häufigeren Einsatz und den Umstand, dass Schauspieler:innen und Publikum denselben Raum teilen, erscheint das Verfahren im Theater weniger disruptiv als im Spielfilm, wo das Etablieren in sich geschlossener Universen die Norm darstellt.

Im Folgenden möchte ich anhand ausgewählter Beispiele der Frage nachgehen, welche Möglichkeiten die Zuschaueradressierung in Film und TV-Serie eröffnet, und zwar auf Ebene der Inszenierung und dramaturgischen Gestaltung wie auch der emotionalen Einbindung der Rezipient:innen ins Leinwandgeschehen. Besonderes Augenmerk werde ich dabei auf die Frage der Zuverlässigkeit der beiseite gesprochenen Aussagen richten. Die im Weiteren analysierten Beispiele – die Serie *FLEABAG* sowie die Filme *ALFIE* und *I, TONYA* – sind denn auch so gewählt, dass sich unterschiedliche Varianten der Unzuverlässigkeit aufzeigen lassen, zu denen die direkte Adressierung Hand bietet. Einen weiteren Schwerpunkt bilden mit *FLEABAG* und *ALFIE* Werke, die auf Theaterstücken basieren und somit die Frage aufwerfen, welche Übertragung beim Schritt von der Bühne auf die Leinwand nötig war.

- 2 Zur Unterscheidung dieser Fälle werden im Dramentext manchmal die Regieanweisungen «beiseite», «für sich» und «ad spectatores» verwendet. Das «beiseite» dient jedoch nicht selten als Überbegriff für sämtliche Konstellationen, in denen nicht alle alles hören, und wird auch von mir in diesem Sinn verwendet. Weiterführende Differenzierungen und Analysen zum Beiseitesprechen auf der Bühne finden sich etwa bei Riehle (1964) oder Pfister (1977, 192–195).

Funktionen des Beiseitesprechens in FLEABAG

Es ist kein Zufall, dass in den beiden eingangs erwähnten Beispielen das Beiseitesprechen gleich zum Auftakt oder kurz danach vorkommt, bestimmt es den Adressierungsmodus der Erzählung doch wesentlich mit und gehört somit zu denjenigen Elementen, die mit Vorteil früh in der Exposition etabliert werden. Auffällig an der erwähnten Eröffnungsszene von FLEABAG ist nicht nur die Adressierung an sich, sondern auch die Art und Weise, wie die Protagonistin mit uns Kontakt aufnimmt und den Erzählprozess anstößt: «You know that feeling, when a guy you like sends you a text at two o'clock on a Tuesday night asking if he can «come and find you»?». Darauf klingelt es, und mitten in der Begrüßung fährt Fleabag an uns gerichtet fort: «And then you get to it immediately.» Während des anschließenden Sexualaktes erklärt sie mit entwaffnender Offenheit – und wiederum mitten in der Aktion zu uns gewandt – weshalb sie Analverkehr zulässt. Die Szene am Morgen danach wird uns doppelt vermittelt: «And then the next morning, you wake to find him fully dressed, sat on the side of the bed, gazing at you.» Dabei wechselt die Kamera von einer frontalen Großaufnahme in eine Einstellung, die beide in den Blick nimmt. Die Verzahnung zwischen Erzählbericht und szenischer Darstellung wird noch enger, wenn Fleabag sämtliche Äußerungen und Aktionen ihres Sexualpartners verbal ankündigt: Fleabag (jeweils zu uns gerichtet): «He says that:» – Er: «Last night was incredible»... etc.

In einer gedankenreichen Analyse des Films OUR TOWN (Sam Wood, USA 1940, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Thornton Wilder) hat Britta Hartmann die Funktion der Adressierung des Publikums durch eine Erzählerfigur ausgelotet: Sie ist «mit allen Möglichkeiten eines auktorialen Zeremonienmeisters – der narrativen Vorausschau, der Regulation und Unterbrechung des Erzählflusses, der Auswahl und Anordnung der Episoden – ausgestattet» (2003, 24). Die Ansprache erfüllt außerdem eine «Schwellenfunktion»:

[D]er Erzähler [nimmt] den Zuschauer gewissermaßen «an die Hand», stimmt ihn ein, bereitet ihn auf das zu erwartende Geschehen vor [...]. Die Apostrophe verlängert den über eine Dramaturgie der «gestaffelten» Rahmen und Schwellen sich vollziehenden Übergang in den Text hinein [...]. (Ibid.)

Die Erzählsituation in FLEABAG unterscheidet sich nun ganz grundsätzlich von der in OUR TOWN und anderen früheren Beispielen. Die Titel-

heldin der Serie hält keine wohlüberlegte Zuschaueransprache, die uns aus der Rückschau Schritt für Schritt der erzählten Welt und ihren Bewohnern näherbringt, sie steht mitten in aufregender Interaktion, die es ihr lediglich zwischendurch erlaubt, sich an uns zu wenden, um zu erläutern und zu kommentieren, was gerade geschieht. Es ist ein Beginn *in medias res*, der uns direkt ins Geschehen katapultiert, während OUR TOWN den Zuschauer:innen eine mehrstufige Einstimmung auf die Handlung zumutet. In FLEABAG ist es die Protagonistin der erzählten Geschichte (um deren Leben und Leiden sich die ganze Serie dreht), die sich an uns wendet, und nicht eine Figur aus einer übergeordneten Beobachterposition, die lediglich peripher am Geschehen beteiligt ist. Zudem berichtet Fleabag nur selten aus der Rückschau, was bereits geschehen ist, sondern, quasi *live* aus dem Hier und Jetzt, was gerade passiert oder sogar – und das ist bemerkenswert – als Vorankündigung, was sich gleich ereignen wird. Erzählender und erlebender Standpunkt sind fast deckungsgleich, wobei die verbleibende Differenz den nach realweltlicher Logik zu erwartenden Zeitbezug auf den Kopf stellt: Ein Ereignis muss ja erst geschehen, bevor darüber berichtet werden kann.

Filmische Adaptionen einer Bühnentechnik

Sowohl OUR TOWN als auch FLEABAG gehen auf erfolgreiche Theaterstücke zurück (Thornton Wilder 1938; Phoebe Waller-Bridge 2013), deren Machart neben punktuellen Ähnlichkeiten auch gewichtige Unterschiede aufweisen. Beide kommen fast ohne Kulissen und Requisiten aus, bauen für die Konstruktion der fiktionalen Welt also wesentlich auf die Imagination der Zuschauer:innen, die durch Hinweise in den direkten Ansprachen zusätzlich angeregt wird. Die Adressierung ist allerdings nur bedingt vergleichbar, denn wo in *Our Town* ein (fiktiver) *stage manager* in das Setting und die Handlung einführt, ist in *Fleabag* die ganze Performance direkt ans Publikum gerichtet, steht doch überhaupt nur eine Figur auf der Bühne, die uns ihre Erlebnisse abwechselnd per Erzählbericht und szenischer Darbietung (diverse Figuren mimend) vermittelt. Entsprechend ließ sich die Art der Inszenierung und Zuschaueradressierung des Theaterstücks *Our Town* durch wenige Umstellungen (film- statt bühnentechnische Metakommentare, reduzierte respektive theaterhafte statt fehlende Kulissen, Erzählerfigur mit Voice-over statt Theaterinspizient) relativ einfach auf den Film übertragen.

Fleabags one-woman-show hingegen, in der die Bühnenfigur ihre Erlebnisse im ständigen Bewusstsein um die Präsenz des Publikums erzählerisch wie auch performativ zum Besten gibt, musste für das Serienformat radikaler umgebaut werden. Als Glücksgriff erwies sich dabei die Entscheidung, die im Bühnenstück lediglich erwähnten oder gemimten Figuren allesamt auftreten zu lassen, also ein für Serien typisches Figurenensemble wichtiger Bezugspersonen und Handlungsstränge um die Hauptfigur anzuordnen, den für die Zuschauer:innen intensiven und direkten Bezug zur Protagonistin durch die Einführung permanenter Seitenbemerkungen aber dennoch zu bewahren und ins Zentrum zu stellen.

Das Hervorheben der raumzeitlichen Konventionen und der Figurensubjektivität

Dabei geht FLEABAG nur schon quantitativ über das hinaus, was andere Filme und Serien in diesem Bereich vorgemacht haben. Die Protagonistin wendet sich in jeder möglichen und unmöglichen Situation an uns, wechselt mitten im Dialog zur kommentierenden Seitenbemerkung und scheint dabei nicht nur unserer Präsenz gewahr, sondern auch der technischen Verfahren, die sie selbst und ihre Welt für uns überhaupt erst erzeugen. Anders ist nicht zu erklären, dass sie sogar in der Position einer Rückenfigur, bei elliptischen Szenenanschlüssen oder abrupten Kamerasprüngen (wie im Schuss/Gegenschuss-Verfahren) immer weiß, wo sie ihren Kommentar nahtlos weiterführen und uns mit ihrem Blick treffen kann – ein Umstand, der Konventionen raumzeitlicher Anordnung und filmischer Découpage unverhofft ins Bewusstsein rückt.

Fleabags Interaktionen mit uns sind dynamischer und stärker in die Handlung verwoben als die weniger zahlreichen und klarer abgegrenzten Zuschaueransprachen der Erzählerfigur in *OUR TOWN*.³ Hinzu kommt, dass Fleabag zunehmend auch auf nonverbale Kommunikation setzen kann, reicht doch schon ein Verdrehen der Augen, ein schelmisches Lächeln oder ein Verziehen des Mundes in unsere Richtung und wir wissen, was sie von ihrem Gegenüber hält. Die zahlreichen Seitenbemerkungen

3 Der Begriff «Beiseitesprechen» respektive «aside» passt denn auch, zumindest eng gefasst, besser zu FLEABAG als zu *OUR TOWN*, denn er impliziert ein sich Abwenden von einer Hauptbeschäftigung und der üblichen Dialogform, um zwischendurch in einem anderen Register zu kommunizieren. Die Erzählerfigur in *OUR TOWN* spricht jedoch fast nur zu uns und meist in längeren Szenen ohne Unterbrechung.

verbaler wie nonverbaler Art fungieren zudem als starkes Subjektivierungsmittel. Und die Verwendung des Präsens trägt noch das Ihre dazu bei, uns unmittelbar am Geschehen teilhaben zu lassen. Fleabag in ihrer Rolle als Vermittlerin und Kommentatorin eigener Erlebnisse (auch intimster Art) gibt viel preis über sich und ihre innere Befindlichkeit. Die Serie FLEABAG (und andere Werke mit ähnlicher Struktur) pauschal einer rein internen Fokalisierung zuzuordnen, wäre trotzdem zu kurz gegriffen, denn die Frage, wie stark sich eine Erzählung am Erlebnishorizont und Wissensstand einer Figur orientiert, lässt sich nicht mit «ganz» oder «gar nicht» beantworten. Somit wäre zu erörtern, wie das Beiseitesprechen die Erzählsituation und -perspektive mitgestaltet. Dafür erscheint es hilfreich, sowohl Inhalt als auch Informationsgehalt der Seitenbemerkungen genauer zu betrachten.

Die eingangs beschriebene Eröffnungssequenz macht bereits deutlich, dass Fleabags Seitenbemerkungen verschiedene Funktionen erfüllen. Einerseits dienen sie der verbalen Vermittlung von Erzählinhalten (teils parallel zur szenischen Darstellung, teils unabhängig von ihr und retrospektiv), andererseits ermöglichen sie der Sprecherin, ihre Erlebnisse unmittelbar zu kommentieren, was uns direkten Einblick in ihr Denken und Fühlen gewährt. Hinzu kommt, dass Fleabag ihre Seitenbemerkungen dazu nutzt, uns neu auftretende Figuren vorzustellen. Beim Einführen der Schwester heißt es: «My sister. She's uptight and beautiful and probably anorexic, but clothes look beautiful on her.» Über das Vermitteln expositorischer Informationen hinaus führen diese Beschreibungen und Charakterisierungen aufgrund ihrer emotionalen Färbung – die durch Intonation und Mimik der Sprecherin noch verstärkt wird – ebenfalls dazu, dass uns die Befindlichkeit der Protagonistin verständlich wird, im vorliegenden Fall das ambivalente Verhältnis zur Schwester, das zwischen Bewunderung, Neid und Mitleid schwankt. Selbst das «laute Denken», für das dem filmischen Medium andere Darstellungsoptionen zur Verfügung stünden, wird in FLEABAG durch Beiseitesprechen vermittelt, wie folgende Passage verdeutlicht, in der die Protagonistin vergeblich mit sich selbst um Zurückhaltung ringt:

Fleabag beim Betrachten eines Gemäldes ihrer Stiefmutter zum Priester: «She actually ...» – Zu uns: «Don't say it!» – Zum Priester: «... she actually ...» – Zu uns: «Don't say it!» – Zum Priester «... orgasmed when she finished it.» – Zu uns: «Just said it!»

Schließlich gilt es zu erwähnen, dass Fleabag auch auf (hypothetische) Einwürfe des Publikums reagiert, etwa wenn sie uns, schön herausgeputzt

auf den Priester wartend, ein genervtes «Shut up!» entgegenschleudert – ein Vorgang, der die «Personalisierung des extradiegetischen Adressaten» und damit einhergehend den «Bruch mit der diegetischen Realitätslogik» (Kuhn 2011, 113) hervorhebt.

Erzählinstanzen

Nun können verbale Erzählungen im filmischen Medium (sei es via Beisepresprechen, Zuschaueransprache oder Voice-over) nie den Erzählprozess als Ganzes vereinnahmen. So tut sich zwischen audiovisueller und darin eingebetteter verbaler Vermittlung in FLEABAG ein interessantes Spannungsfeld auf. In Icherzählungen, die uns privilegierten Zugang zum subjektiven Erleben der Figur gewähren, stellt sich nämlich immer die Frage, wie umfassend und wie zuverlässig wir durch die expliziten Aussagen informiert werden. Fleabags entwaffnende Offenheit führt dazu, dass wir uns diesbezüglich – zumindest anfangs – in falscher Sicherheit wiegen. Schon bald können wir jedoch erahnen, dass ihre Verzweiflung tiefere Gründe hat als die alltäglichen Sorgen finanzieller und beziehungsproblematischer Art. Anhaltspunkte für eine tiefer liegende Malaise fördern allerdings nicht ihre Seitenbemerkungen, sondern Dialogpartien und Flashbacks an den Tag: Einem Taxifahrer erzählt sie, dass ihre beste Freundin Boo beim missglückten Versuch, ihren Freund für seine Untreue zu bestrafen, ums Leben kam, nachdem sie sich absichtlich verletzt hatte. Mehr erfahren wir zunächst nicht. Ebenso rätselhaft bleibt, warum sie erschrocken vor einem jungen Mann zurückweicht oder was die eingestreuten Erinnerungsbilder bedeuten, in denen sie die Hose eines Mannes aufknöpft.

Zu einem kohärenten Bild fügen sich diese Puzzlestücke erst im Höhepunkt der letzten Episode von Staffel 1, als herauskommt, dass es Fleabag war, mit der Boos Freund fremdging. Die Inszenierung der entsprechenden Sequenz ist bemerkenswert: Fleabag streitet mit ihrer Schwester über die Frage, ob sie versucht hat, deren Mann zu küssen, als diese ihr vorhält: «How can I believe you, after what you did to Boo?» Fleabag ist sichtlich getroffen durch diese Bemerkung und blickt uns verstört an. Es folgen kurze Flashbacks zur Männerhose, die geöffnet wird, und zur weinenden Boo. Fleabag wendet sich von der Kamera ab, ist im Gegenschuss aber wieder mit ihr konfrontiert, dreht sich zur ursprünglichen Position zurück, wo die Kamera nur darauf wartet, ihr verstörtes Gesicht erneut

in den Blick zu nehmen. Weitere Flashbacks machen klar, dass es Boos Freund war, dem Fleabag die Hose geöffnet hat. Weitere Versuche von ihr, sich dem Zugriff der aufdringlichen Kamera zu entziehen, bleiben vergeblich.

FLEABAG setzt hier auf das konventionelle dramaturgische Mittel der *backstory wound*, die die Gefühlslage der Hauptfigur von Anbeginn bestimmt, uns aber erst im Finale *en détail* enthüllt wird. Die beschriebene Szene greift zudem auf Darstellungsmuster ähnlich gelagerter Enthüllungsszenen in anderen Filmen zurück, deren Inszenierung oft dominiert wird durch unruhige Handkamera, erhöhte Schnittfrequenz, dissonante Musik, Großaufnahmen der bestürzten Hauptfigur und erklärende Flashbacks. Originell in FLEABAG ist hingegen, dass mit der inhaltlichen Auflösung auch auf Ebene des Erzählprozesses eine Dynamik ihren Kulminationspunkt erreicht, die direkt mit dem Beiseitesprechen zusammenhängt. Der Protagonistin ist es nämlich bis anhin immer gelungen, durch das wortreiche Beklagen kleinerer Probleme vom Großen abzulenken, aber in erklärungsbedürftigen Momenten zu schweigen oder auf später zu vertrösten. Was vom tieferliegenden Trauma im Dialog mit anderen Figuren und in Impulsen subjektiver Erinnerung zum Vorschein kommt, kann Fleabag hingegen weniger gut steuern, liegt die Verantwortung für die Darbietung dieser Inhalte doch in der alleinigen Macht der übergeordneten audiovisuellen Erzählinstanz. Fleabags Kontrollverlust wird in der Enthüllungsszene auch dadurch augenscheinlich, dass sie die Eigenheiten der filmischen Inszenierung nun nicht mehr zu ihren Gunsten nützt, sondern im Gegenteil durch Kamerabewegungen, Schnittfolgen und Sprünge in die verheimlichte Vergangenheit regelrecht in die Enge getrieben wird.

In Theorien zum unzuverlässigen Erzählen wird das Unterschlagen wesentlicher Informationen als *underreporting* bezeichnet.⁴ Speziell an FLEABAG ist, dass sich die entsprechenden Informationen in einem Widerstreit konfligierender Erzählinstanzen Bahn brechen, mit Fleabag als tragischer Heldin, die am Ende die Kontrolle nicht nur über ihr Leben, sondern auch über ihre Erzählung zu verlieren scheint.

4 Phelan/Martin 1999. Für eine Übersicht unterschiedlicher Konzeptionen des unzuverlässigen Erzählens siehe Brütch 2011.

Beiseitesprechen als «misreporting» in ALFIE

Eine etwas anders gelagerte Form der Unzuverlässigkeit findet sich in dem Film ALFIE, einem frühen Beispiel für permanente Zuschauerinteraktion, das nicht zuletzt deshalb von besonderem Interesse ist, weil der Autor Bill Naughton den Stoff für vier verschiedene Medien aufbereitet hat: als Radiohörspiel (*Alfie Elkins and His Little Life*, 1962), als Theaterstück (*Alfie: A Play in Three Acts*, 1963), als Drehbuch für den Film ALFIE und als Roman (*Alfie*, 1966). Ein Vergleich der verschiedenen Werke zeigt dabei, dass die ständigen Erläuterungen und Rechtfertigungen des eigenen Verhaltens dem Leser gegenüber im Roman mit homodiegetischer Erzählkonstellation nichts Außergewöhnliches darstellen, während derselbe Adressierungsmodus in Theater und Film, insbesondere aus szenischen Darbietungen heraus, merkwürdig berührt. Mein Augenmerk liegt im Folgenden wie schon bei FLEABAG auf der filmischen Adaption.

Dort führt sich die Titelfigur Alfie gleich zu Beginn als Schürzenjäger ein, der ständig wechselnde Affären parallel am Laufen hält, jedoch auch die Vorzüge einer konstanteren Beziehung zu seiner Freundin Gilda zu schätzen weiß, zumal sie ihm alle Freiheiten lässt und das Thema «Heirat» bisher tunlichst vermieden hat. Gilda wird jedoch schwanger, bringt das Baby entgegen Alfies Standpunkt zur Welt und teilt ihm mit, ihr Sohn brauche einen richtigen Vater; sie werde einen langjährigen Verehrer heiraten, wenn er sich nicht binden wolle. Alfie ist einverstanden und verlässt Mutter und Kind. In der darauffolgenden Szene fährt er zu peppiger Musik mit einem schicken Auto vor und fragt uns mit einem Lächeln:

You know where I'm off to now? Pick up a party of publicans, take 'em to Brighton to the races. Well, you've got to get out and enjoy yourself! I mean, once a bloke starts thinking about a girl he's finished with, well, there's a waste of time for you, if you like.

Früher noch als in FLEABAG wird jedoch auch in ALFIE ein Kontrast etabliert zwischen den an uns gerichteten Beteuerungen des Protagonisten und der Darstellung seines Verhaltens durch die übergeordnete Erzählinstanz. Vor der Trennungsszene brachte eine verspielt inszenierte Montagesequenz zum Ausdruck, wie sehr Gildas Kind Alfie ans Herz gewachsen war. Als er nach der Trennung der Gesellschaft begegnet, die Gildas zweites Kind zur Taufe bringt, verweilt die Kamera lange auf seinem nachdenklichen Gesicht. Und während er sonst keine Gelegenheit

für einen Kommentar auslässt, bleibt er hier auffällig stumm. Die Szene macht deutlich, dass auch Alfies Äußerungen nicht frei von *underreporting* sind. Meist versucht er jedoch, seinen Lebenswandel wortreich zu rechtfertigen – uns, und genauso sich selbst gegenüber.

Alfies Aussagen sind somit in ähnlicher Weise unzuverlässig wie die Icherzählung von Butler Steve in Kazuo Ishiguros Roman *The Remains of the Day* (1989). In beiden Fällen erkennen wir als Rezipient:innen früh, dass das eiserne Festhalten an einmal gewählten Prinzipien die Hauptfiguren nicht wirklich glücklich macht – eine Erkenntnis, zu der diese selbst erst gegen Schluss und nur ansatzweise gelangen.

Paradox und Widerspruch in I, TONYA

Eine nochmals anders gelagerte Form von Unzuverlässigkeit liegt in I, TONYA vor, einer Art Biopic, das wichtige Stationen im Leben der (real existierenden) Eiskunstläuferin Tonya Harding nachzeichnet und zu ergründen sucht, ob sie in ein Attentat auf ihre Konkurrentin involviert war. Zur Vorbereitung des Films arrangierte Drehbuchautor Steven Rogers separate Interviews mit Tonya und ihrem Ex-Ehemann Jeff. Dass die beiden dabei ganz unterschiedlich über die vergangenen Ereignisse berichteten, inspirierte ihn zu einer speziellen Erzählanlage: Der Film ist unterteilt in eine Gegenwartsebene, die mit Interviews der wichtigsten Beteiligten eine pseudo-dokumentarische Form annimmt, und Rückblicke in die Vergangenheit rund um das Attentat, die inszenatorisch zunächst einer fiktionalen Logik folgen. In der Gegenwartsebene sprechen die Interviewten direkt in die Kamera, was im (pseudo-)dokumentarischen Register keineswegs transgressiv erscheint. In den Rückblenden herrscht demgegenüber Kontinuitätsmontage. Die Kamera bleibt vorerst *«unsichtbar»* – bis die Hauptfigur mitten im Streit mit Jeff plötzlich die als Voice-over vermittelte Interviewaussage *«He was really sweet in the beginning [...] but then...»* zur Kamera gerichtet mit den Worten weiterführt: *«...he started hitting me a few months later.»* Eine Interviewpassage mit Jeff widerspricht dieser Darstellung sogleich: *«I never hit her, that's not me. I'm actually a pretty meek guy. She hit me though, fired a gun at me, too.»* Noch während Jeff spricht, sehen wir, wie Tonya tatsächlich auf ihn schießt, allerdings nur, um sich mit den Worten an uns zu wenden: *«This is bullshit, I never did this!»*

Zur ontologischen Paradoxie der direkten Zuschaueransprache im fiktionalen Kontext gesellt sich hier die zeitliche Anomalie, dass eine

Figur in der Vergangenheitsform über Ereignisse berichtet, die sie gerade erlebt, und dabei Aussagen weiterführt, die noch gar nicht gemacht wurden. Ähnlich wie in FLEABAG werden erzählender und erlebender Standpunkt kurzgeschlossen. Gleichzeitig zwingt uns das Gegenüberstellen von Interviewaussagen, Inszenierungen und Seitenbemerkungen, die sich gegenseitig widersprechen, den Wahrheitsgehalt der gezeigten Ereignisse in Frage zu stellen. I, TONYA macht somit deutlich, dass das *contradictory reporting* (auch «Rashomon-Effekt» genannt) neben dem *under-* und dem *misreporting* eine dritte Form von Unzuverlässigkeit darstellt, zu der Seitenbemerkungen einen maßgeblichen Beitrag leisten können.

Anteilnahme und Immersion

Der Blick in die Kamera und andere Formen der direkten Kontaktaufnahme mit dem Publikum wurden in der Filmtheorie oft als – positiv zu wertender – Ausbruch aus dem klassischen Erzählmodus dargestellt, um die Wahrnehmung der fiktiven Welt als ein in sich geschlossenes Gebilde zu stören, Gestaltungsmittel wie die räumliche Inszenierung und Kameraarbeit sichtbar zu machen und so die Immersion ins Leinwandgeschehen zu behindern. Mit Blick auf den frühen Film hoben Autoren wie Tom Gunning in Abgrenzung zum späteren Kino der «narrative integration» die Eigenart eines «cinema of attractions» hervor, dessen Hauptmerkmale im direkten Darbietungsmodus und dem bewussten Ausstellen visueller Attraktionen bestehe, wozu auch die ans Publikum gerichtete Performance der Schauspieler gehöre (Gunning 1990). Und im Zuge ideologiekritischer Debatten der 1970er-Jahre wurden Zuschaueradressierung und Blick in die Kamera als selbstreflexive Mittel eines «counter cinema» gefeiert, das die «Transparenzillusion» des dominanten Erzählkinos durchbreche.⁵

Britta Hartmann hat mit Bezug auf den letztgenannten Diskurs darauf hingewiesen, dass «die <Entblößung> der Fiktionalität nicht grundsätzlich als Angriff auf die Illusionsbildung zu verstehen» ist und auch nicht zwingend selbstreflexiv oder modernistisch erscheinen muss (Hartmann 2003, 34 f.). Eine Serie wie FLEABAG führt zudem vor Augen, dass die Zuschaueradressierung, wenn früh etabliert und durchgängig für primär

5 Für eine Übersicht theoretischer Positionen zur direkten Zuschaueradressierung siehe Brown 2012, S. 1–40. Eine stärker narratologisch ausgerichtete Analyse des Phänomens leistet Metz 1995, S. 39–52.

narrative Zwecke (wie die Figurencharakterisierung) eingesetzt, die Immersion, die Anteilnahme am Schicksal der Figuren und dramaturgische Effekte klassischer Art sogar begünstigen kann. Fiktion ist ein Spiel, auf das wir uns im Wissen darum einlassen, dass ein Teil der Spielregeln mit jeder Exposition neu festgelegt wird. So gehören für uns die ständigen Seitenbemerkungen Fleabags trotz ihrer prinzipiellen Paradoxie nach kurzer Eingewöhnungszeit ganz selbstverständlich zur Art der Welt, die die Serie entwirft. Und wir stutzen erst wieder, als der Priester in der zweiten Staffel die von der Protagonistin an uns gerichteten Kommentare plötzlich wahrnehmen kann.

Mit Filmen wie *THE BIG SHORT* (Adam McKay, USA 2015), *WONDER WHEEL* (Woody Allen, USA 2017), *I, TONYA*, *DEADPOOL* (Tim Miller, USA 2016) und *DEADPOOL 2* (David Leitch, USA 2018), *WOLKENBRUCHS WUNDERLICHE REISE IN DIE ARME EINER SCHICKSE* (Michael Steiner, CH 2018) und Serien wie *HOUSE OF CARDS* (Netflix, USA 2013–2018), *CHEWING GUM* (Netflix, UK 2015–2017), *FLEABAG*⁶ oder *HIGH FIDELITY* (HULU, USA 2020) kann eine gewisse Häufung des Beiseitesprechens im audiovisuellen Medium beobachtet werden. Über die Gründe für diesen Trend lässt sich nur spekulieren. Spielt die zunehmende Reichweite von Influencer:innen eine Rolle, die in den Selbstinszenierungen ihre Follower direkt ansprechen? Oder die Beliebtheit von Video-Podcasts, die ebenfalls auf direkte Zuschaueradressierungen bauen? Beide Formate stehen beim jüngeren Publikum in der Gunst, das auch zur Zielgruppe der genannten Filme und Serien gehört. Oder führt das Beiseitesprechen lediglich die in den vergangenen Dekaden zu beobachtende Tendenz weiter, filmisches und serielles Erzählen komplexer und gleichzeitig spielerischer zu gestalten? Kann man angesichts der Anleihen bei TV- und Reportageformaten, für die eine Durchlässigkeit zum Publikum zur Norm gehört, gar von einer Verflüssigung von Medien- und Gattungsgrenzen sprechen? Der große Erfolg der oben aufgeführten Werke macht jedenfalls deutlich, dass sich das Beiseitesprechen erstaunlich geschmeidig in den narrativen Fluss und die Inszenierung filmischer Werke einfügen lässt, vorausgesetzt das Verfahren trägt Wesentliches bei zum Verständnis der erzählten Welt und der Figuren, die sie bevölkern.

6 Für eine vergleichende Analyse von *CHEWING GUM* und *FLEABAG* siehe Woods 2019.

Literatur

- Brown, Tom (2012) *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Brütsch, Matthias (2011) Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung: Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob. In: *kunsttexte.de*, Nr.1, 2011, <http://dx.doi.org/10.18452/7455>.
- Gunning, Tom (1990) The Cinema of Attractions. Early Cinema, its Spectator and the Avant-Garde. In: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 62–65.
- Hartmann, Britta (2003) «Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?» Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang. In: *Montage AV* 12,2, S. 19–38.
- Kuhn, Markus (2011) *Film-Narratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter.
- Metz, Christian (1995) *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Pfister, Manfred (1977) *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Phelan, James / Martin, Mary Patricia (1999) The Lessons of «Weymouth»: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Hg. v. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, S. 88–109.
- Riehle, Wolfgang (1964) *Das Beiseitesprechen bei Shakespeare: Ein Beitrag zur Dramaturgie des elisabethanischen Dramas*. Dissertation, München.
- Woods, Faye (2019) Too Close for Comfort: Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in CHEWING GUM and FLEABAG. In: *Communication Culture & Critique* 12, S. 194–212.