

Bernd Leiendecker

Auf dem Weg zu einer Definition des Begriffs 'unzuverlässiges Erzählen'

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14577>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Leiendecker, Bernd: Auf dem Weg zu einer Definition des Begriffs 'unzuverlässiges Erzählen'. In: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg: Schüren 2012 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23), S. 198–211. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14577>.

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.

Auf dem Weg zu einer Definition des Begriffs 'unzuverlässiges Erzählen'

Auf den seit den 1990er-Jahren zu verzeichnenden Boom von Filmen mit narrativen Täuschungen, finalen Wendungen und sonstigen erzählerischen Überraschungen hat die Filmwissenschaft unter anderem dadurch reagiert, dass sie den Begriff des unzuverlässigen Erzählens aus der Literaturwissenschaft übernommen und an das audiovisuelle Medium Film angepasst hat. Seitdem wurden in verschiedenen Sammelbänden und Einzelaufsätzen diverse Filme unter dem Aspekt ‚unzuverlässiges Erzählen‘ diskutiert und analysiert. Je mehr man sich mit diesen Analysen beschäftigt, desto klarer wird jedoch, dass unzuverlässiges Erzählen im Film noch ein äußerst diffuser Sammelbegriff für sehr heterogene Phänomene ist. Ziel dieses Beitrags ist es, eine intersubjektiv nachvollziehbare Definition des Begriffs ‚unzuverlässiges Erzählen‘ zu präsentieren. Hierfür werden zunächst die literaturwissenschaftlichen Ursprünge des Begriffs näher betrachtet. Anschließend folgt ein Überblick über den aktuellen filmwissenschaftlichen Forschungsstand in dieser Frage, bevor schließlich die eigentliche Definition vorgenommen werden soll.

Literaturwissenschaftliche Ursprünge

Der Begriff ‚unzuverlässiges Erzählen‘ wurde 1961 durch den Literaturwissenschaftler Wayne Booth eingeführt. Dieser konstatiert unzuverlässiges Erzählen genau dann, wenn ein Konflikt zwischen den Werten und Normen des *implied authors* und denen des Erzählers vorliegt.¹ Diese Definition wurde jahrzehntelang beinahe unverändert übernommen², obwohl das zugrunde liegende Konzept des *implied authors* – nicht zu verwechseln mit dem historischen Autor eines Textes – wiederholt wegen seiner Schwammigkeit kritisiert wurde. Dementsprechend schwierig ist es auch, die Normen und Werte des *implied authors* überhaupt festzustellen. Häufig behelfen sich entsprechende Texte mit Metaphern wie „zwischen den Zeilen lesen“ oder sprachen im Falle erzählerischer Unzuverlässigkeit von einer „geheimen Kommunikation hinter dem Rücken des Erzählers“.³ Ende der 90er-Jahre schlug schließlich Ansgar Nünning eine Neukonzeption des Begriffs ‚unzuverlässiges Erzählen‘ vor. Er hatte festgestellt, dass in den Analysen, die sich vorgeblich auf den *implied author* berufen, eigentlich die Normen und Werte des Lesers, nicht die des *implied authors*, zum Vergleich herangezogen werden. Daher sprach sich Nünning dafür aus, sich für die Feststellung von Un-

1 Booth 1968 [1961], S. 158f.

2 Beispiele für ähnliche Definitionen verschiedener Autoren liefert Ferenz 2008, S. 19.

3 Eine ausführliche Kritik der auf dem *implied author* fußenden Definitionen von unzuverlässigem Erzählen betreibt Nünning 1998, S. 5 ff.

zuverlässigkeit von dem Konzept des *implied authors* zu verabschieden und unzuverlässiges Erzählen stattdessen als eine von mehreren Interpretationsstrategien des Lesers aufzufassen, mit denen textuelle Inkonsistenzen aufgelöst werden können.⁴ Da diese Konzeption die Grundlage der in diesem Beitrag vorgeschlagenen Definition bildet, soll sie an späterer Stelle noch einmal genauer erörtert werden.

Eine weitere Unterscheidung aus der Literaturwissenschaft wurde ebenfalls von der Filmwissenschaft übernommen: die Unterscheidung zwischen normativer und faktischer bzw. mimetischer Unzuverlässigkeit.⁵ Normative Unzuverlässigkeit liegt vor, wenn der Erzähler eine unzuverlässige Bewertung der Ereignisse vornimmt. So beschreibt beispielsweise Alex, der Erzähler in Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (GB/ USA 1971, Stanley Kubrick), Bilder von Gewalttaten, die auf die meisten Zuschauer abstoßend wirken dürften, als wunderschön. Faktische oder mimetische Unzuverlässigkeit liegt hingegen vor, wenn Fakten über die fiktionale Welt unzuverlässig wiedergegeben werden. Ein klassisches filmisches Beispiel hierfür ist Alfred Hitchcocks *STAGE FRIGHT* (*DIE ROTE LOLA*, GB 1950), wo der Protagonist Johnny in einer Rückblende erzählt, wie er die Spuren eines Mordes beseitigt, den seine Geliebte Charlotte begangen hat. Später stellt sich heraus, dass in Wirklichkeit Johnny selbst der Mörder war.

Filmwissenschaftliche Verwendung

Bei einer Betrachtung der filmwissenschaftlichen Publikationen zum unzuverlässigen Erzählen fällt auf, dass die Filmwissenschaft offenbar deutlich größeres Interesse an faktisch-mimetisch unzuverlässigem Erzählen zeigt. Die beiden häufigsten Publikationsformen sind Tagungssammelbände und Aufsatzsammlungen auf der einen Seite und Dissertationen auf der anderen Seite.

Tagungssammelbände und Aufsatzsammlungen

Die Handhabung des Begriffs im Rahmen von Tagungssammelbänden und Aufsatzsammlungen soll ein Zitat aus dem Sammelband *Was stimmt denn jetzt?* von Fabienne Liptay und Yvonne Wolf illustrieren.

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung hatten es sich nicht zum Ziel gesetzt, erzählerische Unzuverlässigkeit in ihren Grenzen erneut und endgültig zu definieren, vielmehr machte die interdisziplinäre Ausrichtung der Tagung eine flexible Handhabung des Begriffs nötig.⁶

Diese flexible Handhabung führt zu einer großen thematischen Breite, resultiert aber auch darin, dass 'unzuverlässiges Erzählen' zu einer sehr diffusen Kategorie wird. Dies wird zusätzlich dadurch verschlimmert, dass sich viele Beiträge nicht die Mühe machen, die eigene Definition von unzuverlässigem Erzählen offen darzulegen. Teilweise wird nicht einmal begründet, warum das zentrale Filmbeispiel eines Beitrags dem un-

4 Vgl. ebd., insbesondere S. 25 f.

5 Martinez/ Scheffel 2000, S. 101 ff.

6 Liptay/ Wolf 2005.

zuverlässigen Erzählen zuzuordnen ist. Stattdessen wird eine Evidenz angenommen, die nicht immer tatsächlich gegeben ist.

Die Filme, die gewöhnlich in Tagungssammelbänden und Aufsatzsammlungen thematisiert werden, lassen sich in vier Gruppen unterteilen. Zunächst einmal werden Filme behandelt, die als *Art Narration* im Sinne David Bordwells⁷ aufzufassen sind und die auf die Präsentation einer kohärenten Erzählwelt zugunsten formaler Experimente verzichten. Standardbeispiele hierfür sind *LOST HIGHWAY* (F/USA 1997) oder *MULHOLLAND DR.* (F/USA 2001) von David Lynch.⁸ Die zweite Gruppe umfasst Filme, in denen ein *character narrator*, also eine Erzählerfigur das Publikum in die Irre führt. In diesem Zusammenhang werden häufig Filme wie Bryan Singers *THE USUAL SUSPECTS* (*DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN*, USA/D 1995)⁹ oder der bereits erwähnte *STAGE FRIGHT*¹⁰ genannt. Häufig werden auch Filme wie *THE SIXTH SENSE* (USA 1999) von M. Night Shyamalan¹¹ oder *A BEAUTIFUL MIND* (USA 2001) von Ron Howard¹² behandelt, in denen das Publikum ebenfalls irreführt wird, allerdings ohne dass dies auf eine Erzählerfigur zurückgeführt werden kann. Oft geschieht die Irreführung dadurch, dass die defizitäre Realitätswahrnehmung einer wichtigen Figur dargestellt und vom Zuschauer für die tatsächliche diegetische Realität gehalten wird. Die letzte häufig behandelte Form der Unzuverlässigkeit wird in der aktuellen Forschungsliteratur eher beiläufig erwähnt. Es handelt sich um eine Diskrepanz zwischen verbalen Aussagen eines Voice-Over-Erzählers und den zeitgleich gezeigten Filmbildern. Auf diese Weise wird die Autorität der Erzählstimme massiv untergraben und der Erzähler als euphemistisch, dumm oder auf andere Art eingeschränkt entlarvt. Beispielsweise geschieht dies in Terrence Malicks *BADLANDS* (USA 1973)¹³ und in George Cukors *THE MARRYING KIND* (*HAPPY-END...UND WAS KOMMT DANN?*, USA 1952).¹⁴ Während die drei erstgenannten Formen normalerweise der faktisch-mimetischen Unzuverlässigkeit zugeordnet werden, operiert diese Erzählweise an einer Schnittstelle zwischen faktisch-mimetischer und normativer Unzuverlässigkeit.

Konkurrierende Begriffe

Zusätzlich zu den sehr vielfältigen Phänomenen, die gemeinhin unter dem Begriff ‚unzuverlässiges Erzählen‘ vereint werden, existiert eine große Zahl von konkurrierenden Begriffen, die große Überschneidungen zur erzählerischen Unzuverlässigkeit aufweisen. Zu nennen sind hierbei *Kino der Lüge*, *Complex Narratives*, *falsche Fährten*, *Puzzle Films* und *Mindfuck*. Der Begriff ‚Kino der Lüge‘ aus dem gleichnamigen Sammelband bezeichnet sowohl „ein Kino, das von der Lüge erzählt, als auch [...] ein Kino, das sich selbst der Täuschung und der Lüge verschrieben hat“.¹⁵ Entsprechend

7 Bordwell 1985, S. 205 ff.

8 z. B.: Liptay 2005.

9 z. B.: Lahde 2005.

10 z. B.: Hartmann 2005, S. 157.

11 z. B.: Ebd., S. 154 ff.

12 z. B.: Lahde 2006.

13 z. B.: Kozloff 1988, S.116.

14 z. B.: Ebd., S. 113 oder in der aktuelleren Literatur bei Laass 2006, S. 56.

15 Mecke 2004, S. 9.

finden sich in diesem Sammelband nicht nur Filme, in denen die Lüge im Sinne erzählerischer Unzuverlässigkeit zu verstehen ist, sondern auch Filme, in denen lügende Figuren eine zentrale Rolle spielen oder sogar ein Film wie *LA VIDA ES SILBAR* (*DAS LEBEN EIN PFEIFEN*, Spanien Kuba 1998, Fernando Pérez), der Ideologiekritik am politischen System Kubas hinter einer „ästhetischen Lüge“ verbirgt, indem er sie durch Allegorien ausdrückt.¹⁶

Complex Narratives, der Titel einer von Janet Staiger herausgegebenen Ausgabe der Zeitschrift *Film Criticism*¹⁷, bleibt als Kategorie bemerkenswert allgemein. Staiger erläutert lediglich, dass in den Aufsätzen „complicated plot and story relations“¹⁸ beschrieben werden sollten. Entsprechend ist unzuverlässiges Erzählen hier nur eine von vielen Möglichkeiten, das Verhältnis zwischen Story und Plot zu verkomplizieren. Weitere Alternativen hierfür sind unter anderem Filme, die mehrere gleichberechtigte Versionen der Ereignisse erzählen (*forking path narratives*) oder Ensemble-Plots mit einer Vielzahl gleichberechtigter Protagonisten.

Auch der Begriff der *falschen Fährte* deckt ein sehr breites Spektrum ab und wird zudem von verschiedenen Autoren unterschiedlich definiert. Anton Fuxjäger schlägt vor, den Begriff für „all [jene] Elemente in Vermittlungen zu verwenden, die für das Zustandekommen einer Täuschung beim Rezipienten verantwortlich sind.“¹⁹ Dies beschränkt sich nicht nur auf filmische Erzählungen, sondern schließt zum Beispiel auch Lügen von Politikern in Interviews ein. Britta Hartmann fasst ihre Begriffsdefinition hingegen enger und spricht von einem

Sammelbegriff zur Beschreibung unterschiedlicher narrativer und dramaturgischer Verfahren, die den Zuschauer veranlassen (oder veranlassen sollen), zu *unzutreffenden Zusammenhangshypothesen, Annahmen und Schlussfolgerungen* zu gelangen. [Herv. i. Orig., B.L.]²⁰

Dadurch wird der Narration zwar eine wichtige Rolle eingeräumt, aber auch andere Verfahren wie irreführende Trailer oder Werbekampagnen können im Rahmen dieser Definition für falsche Fährten verantwortlich sein.

Aus einem weiteren Sammelband geht der Begriff *Puzzle Film* hervor, eine Form der post-klassischen Narration, welche Warren Buckland wie folgt beschreibt:

[...] puzzle films embrace non-linearity, time loops and fragmented spatio-temporal reality. These films blur the boundaries between different levels of reality, are riddled with gaps, deception, labyrinthine structures, ambiguity, and overt coincidences. They are populated with characters who are schizophrenic, lose their memories, are unreliable narrators or are dead (but without us – or them – realizing). In the end, the complexity of puzzle films operates on two levels: narrative and narration. It emphasizes the

¹⁶ Ebd., S. 19.

¹⁷ Staiger (Hg.) 2006.

¹⁸ Staiger 2006, S. 3.

¹⁹ Fuxjäger 2007, S. 13.

²⁰ Hartmann 2007, S. 34.

complex *telling* (plot, narration) of a simple or complex *story* (narrative).
[Herv. i. Orig., B.L.]²¹

Hier ist unzuverlässiges Erzählen ausdrücklich erwähnt, konstituiert aber nur eine Teilmenge des Gesamtkonzepts *Puzzle Films*, welches auch andere Strategien wie zeitliche Nicht-Linearität oder das Erzählen einer in sich komplizierten Geschichte mit einschließt.

Mindfuck schließlich konstituiert sich aus zwei entscheidenden Faktoren: der Zuschauer wird getäuscht und die Identität der Hauptfigur(en) wird problematisiert.²² Dies führt zu einem Filmkorpus, der große Überschneidungen zum unzuverlässigen Erzählen aufweist. Für unzuverlässiges Erzählen ist es jedoch nicht zwingend, dass die Identität der Hauptfigur problematisiert wird. Die Täuschung des Zuschauers ist hingegen auch ohne die Verwendung erzählerischer Unzuverlässigkeit möglich.

Dissertationen

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Tagungssammelbände und Aufsatzsammlungen keine verwertbare Definition von unzuverlässigem Erzählen hervorgebracht haben, sondern eine große Begriffsvielfalt und recht breite, allgemein gehaltene Definitionsansätze. Wendet man sich den Dissertationen zu, findet man hingegen präzisere Definitionen, die an die Anforderungen des jeweiligen Dissertationsprojekts angepasst sind.

Die erste Definition, die ich in diesem Zusammenhang betrachten möchte, stammt von Volker Ferenz. Dieser erkennt zunächst einmal die vier bereits genannten Kategorien von Filmen, die häufig im Zusammenhang mit unzuverlässigem Erzählen genannt werden – *Art Narration*, Irreführung durch einen *character narrator*, Irreführung ohne einen *character narrator* und Diskrepanzen zwischen Voice-Over und Filmbildern.²³ Von diesen Gruppen eliminiert Ferenz zunächst einmal die Gruppe *Art Narration*. Er argumentiert, dass Filme, in denen keine Wahrheit der fiktionalen Welt erkennbar ist, auch nicht unzuverlässig erzählt sein können. Die Herstellung von Kohärenz durch die Annahme von erzählerischer Unzuverlässigkeit ist nicht möglich, so dass die textuellen Inkonsistenzen nicht auf diese Weise aufgelöst werden können.²⁴ Auch unzuverlässiges Erzählen ohne *character narrator* schließt Ferenz aus, da nur ein *character narrator* für seine Unzuverlässigkeit verantwortlich gemacht werden kann und im Falle von Irreführungen ohne *character narrator* andere Auflösungsstrategien zur Verfügung stehen, beispielsweise der Verweis auf Eigenheiten des jeweiligen Genres oder das Konzept des Unheimlichen.²⁵ Die Diskrepanz zwischen Bildern und voice-over-Kommentar fällt laut Ferenz ebenfalls nicht in die Kategorie unzuverlässiges Erzählen. Die Voice-Over-Erzähler haben in diesen Fällen keine echten Erzählerprivilegien und können damit die Ereignisse nicht falsch darstellen. Sie dienen eher als

²¹ Buckland 2009, S. 6.

²² Geimer 2006.

²³ Ferenz 2008, S. 35 ff.

²⁴ Vgl. ebd., S. 51.

²⁵ Vgl. ebd., S. 54 ff.

Kommentatoren bzw. Filter, daher bevorzugt Ferenz den Begriff *fallible Focalizers*.²⁶ Demzufolge bleibt nur eine der vier Filmgruppen übrig: unzuverlässiges Erzählen durch einen *character narrator*. Der Vorteil dieser Definition liegt auf der Hand: sie lässt in fast jedem Fall eine eindeutige, intersubjektive Entscheidung zu, ob ein Film unzuverlässig erzählt ist oder nicht. Nur in Einzelfällen ist der Unzuverlässigkeitsstatus interpretationsabhängig. Allerdings bleiben durch den recht engen Rahmen einige Filme außen vor, bei denen augenscheinlich vieles für eine Charakterisierung als unzuverlässig spricht.

Zwei Beispielfilme sollen dies verdeutlichen. Der erste ist FIGHT CLUB (USA/D 1999) von David Fincher. FIGHT CLUB ist allgemein als Beispiel für unzuverlässiges Erzählen anerkannt²⁷ und wird auch von Volker Ferenz ausführlich behandelt.²⁸ Der Protagonist von FIGHT CLUB ist ein namenloser Ich-Erzähler, der mit seinem Leben unzufrieden ist und unter Schlaflosigkeit leidet. Er trifft auf den Seifeverkäufer Tyler Durden und gründet bald darauf mit ihm zusammen den Fight Club, eine Vereinigung von jungen Männern, die Faustkämpfe miteinander austragen. Bald muss der Ich-Erzähler feststellen, dass Tyler die sich schnell ausbreitenden Fight Clubs für ein anarchistisches Terror-Projekt nutzt und er versucht dem Einhalt zu gebieten. Umso größer ist seine Überraschung, als er begreift, dass er und Tyler Durden dieselbe Person sind. Der Ich-Erzähler hat eine multiple Persönlichkeit und ist selbst für alle Handlungen verantwortlich, die im Film zunächst Tyler zugeschrieben werden. Es gelingt ihm schließlich, sich von seiner Tyler-Persönlichkeit zu befreien, auch wenn er Tylers Bombenanschläge nicht verhindern kann.

Das zweite Beispiel ist David Koepps SECRET WINDOW (DAS GEHEIME FENSTER, USA 2004). Der Film erzählt die Geschichte des geschiedenen Schriftstellers Mort Rainey. Dieser wird von einem anderen Schriftsteller namens John Shooter des Plagiats bezichtigt und massiv bedroht. Raineys Versuche zu beweisen, dass er die fragliche Geschichte zuerst geschrieben hat, werden immer wieder von Shooter hintertrieben. Er fordert, dass Rainey das Ende der Geschichte umschreibt. Erst spät wird Rainey klar, dass Shooter keine reale Person ist. Rainey leidet unter einer multiplen Persönlichkeit und ist selbst für alle Handlungen verantwortlich, die im Film zunächst Shooter zugeschrieben werden. Für Rainey kommt diese Erkenntnis allerdings zu spät. Seine Shooter-Persönlichkeit übernimmt die vollständige Kontrolle und er ermordet seine Ex-Frau und ihren Geliebten.

Die Gemeinsamkeiten beider Filme liegen auf der Hand und zeigen sich auch in der ähnlichen Umsetzung der Geisteskrankheiten der beiden Protagonisten. Der signifikante Unterschied ist, dass die Geschichte von FIGHT CLUB vom Ich-Erzähler in einer langen Rückblende erzählt wird und in eine kleine Rahmenerzählung eingebettet ist. In SECRET WINDOW ist dies nicht der Fall. Eine Erzählerfigur existiert nicht. Diese Tatsache reicht für Volker Ferenz aus, um SECRET WINDOW ausdrücklich nicht als

26 Vgl. ebd., S. 65 ff.

27 z. B. Helbig 2005 und Steinke 2006.

28 Ferenz 2008, S. 104 ff.

unzuverlässiges Erzählen zuzulassen²⁹, obwohl die Strategien zur Maskierung, aber auch zur Markierung der Täuschung beinahe identisch sind.³⁰ Dies ist der Tatsache geschuldet, dass Ferenz an Unzuverlässigkeit als Figureneigenschaft interessiert zu sein scheint. Dieser Beitrag versucht hingegen Unzuverlässigkeit als narrative Täuschungsstrategie zu erfassen.³¹ Zu diesem Zweck ist die Definition von Ferenz jedoch zu eng gefasst.

Da der zentrale Unterschied zwischen dem in diesem Beitrag geäußerten Verständnis von Unzuverlässigkeit und demjenigen von Volker Ferenz sich in der Frage manifestiert, wer eigentlich unzuverlässig erzählen kann, bzw. welcher Erzählinstanz Unzuverlässigkeit zuzuordnen ist, soll diese Frage an dieser Stelle noch ein wenig näher behandelt werden. In der Literaturwissenschaft ist die Frage sehr eindeutig zu beantworten. Da in der Literatur nur der Mitteilungskanal Schrift genutzt wird, ist auch nur eine Erzählstimme gleichzeitig präsent. Der Film verfügt aber zumindest über die Mitteilungskanäle Bild und Ton, die gegebenenfalls noch weiter unterteilt werden können. Die Filmwissenschaft hat verschiedene Begriffe vorgeschlagen, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass keine Erzählerfigur all diese Kanäle gleichzeitig kontrolliert, z. B. die Narration³², *cinematic narrator*³³ oder zentrale narrative Instanz.³⁴ Hierbei handelt es sich jeweils nicht um eine diegetische oder historische Figur, sondern um ein theoretisches Konstrukt, das mal mehr, mal weniger stark antropomorphisiert wird. Diese zentrale narrative Instanz kann den Diskurs eines Figurenerzählers stützen oder untergraben, aber niemals kann eine Erzählerfigur tatsächlich die Kontrolle über alle filmischen Mitteilungskanäle haben. Auch für einen Film wie *THE USUAL SUSPECTS*, der scheinbar von seiner Erzählerfigur dominiert wird, wurde bereits nachgewiesen, dass verschiedene Auffälligkeiten in den erzählten Rückblenden ausschließlich der zentralen narrativen Instanz zugeordnet werden können.³⁵ Wenn aber die Kontrolle über die Informationskanäle zu jeder Zeit bei der zentralen narrativen Instanz liegt, muss sie auch für unzuverlässiges Erzählen verantwortlich sein.

Eine weitere Definition aus einer Dissertation über unzuverlässiges Erzählen teilt diese Einschätzung. Es handelt sich um eine Studie von Eva Laass über verschiedene Formen und Funktionen von unzuverlässigem Erzählen im Film.³⁶ Laass basiert ihre Definition auf der bereits angesprochenen Konzeption von Unzuverlässigkeit als Interpretationsprozess durch Ansgar Nünning. Zusammengefasst begreifen Nünning und Laass den unzuverlässigen Erzähler folgendermaßen:

Auf der Grundlage eines solchen rezeptionsorientierten oder kognitiven Theorierahmens lässt sich *unreliable narration* als ein dominant pragmatisches

29 Vgl. ebd., S. 52.

30 Vgl. hierzu Ganser 2007.

31 Die Unterscheidung zwischen Unzuverlässigkeit als Figureneigenschaft oder narrativer Täuschungsstrategie trifft Vogt 2009.

32 Vgl. Bordwell 1985, S.62.

33 Vgl. Chatman 1990, S. 124 ff.

34 Vgl. Schweinitz 2005, S. 94 f.

35 Lahde 2002, S. 167 f.

36 Laass 2008.

Phänomen beschreiben, das auf der Wechselwirkung zwischen textuellen Informationen und Rezeptionsleistungen beruht [...]. In [einem Interpretationsprozess] wird ein Text dadurch ‚naturalisiert‘, daß er auf das lebensweltliche Wissen bezogen wird und daß textuellen Inkonsistenzen durch den Rückgriff auf etablierte kulturelle Modelle eine bestimmte Funktion zugewiesen wird. [...] Einer solchen Konzeption zufolge ‚entnehmen‘ Rezipienten dem Text nicht einfach Informationen, sondern sie konstruieren selbst Bedeutungen unter Rückgriff auf kognitive Schemata und lebensweltliche Erfahrungen [...]. Das Konzept des *unreliable narrator* fungiert im Rahmen einer solchen kognitiv-narratologischen Theorie somit als einer (von mehreren) kulturell vorgeprägten Bezugsrahmen, die es dem Leser ermöglichen, textuelle Inkonsistenzen dadurch aufzulösen, daß sie auf die verzerrte Wirklichkeitssicht des Erzählers zurückgeführt werden.³⁷

Dementsprechend sind alle vier bereits genannten Filmgruppen eingeschlossen. Diese werden allerdings zumindest teilweise voneinander getrennt behandelt. Daher ist offensichtlich, dass sich Eva Laass der Tatsache bewusst ist, dass ihre Definition sehr heterogene Phänomene miteinander vereint. Dennoch scheint eine weniger breite Definition wünschenswert, welche im Folgenden entwickelt werden soll.

Unzuverlässiges Erzählen – ein Definitionsversuch

Ausgangspunkt des Definitionsvorschlags ist ebenfalls die Theorie von Ansgar Nünning, die die Annahme von unzuverlässigem Erzählen als eine Möglichkeit zur Auflösung textueller Inkonsistenzen versteht. Es sind jedoch verschiedene Präzisierungen und Eingrenzungen nötig, um den Begriff 'unzuverlässiges Erzählen' einerseits von den genannten Konkurrenzbegriffen abzugrenzen und andererseits das breite Spektrum, welches die Definition von Laass eröffnet, angemessen zu verkleinern. Dabei soll eine möglichst homogene Kategorie gebildet werden, die alle ähnlichen Filmbeispiele einschließt. Im Folgenden werden verschiedene notwendige Bedingungen für die Annahme von unzuverlässigem Erzählen benannt. Ein Filmbeispiel soll jeweils illustrieren, welche Art von Filmen dadurch ausgeschlossen wird.

Filmintern

Die erste notwendige Bedingung lautet: Unzuverlässiges Erzählen ist filmintern. Externe Faktoren wie Trailer, Plakate, Interviews mit Mitwirkenden oder Filmkritiken in der Presse spielen für die Annahme von Unzuverlässigkeit keine Rolle. Es gibt bislang keine Definition von unzuverlässigem Erzählen, die dies an Phänomenen außerhalb des eigentlichen Films festmacht. Allerdings lassen z. B. die bereits erwähnten falschen Fährten derartige Irreführungen zu, so dass man hier beide Kategorien deutlich voneinander abgrenzen kann. Als Beispiel kann das Filmplakat zu *THE DAY THE EARTH STOOD STILL* (*DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILLSTAND*, USA 1951, Robert Wise) dienen, welches den Betrachter gleich mehrmals in die Irre führt. Der auf dem

37 Nünning1998, S. 26.

Plakat dargestellte Außerirdische ist im Film nicht überlebensgroß, wie das Größenverhältnis zwischen ihm und der Frau in seinen Armen nahelegt. Er kämpft nicht gegen eine komplette Armee, und die gigantische Affenhand, die nach der Erde greift, hat weder im eigentlichen noch im übertragenen Sinn einen Bezug zur tatsächlichen Filmhandlung. Wenn man sich aufgrund dieses Plakats den Film angeschaut hat, mag man enttäuscht sein oder sich sogar getäuscht fühlen. Die Annahme von unzuverlässigem Erzählen geschieht jedoch nicht. Ebenso wenig kann man von unzuverlässigem Erzählen sprechen, wenn SCREAM (USA 1996, Wes Craven) mit Drew Barrymore als Hauptdarstellerin wirbt, um diese dann schon im Prolog den Leinwandtod sterben zu lassen.

Intentional

Ein zweites Kriterium, das unzuverlässiges Erzählen insbesondere von falschen Führten abgrenzt, ist Intentionalität. Die Annahme von unzuverlässigem Erzählen setzt immer Absicht voraus – nicht unbedingt von Seiten einer Erzählerfigur, aber zwingend von Seiten der letztlich verantwortlichen zentralen narrativen Instanz. Sollte der Zuschauer der zentralen narrativen Instanz keine Absicht, sondern ein Versehen unterstellen, werden Inkonsistenzen als Fehler im Film aufgelöst. Hier greift das genetische Prinzip, eine andere Möglichkeit zur Auflösung textueller Inkonsistenzen, die diese auf den Entstehungsprozess des Werks rückbezieht.³⁸ Dementsprechend wird niemand unzuverlässiges Erzählen annehmen, weil er in der Fantasiewelt von THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING (DER HERR DER RINGE: DIE GEFÄHRTEN, Neuseeland/USA 2001, Peter Jackson) im Hintergrund ein Auto vorbeifahren sieht. Das Auto wird auch niemanden zu der Annahme verführen, die Filmhandlung spiele in unserer Gegenwart statt in der unbestimmten Zeit einer Fantasiewelt. Stattdessen werden die meisten Zuschauer, die das Auto bemerken, einmal kurz auflachen und gegebenenfalls ihren Fund stolz im Internet präsentieren. Mit unzuverlässigem Erzählen hat all dies jedoch nichts zu tun.

Auflösbar

Stellten sich die bisherigen Bedingungen noch nicht gegen Teile der filmwissenschaftlichen Theorie zum unzuverlässigen Erzählen, so ist dies bei der dritten Bedingung der Fall. Es handelt sich um Auflösbarkeit. Bereits die Definition von Unzuverlässigkeit als Mittel zur Auflösung textueller Inkonsistenzen setzt voraus, dass diese überhaupt auflösbar sind. Ein großer Teil der Filme, die der *Art Narration* zugeschrieben werden können und im Kontext von unzuverlässigem Erzählen besprochen werden, verweigern diese Auflösbarkeit. Gleiches gilt für die meisten Filme von David Lynch. Die Annahme von Unzuverlässigkeit in einem Film wie LOST HIGHWAY führt zu etwas, das Volker Ferenz als *expensive reading* beschreibt.³⁹ Selbst wenn einige Widersprüche durch die Annahme von Unzuverlässigkeit aufgelöst werden können, müssen an-

38 Dieses und andere Prinzipien zur Auflösung textueller Inkonsistenzen beschreibt Tamar Yacobi, z. B. in Yacobi 2000, S. 714.

39 Vgl. Ferenz 2008, S. 52.

dere textuelle Inkonsistenzen schlichtweg ignoriert werden, damit diese Interpretation aufgeht. Eine vollständige Auflösung aller Inkonsistenzen scheitert daran, dass die diegetische Realität in Filmen wie *LOST HIGHWAY* nicht stabil ist.

In diesem Zusammenhang ist jedoch anzumerken, dass Auflösbarkeit nicht zwangsläufig eine vollständige Enthüllung der tatsächlichen Geschehnisse in der diegetischen Welt bedeutet. François Ozons *SWIMMING POOL* (F/GB 2003) enthüllt in einer finalen Wendung, dass ein Großteil des Gezeigten nicht wirklich passiert ist. Der Film verzichtet aber beinahe vollständig darauf, zu erzählen, was stattdessen tatsächlich geschehen ist.⁴⁰ Für die Annahme von unzuverlässigem Erzählen ist dies völlig ausreichend.

Eindeutig

Die vierte Einschränkung, die zu beachten ist, ist Eindeutigkeit. Dies mag auf den ersten Blick etwas paradox klingen, schließlich ist Unzuverlässigkeit das Resultat eines Interpretationsprozesses. Dennoch kann man Unzuverlässigkeit nicht in jeden beliebigen Film hineininterpretieren, denn es muss textuelle Signale geben, die eine solche Deutung nahelegen. Es soll daher nur dann von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden, wenn unzuverlässiges Erzählen anhand der textuellen Signale die beste zur Verfügung stehende Interpretationsstrategie ist. Dadurch werden Beispiele ausgeschlossen, in denen es zwei gleichberechtigte Interpretationsvarianten gibt. Gewöhnlich handelt es sich hierbei um Filme, bei denen ebenso gut angenommen werden kann, dass sich alles so abgespielt hat, wie es dargestellt wurde. Beispiele hierfür sind *BARTON FINK* (GB/USA 1991, Ethan und Joel Cohen)⁴¹, aber auch eines der Hauptbeispiele von Volker Ferenz: Mary Harrons *AMERICAN PSYCHO* (USA 2000).⁴² Die beiden Deutungsoptionen, die zur Verfügung stehen, sind in diesem Fall a) die Hauptfigur Patrick Bateman ist ein wahnsinniger Killer – dann läge kein faktisch unzuverlässiges Erzählen vor – oder b) Bateman ist ein Wahnsinniger, der sich nur einbildet, er sei ein Killer. In diesem Fall wären seine Verbrechen faktisch unzuverlässig erzählt, da sie sich nur in seinem Kopf abgespielt haben.

Nachträglich

Kommen wir zur Nachträglichkeit, der fünften notwendigen Bedingung. Wie schon erwähnt soll sich unzuverlässiges Erzählen nicht auf eine Figureneigenschaft beziehen, sondern auf eine narrative Strategie, genauer gesagt eine narrative Täuschungsstrategie, die eng mit dem Konzept des Handlungsumbruchs, auch *plot twist* genannt, verknüpft ist. Somit kann nicht von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden, wenn die Präsentation von falschen Fakten über die diegetische Welt schon vorher oder währenddessen als solche markiert wird. Damit werden zum Beispiel markierte Träume oder allzu offensichtliche Sinnestäuschungen nicht in die Kategorie unzuver-

40 Eine ausführliche Analyse von *SWIMMING POOL* liefert Drexler 2006. Zu dem Film vergleiche auch den Beitrag von Ulrike Kuch in diesem Band.

41 Im Zusammenhang mit unzuverlässigem Erzählen diskutiert von Voigts-Virchow 2006.

42 Ferenz 2008, S. 161 ff.

lässiges Erzählen eingeordnet. Aber auch ein so prominenter Film wie RASHÔMON (J 1950, Akira Kurosawa) passt so nur noch sehr eingeschränkt in das Raster. Die Mehrzahl der vier berühmten lügenden Rückblenden wird bereits im Vorfeld durch eine Figur als Lüge entlarvt. Dementsprechend behauptet im Vorfeld niemand, dass in den Rückblenden die Wahrheit gezeigt wird, es werden lediglich die Lügen einiger Figuren visualisiert.

Uncommunicative

Das letzte Kriterium eliminiert noch einmal eine ganze Reihe von Beispielen. Unzuverlässiges Erzählen soll als ein Problem mangelnder *communicativeness* verstanden werden. Dies geht zurück auf die Kategorien *knowledgeability* und *communicativeness*, wie sie unter anderem bei David Bordwell genutzt werden. Dabei beschreibt *knowledgeability* den Umfang des Wissens, über das die Erzählung bzw. die zentrale narrative Instanz verfügt. *Communicativeness* beschreibt hingegen die Bereitschaft, dieses Wissen auch weiterzugeben.⁴³

In einem Thriller oder Krimi beschränkt sich die *knowledgeability* beispielsweise häufig auf den Wissensstand der Ermittlerfigur. Hierbei wird jede relevante Information mit dem Zuschauer geteilt, die *communicativeness* ist also hoch. In einem solchen Fall kann nicht von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden, wenn der Zuschauer temporär den gleichen Fehlschlüssen unterliegt wie der Ermittler selbst. Stellvertretend für eine große Zahl von Filmen soll an dieser Stelle BASIC INSTINCT (USA/F 1992, Paul Verhoeven) stehen. Hier wird die des Mordes verdächtige Catherine Tramell in den Augen der Polizei und somit in denen der Zuschauer entlastet, bis in der letzten Szene die unter ihrem Bett liegende Mordwaffe gezeigt wird. Unzuverlässiges Erzählen liegt nicht vor, da der Zuschauer bis zur letzten Szene den Wissensstand der Polizei teilt. Verfügt die Erzählung allerdings über eine entscheidende Information und teilt diese nicht mit – beispielsweise die Information, dass die diegetische Welt nicht objektiv, sondern durch die subjektive Wahrnehmung verzerrt dargestellt ist – liegt eine geringe *communicativeness* vor und unzuverlässiges Erzählen kann gegebenenfalls angenommen werden.

Fazit

Die vorgestellte Definition fasst unzuverlässiges Erzählen als eine von mehreren Strategien zur Auflösung textueller Inkonsistenzen. Dabei ist unzuverlässiges Erzählen zwingend filmintern, intentional, auflösbar, eindeutig, nachträglich und auf fehlende *communicativeness* zurückzuführen. Quelle des Erzählens und damit auch des unzuverlässigen Erzählens ist eine unpersönliche zentrale narrative Instanz. Nach dieser Definition ist unzuverlässiges Erzählen eine recht homogene Kategorie und deckt dennoch die gesamte Breite der relevanten Filmbeispiele ab, ohne dabei zentrale Beispiele mit großer Ähnlichkeit zu den erfassten Filmen außen vor zu lassen.

⁴³ Bordwell 1985, S.57 ff.

Allerdings liefert die Definition ein Filmspektrum mit ausgefranstem Rand, so dass eine intersubjektiv nachvollziehbare Entscheidung über eher randständige Filmbeispiele nicht immer möglich ist. In der Diskussion im Anschluss an die Präsentation dieses Definitionsvorschlags auf dem FFK manifestierte sich dies anhand von Beispielfilmen, in denen Geschehnisse innerhalb der diegetischen Welt dadurch annulliert werden, dass Figuren aus der Diegese „heraustreten“ und diese Szenen in einer Handlung fingierter Gestaltungsallmacht schlichtweg zurücknehmen. Dies ist unter anderem in *WAYNE'S WORLD* (USA 1992, Penelope Spheeris), *FUNNY GAMES* (Österreich 1997, Michael Haneke) und *TOMCATS* (USA 2001, Gregory Poirier) zu beobachten und geht einher mit einer direkten Adressierung des Publikums durch eine Figur. Eine solche Form der Handlungsumgestaltung ist nicht zu verwechseln mit der diegetischen Veränderung der Geschehnisse – etwa durch eine Zeitreise. Ob in derartigen Fällen von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden kann, ist durchaus diskutabel, besonders im Fall von *FUNNY GAMES*, wo die Annullierung von Geschehnissen unter Zuhilfenahme einer scheinbar normalen Fernbedienung geschieht, ohne dass erklärt wird, warum dies möglich sein sollte.

Literatur

Booth, Wayne (1968) [1961]: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI.

Buckland, Warren (2009): Introduction: Puzzle Plots. In: Ders. (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester. S. 1-12.

Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/ New York/ London.

Drexler, Peter (2006): 'Ich bin nicht die, für die Sie mich halten.' Unzuverlässiges Erzählen in François Ozons *SWIMMINGPOOL*. Mit einem Exkurs zu seinen anderen Filmen. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier. S. 225-248.

Ferenz, Volker (2008): *Don't believe his lies. The unreliable narrator in contemporary American cinema*. Trier.

Fuxjäger, Anton (2007): Falsche Fährten. Ein Definitionsvorschlag und eine Erörterung jener Untervariante, die durch die Vorenthaltung von expositorischen Informationen zustande kommt. In: Blaser, Patric et al. (Hg.): *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Wien/Köln/Weimar. (= *Maske und Kothurn* Jg. 53, Nr. 2-3). S. 13-32.

Ganser, Katharina (2007): Dramaturgie der Irreführung in *FIGHT CLUB*. In: Blaser, Patric et al. (Hg.): *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Wien/Köln/Weimar. (= *Maske und Kothurn* Jg. 53, Nr. 2-3). S. 111-120.

Geimer, Alexander (2006): Der Mindfuck als postmodernes Spielfilm-Genre. Ästhetisches Irritationspotenzial und dessen subjektive Aneignung untersucht anhand des Films *THE OTHERS*. <http://www.jump-cut.de/mindfuck1.html> (gesehen am 06.03.2012).

Hartmann, Britta (2005): Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment. In: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München. S. 154-174.

- Hartmann, Britta (2007): Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film. In: Blaser et al. (Hg.): *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Wien/Köln/Weimar. (= *Maske und Kothurn* Jg. 53, Nr. 2-3). S. 33-52.
- Helbig, Jörg (2005): 'Follow the White Rabbit!' Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München. S. 131-146.
- Kozloff, Sarah (1988): *Invisible Storytellers. Voice over Narration in American Film*. Berkeley, CA.
- Laass, Eva (2006): Krieg der Welten in Lynchville. MULHOLLAND DRIVE und die Anwendungsmöglichkeiten und -grenzen des Konzept narrativer Unzuverlässigkeit. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier. S. 251-284.
- Laass, Eva (2008): *Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema. A Contribution to Film Narratology*. Trier.
- Lahde, Maurice (2002): Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver in THE USUAL SUSPECTS. In: *montage/av* Vol. 11, 1. S. 149-179.
- Lahde, Maurice (2005): Der unzuverlässige Erzähler in THE USUAL SUSPECTS. In: Liptay / Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München. S. 292-306.
- Lahde, Maurice (2006): Den Wahn erlebbar machen. Zur Inszenierung von Halluzinationen in Ron Howards A BEAUTIFUL MIND und David Cronenbergs SPIDER. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier. S. 43-72.
- Liptay, Fabienne (2005): Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ‚Roadmovies‘ von David Lynch? In: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München. S. 307-323.
- Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (2005): Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Dies. (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München. S. 12-18.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2000): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Mecke, Jochen (2004): Kleine Apologie des Kinos der Lüge. Zur Einführung. In: Kerstin Kratochwill/ Steinlein, Almut (Hg.): *Kino der Lüge*. Bielefeld. S. 9-25.
- Nünning, Ansgar (1998): *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier. S. 3-39.
- Schweinitz, Jörg (2005): Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München. S. 89-106.
- Staiger, Janet (2006): *Complex Narratives, An Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Complex Narratives (=Film Criticism* Vol. 31, Nr. 1-2). S. 2-4.
- Staiger, Janet (Hg.) (2006): *Complex Narratives (=Film Criticism* Vol. 31, 2006, Nr. 1-2).
- Steinke, Anthrin (2006): 'It's called a change-over: the movie goes on and nobody in the audience has any idea.' Filmische Irrwege und Unwahrheiten in David Finchers FIGHT CLUB. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier. S. 149-165.
- Vogt, Robert (2009): Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur und Filmwissenschaft. In: Kaul, Susanne et al. (Hg.): *Erzählen im Film:*

Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Bielefeld. S. 35-55.

Voigts-Virchow, Eckart (2006): ‘I’ll show you the life of the mind!’ Implizite Autoren, Metanarrativität unzuverlässiges Erzählen und unzuverlässige ‚Wahr-Nehmung‘ in Joel Coens BARTON FINK und Spike Jonzes ADAPTATION. In: Helbig, Jörg (Hg.): Camera doesn’t lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier. S. 97-122.

Yacobi, Tamar (2000): Interart Narrative. (Un)Reliability and Ekphrasis. In: *Poetics Today* Vol. 21, Nr. 4, S. 711-749.