

Matthias Brütsch

## Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung

### Wie sich das *unzuverlässige Erzählen* von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob

Die akademische Beschäftigung mit erzähltheoretischen Fragestellungen war lange Zeit fast ausschließlich auf literarische Formen beschränkt.<sup>1</sup> Als sich Disziplinen wie die Film-, Kunst- oder Theaterwissenschaft mit der erzählerischen Dimension ihrer Studienobjekte zu beschäftigen begannen, standen sie deshalb vor der Wahl, an einem "fremden" Erzählmedium erprobte Konzepte zu adaptieren oder eigene Analysekategorien zu entwickeln. Im Normalfall wurden, insbesondere was die Filmwissenschaft betrifft, Begriffe und Konzepte übernommen, jedoch unter Betonung der Notwendigkeit, diese stark abzuwandeln, um der Eigenart des neuen Untersuchungsgegenstands Rechnung zu tragen. Der vorliegende Aufsatz hat zum Ziel, die filmwissenschaftliche Adaption des unzuverlässigen Erzählens und damit verbundene Bedeutungsverschiebungen zu untersuchen.

Das Konzept wurde bekanntlich 1961 von Wayne C. Booth in die Literaturwissenschaft eingeführt<sup>2</sup> und in der Folge von verschiedenen Narratologen aufgenommen, weiterentwickelt und auch revidiert.<sup>3</sup> In der Filmwissenschaft wurde es lange Zeit nur sporadisch in erzähltheoretische Überlegungen einbezogen,<sup>4</sup> bis im vergangenen Jahrzehnt schließlich – insbesondere im deutschen Sprachraum – eine ganze Reihe von Publikationen zum Thema des unzuverlässigen Erzählens im Film erschien.<sup>5</sup> Bei der Lektüre filmwissenschaftlicher Texte fällt auf, dass die überwiegende Mehrheit mit dem Begriff eine narrative Konstellation beschreibt, die sich von derjenigen, die in literaturwissenschaftlichen Texten gemeinhin mit unzuverlässigem Erzählen bezeichnet wird, wesentlich unterscheidet, und zwar so sehr, dass sich die Frage aufdrängt, ob es überhaupt sinnvoll ist, beiden denselben Namen zu geben. Bevor ich auf Gründe und Dynamik dieser transdisziplinären Bedeutungsverschiebung eingehe, möchte ich die beiden Konstellationen einander gegenüberstellen, wobei darauf hingewiesen sei,

dass es mir in diesem ersten Schritt nicht um eine Berücksichtigung aller Auffassungen, sondern vielmehr um das Herausdestillieren von zwei Prototypen geht, die den am häufigsten genannten Beispielen entsprechen.

#### Der literaturwissenschaftliche Prototyp

Literaturwissenschaftler verstehen unter unzuverlässigem Erzählen in der Regel folgende Konstellation: Die Erzählung eines homodiegetischen Erzählers (also eines Ich-Erzählers, der eine Geschichte erzählt, an deren Ereignissen er selber beteiligt war) ist derart gestaltet, dass sie den Leser dazu veranlasst, eine Sichtweise einzunehmen, die von derjenigen des Erzählers abweicht (und sich mit derjenigen des impliziten Autors deckt, sofern ein solcher postuliert wird).<sup>6</sup> Die Diskrepanz zwischen der Einschätzung des Lesers und derjenigen des Erzählers etabliert eine Distanz zwischen diesen beiden Instanzen, wobei der Leser eine privilegierte Position einnimmt, erkennt er doch Zusammenhänge, die dem Erzähler verborgen bleiben. Explizit vermittelt wird nur die Version des Erzählers. Die alternative Lesart ist im Text nur implizit angelegt und muss vom Leser unter Rückgriff auf sein Fiktions- und Weltwissen im Rezeptionsvorgang aktiv konstruiert werden.<sup>7</sup> Der Erzähler ist sich nicht bewusst, dass seine Version und Bewertung der Geschichte von seinem Adressaten als widersprüchlich oder problematisch aufgefasst werden könnte. Folglich kann ihm auch keine Täuschungsabsicht oder Lüge unterstellt werden. Oft erscheint er im Gegenteil sehr aufrichtig, etwa wenn er kompromittierende Handlungen eingesteht oder negative Selbsteinschätzungen vornimmt.

Irritierende und mit den Ansichten des Lesers in Wi-

derspruch geratende Aussagen des Erzählers treten früh in Erscheinung, so dass die für die Konstellation grundlegende Diskrepanz zwischen den beiden Instanzen bereits in der Anfangsphase etabliert ist und bis zum Schluss erhalten bleibt. Es kommt also nicht zu einer finalen Auflösung oder Annäherung, denn das erzählende Ich erlangt genauso wenig die dafür nötige Einsicht in die eigene "verschobene" Weltsicht wie das erlebende Ich. Das Etablieren der Diskrepanz ist nur selten mit einem Aha-Erlebnis auf Seiten des Lesers verbunden;<sup>8</sup> die Erzähldynamik ist entsprechend auch nicht auf eine überraschende Enthüllung hin ausgerichtet.

Bei der beschriebenen Erzählkonstellation handelt es sich um eine Form von Ironie. Allerdings ist nicht der Erzähler ironisch (der meint wirklich, was er sagt), sondern der Erzähltext insgesamt, der so angelegt ist, dass die Aussage des Erzählers vom Leser konträr oder zumindest abweichend aufgefasst werden kann. Die Erzählperspektive schließlich ist so gestaltet, dass der Leser eine Position erlangen kann, in der er in wesentlichen Punkten nicht nur mehr als die Figur, sondern auch mehr als der Erzähler weiß. Dies ist insofern bemerkenswert, als diese Konstellation in den Gleichungen, die für die Analyse der Wissensverteilung üblicherweise angestellt werden (der Erzähler vermittelt dem Leser mehr, weniger oder gleich viel Wissen wie die Figur hat, was nach Genette der Null-, externen und internen Fokalisierung entspricht),<sup>9</sup> gar nicht vorgesehen ist.

Um den skizzierten Prototyp zu veranschaulichen, seien im Folgenden zwei Werke kurz beschrieben, die von Literaturwissenschaftlern häufig als Paradebeispiele für unzuverlässiges Erzählen angeführt werden. In Mark Twains Roman *Huckleberry Finn* (1884) hilft der gleichnamige Erzähler einem schwarzen Sklaven, vor seinem Besitzer zu fliehen. Obwohl er große Sympathie für den Flüchtling hegt, plagen ihn dabei moralische Skrupel, und er kann sich sein "sündhaftes" Verhalten nur damit erklären, dass er schlecht erzogen wurde. Leser mit der Auffassung, dass Sklaverei zu verurteilen ist, interpretieren Hucks Handlungen hingegen als vorbildhaft und werten seine Selbstbezüglichungen als unzuverlässiges Urteil eines naiven Kindes, dessen Wertmaßstäbe durch ein rassistisches Umfeld korrumpiert worden sind.

In Ian McEwans Kurzgeschichte *Dead as They Come* (1978) berichtet ein wohlhabender Mann von seiner leidenschaftlichen Liebe, die, wie sich für den Leser bald herausstellt, nicht etwa einer Frau, sondern einer Schaufensterpuppe gilt. Ab diesem Moment können sämtliche auf die Puppe projizierten Lebenszeichen (wie auch die psychologische Deutung ihrer Reglosigkeit) als unzuverlässige Einschätzung eines Erzählers gewertet werden, der einem abartigen Liebeswahn erlegen ist.

### Der filmwissenschaftliche Prototyp

Auf filmwissenschaftlicher Seite wird vornehmlich folgende Konstellation als unzuverlässiges Erzählen bezeichnet: Die filmische Erzählinstanz (die unpersönlich ist und sämtliche audiovisuellen Gestaltungsformen verantwortet) stellt die Ereignisse der Geschichte so dar, dass die Zuschauer während längerer Zeit zu falschen Hypothesen bezüglich des Realitätsstatus einzelner Figuren, bestimmter Handlungen oder ganzer Welten verleitet werden. Die tatsächlichen Verhältnisse werden erst kurz vor Schluss in einem *final plot twist* offenbart. Die Dynamik der Erzählung ist auf diesen überraschenden Umschwung hin ausgerichtet, der für die Rezipienten mit einem starken Aha-Erlebnis verbunden ist. Die Zuschauer werden von der Erzählung auf eine falsche Fährte gelockt und während längerer Zeit gezielt getäuscht.

Bei der Täuschung handelt es sich meist um eine Illusion der Hauptfigur (die einen Traum für real hält, imaginierte Personen nicht als solche erkennt oder sich trotz Geisterdasein noch als lebendig betrachtet), die der Zuschauer "miterlebt", da ihm erst zum Schluss offenbart wird, in welchem Ausmaß seine Perspektive an das subjektive Erleben der Figur gekoppelt war.<sup>10</sup> Wesentlich für die Erzählkonstellation ist also ein starker Subjektivierungseffekt, der die Rezipienten die Erfahrung der Figur nachvollziehen lässt und die Distanz zwischen diesen beiden Instanzen auf ein Minimum reduziert. Diese Angleichung hat oft bis zum Schluss Bestand, denn meist bringt die Auflösung nicht nur dem Zuschauer, sondern auch der Figur die nötige Erkenntnis, um aus der Illusion auszubrechen. Hingegen

etabliert der finale Umbruch eine Distanz zwischen Zuschauer und filmischer Erzählinstanz, bei der sich herausstellt, dass sie entscheidende Informationen lange zurückgehalten, gegenüber Zuschauer und Figur also ihre privilegierte Wissensposition ausgespielt hat.

Auch dieser Prototyp sei im Folgenden durch zwei konkrete Beispiele kurz veranschaulicht: In *LA RIVIÈRE DU HIBOU* (Robert Enrico, F 1962) soll ein Zivilist durch eine Armeeinheit erhängt werden. Die Exekution misslingt jedoch, denn im entscheidenden Moment reißt der Strick, und der Mann kann die Flucht ergreifen, die ihn nach langem Fußmarsch nach Hause führt, wo seine Frau auf ihn wartet. Kurz vor der ersehnten Wiedervereinigung spürt er jedoch einen gewaltigen Ruck im Nacken, und im nächsten Moment baumelt er leblos am gerissen geglaubten Strick. Die gesamte Flucht, so wird nun klar, war lediglich ein im Todesmoment halluziniertes Geschehen.

In *THE SIXTH SENSE* (M. Night Shyamalan, USA 1999) wird ein erfolgreicher Psychiater gleich zu Beginn des Films von einem ehemaligen Patienten angeschossen. Aus der Tatsache, dass er nach einem explizit signalisierten Zeitsprung von einem halben Jahr in der Folgesequenz wieder seinem Beruf nachgeht, schließen wir, dass die Schusswunde nicht gravierend war und in der Zwischenzeit verheilt ist. Das Problem des Jungen, den er nun betreut, besteht darin, dass ihm Verstorbene als Geister erscheinen. Am Schluss des Films stellt sich für uns Zuschauer genauso überraschend wie für die Hauptfigur heraus, dass auch er einer dieser Geister ist, die Verletzung also doch tödlich war.<sup>11</sup>

### Unterschiede zwischen den beiden Prototypen

Obwohl das Skizzieren der literatur- und filmwissenschaftlichen Prototypen unzuverlässigen Erzählens (die ich in der Folge PL und PF nennen werde) bereits wesentliche Unterschiede deutlich gemacht haben dürfte, möchte ich der Klarheit halber die Differenz in einem Direktvergleich noch stärker herausstellen:

**Täuschung:** Im PL täuscht sich der Leser nicht (oder nur ganz am Anfang), er erkennt im Gegenteil das Trugbild oder den Irrtum des Erzählers. Im PF wird der Zuschauer (genauso wie die Figur) bis kurz vor Schluss von der Erzählung getäuscht.

**Distanz zwischen Erzählinstanzen:** Im PL entsteht eine Distanz zwischen Leser und Erzähler/Figur, hingegen keine zwischen Leser und Erzählung insgesamt. Im PF besteht keine Distanz zwischen Zuschauer und Figur, dafür zwischen Zuschauer und grundlegender (filmischer) Erzählinstanz.

**Diskrepanz:** Im PL besteht eine Diskrepanz zwischen der Version der Geschichte, die der Erzähler vermittelt, und derjenigen, die der Leser für sich rekonstruiert. Im PF besteht eine Diskrepanz zwischen der Version, die die Erzählung zuerst vermittelt oder suggeriert, und derjenigen, die sie zum Schluss offenbart, also zwischen Erzählsegment A und der nachträglichen Neuinterpretation von Erzählsegment A im Lichte von Erzählsegment B.

**Ironie:** Im PL ist die Erzählung ironisch angelegt, da eine implizite Aussage herausgehört werden kann, die konträr zur expliziten steht. Im PF ist keine solche ironische Doppelung vorhanden, denn die zu leistende Rekonstruktion einer alternativen Version wird durch die Erzählung explizit angeleitet oder zumindest angestoßen und verdrängt die alte Version, so dass es – zumindest bei der ersten Visionierung<sup>12</sup> – nicht zu einer zeitgleichen Gegenüberstellung konträrer Versionen kommt.

**Zeitpunkt / Dynamik:** Im PL ist die Diskrepanz früh etabliert und bleibt bis zum Ende bestehen. Im PF wird erst in dem Moment ersichtlich, dass überhaupt eine Diskrepanz vorhanden war, als sie sich zum Ende hin auflöst.

**Überraschung / Aha-Erlebnis:** Im PL kann es zu einem kleineren Aha-Erlebnis am Anfang der Erzählung kommen, dies ist jedoch nicht zwingend und oft nicht gegeben. Im PF ist die ganze Erzähldynamik auf die finale Überraschung und das damit verbundene Aha-Erlebnis hin angelegt.

**Erzählperspektive:** Explizit vermittelt das erzählende Ich im PL keine über den Verständnishorizont des erlebenden Ich hinausgehende Perspektive, insbesondere nicht bezüglich der für die Erzählkonstellation grundlegenden Fehlinterpretationen. Aufgrund implizi-

ter Hinweise vermag sich der Leser trotz dieser Einschränkung jedoch schon bald einen Wissensvorsprung gegenüber Erzähler und Figur zu verschaffen.<sup>13</sup> Im PF stellt sich zum Schluss demgegenüber heraus, dass der Zuschauer noch viel stärker auf das subjektive Erleben der Figur eingeschränkt war, als zunächst angenommen, dass sein Wissen demjenigen der Figur also zu keinem Zeitpunkt überlegen und demjenigen der Erzählinstanz gar krass unterlegen war.<sup>14</sup> Es handelt sich also um eine starke Form der Subjektivierung, während man im PL eher von einer Objektivierung der subjektiven Version des Erzählers durch den Leser sprechen kann.<sup>15</sup>

Angesichts dieser langen Liste von Unterschieden oder gar Gegensätzen stellt sich die Frage, wo überhaupt Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Konstellationen auszumachen sind, die ja doch vorhanden sein müssen, wenn etliche Filmwissenschaftler den Begriff des unzuverlässigen Erzählens von der einen auf die andere übertragen. Implizit sind sie in der Auflistung der Gegensätze schon enthalten: Dass überhaupt eine Form von Täuschung und Diskrepanz vorhanden ist, die mit dem Erzählvorgang und seiner Rezeption verbunden ist, dass etwas anders ist, als es von der Erzählung vermittelt wird, scheint die Gemeinsamkeit zu sein, die den Transfer rechtfertigen soll. Die obige Liste macht jedoch deutlich, dass diesen recht allgemeinen Berührungspunkten gewichtige Differenzen gegenüberstehen, sobald man sich fragt, wo die Diskrepanz genau angesiedelt ist, wer wen täuscht und wer wann auf welche Weise zur Erkenntnis kommt, dass etwas nicht so sein kann, wie es vermittelt wurde oder wird.

### Ähnliche oder gegensätzliche Konstellationen?

Nun kann man meiner Vorgehensweise mit den beiden Prototypen vorwerfen, sie überspitze einerseits die Differenzen und homogenisiere andererseits ein Phänomen, das bereits innerhalb der Literaturwissenschaft als vielgestaltig erkannt wurde. So hat sich die Auffassung von Phelan und Martin weitgehend durchgesetzt, dass mehrere Arten von unzuverlässigem Er-

zählen zu unterscheiden sind: falsche/unvollständige Darstellung von Tatsachen und Ereignissen (*misreporting/underreporting*), falsche/unzureichende ethisch-moralische Bewertung eines Sachverhalts (*misevaluating/underregarding*) sowie falsches/unzureichendes Verständnis respektive falsche/unzureichende Wahrnehmung (*misreading/underreading*).<sup>16</sup> Einige filmwissenschaftliche Publikationen beziehen sich auf diese Unterscheidung – meist verkürzt auf die Gegenüberstellung einer "faktisch-mimetischen" und einer "normativ-ideologischen" Unzuverlässigkeit,<sup>17</sup> wenden sich in der Folge jedoch fast ausschließlich der ersten Variante und Beispielen zu, die meinem PF entsprechen.<sup>18</sup> Somit stellt sich die Frage, ob die wesentliche Differenz zwischen den beiden Prototypen mit der Unterscheidung zwischen faktischer und normativer Unzuverlässigkeit nicht bereits erfasst ist, man also besser von verschiedenen Varianten derselben als von unterschiedlichen oder gar gegensätzlichen Konstellationen spricht.

Dieser Ansicht muss entgegengehalten werden, dass sich der Unterschied zwischen "falscher" Faktendarstellung und "mangelhafter" Bewertung von Sachverhalten nur teilweise mit der Differenz zwischen den beiden Prototypen deckt. Zwar dominiert im PF ersteres und im PL letzteres, die unzulängliche Wahrnehmung und Einschätzung führt den literarischen Erzähler jedoch regelmäßig dazu, auch Ereignisse und Fakten falsch wiederzugeben (so etwa in *Dead as They Come*), und umgekehrt kommt es auch im PF zu falschen Wahrnehmungen und Bewertungen, zwar nicht auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung (die ist tatsächlich nur faktisch-mimetisch unzuverlässig), dafür auf Seiten des Zuschauers, den das Vorhalten wichtiger Zusammenhänge genauso wie die Figur zu Fehlschlüssen verleitet. Die drei Varianten von Phelan und Martin können ohnehin nicht als trennscharfe Kategorien betrachtet werden, treten sie doch häufig in Abhängigkeit voneinander in Erscheinung, so dass es eher darum geht, ein Dominanzverhältnis zu bestimmen als eine Erzählung pauschal der einen oder anderen Kategorie zuzuordnen.

Viel wesentlicher erscheinen mir die Fragen, ob die entsprechende Instanz in täuschender Absicht, also bewusst unzulänglich erzählt oder nicht, ob der Rezipient das unzuverlässige Erzählen (in welcher der drei

Varianten auch immer) zeitgleich oder erst im Nachhinein erkennt und ob ihm diese Erkenntnis explizit oder nur implizit vermittelt wird.<sup>19</sup> Für die Wirkung und Dynamik der Erzählkonstellation sind diese Unterschiede bedeutender als die zwischen faktisch-mimetischer und normativ-ideologischer Unzuverlässigkeit.

## Literatur und Film im intermedialen Vergleich

Nun ist es an der Zeit, genauer auf mediale Unterschiede zwischen der literarischen und filmischen Erzählform einzugehen, die bislang erst implizit angeklungen sind, obwohl sie von etlichen Filmwissenschaftlern als Begründung für die Notwendigkeit des Transfers vom PL zum PF ins Feld geführt werden. Wichtig in unserem Zusammenhang erscheint vor allem folgende häufig erwähnte Differenz: Die grundlegende filmische Erzählinstanz (die den Erzählprozess insgesamt und sämtliche audiovisuellen Gestaltungsformen verantwortet) erscheint im Gegensatz zur Literatur normalerweise als unpersönliche und gleichzeitig eher abstrakte und unfassbare Größe, der somit auch nur schwerlich menschliche oder psychologische Eigenschaften zugeschrieben werden können. Persönliche Erzähler (in der Form körperloser Erzählerstimmen oder diegetischer Erzählerfiguren), bei denen dies möglich ist, kommen nur optional und erst auf sekundärer Ebene ins Spiel, und auch da vermag ihr sprachlicher Bericht – im Gegensatz zu demjenigen des literarischen Erzählers – den Diskurs nur partiell in Beschlag zu nehmen, denn die (meist zeitgleich vermittelte) audiovisuelle Inszenierung der Ereignisse ist direkt von der grundlegenden (respektive übergeordneten) filmischen Erzählinstanz abhängig.

Das Unzuverlässigkeitsurteil des Lesers trifft im PL einen persönlichen Erzähler, der als *dramatized* respektive *overt narrator* auch explizit in Erscheinung tritt und somit eine Projektionsfläche für mit dem Verdikt verbundene psychologische Zuschreibungen bietet. Und trotz der (unterstellten) Unzulänglichkeit ist seine Version der Geschichte die einzig manifest vorhandene. Folgt man der Argumentation, dass der filmische Erzählprozess auf seiner obersten Hierarchiestufe unpersönlich ist und persönliche Erzähler erst in

untergeordneten Chargen und auch dort nur mit beschränkter Diskursmacht in Erscheinung treten, so ergibt sich daraus, dass die Erzählkonstellation des PL im Film grundsätzlich nicht zu erreichen ist. So gesehen muss den Filmwissenschaftlern zugestimmt werden, die sich für eine Adaption des literaturwissenschaftlichen Konzepts aussprechen.

Allerdings stellt sich die Frage, ob die medialen Unterschiede derart groß sind, dass die nächstliegende vergleichbare Erzählkonstellation eine ist, die – wie oben gezeigt – in wesentlichen Punkten eher konträr als ähnlich erscheint. Zudem irritiert, dass diejenige Konstellation, die als filmische Variante des unzuverlässigen Erzählens präsentiert wird, in der Literatur mit Werken wie Ambrose Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890)<sup>20</sup> oder Leo Perutz' *Zwischen neun und neun* (1918) genauso existiert, dort jedoch nur selten mit dem Konzept des unzuverlässigen Erzählens in Verbindung gebracht wird.<sup>21</sup> Würden diese Beispiele in der Literaturwissenschaft mit einbezogen, wäre die dort weit verbreitete Ansicht nicht mehr haltbar, dass nur Erzähler unzuverlässig sein können, die sowohl homodiegetisch als auch "dramatisiert" sind, denn beide Werke verfügen über heterodiegetische Erzähler, deren Person und Funktion mit keinem Wort hervorgehoben wird.<sup>22</sup>

## Der literaturwissenschaftliche Prototyp im Film (und umgekehrt)

Ich möchte im Folgenden aufzeigen, dass im Film verschiedene Erzählkonstellationen existieren, die dem PL deutlich näher kommen als der PF. Von den oben beschriebenen Merkmalen des PL erachte ich dabei folgende als zentral: die Selbsttäuschung oder beschränkte Sichtweise eines persönlichen Erzählers, die vom Rezipienten früh durchschaut wird, und die ironische Anlage, bei der die explizite einer impliziten Bedeutung zeitgleich gegenübersteht. Im PF ist, wie oben ausgeführt, keines dieser Merkmale erfüllt. Bevor die Filmwissenschaft jedoch mehrheitlich auf diese Konstellation fokussiert hatte, wurde eine andere als unzuverlässiges Erzählen im Film propagiert – etwa von Chatman und Kozloff<sup>23</sup> –, die zumindest eini-

ge der Merkmale des PL aufweist: Beispiele, in denen die verbale Erzählung einer Figur in Konflikt gerät mit der (zeitgleich präsentierten) audiovisuellen Inszenierung der entsprechenden Ereignisse durch die filmische Erzählinstanz. Dies ist etwa in *BADLANDS* (Terrence Malick, USA 1973) oder *FORREST GUMP* (Robert Zemeckis, USA 1994) der Fall. Im ersten Beispiel verharmlost und romantisiert die Erzählerstimme der Protagonistin das Verhalten ihres Geliebten, der durch seine Handlungen als skrupellos erscheint. Und im zweiten gerät die naive Einschätzung des Titelhelden immer wieder in Widerspruch zu den visuell präsentierten Gegebenheiten, etwa wenn er vom Vater seiner Freundin in anerkennendem Tonfall sagt: "He was a very loving man. He was always kissing and touching her and her sisters", während uns die Inszenierung einen betrunkenen Grobian zeigt, der seiner Tochter in inzestuöser Absicht nachstellt.

In solchen Beispielen treten persönliche Erzähler oder Erzählerstimmen in Erscheinung, deren Berichte oder Kommentare vom Zuschauer zeitgleich als unzulänglich oder unpassend aufgefasst werden müssen. Allerdings – und in diesem Punkt erfüllen sie die "Vorgabe" nicht – wird die alternative Bedeutung nicht implizit, sondern (durch die audiovisuelle Inszenierung) *explizit* vermittelt. Somit kann streng genommen nicht mehr von einer ironischen Anlage gesprochen werden, die voraussetzen würde, dass die eigentlich gemeinte Aussage der geäußerten unausgesprochen gegenübersteht. Um die ironische Form zu wahren, müsste die audiovisuelle Inszenierung so gestaltet sein, dass sie die Version der Erzählerfigur nicht explizit in Frage stellt.<sup>24</sup> Die Mehrspurigkeit, ansonsten großer Vorteil der filmischen Erzählform, erweist sich hier für einmal eher als Nachteil, denn ironische (also unausgesprochene) Doppeldeutigkeit ist einfacher zu erreichen, wenn die explizite Aussage nur über einen Kanal kommuniziert und nicht noch von einer anderen Seite her bekräftigt wird.

*AMADEUS* von Miloš Forman (USA 1984) erfüllt diese Voraussetzung eher als *BADLANDS* oder *FORREST GUMP*, denn die Version der Erzählerfigur Salieri – dass ein bössartiger Gott ihn nur mäßig begabt und ihm gleichzeitig absichtlich ein musikalisches Genie vor die Nase gesetzt hat, das fleghafter nicht sein könnte – wird von der audiovisuellen Inszenierung nicht explizit

in Frage gestellt. Trotzdem gibt es Anlass, nicht nur an Salieris religiös verdrehter Weltsicht, sondern auch an seiner Charakterisierung von Mozart zu zweifeln, die eher rasender Eifersucht als objektiver Beobachtung zu entspringen scheint. Als weiteres Beispiel ließe sich *HAPPY END* (Tschechoslowakei 1967) anfügen, ein Film, dessen ironische Pointe darin besteht, dass die Erzählerstimme den Ereignissen normale Kausallogik unterstellt, obwohl diese durchgehend rückwärts ablaufen. Eine ironische Konstellation mit persönlichem Erzähler ist im Film also möglich, aber nicht einfach zu erreichen, da der verbale Bericht in der Regel durch die audiovisuelle Inszenierung explizit bekräftigt oder berichtigt wird.

### **Ironischer Kommentar der unpersönlichen filmischen Erzählinstanz**

Was mit Ausnahme von Eva Laass' erst kürzlich erschienener Dissertation<sup>25</sup> im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen hingegen noch kaum untersucht wurde, ist die Frage, ob nicht auch die übergeordnete filmische Erzählinstanz zu Aussagen oder Kommentaren fähig ist, die etwas anderes implizieren, als sie explizit vermitteln. Laass diskutiert in diesem Zusammenhang Oliver Stones Skandalfilm *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994), in dem ein Liebespaar auf der Flucht wahllos Leute umbringt, was die beiden aufgrund immer größerer medialer Aufmerksamkeit zu Superstars macht. Aufsehen hat der Film nicht nur wegen seines Inhalts, sondern auch seiner extrem ästhetisierten Gestaltung erregt, die durch permanenten Stilwechsel ein regelrechtes (postmodernes) Feuerwerk zündet.

Die Frage nach der im Werk eingeschriebenen moralischen Haltung wurde von der Filmkritik intensiv diskutiert, und einige Autoren attestierten dem Film, hinter seinem vordergründigen Schwelgen in Exzess und Brutalität stecke eine satirische Abrechnung mit der in Amerika grassierenden Lust an Sensation und Gewalt. Diese Lesart geht davon aus, dass die explizite Aussage des Films (Gewalt und ihre mediale Ausschlachtung sind cool) antithetisch zu seiner impliziten Aussage steht (Amerikas zentrales Problem besteht darin,

dass Gewalt als cool gilt und medial hemmungslos ausgeschlachtet wird). Etliche Filmkritiker waren jedoch der Meinung, ein Film, der Gewalt derart ästhetisiert und letztlich selbst medial verwertet, könne diese Art ironischer Kritik oder Satire nicht für sich reklamieren.<sup>26</sup> Und auch Laass kommt in ihrer Analyse zu einem eher negativen Schluss: "Although the film contains a considerable number of signals encouraging this interpretation [of unreliable narration] and a consistent fashioning of the narrative mediation accordingly might have solved the problems a lot of recipients had with the film, the projection of normatively unreliable implicit narration onto the story's mediation therefore ultimately does not quite work. Examples in which it does actually work have still to be either found or made, at least to my knowledge."<sup>27</sup>

Trotz dieser insgesamt negativen Einschätzung erwähnt Laass eine Sequenz aus *NATURAL BORN KILLERS*, in der die Attribution normativer Unzuverlässigkeit an die unpersönliche filmische Erzählinstanz zu funktionieren scheint: die Episode "I Love Mallory", in der sich die Protagonisten des Films, Mickey und Mallory, das erste Mal begegnen.<sup>28</sup> Im Stil einer Sitcom inszeniert, führt sie uns Mallorys Familie vor, die aus einem gewalttätigen, inzestuösen Vater, einer weinerlichen Mutter und einem debilen Bruder besteht. Insbesondere die schmutzigen Witze und Übergriffe des Vaters werden dabei in bester Sitcom-Manier mit Gelächter und Applaus quittiert. Da es sich bei der Sequenz trotz ihrer Aufmachung natürlich nicht um eine Sitcom, sondern die Inszenierung eines Lebensabschnitts der Protagonisten in der Form einer Sitcom handelt, kann der Beifall nicht einem diegetischen Publikum zugeschrieben werden, sondern muss als Kommentar des filmischen Diskurses gewertet werden. Und weil das Verhalten des Vaters so dargestellt ist, dass es selbst hartgesottenen Zynikern widerlich erscheinen muss, drängt es sich auf, den Applaus ironisch zu lesen.

Noch besser funktioniert diese Konstellation meines Erachtens im Kurzfilm *EINSPRUCH III – ODER NEULICH AN DER SCHWEIZER GRENZE* von Rolando Colla (CH 2002). Der Film handelt von einer Gruppe von Flüchtlingen, die versuchen, über die grüne Grenze in die Schweiz zu gelangen, um dort Asyl zu beantragen. Sie werden jedoch unmittelbar nach Überwinden des Grenzzauns

verhaftet und nach kurzer Internierung wieder außer Landes geschafft. Einer der Flüchtlinge, ein Maghrebiner, hat eine Beinprothese, die in der Hektik des forcierten Aufbruchs am Tag der Ausschaffung auf der Polizeiwache liegen bleibt. Als er den Verlust bemerkt, versucht er vergeblich, den Fahrer des Polizeibusses zur Umkehr zu bewegen. Der Film schließt mit der Diskussion zweier Grenzwächter darüber, wie die verwaiste Prothese möglichst unauffällig entsorgt werden kann.

Ähnlich wie in der Episode "I Love Mallory" wird die Handlung auch hier von Sitcom-Gelächter und Applaus begleitet, und zwar vorwiegend an denjenigen Stellen, an denen sich die Lage für den einbeinigen Flüchtling zuspitzt. Vordergründig scheint sich der Film also – politisch absolut inkorrekt – über Behinderte, Dunkelhäutige und Asylsuchende lustig zu machen und unmenschlichen Polizeiaktionen Beifall zu spenden. Sämtliche Personen, die ich zum Film befragt habe (u. a. eine Gruppe von 25 Studierenden im Rahmen einer Lehrveranstaltung), haben ihn jedoch ohne Zögern als Anprangerung der menschenverachtenden schweizerischen Flüchtlingspolitik gelesen – selbst diejenigen, die während der Projektion selber lachen mussten. Der in der Sitcom-Tonkulisse enthaltene explizite Kommentar – Beifall und Belustigung – wird in der Rezeption somit genau gegensätzlich aufgefasst: als Empörung und Anklage.<sup>29</sup>

Der Kurzfilm *EINSPRUCH III* wie auch die Episode "I Love Mallory" können als Ausnahmeerscheinungen gewertet werden. Nichtsdestotrotz zeigen sie, dass eine mit Ironie gekoppelte Unzuverlässigkeit der unpersönlichen filmischen Erzählinstanz grundsätzlich möglich ist, zumindest hinsichtlich ihrer moralisch-ethischen Position.

## Möglichkeiten der Personalisierung filmischen Erzählens

Mit den bisher erwähnten filmischen Erzählkonstellationen sind wir dem PL schrittweise näher gekommen. Wir haben gesehen, dass einerseits der Bericht oder die Bewertung einer diegetischen Figur vom filmischen Diskurs explizit oder in seltenen Fällen auch im-

plizit in Frage gestellt werden kann und dass andererseits der übergeordnete filmische Diskurs selbst das Geschehen, das er vermittelt, normativ unzuverlässig kommentieren kann. Als besonderen Reiz des PL hatte ich jedoch den Umstand gewertet, dass die Unzuverlässigkeit derjenigen Instanz zugeschrieben wird, die gleichzeitig persönlich (also psychologisierbar) und für den gesamten expliziten Diskurs verantwortlich ist. Die beiden genannten filmischen Konstellationen erfüllen nur jeweils eine dieser Bedingungen. Und folgt man der allgemein verbreiteten Ansicht, der filmische Erzählvorgang sei in letzter Instanz immer unpersönlich, so liegt diese Form des unzuverlässigen Erzählens im Film außer Reichweite.

Genau diese Annahme soll im Folgenden jedoch hinterfragt werden. Sie stützt sich auf folgende Überlegungen: Filmisch über Geschehenes zu berichten entspricht im Gegensatz zur verbalen Erzählung nicht unserer normalen, alltäglichen Ausdrucksform. Deshalb erscheint es beim Lesen viel naheliegender, einen persönlichen Erzähler vorauszusetzen, als bei der Filmrezeption. Hinzu kommt, dass die Filmherstellung ein kollektives Unterfangen ist, was die Projektion einer persönlichen Instanz, die für sämtliche kreativen Entscheidungen verantwortlich zeichnen soll, zusätzlich erschwert.

Im Grundsatz gibt es gegen diese Einschätzung nichts einzuwenden. Sie blendet jedoch den Sonderfall aus, in dem ein Filmmacher oder eine Filmcrew als Urheber der filmischen Erzählung installiert wird, und zwar nicht implizit als rein außerfilmische Instanz und auch nicht sekundär als Urheber lediglich eines Films im Film, sondern explizit und primär als Instanz, die für sämtliche Bilder und Töne, die wir zu sehen und hören bekommen, verantwortlich zeichnet. Genau wie der Romanautor einen Erzähler erschaffen kann, der als Urheber der verbalen Erzählung auftritt, können Filmschaffende einen Filmmacher oder eine Filmcrew erfinden, die als Urheber der audiovisuellen Erzählung erscheinen. Im Normalfall entstehen auf diese Weise so genannte *fake-documentaries* oder Pseudo-Dokumentarfilme, in denen die (fiktiven) Filmmacher eine Episode aus ihrem Leben, die Aktivitäten einer bestimmten Person oder sonst welche Ereignisse dokumentieren und filmisch aufbereiten. Als Beispiele dieser Art wären etwa DAVID HOLZMAN'S DIARY

(Jim McBride, USA 1967) oder ZUSJIE (KLEINE SCHWESTER, Robert Jan Westdijk, NL 1995) zu nennen.<sup>30</sup> Die Konstellation dieser Filme entspricht in wesentlichen Punkten der literarischen Ich Erzählung, in der der Erzähler seinen Bericht ja auch als Dokumentation realer und nicht als Erfindung fiktiver Ereignisse ausgibt und über sich selbst oder Personen berichtet, die er beobachtet hat.

### Die Unzuverlässigkeit der persönlichen Erzählinstanz in C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS

Die Frage ist nun, ob die auf diese Weise persönlich (und also psychologisierbar) gewordene, grundlegende filmische Erzählinstanz wie ein homodiegetischer Erzähler in der Literatur unzuverlässig erscheinen kann. Lässt sich ein entsprechendes Beispiel finden, so ist der Beweis erbracht, dass die immer wieder als "genuin literarisch" bezeichnete Konstellation des PL<sup>31</sup> im Film genauso möglich ist. Ich gebe zu, dass ich eine Weile suchen musste, glaube jedoch mit C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (MANN BEISST HUND, Rémy Belvaux/André Bonzel/Benoit Poelvoorde, BE 1992) fündig geworden zu sein. Der Film gibt sich als Reportage einer dreiköpfigen Filmcrew aus, die den Berufsalltag von Ben dokumentiert. Dessen Arbeitsgebiet ist jedoch alles andere als alltäglich, bestreitet er seinen Lebensunterhalt doch damit, dass er wehrlose Opfer – bevorzugt ältere Menschen in Sozialwohnungen – umbringt und beraubt.

An der Reportage fällt folgendes auf: Die drei Filmmacher (Reporter, Kamera- und Tonmann, die wiederholt auf der Tonspur zu hören oder im Bild sichtbar sind), machen nicht nur keine Anstalten, Bens barbarische Taten zu verhindern, sie werden auch immer mehr zu Komplizen, die sich indirekt oder gar direkt daran beteiligen. Hinzu kommt, dass sie Ben zwar zu verschiedensten Dingen befragen, jedoch nie von ihm wissen wollen, was beim Morden in ihm vorgeht. Diese Unterlassung fällt an derjenigen Stelle besonders auf, an der Ben beim Jagen eines Opfers sein Armband verliert. Der Reporter fragt ihn sofort, ob das Schmuckstück für ihn einen emotionalen Wert hatte, was Ben bejaht – ein Wortwechsel, der die nicht the-

matisierte Frage nach den Emotionen beim täglichen Töten *ex negativo* hervorhebt. Die Haltung der Filmcrew kann somit als unzuverlässig im Sinn einer fehlenden moralisch-ethischen Bewertung interpretiert werden (*underregarding* gemäß Phelan/Martin).

Eine weitergehende Analyse, die auch die Gestaltung der Reportage mit einbezieht, bringt zudem nicht nur Beispiele von mangelnder, sondern auch von problematischer Wertung (*misregarding*) ans Licht. So wird an verschiedenen Stellen deutlich, dass die fehlende Distanz der Crew in offensichtliche Bewunderung umschlägt, etwa wenn sie Bens rassistische und sexistische Witze mit Lachen quittiert oder seine Morde in Sequenzen präsentiert, die die Taten durch gekonnte Montage elegant verbinden.

Die Aussage der fiktiven Reportage ist demnach: Bens Verhalten ist lustig, bewundernswert und zur Nachahmung empfohlen; kritische Distanz oder Fragen nach Moral und Ethik sind nicht nötig. Die implizite Aussage des Pseudo-Dokumentarfilms *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS* kann demgegenüber als beißende Kritik gelesen werden an der Anbiederung und fehlenden Distanz verschiedener Reality-TV-Formate gegenüber ihren Protagonisten.<sup>32</sup> Diese Bedeutungsebene ist der fiktiven Filmcrew nicht bewusst, auch wenn sie von den realen Filmemachern gespielt wird, die sich diese doppelbödigte Konstellation ausgedacht haben. Die kontroversen Reaktionen, die der Film nach seinem Erscheinen ausgelöst hat, weisen allerdings darauf hin, dass diese Unterscheidung (und die dadurch mögliche ironisierende Lektüre) nicht von allen Zuschauern vollzogen wurde. Sie ist jedoch möglich und zeigt, dass das filmische Erzählmedium zu einer Form von unzuverlässigem Erzählen fähig ist, die ziemlich genau dem PL entspricht.

In der folgenden Tabelle sind Beispiele aufgeführt, die den von mir skizzierten Prototypen unzuverlässigen Erzählens im Film und in der Literatur entsprechen. Die Aufstellung macht nochmals deutlich, dass es für die entsprechenden Konstellationen im jeweils anderen Medium ebenfalls Beispiele gibt (fett markiert), die im Normalfall jedoch nicht mit unzuverlässigem Erzählen in Verbindung gebracht werden.

Unzuverlässiges Erzählen	literaturwissenschaftlicher Prototyp	filmwissenschaftlicher Prototyp
Literatur	<i>Huckleberry Finn</i> (Mark Twain); <i>Haircut</i> (Ring Lardner); <i>Dead as They Come</i> (Ian McEwan); <i>Oil of Dog</i> (Ambrose Bierce)	<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i> (Ambrose Bierce); <i>Zwischen neun und neun</i> (Leo Perutz)
Film	<b>C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Belvaux/Bonzel/Poelvoorde)</b>	LA RIVIÈRE DU HIBOU (Robert Enrico); THE SIXTH SENSE (M. Night Shyamalan); A BEAUTIFUL MIND (Ron Howard)

### Bedeutungswandel eines unzulänglich definierten Konzepts

Zum Schluss möchte ich nun noch versuchen, zumindest ansatzweise die Frage zu beantworten, wie es zu dieser transdisziplinären Bedeutungsverschiebung kam. Als erstes gilt es dabei zu bedenken, dass die oben vorgenommene Auslegeordnung mit den beiden Prototypen natürlich eine Vereinfachung darstellt, die nicht zum Ziel hatte, die Vielstimmigkeit der Theoriebildung möglichst akkurat abzubilden, sondern ein Dominanzverhältnis hervorstreichen.<sup>33</sup> Berücksichtigt man auch von der jeweiligen Mehrheitsmeinung abweichende Definitionen und Beispiele, so zeigt sich, dass der Wandel vom PL zum PF nicht abrupt, sondern schrittweise geschah.

Dies lässt sich etwa anhand der Frage nach der Täuschungsabsicht aufzeigen. Booth hat seine bekannte Kurzdefinition<sup>34</sup> folgendermaßen präzisiert: "It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus 'unreliable' in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists [...]."

It is most often a matter of what James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him. Or, as in *Huckleberry Finn*, the narrator claims to be naturally wicked while the author silently praises his virtues behind his back."<sup>35</sup>

Zwar schließt Booth Täuschung und Lüge nicht kategorisch aus, macht jedoch deutlich, dass es für ihn primär um diejenigen Fälle geht, in denen der Erzähler in ehrlicher Absicht berichtet oder kommentiert und lediglich aufgrund seiner limitierten Sichtweise, die ihm selber nicht bewusst ist, unzuverlässig erscheint. Diese Einschränkung ist insbesondere für die ironische Anlage der Erzählkonstellation wichtig, die mit einem lügenden Erzähler, der die "wahre" Sachlage kennt, nicht mehr im selben Ausmaß gegeben ist. Trotzdem tauchte in Typologien unzuverlässiger Erzähler neben dem Naiven, Perversen oder Verrückten bald auch der Lügner auf.<sup>36</sup>

In unserem Zusammenhang besonders interessant ist Chatmans im selben Jahr erschienene, interdisziplinäre Studie. Bei der Diskussion unzuverlässigen Erzählens in der Literatur hält er sich an Booths Definition und nennt Beispiele, die mehrheitlich unserem PL entsprechen.<sup>37</sup> Als filmische Äquivalenz präsentiert er sodann Robert Bressons *JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS, F 1950), in dem der Kommentar einer diegetischen Erzählerfigur durch die parallel vermittelte Inszenierung relativiert wird, und Alfred Hitchcocks *STAGE FRIGHT* (USA/GB 1950) mit dem berühmten "lügenden" Flashback.<sup>38</sup> Auf seine vorgängige Definition kommt er dabei nicht zurück, obwohl ihr sein erstes Filmbeispiel aufgrund der Explizitheit und abgeschwächten Ironie nur noch halb und sein zweites aus denselben Gründen sowie der Zuschauer Täuschung – die das Wissensgefälle des PL umkehrt – gar nicht mehr entspricht.<sup>39</sup>

Bei Bordwell, der sich nicht auf Booth beruft, wandelt sich das Konzept noch stärker Richtung PF. Neben *STAGE FRIGHT* bezeichnet er eine Sequenz aus *SECRET BEYOND THE DOOR* (Fritz Lang, USA 1947) als Paradebeispiel unzuverlässigen Erzählens.<sup>40</sup> Wie dort werden die Zuschauer auch hier zu Annahmen verleitet (dass die Protagonistin von ihrem Ehemann umgebracht worden sei), die sich erst durch einen überraschenden *plot twist* als falsch erweisen. Im Unterschied zu *STAGE*

*FRIGHT* ist jedoch nicht eine Erzählerfigur für die Täuschung verantwortlich, sondern direkt und ausschließlich die filmische Erzählinstanz, die durch Auslassungen gezielt falsche Schlussfolgerungen provoziert.

Kozloff erwähnt ähnliche Beispiele wie Chatman (u.a. *TAXI DRIVER*, Martin Scorsese, USA 1976; *BADLANDS*; *STAGE FRIGHT*) und macht deutlich, dass zwischen Fremd- und Selbsttäuschung der Erzählerfigur ein Unterschied besteht: "At any rate, not all unreliable narrators are liars and murderers. We take some narrators with a pinch of salt just because they are naive or limited."<sup>41</sup> Sie ist damit wieder näher bei der ursprünglichen Konzeption. Nichtsdestotrotz zeigt ihre Formulierung auf, wie sehr sich das Verständnis bereits gewandelt hat. Denn während Booth noch davon ausging, dass Unzuverlässigkeit "normalerweise nicht" mit Lügen in Verbindung steht, sieht sich Kozloff bereits genötigt festzuhalten, dass "nicht alle" unzuverlässigen Erzähler Lügner sind.

Schön ersichtlich wird die unreflektierte Verschiebung von der ironischen Distanz zur Täuschung mit Überraschungseffekt auch anhand des Eintrags "unreliable narrator" im *Dictionary of Narratology* von 1987.<sup>42</sup> Prince übernimmt dort im wesentlichen Booths Definition, fügt den beiden literarischen Beispielen (Lardners *Haircut* und Camus' *La Chute*) als filmisches jedoch einzig *STAGE FRIGHT* an, der dieser nicht entspricht. Insbesondere die Bestimmung des unzuverlässigen Erzählers als "narrator the reliability of whose account is undermined by various features of that account" trifft auf die Erzählung zweiter Ordnung (den "lügenden Flashback") in Hitchcocks Film nicht zu, denn ihr Wahrheitsgehalt wird nicht durch Merkmale dieses Erzählsegments selbst, sondern erst viel später und explizit durch die Erzählung erster Ordnung in Frage gestellt.

Neuere filmwissenschaftliche Publikationen, insbesondere im deutschen Sprachraum, fokussieren, wie bereits erwähnt, fast nur noch auf die Konstellation mit Zuschauer Täuschung,<sup>43</sup> was auch damit zusammenhängen dürfte, dass entsprechende Beispiele ab den 1990er Jahren regelrecht in Mode kamen.

Mit der Täuschungsfrage verknüpft (wenn auch nicht mit ihr identisch) ist die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem eine Diskrepanz erkennbar wird. Einerseits kann die Lüge eines Erzählers so gestaltet sein, dass der

Rezipient sofort misstrauisch wird und sie bald durchschaut. Andererseits können Lüge oder Täuschung so angelegt sein, dass sie erst am Schluss der Erzählung entlarvt werden. Booth hätte wohl höchstens den ersten Fall als Ausnahmeerscheinung des unzuverlässigen Erzählens akzeptiert, da beim zweiten die Ironie fehlt. Kozloff zählt noch beide dazu, während spätere filmwissenschaftliche Publikationen mehrheitlich nur noch letzteren berücksichtigen.

Eine weitere Differenz zwischen PL und PF besteht in der Frage, wer einer Täuschung unterliegt. In ersterem ist es der Erzähler, in letzterem erlebende Figur und Zuschauer. In diesem Punkt war jedoch schon Booths Position zwiespältig, denn er bezeichnet nicht nur Figuren, die wirklich erzählen, sondern auch Reflektoren, deren Erlebnisperspektive die Erzählung vermittelt (z.B. Pinkie in Graham Greenes *Brighton Rock*) als unzuverlässige Erzähler.<sup>44</sup> Obwohl diese Vermischung von erlebender und erzählender Instanz im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen schon von Stanzel und nochmals explizit von Chatman kritisiert wurde,<sup>45</sup> ist sie vereinzelt auch in filmwissenschaftlichen Publikationen zu beobachten. Werden Erlebnis und erzählerische Vermittlung dieses Erlebnisses vermischt, so verringert sich auch die Differenz vom PL zum PF.

### Unzuverlässiges Erzählen als transmediales Phänomen

Beutungsverschiebungen der beobachteten Art historisch nachzuzeichnen, ist ein schwieriges Unterfangen, insbesondere angesichts der Fülle an Literatur, die zu berücksichtigen ist. Statt weiter auf Details des Transfers einzugehen, der lediglich grob skizziert werden konnte, möchte ich noch zwei grundsätzliche Überlegungen anstellen.

Ein allgemeines Problem scheint mir, dass Booth sein Konzept nur dürftig definiert und gleichzeitig mit einem alltagssprachlichen, relativ vieldeutigen Terminus in Verbindung gebracht hat, obwohl eine ganz bestimmte narrative Konstellation gemeint war. So erstaunt es nicht, dass ihm die "Kontrolle" entglitt und etwa Erzähler, die die Rezipienten täuschen, dem alltäglichen Wortsinn entsprechend schon bald als "un-

zuverlässig" gewertet wurden.

Ein zweites Problem besteht darin, dass transmediale Ansätze in der Narratologie erst seit kurzem ernsthaft verfolgt werden und gleichzeitig die Film- gegenüber der Literaturwissenschaft wo immer möglich bestrebt ist, die Eigenart ihres Untersuchungsobjekts zu betonen. Dies ist mit ein Grund für die verbreitete Bereitschaft, das Konzept ohne Rücksicht auf Verluste abzuwandeln. Ich habe in meinen Ausführungen versucht, die Merkmale erzählerischer Unzuverlässigkeit im PL wie im PF so zu fassen, dass ein intermedialer Vergleich möglich wird. Im Folgenden möchte ich mit Hilfe von Wolf Schmidts idealgenetischem Modell<sup>46</sup> die Frage der Medienspezifik noch etwas genauer erörtern.

Schmidts Modell stellt eine Erweiterung der üblichen Gegenüberstellung von Geschichte und Erzählung dar. Er unterscheidet darin zwischen Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung. Die Geschichte ist das Resultat einer Auswahl von Geschehensmomenten und Qualitäten aus der unendlichen Fülle an potentiellen Situationen, Personen und Handlungen. Die Erzählung ist das Resultat der Komposition (z.B. zeitlichen Permutation) dieser ausgewählten Momente. Und für die Präsentation der Erzählung konstitutiv ist in der Literatur die Verbalisierung und im Film die Audiovisualisierung. Medienspezifische Operationen kommen also erst im Übergang zur "letzten" Stufe zum Zug, alle "vorhergehenden" sind weitgehend medienunabhängig.<sup>47</sup> Die Frage ist nun, auf welcher Ebene sich die fürs unzuverlässige Erzählen typischen Merkmale konstituieren.

Beginnen wir mit dem PL, für den ich die beschränkte Sichtweise eines persönlichen Erzählers, die vom Rezipient durchschaut wird, und die ironische Gegenüberstellung von expliziter und impliziter Aussage als kennzeichnend erachtet habe. Geht man davon aus, dass (wie oben gezeigt) persönliches Erzählen nicht nur in verbalen, sondern auch in audiovisuellen Medien möglich ist,<sup>48</sup> so spricht einiges dafür, das Überantworten der Erzählaktivität an eine oder mehrere Figuren als Kompositionsleistung auf "zweitletzter" und nicht auf "letzter" Stufe anzusiedeln. Der medienspezifische, "letzte" Schritt bestünde dann lediglich noch daraus, diese persönliche Instanz in einer bestimmten "Sprache" (verbal respektive audiovisuell) erzählen zu

lassen. Die Frage, ob sie dies im Sinn des PL zuverlässig oder unzuverlässig tut, hängt nicht unwesentlich von der Auswahl und Qualifizierung der Geschehensmomente ab, Operationen also, die in Schmidts Modell auf einer von der medien-spezifischen Präsentation noch weiter "entfernten" Stufe verortet sind.<sup>49</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Ironie: Geht man davon aus, dass mit audiovisuellen Mitteln genauso eine der expliziten Botschaft widersprechende implizite Botschaft ausgesandt werden kann, so muss das Anlegen einer ironischen Konstellation ebenfalls in einer "Phase" stattfinden, die dem "letzten", vom Medium abhängigen Schritt "vorangeht".

Noch klarer medienun-spezifisch erscheinen die typischen Merkmale des PF. Sowohl das lange Vorenthalten und erst nachträgliche Vermitteln wichtiger Informationen als auch die Angleichung der Rezipienten an eine Figurenperspektive sind in den meisten, wenn nicht allen Erzählmedien möglich und entstehen im wesentlichen durch Auswahl, Qualifizierung und Permutation von Geschehensmomenten, sind in Schmidts Modell also ebenfalls weit "vor" der "letzten" Stufe anzusiedeln.

Somit wäre auch auf theoretischer Ebene und nicht nur anhand konkreter Beispiele nachgewiesen, dass beide Konstellationen in beiden Medien möglich sind, was natürlich nicht heißen muss, dass sie ähnlich häufig vorkommen, gleich funktionieren und dieselben Wirkungen entfalten. Eine weitergehende Untersuchung könnte nun zum Beispiel der Frage nachgehen, was beim persönlichen filmischen Erzählen anders ist als beim literarischen, und welche Rolle diese Unterschiede hinsichtlich einer allfälligen Unzuverlässigkeit spielen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei zum Schluss noch folgendes festgehalten: Mit der Gegenüberstellung unterschiedlicher Erzählkonstellationen in Literatur und Film war keineswegs eine Wertung oder Hierarchisierung verbunden. Die ironische Distanzierung erscheint mir in beiden Medien genauso reizvoll wie die Täuschung mit überraschender Wendung. Mit meinen Ausführungen wollte ich lediglich dazu beitragen, ihre je spezifische Eigenart hervorzuheben, die durch eine unbedachte Anwendung des interdisziplinären Sammelbegriff "unzuverlässiges Erzählen" eher zu verwischen droht.

## Endnoten

1. Für Hinweise und Korrekturen danke ich Barbara Flückiger, Guido Kirsten und Florian Leitner.
2. Booth 1983 [1961], *Rhetoric*, insbesondere S. 155–165.
3. Namentlich von Yacobi 1981, *Fictional Reliability*; Nünning 1998, *Unreliable Narration*; Phelan/Martin 1999, *Lessons*.
4. So etwa von Chatman 1978, *Story and Discourse*, S. 235–237; Bordwell 1985, *Narration*, S. 60–61, 83; Kozloff 1988, *Invisible Storytellers*, S. 112–126; Buckland 1995, *Relevance and Cognition*.
5. Insbesondere in folgenden drei Sammelbänden: Liptay/Wolf (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*; Helbig 2006, *Camera Doesn't Lie*; Blaser u.a. 2007, *Falsche Fahrten*.
6. Zur Problematik des *implied author*, auf die ich im Rahmen dieses Aufsatzes nicht eingehen kann, vgl. Nünning 1998, *Unreliable Narration*, S. 5–17.
7. Vgl. Nünning 1998, *Unreliable Narration*, S. 23–32.
8. In diesem Punkt stimme ich nicht mit Monika Fludernik überein, für die ein Aha-Erlebnis zu den wesentlichen Merkmalen des unzuverlässigen Erzählens in der Literatur gehört. Fludernik 2005, *Unreliability vs. Discordance*, S. 40.
9. Vgl. Genette 1972, *Figures III*, S. 206–213.
10. Zwar wird dies meist schon vor dem finalen Umschwung angedeutet, die entsprechenden Signale sind in der Regel jedoch so unterschwellig angelegt, dass sie nicht dem Aufdecken der Täuschung, sondern der nachträglichen Plausibilisierung der zu rekonstruierenden Alternativversion dienen. Vgl. Helbig 2005, *Signale*; Brütsch 2011, *Traumbühne Kino*, S. 182–211.
11. Der filmwissenschaftliche Prototyp schliesst die Präsenz einer Erzählerfigur nicht aus. Obwohl von einer Figur "erzählt", die inzwischen um ihre fatale Wahnvorstellung weiss, etabliert David Finchers *FIGHT CLUB* (USA 1999) dieselbe Form von Zuschauertäuschung wie *LA RIVIÈRE DU HIBOU* oder *THE SIXTH SENSE*, denn die Erzählperspektive orientiert sich durchwegs am beschränkten Wissensstand der erlebenden Figur. Vgl. Vogt 2009, *"Unzuverlässigkeit"*, S. 45–49.
12. Bei einer zweiten Visionierung hingegen, zu der die Konstellation des PF verleitet, ist dies durchaus der Fall.
13. Hier zeigt sich, dass die Erzählperspektive ein mehrschichtiges Phänomen ist, das mit Genettes grobmaschigen Entweder/Oder-Kategorien nur sehr unzulänglich erfasst werden kann, denn die beschriebene Konstellation entspricht zwar in einigen Aspekten der internen und in anderen der Null-Fokalisierung, jedoch keiner gänzlich. Und der Informationsvorsprung der Leser lässt sich aufgrund seiner Dimension und Bedeutung auch nicht als einmalige Abweichung von der Norm (Paralepse) fassen.
14. Die häufig geäußerte Ansicht, das unzuverlässige Erzählen im Film komme dadurch zustande, dass sich eine vermeintliche Nullfokalisierung respektive neutrale oder objektive Perspektive im Nachhinein als interne Fokalisierung oder personale Perspektive herausstellt (z.B. Liptay/Wolf 2005, *Einleitung*, S. 14; Helbig 2005, *Signale*, S. 134), ist zumindest ungenau. In den angeführten Beispielen ist es durchwegs so, dass die Perspektive schon vor dem finalen Umschwung maßgeblich auf den Aktionsradius und das subjektive Erleben der Figur eingeschränkt ist (und nach Genette also als interne oder als Wechsel zwischen interner und externer Fokalisierung bezeichnet werden müsste). Zum Schluss stellt sich vielmehr heraus, dass die subjektive Ausrichtung an der Figur noch viel stärker war, als vorerst angenommen, und nicht nur die raumzeitliche Anbindung und äußere Wahrnehmung, sondern auch die innere Vorstellung betraf. Für eine entsprechende Differenzierung des Fokalisierungsmodells siehe Brütsch 2011, *Traumbühne Kino*, S. 265–285.
15. Der meines Wissens einzige Text, der eine Reihe dieser Unterschiede explizit hervorhebt, ist Vogt 2009, *"Unzuverlässigkeit"*, auf den ich erst während der Arbeit an diesem Beitrag aufmerksam geworden bin.
16. Phelan/Martin 1999, *Lessons*, S. 93–96.
17. Das "mis-/underreading" wird dabei weggelassen oder implizit der normativ-ideologischen Variante zugeschlagen.
18. So etwa Helbig 2005, *Signale*, S. 134.

19. In den Kategorien von Phelan/Martin ist lediglich die erste dieser drei Fragen angelegt, und auch diese nur teilweise und nur implizit: Sofern man das Vortäuschen einer falschen Bewertung, Wahrnehmung oder Auffassung als *misreporting* wertet, sind *mis-/underreading* und *misevaluating/underregarding* notwendigerweise unbeabsichtigte Fehlleistungen. *Mis-* und *underreporting* können hingegen sowohl gewollt als auch ungewollt geschehen.
20. Bei dieser Kurzgeschichte handelt es sich im Übrigen um die literarische Vorlage zu LA RIVIÈRE DU HIBOU, den ich als Beispiel des PF aufgeführt habe.
21. Eine Ausnahme bilden Martinez/Scheffel 2002 [1999], *Einführung*, S. 102-103, die Perutz' Roman als Beispiel für "mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen" aufführen, womit sie allerdings in Widerspruch zur vorgängigen Definition des unzuverlässigen Erzählens als eine Form ironischer Kommunikation geraten (ebenda, S. 100-101).
22. Bezeichnenderweise führen selbst Autorinnen, die die Ansicht vertreten, auch heterodiegetische Erzähler könnten unzuverlässig sein (z.B. Cohn 2000, *Discordant Narration*; Yacobi 2001, *Package Deals*; Fludernik 2005, *Unreliability vs. Discordance*) andere Erzählkonstellationen als diejenige an, die für die beiden Beispiele und den PF kennzeichnend ist.
23. Chatman 1978, *Story and Discourse*, S. 235-236; Kozloff 1988, *Invisible Storytellers*, S. 112-126.
24. Zumindest handelt es sich um eine schwächere oder andere Form von Ironie. Autoren, die die beschriebene Konstellation uneingeschränkt als ironisch bezeichnen (Chatman, *Story and Discourse*, S. 233-236; Kozloff 1988, *Invisible Storytellers*, S. 112-117; Ferenz 2008, *Lies*, S. 40-41) scheinen außer Acht zu lassen, dass Ironie üblicherweise als *Implikation* einer abweichenden oder gegenteiligen Bedeutung definiert wird (Vgl. Fludernik 1993, *Fictions*, S. 352). Davon kann nicht mehr gesprochen werden, wenn die gegenteilige Bedeutung explizit vermittelt wird.
25. Laass 2008, *Broken Taboos*.
26. Eine Auswahl an Filmkritiken sind auf folgenden Internetseiten zu finden: [http://www.rottentomatoes.com/m/natural\\_born\\_killers/](http://www.rottentomatoes.com/m/natural_born_killers/), 14.2.2011; <http://www.metacritic.com/movie/natural-born-killers>, 14.2.2011.
27. Laass 2008, *Broken Taboos*, S. 134-135.
28. Laass 2008, *Broken Taboos*, S. 130-131.
29. Der Frage, weshalb dem so ist, kann ich im Rahmen dieses Aufsatzes nicht nachgehen. Und natürlich muss eine Lektüre "gegen den Strich" nicht zwingend erfolgen. Es wäre interessant zu sehen, welche Reaktionen der Film bei den Initianten der restriktiven Ausschaffungsinitiative auslösen würde, die vom schweizerischen Volk im Übrigen mit knapper Mehrheit angenommen wurde.
30. Vgl. Brinckmann 1997 [1981], *Ichfilm*.
31. Z.B. von Martinez/Scheffel 2002 [1999], *Einführung*, S. 101.
32. Offenbar stand namentlich die bekannte belgischen TV-Sendung *Strip-Tease* aus den 1980er Jahren im Visier. Vgl. [http://fr.wikipedia.org/wiki/C'est\\_arrivé\\_près\\_de\\_chez\\_vous](http://fr.wikipedia.org/wiki/C'est_arrivé_près_de_chez_vous), 14.2.2011.
33. Eine differenziertere Betrachtung müsste auch Beispiele narrativer Ambivalenz einbeziehen – etwa Henry James' *The Turn of the Screw* (1898) –, die bisweilen ebenfalls mit unzuverlässigem Erzählen in Verbindung gebracht werden, obwohl sie nochmals eine andere Konstellation darstellen, in der das Schwanken des Rezipienten zwischen zwei möglichen Interpretationen im Vordergrund steht (was Todorovs Definition des Fantastischen entspricht; vgl. Todorov 1970, *littérature fantastique*).
34. "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not." (Booth 1961, *Rhetoric*, S. 158-159.)
35. Booth 1961, *Rhetoric*, S. 159.
36. Vgl. Nünning 2005, *Reconceptualizing*, S. 95.
37. Chatman 1978, *Story and Discourse*, S. 233.
38. Chatman 1978, *Story and Discourse*, S. 235-237.
39. In *Coming to Terms* (1990, S. 149) erwähnt Chatman als mögliche Gründe für die Unzuverlässigkeit literarischer Erzähler schließlich neben "inconsience" und "naiveté" auch "mendacity" (Verlogenheit).
40. Bordwell 1985, *Narration*, S. 60 und 83.

41. Kozloff 1988, *Invisible Storytellers*, S. 112-116.
42. Prince 2003 [1987], *Dictionary of Narratology*, S. 103.
43. So eine Mehrheit der (filmwissenschaftlichen) Beiträge in Liptay/Wolf 2005, *Was stimmt denn jetzt?* und Helbig 2006, *Camera*, wobei Randbemerkungen einzelner Autoren durchaus ein Bewusstsein für die Unterschiede zur literaturwissenschaftlichen Konzeption erkennen lassen (z.B. Schweinitz 2005, *Ambivalenz*, S. 92; Hartmann 2005, *Eindrücke*, S. 170).
44. Booth 1983 [1961], *Rhetoric*, S. 156.
45. Stanzel 1995 [1979], *Theorie*, S. 202-203; Chatman 1990, *Coming to Terms*, S. 150-151.
46. Schmid 2005, *Elemente*, S. 241-272.
47. Sämtliche Begriffe, die eine zeitliche Abfolge suggerieren, sind hier metaphorisch zu verstehen (daher die Anführungszeichen), denn Schmid's Modell ist idealgenetisch angelegt, beschreibt also weder die Chronologie des Entstehensprozesses noch des Rezeptionsvorgangs. Vgl. Schmid 2005, *Elemente*, S. 248-249.
48. Die Tatsache, dass letzteres viel seltener ist, ändert nichts an seiner grundsätzlichen Möglichkeit.
49. Einzig rein exegetische Wertungen und Kommentare siedelt Schmid auf der "letzten" Stufe an.

## Bibliographie

- Blaser u.a. 2007, *Falsche Fahrten*  
 Patric Blaser u.a. (Hg.), *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* ("Falsche Fahrten in Film und Fernsehen"), Heft 2-3, 2007.
- Booth 1983 [1961], *Rhetoric*  
 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1983 [1961].
- Bordwell 1985, *Narration*  
 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985.
- Brinckmann 1997 [1981], *Ichfilm*  
 Christine N. Brinckmann, *Ichfilm und Ichroman*, in: Dies. *Die Anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich 1997.
- Brütsch 2011, *Traumbühne Kino*  
 Matthias Brütsch, *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg 2011 (im Druck).
- Buckland 1995, *Relevance and Cognition*  
 Warren Buckland, *Relevance and Cognition. Towards a Pragmatics of Unreliable Filmic Narration*, in: Jürgen E. Müller (Hg.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, Band 2, Münster 1995, S. 55-66.
- Chatman 1978, *Story and Discourse*  
 Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978.
- Chatman 1990, *Coming to Terms*  
 Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990.
- Cohn 2000, *Discordant Narration*  
 Dorrit Cohn, *Discordant Narration*, in: *Style*, Band 34 Heft 2, 2000, S. 307-316.
- Fludernik 1993, *Fictions*  
 Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London 1993.
- Fludernik 2005, *Unreliability vs. Discordance*  
 Monika Fludernik, *Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit*, in: Liptay/Wolf (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*, S. 39-59.

Genette 1972, *Figures III*  
Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972.

Hartmann 2005, *Eindrücke*  
Britta Hartmann, *Von der Macht erster Eindrücke. Falsche F hrten als textpragmatisches Krisenexperiment*, in: Liptay/Wolf (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*, S. 154-174.

Helbig 2005, *Signale*  
J rg Helbig, *"Follow the White Rabbit!" Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm*, in: Liptay/Wolf (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*

Helbig 2006, *Camera Doesn't Lie*  
J rg Helbig (Hg.), *Camera Doesn't Lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Trier 2006.

Kozloff 1988, *Invisible Storytellers*  
Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley 1988.

Laass 2008, *Broken Taboos*  
Eva Laass, *Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema. A Contribution to Film Narratology*, Trier 2008.

Liptay/Wolf (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*  
Fabienne Liptay und Yvonne Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005.

Liptay/Wolf 2005, *Einleitung*  
Fabienne Liptay und Yvonne Wolf, *Einleitung. Film und Literatur im Dialog*, in: Dies. (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*

Martinez/Scheffel 2002 [1999], *Einführung*  
Mathias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2002 [1999].

Nünning 1998, *Unreliable Narration*  
Ansgar Nünning, *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 Erzähl-literatur*, Trier 1998, S. 3-39.

Nünning 2005, *Reconceptualizing*  
Ansgar Nünning, *Reconceptualizing Unreliable Narration. Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches*, in: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hg.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden 2005.

Phelan/Martin 1999, *Lessons*  
James Phelan und Mary Patricia Martin, *The Lessons of "Weymouth". Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day*, in: David Herman (Hg.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus 1999, S. 89-109.

Prince 2003 [1987], *Dictionary of Narratology*  
Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln 2003 [1987].

Riggan 1981 [1978], *Picaros*  
William Riggan, *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable-First-Person Narrator*, Bloomington 1981 [1978].

Schmid 2005, *Elemente*  
Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin 2005.

Schweinitz 2005, *Ambivalenz*  
J rg Schweinitz, *Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre.  ber Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film*, in: Liptay/Wolf (Hg.) 2005, *Was stimmt denn jetzt?*, S. 89-106.

Stanzel 1995 [1979], *Theorie*  
Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995 [1979].

Todorov 1970, *littérature fantastique*  
Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.

Vogt 2009, *"Unzuverlässigkeit"*  
Vogt, Robert, *Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der "Unzuverlässigkeit" in Literatur- und Filmwissenschaft*, in: Susanne Kaul u.a. (Hg.), *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualit t – Musik*, Bielefeld 2009, S. 35-55.

Yacobi 1981, *Fictional Reliability*  
Tamar Yacobi, *Fictional Reliability as a Communicative Problem*, in: *Poetics Today*, Band 2 Heft 2, 1981, S. 113-126.

Yacobi 2001, *Package Deals*  
Tamar Yacobi, *Package Deals in Fictional Narrative. The Case of the Narrator's (Un)Reliability*, in: *Narrative*, Band 9 Heft 2, 2001, S. 223-229.

## Zusammenfassung

Der Artikel untersucht, wie das literaturwissenschaftliche Konzept des *unzuverlässigen Erzählens* von der Filmwissenschaft adaptiert wurde, wobei ein besonderes Augenmerk auf Bedeutungsverschiebungen liegt, die mit dem Transfer verbunden sind. Als Ausgangspunkt dient die Beobachtung, dass in filmwissenschaftlichen Publikationen mit dem Begriff gemeinhin eine ganz andere narrative Konstellation bezeichnet wird als in literaturwissenschaftlichen Publikationen. Während letztere Formen ironischer Distanzierung behandeln, untersuchen erstere vornehmlich F lle von Zuschauert uschung mit überraschender Wendung. Dieser Befund ruft die Frage hervor, ob sich die starke Abwandlung des Konzepts mit Unterschieden zwischen Literatur und Film rechtfertigen lässt. Indem der Artikel aufzeigt, dass beide Konstellationen im jeweils anderen Medium genauso möglich sind (auch wenn entsprechende Beispiele nur selten mit unzuverlässigem Erzählen in Verbindung gebracht werden), vertritt er die These, dass mediale Unterschiede in diesem Fall eher überbetont werden, und plädiert für die Entwicklung von Analysemodellen, mit denen sich medienspezifische Differenzen genauer erfassen lassen.

## Autor

Matthias Brütsch ist Oberassistent und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Er ist Autor von *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* (Dissertation, Marburg 2011) und arbeitet zur Zeit an einer Monografie zum Thema *Modelle der Erzählperspektive in der Literatur- und Filmwissenschaft*.

## Titel

Matthias Brütsch, 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 (15 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).