

ERZÄHLFILME – MÜNDLICHES ERZÄHLEN IN FILMEN

– OLIVER JAHRAUS

Abstract

This paper is focused on one question: If film has its own power and possibility to tell stories, why do certain films construct a scenery of a prototypical situation of oral storytelling, in which a personal narrator tells the story of the film? In other words, why do films delegate their function to tell stories by their own specific means to an artificial situation of storytelling within the film? To answer these questions, the paper aims to develop a model of certain fictional films that can be seen as a genre model. In this metanarrative type of films, the film tells the story of an oral storytelling situation, for example of a situation of police or therapeutic questioning, a situation of storytelling in a trial or just as storytelling in a get-together. If we look at these types of movies, further questions arise: What is the relation between the storytelling of the film and the storytelling within the film? How is the specific filmic and cinematic way of storytelling substituted by a fundamental and prototypical form of storytelling as an oral practice among co-present people? How can we describe the intermedial relation between these two models of storytelling within one medium, and what can we learn about narration of the two entangled media as well as about storytelling in different media in general? The answer to these questions leads to the key topic of the reliability of narrations. This paper is concerned with movies like *The Usual Suspects*, directed by Bryan Singer (USA 1995), *Le mouton enragé* directed by Michel Deville (France 1974), *The Fall* directed by Tarsem Singh (India 2006), *Der große Bagarozy* directed by Bernd Eichinger (Germany 1999), *The Life of Pi* directed by Ang Lee (USA 2012), and *True Story* directed by Rupert Goold (USA 2015).

Die folgenden Überlegungen sind angesiedelt im Spannungsfeld von filmischem Erzählen auf der einen und Erzählen *im* Film auf der anderen Seite. Insofern wollen sie jene Gefahr und Verwerfungslinie aufgreifen, auf die das Editorial für diese Ausgabe nachdrücklich aufmerksam macht, indem es die Frage stellt, was Literatur und was (andere) Medien vom Erzählen wissen. Dabei wird das philologische Konzept des Erzählens, das an der Literatur entwickelt wurde, mit der Spezifik von Einzelmedien jenseits des literalen, literarischen Textes kontrastiert und noch bei medien-spezifischen Narrationskonzepten die Gefahr eines hegemonialen Theoriegestus vermutet, weil sich Medien wie der Film eben nicht auf ein solches Konzept reduzieren lassen. Dort heißt es: „Natürlich erzählt der Film, aber er macht eben auch vieles anderes [...]“¹ Und in dieselbe Kerbe schlägt Michael Scheffel in seinem Versuch, die Frage: „Was heißt (Film-)Erzählen?“ zu beantworten: „Diese Charakteristika sind am Beispiel des verbalen [...] Erzählens entwickelt, werden aber zumeist unausgesprochen oft als allgemein, d.h. transmedial gültig präsentiert.“²

Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt dort, wo diese Verwerfungslinie in den einzelnen Film selbst schon hineinkopiert ist, konkret gesprochen, wo im Film – und hier handelt es sich typischerweise um einen Film mit fiktionaler bzw. mit einer Spiel-Handlung, mithin um einen Spielfilm – eine Situation prototypischen, mündlichen Erzählens so inszeniert wird, dass diese Konstruktion zugleich den Rahmen für weite Strecken der narrativen Sujetentfaltung oder für das gesamte

Sujet abgibt und die Erzählung des Films durch eine Erzählung im Film überlagert. Ziel dieser Überlegungen ist es auch, entsprechende Spielfilme zu einem Genremodell zusammenzufassen. Wo die Vermutung leitend ist, „dass nicht nur die Medienwissenschaften von der literaturwissenschaftlichen Narratologie lernen können, wie Medien erzählen [...], sondern umgekehrt die Medienwissenschaften einen eigenen Blick auf das Phänomen ‚Erzählen‘ werfen, von dem sich die literaturwissenschaftliche Narratologie überraschen und inspirieren lassen kann“,³ gilt es, ‚Erzählen‘ medienkomparatistisch anzugehen. Die vorliegenden Überlegungen spitzen diese Blickrichtung zu, indem sie die medienkomparatistische Konfrontation beobachten, wie sie *in einem Medium* (dem Spielfilm) als Element der Sujetgestaltung verdichtet wird. Sie stellen damit ein Komplement zu jener Konzeption des filmischen Erzählens dar, das jüngst Stephan Brüssel entwickelt hat, der genau darauf achtet, inwiefern Literatur auf Erzählformen des Films zurückgreift und das Filmische in der Literatur realisiert wird.⁴ Wo Brüssel darauf blickt, wie in der Literatur filmisch erzählt wird, kann sein Buch auch dafür heuristisch sensibilisieren, wie der Film literarisch erzählt.

Eine solche Konfrontation zwischen zwei auch in ihrer Reichweite völlig unterschiedlichen Narrationskonzepten – Erzählen *des* Films und Erzählen *im* Film – fordert gerade dazu auf, mit einer grundsätzlichen Überlegung zu beginnen, um daraus spezifische Fragestellungen herzuleiten. Dass Filme – und vor allem Filme mit Spielhandlung in unterschiedlichen Formaten und Genres – Geschichten erzählen können, ist uns so selbstverständlich, dass wir als Zuschauer kaum mehr darüber nachdenken und als Forscher auf ausgeklügelte Filmnarratologien zurückgreifen können,⁵ und doch grenzt es an ein Wunder. Es grenzt deswegen an ein Wunder, weil sich filmisches Erzählen sehr weit von einer prototypischen Grundsituation des Erzählens entfernt hat, die in der Erzählforschung immer wieder als Ausgangspunkt für Erzähltheorien komplexerer Natur genommen wurde.⁶ Jemand erzählt eine Geschichte, und alle (Erzähler und Zuhörer) wissen, was eine Geschichte ist und warum sie in dieser Situation erzählt wird. Erzählen ist demnach eine Form der Kommunikation unter Anwesenden, mithin mündlich, und um einen Sprechakt zentriert, dessen Inhalt – die erzählte Geschichte – eine klare narrative Struktur haben muss, die über grundsätzliche Komponenten oder Konstituenten des Erzählens Auskunft gibt; also Sujet und Ereignis oder Erzählanlass, Erzähleingang und Pointe oder definiertes und definitives Ende der Geschichte. Ob man den Beweis oder zumindest gute Gründe für den prototypischen Charakter dieser Erzählsituation beibringen kann, ist hier nur sekundär, weil allein die Ausgangssituation narratologischer Forschung sich vielfach auf ein solches Modell bezieht. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass sich die Bemühungen einer transmedialen Erzähltheorie⁷ weniger auf den Akt des Erzählens und somit weniger auf die Instanz des Erzählers (typologisch gemeint und daher geschlechtsunspezifisch formuliert) konzentriert, sondern vielmehr auf die Bedingungen, die eine Geschichte erfüllen muss, um als Gegenstand einer Erzählung in unterschiedlichen Medien fungieren zu können. Daraus lässt sich immerhin folgern, dass das Konzept der Geschichte medial neutral bestimmt werden kann, also keine medienspezifische Dimension aufweist, wohingegen der Erzähler als konkrete und das heißt auch medienspezifische und zudem im prototypischen Kern mündlich sich äußernde Figur vorgestellt werden muss. Dazu kommt noch ein zweites Moment: Jeder Erzählung ist implizit die Frage nach der Legitimation einer Erzählung eingeschrieben: Eine Geschichte muss mit erzählen, warum sie erzählt wird. Ist – wie in einer prototypischen mündlichen Erzählsituation – ein personalisierter Erzähler vorhanden, wird die Frage nach der Legitimation ihm zugerechnet und damit letztlich zur Frage nach der Legitimation des Erzählers:⁸ Warum erzählt er diese Geschichte und inwiefern ist er in der Lage, diese Geschich-

te zu erzählen? Und wie kann sich der Erzähler selbst als Erzähler einführen, darstellen und schließlich legitimieren?

Noch weiter geht der Versuch, die Fähigkeit zu erzählen als anthropologische Dimension auszugeben. Wo der *homo narrans*⁹ als Erzähler gedacht wird, gehört die soziale Gruppe, in der erzählt wird, dazu, um den Zweck des Erzählens zu erfüllen – z.B., Hans Blumenberg zufolge,¹⁰ um Zeit oder Furcht zu vertreiben. Erzählungen können allen zeitüberdauernden Medien anvertraut werden,¹¹ doch zeigt sich, dass diese ursprünglich anthropologisch gefasste Dimension des Erzählers an eine soziale Gruppe gebunden ist, in der es den Erzähler und die Zuhörenden gibt. Zwischen der anthropologischen Dimension des Erzählens und den konstruktiven Bedingungen einer Geschichte steht also der Erzähler: An ihm werden die Probleme und Grenzen einer transmedialen Erzähltheorie sichtbar.

Das wird schon deutlich, wenn man sich folgende medien spezifische Ausgangssituation verdeutlicht: Beim Betrachten von Bildern oder Filmen gibt es, im Gegensatz zur oralen Erzählsituation, keinen Erzähler und keine von diesem ausgehende narrative Struktur, und doch können auch hier Geschichten erzählt werden, insbesondere dann, wenn die Bilder in Serie gesehen werden, wie z.B. der Kreuzweg in einer Reihe von Stationen. Doch das Beispiel hinkt, weil die Bilder des Kreuzweges selbst durch eine Erzählung zusammengebunden werden, nämlich die der Passionsgeschichte.

Vielleicht ist der Beginn der Filmgeschichte hierbei aussagekräftiger. Denn man hat, nachdem das Medium ab 1895 technisch zur Verfügung stand, schnell erkannt, dass die Zusammenstellung von zwei Sequenzen, die nur irgendein Merkmal gemeinsam haben, den Zuschauer dazu verleiten, die Sequenzen in eine narrative Ordnung zu bringen – und das ganz ohne Erzähler. Die müßige Diskussion, die einst geführt wurde und die sich um die Frage drehte, inwiefern die Kamera die Position des Erzählers einnehme, ist vielfach kritisiert worden.¹² Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass jede Erzählinstanz, die man an einem Film zu identifizieren können glaubt – sei es als erzählende Stimme aus dem Off, die die gezeigte Handlung vorbereitet oder sogar permanent begleitet, sei es als eine Figur, die zwar im Film, aber extradiegetisch auftritt und sich als Erzähler für die folgende gezeigte Handlung geriert –, dass jede diese Erzählinstanzen immer eine Erzählinstanz *im* Film, aber nicht eine Erzählinstanz *des* Films ist.

Dass Filme aber auch ohne diese Instanzen selbstverständlich erzählen können, scheint ein Hinweis auf eine anthropologische Dimension des Erzählens jenseits einer Erzählerfigur zu sein, derzufolge Menschen in der Lage oder sogar darauf angewiesen sind, sinnhafte Zusammenhänge als narrative Struktur wahrzunehmen und die Welt in Geschichten zu erfahren. Die Frage, ob nun das narrative Moment erst in der Rezeption konstituiert wird, wenn zwei nicht zusammengehörige Bebilderungen in eine narrative Ordnung gebracht werden, oder ob diese Ordnung bereits als Struktur aus der Zusammenstellung der Bilder als Bilderfolge emergiert, kann dabei hintangestellt werden. In jedem Fall aber ist unbestreitbar, dass sowohl Literatur als auch Film Erzählmedien sein können, wobei in beiden Fällen je spezifische Abweichungen oder Ausprägungen des Erzählens, gemessen an einer prototypischen mündlichen Erzählsituation, vorhanden sind.¹³

Vor diesem Hintergrund mag nun die besondere Brisanz jener Konstellation, die hier im Blick steht, deutlicher hervorzuheben sein. Im Folgenden betrachte ich eine Reihe von Filmen, deren Kennzeichen es ist, dass sie nicht nur eine Geschichte erzählen, sondern erzählen, wie jemand eine Geschichte erzählt, also mithin in sich selbst einen Medienwechsel der Erzählung vollziehen und zumindest in den Erzähleingangssituationen das filmspezifische Mittel des Erzählens ersetzen durch einen Rückgang auf eine prototypische mündliche Erzählsituation. Selbst mit einer

oberflächlichen Recherche lässt sich schnell ein Korpus von Filmen zusammenstellen, deren charakterisierendes Kennzeichen es ist, dass ihr wichtigstes oder zumindest höchstrangig situiertes Handlungselement (ihr *plot*) selbst eine Erzählung in einer Situation des mündlichen Gesprächs darstellt – zum Beispiel in einer Verhörsituation, in einer therapeutischen Situation oder als genuine Form geselligen Erzählens. Die Geschichte des Films wird nur formal vom Film selbst erzählt, tatsächlich wird sie aber von einer Figur erzählt, die in einer solchen im Film inszenierten Erzählsituation auftritt.

Eine solche Struktur lässt sich zu einem Typus abstrahieren, der sich als Genremodell rekonstruieren lässt. Das zentrale Beispiel sei im Folgenden der Film *The Usual Suspects* von Bryan Singer, u.a. mit Kevin Spacey, USA/Deutschland 1995. Zu denken wäre als augenfällige Repräsentationen dieses Typus von Film in der jüngeren und jüngsten Filmgeschichte beispielsweise auch an: *Le mouton enragé* von Michel Deville (Frankreich 1974), *The Fall* von Tarsem Singh (Indien 2006), *Der große Bagarozzy* von Bernd Eichinger (Deutschland, 1999), *The Life of Pi* von Ang Lee (USA, 2012) sowie *True Story* von Rupert Goold (USA, 2015).

Der Typuscharakter fordert dazu auf, die Heuristik nicht nur an Einzelbeispielen, sondern an etablierten Genres festzumachen. Das vorgegebene Beispiel liefert einen Hinweis, dass der Polizeifilm auf eine Umsetzung dieses Typus beruhen kann, wo es darum geht, nicht nur eine Tat zu rekonstruieren, sondern vor allem Verhörsituationen zu erzeugen, in denen narrativ die Tat überhaupt erst Teil und/oder Struktur der erzählten Geschichte wird. Ebenso wäre zu überprüfen, ob nicht der Gerichtsfilm gleichermaßen zu diesem Typus grundsätzlich beiträgt, ist es doch ein wesentliches Kennzeichen dieses Genres, dass in der Befragung von Zeugen und Angeklagten vor Gericht narrativ eine Tat rekonstruiert wird.

Konkretes Kennzeichen all dieser Filme ist es, dass sie die Erzählung einer (oder besser: *ihrer*) Geschichte einer Erzählfigur übertragen, die ihrerseits eben dadurch einen eigentümlich ambivalenten ontologischen Status bekommt. Die Definition einer Erzählerfigur im Film muss dabei zwei Eigenschaften miteinander verbinden:

Erstens, sie tritt in der Spielhandlung des Films – also intradiegetisch – auf und beginnt, in einer ‚klassischen‘, prototypischen Erzählsituation zu erzählen. Diese Figur führt zu einer Komplexitätssteigerung in der ontologischen Struktur des Films. Seine oberste Handlungsebene besteht in der Erzählung, die ihrerseits wiederum eine Binnendiegese erzeugt. So kann auch der ontologische Status dieser Figur komplexer werden. Sie kann in ihrer eigenen Geschichte auftreten oder auch nicht. Sie kann in ihrer Geschichte auftreten, ohne dass dies – im wahrsten Sinne des Wortes – sofort augenfällig wird, z.B. wenn sie eine Geschichte von sich in einem jüngeren oder höheren Alter erzählt, der Zuschauer also zunächst keine Möglichkeit hat, Erzählfigur und erzählte Figur über ihr konkretes visuelles Auftreten (keine Identität der Darsteller der Figur) miteinander zu identifizieren.

Zweitens, ihre mündliche Erzählweise wird sehr schnell in Bilder übersetzt; die Filmerzählung tritt dann (wieder) an die Stelle der mündlichen Erzählung dieser Figur. Deren mündliche Erzählung verschwindet dann oder bleibt rudimentär erhalten, z.B. als Voice-over-Erzählstimme. Auch kann der gesamte folgende Film in dieser Erzählung der Figur aufgehen, oder aber die Spielszenen mit der Erzählerfigur unterbrechen immer wieder die Spielhandlung, d.h. die Erzählerfigur kommt immer wieder – sozusagen explizit – ins Bild.

Das für die folgenden Überlegungen zentrale Beispiel, *The Usual Suspects*, soll kurz in Erinnerung gerufen werden: Der angeblich gehbehinderte Kleinkriminelle Verbal Kint ist offenbar in eine große Sache verwickelt. Im Hafen von San Pedro ist ein Schiff in die Luft geflogen; er ist einer der wenigen Überlebenden, der von der

Polizei noch befragt werden kann. Er erzählt nun folgende Geschichte, die sechs Wochen zuvor begann: Mit anderen Kriminellen wird er in New York festgenommen und wieder freigelassen. Diese Gruppe plant darauf als Bande Raubüberfälle. Ein anderer Gangster schickt sie auf ein Himmelfahrtskommando. Sie sollen ein Schiff überfallen, auf dem sich Kokain im Wert von 91 Millionen Dollar befindet. Sie wollen diesen Auftrag nicht annehmen, werden aber dazu gezwungen; wer sich weigert, wird umgebracht. Später wird auch vermutet, dieser Auftrag hätte gar nicht dem Kokain gegolten, sondern wäre ein verdeckter Mordauftrag gewesen. In jedem Fall würde ein geheimnisvoller Großkrimineller, der niemandem bekannt ist, den niemand gesehen hat und der auch für die Polizei ein Phantom bleibt, von dem man nur den Namen kennt, Keyser Söze, die Fäden in der Hand halten. Der Verdacht liegt in der Luft, dass dieser Keyser Söze nicht nur der geheimnisvolle und übermächtige Drahtzieher des Verbrechens ist, sondern auch einer der Beteiligten an den jüngsten Verbrechen sein müsse. Auf die Idee, dass es sich dabei um Verbal Kint selbst handeln könnte, der auch wegen seiner Behinderung offensichtlich in der Hierarchie ganz unten steht, kommt zunächst niemand. Verbal Kint wird entlassen, auch weil seine Vernehmung zunächst keinen Hinweis darauf ergeben hat, dass gerade er tiefer in die Sache verstrickt sein könnte. Seine Erzählung ist die Erzählung über ein Phantom. Am Ende des Films, also erst nach seiner Entlassung, wird der Polizei klar, dass nur er selbst Keyser Söze sein kann, dass die Erzählung über dieses Phantom *seine* Erzählung in einem emphatischen Sinne war.

Verbal Kints Erzählung in *The Usual Suspects* ist sicherlich ein besonders drastisches Beispiel für diese Substitution des filmischen Erzählens durch einen prototypischen mündlichen Erzähler, weil sein Verhör bei der Polizei im Grunde genommen fast die gesamte Konstruktion des Films trägt und damit seine Präsenz als Erzähler ständig aufrechterhalten wird. Doch auch andere Filme machen von diesem Modell Gebrauch und können helfen, mit Blick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede das Profil dieses Filmtypus zu schärfen – so auch folgendes zweite Beispiel *The Fall*: In einem Krankenhaus erzählt der verletzte Stuntman Roy Walker der kleinen Alexandria ein fantastisches Märchen von einem Kampf zwischen sechs Abenteurern und einem grausamen Gouverneur, in dem Figuren aus der Rahmenebene, also der Erzählebene des Krankenhauses, in der Binnengeschichte als fantastische Wiedergänger, verkörpert durch dieselben Schauspieler, wieder auftreten. Außerdem kommen bestimmte Handlungselemente wie der titelgebende Sturz – *The Fall* – hier und dort vor. Roy nutzt die Erzählung als Instrument der Beeinflussung, ja Manipulation seiner Zuhörerinnen. Sie muss ihm Morphinum aus der Krankenhausapotheke stehlen.

Nach dem Ende von Roy Walkers Erzählung sehen einige Patienten (und mit ihnen die realen Zuschauer) den Film, dessen Stunts Roy Walker fast das Leben gekostet hätten. Doch die entscheidende Szene mit dem fatalen Stunt, so erfährt es der Zuschauer, wurde aus dem fertigen Film (im Film) herausgeschnitten. Zum Schluss wechselt die Erzählfigur: Nun kommentiert Alexandrias Erzählstimme die Bilder von Stuntszenen.

Dieses Ende ist deswegen bemerkenswert, weil nunmehr in der Konstruktion des Films an die Stelle der verfilmten mündlichen Erzählung der Film mit einem genuin filmischen Element, der Stuntszene, selbst getreten ist. In gewisser Weise erzählt der Film also die Geschichte vom Siegeszug der filmischen Darstellungsmittel über diejenigen der mündlichen Erzählung.

Eine kurze Bemerkung schließlich noch zu einem dritten Film *A True Story*, der das erzählerische Moment bereits im Titel führt: Der Journalist Michael Finkel arbeitet den Fall von Christian Longo auf, der seine Frau und seine drei Töchter ermordet haben soll. Alle Indizien sprechen gegen ihn. In langen Gesprächen erzählt

Longo Finkel jedoch eine andere Geschichte und Finkel bekommt Zweifel an der Richtigkeit der Mordvorwürfe. Am Ende muss er dennoch erkennen, dass Longo tatsächlich der Mörder ist und ihn, den Journalisten Finkel, nur benutzt hat, um zu lernen, wie man gute Geschichten erzählt, wie man fiktive Geschichten also so erzählt, dass sie wahr klingen. Der Film über einen Mordfall hat sich an seinem Ende gänzlich zu einem Film über das Erzählen von Geschichten gewandelt. Und es gibt eine Schlusspointe als Insert: Der Journalist wurde bei der New York Times gefeuert, aber die Texte von Longo, die er in der Todeszelle schrieb, wurden in eben jener Zeitung veröffentlicht.

Konstruktionen dieser Art werfen eine Fülle von Fragen auf, die mitten hinein führen in die Grundsatzforschung zur Intermedialität und insbesondere zum Themenkomplex des transmedialen Erzählens. Aus der Problemexplikation allein kann man eine ganze Reihe von zentralen ebenso erzähl- wie auch medientheoretisch relevanten Fragen ableiten, von denen nur einige behandelt werden können: Wenn Filme solche anthropologischen narrativen Dispositionen nutzen, wenn Filme mit ihren je eigenen medialen Dispositionen ein genuines Erzählmedium sein können, damit also gar keinen konkreten Erzähler benötigen, sondern die narrative Struktur aus der Montage heraus entfalten, warum greifen sie dann trotzdem auf Erzählerfiguren zurück? Warum gestalten sie eine Binnenrahmung ihrer erzählten Geschichte? Warum und wie substituiert der Film medienspezifische Konstituenten der Erzählung (filmisches Erzählen) durch medienunspezifische Konstituenten (die Inszenierung von mündlichem Erzählen im jeweiligen Medium, Literatur oder Film oder andere Medien)? Und weiter gefragt: Wie wird die mündlich erzählte Geschichte wieder an das filmische Medium zurückgebunden? Welche Funktion hat die Visualisierung der mündlich erzählten Geschichte? In welchem Verhältnis stehen mündlich erzählte Geschichte und ihre Visualisierung (zu denken wäre an Formen der Unzuverlässigkeit)? Welche Effekte ergeben sich aus dieser Delegation des filmischen ans mündliche und dann wieder des mündlichen ans filmische Erzählen? Welches intermediale Spannungsfeld wird dabei aufgebaut und wie wird es narratologisch oder ideologisch funktionalisiert? Und schließlich, was lernt man dabei über die Spezifik der beteiligten Medien, ihre intermediale Korrelation und was über die Möglichkeit transmedialen Erzählens?

Auch in der Literatur gibt es Rahmen- und Binnenerzählungen, und gerade der intermediale Vergleich zwischen einer solchen literarischen Konstruktion und einer Konstruktion der Erzählerfigur im Film gibt Aufschlüsse über transmediale Gemeinsamkeiten und medienspezifische Unterschiede. Grundsätzlich kann man für beide Medien – Film und Literatur – festhalten, dass solche metanarrative Konstruktionen immer jenseits der Geschichte ihre Erzählung selbst als Problem ins Bewusstsein heben, z.B. die Frage, welche Voraussetzungen ein Erzähler für seine Geschichte mit sich bringt – man denke etwa an Storms *Schimmelreiter* (1888). Gleichmaßen gibt es auch – gerade in den Rahmenerzählzyklen – ein Moment, dass das Erzählen selbst als soziale Handlung ausweist, was man bei Boccaccio, Goethe, E.T.A. Hoffmann bis hin zu Siegfried Lenz u.v.a. nachlesen kann, wo es insbesondere um die soziale Einbettung des Erzählens geht. Und schließlich bietet auch in der Literatur die Einführung einer Rahmenerzählsituation die Möglichkeit, zwischen der Situationsmächtigkeit im Rahmen und der Normmächtigkeit für die Binnenerzählung zu unterscheiden. In C.F. Meyers Novelle *Die Hochzeit des Mönchs* (1884) beispielsweise tauschen der Renaissancefürst Cangrande und der Erzähler Dante sogar die Plätze, um sinnfällig vor Augen zu führen, dass der Erzähler jene Macht über seine Erzählung hat, die der Fürst über seine Gesellschaft immerhin zu haben glaubt, ja, dass der Erzähler, indem er im geselligen Rahmen erzählt, auch in Geselligkeit jene Macht usurpiert, die sonst nur der Fürst in diesem Rahmen inneha-

ben kann. C.F. Meyer erzeugt in seiner Novelle durch die Art der Erzählkonstruktion, also durch die Erzählung der Erzählerfigur Dante, eine ontologische Ambivalenz.

Dieselbe Beobachtung kann man an den Beispielfilmen machen. Schon ein oberflächlicher Blick offenbart, dass auch diese Filme und ihre Sujetentfaltung mit einer ontologischen Ambivalenz operieren, die das Sujet charakterisiert und die funktional mit der Erzählung des Films durch eine Erzählerfigur im Film zusammenhängt. So muss der Zuschauer erkennen, dass der gehbehinderte, unbeholfene, schüchterne Verbal Kint, der eine so devote Rolle bei der Polizei spielt, in Wirklichkeit ein großer, extrem gefährlicher und brutaler Gangsterboss ist, der allen anderen, insbesondere der Polizei, nur als gesichtsloses Phantom bekannt ist. Was als Unterhaltung eines kleinen Mädchens inszeniert wird, das Freude an phantastischen Geschichten hat, erweist sich als ein Vertrauensbruch. Gerade derjenige, der die gefährliche Situation real umsetzt, was im Film nur als Effekt erscheint, manipuliert seine ZuhörerIn durch eine Fiktion dort, wo er selbst zum Erzähler wird, wo er also vom stummen Stuntman in die mündliche Erzählerrolle wechselt. Und dass sogar Journalist und Mörder die sozialen Rollen tauschen können, ja müssen, der Journalist sozial geächtet wird, der Mörder jedoch publizieren kann, treibt diese Konstruktion auf die Spitze. Bei näherem Hinsehen erweist es sich, dass solche ontologischen Ambivalenzen im Rahmen der Diegese nur möglich sind, weil die Figuren, die davon betroffen sind, extradiegetisch zugleich als Erzähler fungieren. Ihr Erzählen erzeugt erst diese Ambivalenz.

Die medienspezifischen Unterschiede tauchen in ihren Konturen auf, wenn man sich einem Phänomen wie der Unzuverlässigkeit widmet, aber ich gehe davon aus, dass mit dem Begriff der Unzuverlässigkeit das Phänomen nur unzureichend beschrieben werden kann. Geht man grundsätzlich davon aus, dass unzuverlässiges Erzählen als strukturelle Vorbedingung einen personalisierten Erzähler erfordert, muss die Unzuverlässigkeit des filmischen Erzählens im Film ohnehin besonders definiert werden, was zu uneinheitlichen Positionen führt.¹⁴ Unzuverlässiges Erzählen konzentriert sich zunächst auf das Verhältnis zwischen Erzählung und erzählter Welt. Beim unzuverlässigen Erzählen jenseits des mündlichen, literalen oder literarischen Erzählens liegt der Schwerpunkt auf dem mimetischen Verhältnis zwischen Text (in seiner je spezifischen medialen Ausprägung) und darin dargestellter Welt. Vor diesem Hintergrund scheint eine Erzählung in einer literarischen Rahmen-Binnen-Konstruktion ontologisch neutral oder indifferent zu sein, soll heißen, an der Erzählung selbst ist nicht abzulesen, ob sie, gemessen an den Vorgaben der Rahmenwelt, wahr, oder fiktiv ist. Das wird erst durch im Verhältnis zum Binnentext paratextuelle Hinweise geklärt, z.B. wenn der Erzähler angibt, eine wahre Geschichte zu erzählen.

Das fotografische und filmische Bild hingegen, und sei es noch so fantastisch, hat einen ontologischen Index, der es zunächst immer als wahr, oder doch zumindest als evident ausweist. Dieses Argument ließe sich durch den Hinweis auf anthropologische und technische Dispositionen plausibilisieren. Denn immerhin ist der Sehsinn der herausragende Perzeptionskanal für die Weltwahrnehmung des Menschen, so dass der Mensch – aus operativen Gründen, aus Gründen seines Umgangs mit der Welt – das, was er sieht, nicht anzweifelt, weil er es sieht, und diese Suspension des Zweifels auch bei einem Bild in Anschlag bringt, das technisch als Reproduktion einer Wirklichkeit aufgefasst wird (wobei man von Möglichkeiten, auch das fotografische oder filmische Bild zu manipulieren, absieht). Tatsächlich wird der Rezipient in die Situation gebracht, kurzschlüssig das eigene Seherlebnis als Authentifizierung des Gesehenen zu begreifen. Immerhin kann der Rezipient ja selbst sehen, wie sich die Handlung abspielt. Gerade weil die filmische Erzählung nicht auf eine konkrete Erzählinstanz zurückgerechnet werden kann, gilt das Bild

per se als vergleichsweise zuverlässig. Unzuverlässigkeit im Rahmen der Erzählung wird also erst dann spürbar, wenn es zwei unterschiedliche mediale Ebenen gibt, die so ins Verhältnis treten können, dass die eine die andere widerruft. Die Wahrheit und mehr noch die Unwahrheit der erzählten Geschichte liegt im Bild und vice versa.

Sowohl Verbal Kint als auch Christian Longo und Roy Walker sind unzuverlässige Erzähler. Und gerade an diesen Figuren wird deutlich, wie wenig ausgesagt ist, wenn man nur ihre Unzuverlässigkeit festhält. Vielmehr gilt es, darauf zu achten, dass, wenn ein Film solche Erzählfiguren einführt, die ontologische Neutralität oder Indifferenz, die man sonst nur in literarischen Konstellationen beobachten kann, auch im Film hergestellt wird. Diese Erzählfiguren erzählen uns eine Geschichte, die wir größtenteils bebildert im Film sehen, aber dadurch, dass sie es sind, die diese Geschichte erzählen, auch wenn wir sie dann größtenteils bebildert sehen, wird der ontologische Status dieser Geschichten und mithin dieser Bilder und eben auch der Erzählerfigur selbst zumindest prekär und strukturell gesehen sehr wahrscheinlich sogar ambivalent. Zwangsläufig muss so die Frage für den Rezipienten entstehen, welche Geschichte hier eigentlich erzählt wird und ob sie denn überhaupt wahr ist, gemessen an den Prinzipien der Rahmensituation.

So kann man ein erstes Ergebnis, einen ersten Versuch einer Antwort auf die zentrale Ausgangsfrage festhalten. Mit der Einführung von Erzählerfiguren schaffen sich Filme das Potenzial zusätzlicher narrativer Komplexität, nicht nur indem sie das Verhältnis von Erzähler(figur), Erzählung und Zuhörer in ihre fiktionale Konstruktion, in die Diegese ihrer Geschichte, integrieren, sondern auch, indem sie den ontologischen Status von Bildern, die eine Geschichte erzählen, prekär und ambivalent werden lassen. Bei den genannten Filmen kommt aber noch eine Verschärfung dazu: Es geht nicht nur um das Verhältnis zwischen Erzählung und Welt. Durch die Einführung eines Erzählers in prototypischer Erzählsituation schlägt vielmehr das unsichere und unzuverlässige Verhältnis zwischen realer Welt (in der Diegese) und Erzählung auf seinen eigenen ontologischen Status zurück. Das heißt aber: Spielfilme führen eine solche prototypische mündliche Erzählsituation ein, um den Zuschauer über den ontologischen Status des Erzählers und mithin all dessen, was er erzählt und was auch bebildert wird, zu verunsichern. Ein paradoxer Effekt: Eine solche Konstruktion verleiht dem zuverlässigen Bild den Index der Unzuverlässigkeit. Doch das ist nur die Grundstufe einer Funktionalisierung in diesem Genremodell. Denn auf dieser Basis kann die Unzuverlässigkeit, die ontologische Ambivalenz selbst auf die erzählte Geschichte analytisch rückübertragen werden. Alle Ambivalenzen, Rätsel und Geheimnisse werden am Ende durch die Ambivalenz des Erzählers zusätzlich verstärkt.

Blicken wir noch einmal auf die Beispiele, und dem raffiniertesten Beispiel in diesem Zusammenhang gilt das Hauptaugenmerk. Die Erzählung von Verbal Kint in *The Usual Suspects* macht a posteriori deutlich, wie Erzählungen funktionieren, und auch, wie die Überführung von Sprache in Bild prozessual funktioniert. Es gehört zu den Schlusspointen, dass, nachdem die Polizei erkannt hat, dass Verbal Kint den Ermittlern eine ‚Gangsterpistole‘ aufgetischt hat und er selbst Keyser Söze ist, sie auch erkennt, wie Kint aus zufälligen Elementen von der Pinwand im Hintergrund, Namen und Fotos beispielsweise, eine hochsignifikante Geschichte webt und der Zuschauer die Rückabwicklung, die Rückführung der Bilder in jene Elemente, miterleben darf. Das ist die operative Grundlage der Erzählung. Ihre Generalfrage lautet: Wer ist jener ominöse, unglaublich mächtige Verbrecherboss Keyser Söze? Sein ambivalenter ontologischer Charakter (gibt es ihn überhaupt?) spiegelt sich im ambivalenten ontologischen Charakter, den sich Verbal Kint selbst mittels seiner Erzählung zuschreibt. Und schließlich korrespondiert die Kontingenz der Erzählelemente (die zufälligen Hinweise und Namen, die Verbal Kint aus der Situation, in der

er verhört wird) aufgreift, mit seinem ambivalenten ontologischen Charakter. Erst, wenn dem ermittelnden Beamten aufgeht, *wie* Verbal Kint seine Erzählung gestrickt hat, geht ihm auch auf, *wer* Verbal Kint in Wirklichkeit – jenseits seiner Erzählung – ist.

Geht man diese Frage, wer denn Keyser Söze tatsächlich sei, unter der Perspektive einer Inszenierung einer filmischen Erzählung in einer inszenierten mündlichen Erzählsituation an, so werden schlagartig die medienspezifischen Implikationen sichtbar – ja, man ist geneigt, soweit zu gehen, und diese Konstruktion insgesamt als Problemexplikation filmischen Erzählens zu deuten. Denn immerhin wird von einem Phantom erzählt, und Phantome haben schon immer einen Reiz auf das audiovisuelle Medium ausgeübt, weil sie, angesiedelt an der Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, so wunderbar ein Strukturgesetz des Films befeuern, das Sichtbares unsichtbar macht und – mehr noch – Unsichtbares sichtbar. Eine solche Figur ist Keyser Söze: Er ist sichtbar (denn wir sehen Verbal Kint vor uns) und er ist unsichtbar (denn wir wissen lange nicht, dass Verbal Kint eben jener Keyser Söze ist). So wird Keyser Söze von einem Erzählgegenstand zu einem Erzählprinzip. Er bleibt unsichtbar, solange Verbal Kint erzählt – und sein Vorname ‚Verbal‘ ist geradezu doppeldeutig sprechend; er spricht und er spricht vom Sprechen. Und erst, als Verbal Kint unsichtbar wird (im wahrsten Sinne des Wortes, weil er um eine Ecke verschwindet, und dabei, als ob es nicht schon deutlich genug wäre, wie von Zauberhand, auch seine Gehbehinderung verliert), wird für die Polizei sichtbar, dass Keyser Söze kein anderer ist als derjenige, der die ganze Zeit von ihm erzählt hat – und nun nicht mehr greifbar ist.

Der Gegenbegriff zur Unzuverlässigkeit ist der der erzählerischen Macht. Welche Macht hat man, wenn man erzählt? Erzählen ist eine machtvolle, eine machtgenerierende Geste, nicht nur, weil sie die Zuhörer in den Bann des Erzählens und des Erzählenden schlägt, sondern weil der Erzähler damit in der Lage ist, eine Welt zu schaffen, in der er selbst eine Position findet, unabhängig davon, ob und wie er – gemessen an der Binnenrahmung – extradiegetisch situiert ist. Man mag die beiden anderen Filme noch mit ins Bild rücken und kann so weitere Eskalationsstufen dieses Komplexitätsgewinns sehen. *The Fall* erzählt nicht nur von der Macht eines Erzählers über ein junges Mädchen, sondern fragt gleichzeitig nach dem Verhältnis von Erzählung und ihrer Wahrheit, der Gestaltungsmöglichkeit dieser Wahrheit und spitzt darüber hinaus diese Frage auf den Film zu. Und noch radikaler ist *True Story*, weil dieser Film letztlich die juristische Wahrheitsfindung desavouiert. Der Journalist, der auf wahre Geschichten abonniert ist, verliert zum Schluss seinen Job, der Mörder hingegen wird Journalist (immerhin arbeitet er zeitweise für die *New York Times*), fast so wie der Schatten irgendwann das Leben des Mannes usurpiert wie in Andersens Märchen *Der Schatten*.

Und damit kann man einen zweiten Antwortversuch wagen – und zur Diskussion stellen: Filme bilden in solchen Erzählsituationen nicht nur ihre eigene Rezeptionssituation ab, das wäre zu wenig gesagt, sondern sie entwerfen eine Erzählsituation, die geprägt ist von der Allmachtsphantasie einer Erzählerfigur, die diese Figur autoperformativ einlöst. Die Frage nach der Legitimation des Erzählers in der rein mündlichen, literalen oder literarischen Erzählsituation wird in ihr Gegenteil gewendet: in die narrativ performative Behauptung einer Allmacht, die vor dem eigenen ontologischen Status nicht Halt macht.

Radikalisiert man dieses Modell noch um einen weiteren Schritt, so könnte man sagen, dass der Film in seiner Diegese von der Erzählerfigur repräsentiert wird. Verbal Kint alias Keyser Söze ist eine solche Allmachtsfigur: Die Figur stellt nicht nur einen mächtigen Gangsterboss dar, der mit Gewalt über alle Konkurrenten herrscht, sondern er hat auch die Macht, seinen ontologischen Status zu ändern, und bemer-

kenswerterweise ist er dann am mächtigsten, wenn er sich in den schüchternen und devoten Kleinkriminellen verwandelt hat, und das heißt: wenn er erzählt. Man kann noch weitergehen: Das narrative Vexierspiel Verbal Kint/Keyser Söze ist eine Filmallegorie. Denn indem die Figur Verbal Kint, behindert, sozial deklassiert, in der Befehlskette unten, eben aus dieser Position von einem allmächtigen Phantom erzählt und sich dadurch selbst in dieses Phantom verwandelt und damit allmächtig wird, imaginiert – im Sinne von: findet Bilder für diesen Umstand – dies auch der Film autoperformativ. Der Film greift also auf solche Erzählerfiguren zurück, wo er Allegorien seines Allmachtsphantoms, will sagen: seiner Allmachtsphantasie braucht.

Empfohlene Zitierweise:

Jahraus, Oliver. „Erzählfilme. Mündliches Erzählen in Filmen.“ *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 4: Was wissen Medien vom Erzählen? Guest ed. Christian Kirchmeier. 2018. Web. [Datum Ihres letzten Besuchs].

<<http://metaphora.univie.ac.at/volume4-jahraus.pdf>>

Anmerkungen

- 1 Siehe „Einleitung“ zu diesem Themenheft.
- 2 Scheffel, „Was heißt (Film-)Erzählen?“, 17.
- 3 Siehe „Einleitung“ zu diesem Themenheft.
- 4 Brössel, *Filmisches Erzählen*.
- 5 Bordwell, *Narration in the Fiction Film*; Heiß, *Filmnarratologie*; Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film*; Kuhn, *Filmnarratologie*; Krützen, *Dramaturgie des Films*.
- 6 Weber, *Erzählliteratur*; Kanzog, *Erzählstrategie*, 9-13.
- 7 So z.B. bei Friedman, *Transmediales Erzählen*; Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*.
- 8 Kanzog, *Erzählstrategie*, 14ff.
- 9 Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*, 9-12.
- 10 Z.B. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 41.
- 11 Siehe Ehlich, „Text und sprachliches Handeln“.
- 12 Kanzog, „Die Standpunkte des Erzählers und der Kamera.“
- 13 Scheffel, „Was heißt (Film-)Erzählen?“
- 14 Zum Problemfeld siehe: Vogt, „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen?“, 36ff.

Bibliografie

- Blumenberg, Hans.** *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Bordwell, David.** *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Bordwell, David.** *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley u.a.: University of California Press, 2006.
- Brössel, Stephan.** *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2016.

- Ehlich, Konrad.** „Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung.“ *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zu einer Archäologie der literarischen Kommunikation.* Bd. 1. Hg. v. Jan Assmann, Aleida Assmann und Christoph Hardmeier. München: Fink, 1983. 24-43.
- Friedmann, Joachim.** *Transmediales Erzählen: Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game.* Konstanz: UVK, 2016
- Grimm, Petra.** *Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots.* München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig & Ledig, 1996.
- Heiß, Nina.** *Erzähltheorie des Films.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Hurst, Matthias.** *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen.* Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Kanzog, Klaus.** „Die Standpunkte des Erzählers und der Kamera. Peter Handke und Wim Wenders *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter.* Point-of-view-Probleme im Film und in der Text-Verfilmung.“ *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander-von-Humboldt-Stiftung 1980.* Hg. v. Rolf Kloepfer und Gisela Janetzke-Dillner. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1981. 157-168.
- Kanzog, Klaus.** *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens.* Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976.
- Koschorke, Albrecht.** *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie.* Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.
- Krützen, Michaela.** *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt.* Frankfurt a.M.: Fischer, 2004.
- Kuhn, Markus.** *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell.* Berlin u.a.: de Gruyter, 2013.
- Mahne, Nicole.** *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Scheffel, Michael.** „Was heißt (Film-)Erzählen? Exemplarische Überlegungen mit einem Blick auf Schnitzlers *Traumnovelle* und Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut.*“ *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik.* Hg. v. Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandi. Bielefeld: transcript, 2009. 15-33.
- Vogt, Robert.** „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft.“ *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik.* Hg. v. Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandis. Bielefeld: transcript, 2009. 35-56.
- Weber, Dietrich.** *Erzählliteratur. Schriftwerk – Kunstwerk – Erzählwerk.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.