

Markus Kuhn
Filmmnarratologie

Narratologia

Contributions to Narrative Theory

Edited by

Fotis Jannidis, Matías Martínez, John Pier
Wolf Schmid (executive editor)

Editorial Board

Catherine Emmott, Monika Fludernik
José Ángel García Landa, Peter Hühn, Manfred Jahn
Andreas Kablitz, Uri Margolin, Jan Christoph Meister
Ansgar Nünning, Marie-Laure Ryan
Jean-Marie Schaeffer, Michael Scheffel
Sabine Schlickers, Jörg Schönert

26

De Gruyter

Markus Kuhn

Filmnarratologie

Ein erzähltheoretisches Analysemodell

De Gruyter

ISBN 978-3-11-025354-2
e-ISBN 978-3-11-025355-9
ISSN 1612-8427

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Kuhn, Markus, 1972–
 Filmnarratologie : ein erzähltheoretisches Analysemodell / by
 Markus Kuhn.
 p. cm. – (Narratologia ; 26)
 Includes bibliographical references.
 ISBN 978-3-11-025354-2 (alk. paper)
 1. Motion pictures – Philosophy. 2. Narration (Rhetoric)
I. Title.
 PN1995.K767 2011
 791.4301–dc22

2010050355

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Meinen Eltern, Elisabeth und Herbert Kuhn

Vorwort

Grundlage dieses Buchs ist meine Dissertation, die Ende 2008 an der Universität Hamburg angenommen und im Januar des darauffolgenden Jahres mit dem „Absolventenpreis 2009 der Studienstiftung Hamburg“ ausgezeichnet wurde.

Lange zuvor stand jedoch eine doppelte Faszination: Zum einen die Faszination für das erzählerische Potenzial des Spielfilms, für die kreativen Formen und verrästelten Strukturen, die beeindruckende Erzählökonomie und ästhetische Verdichtung, die doppelten Böden und narrativen Überraschungen, denen man beim tagtäglichen Filmsichten als Filmwissenschaftler und bei Kinobesuchen als Filmliebhaber immer wieder begegnet. Zum anderen die Faszination für die ungemaine analytische Produktivität und Effektivität erzähltheoretischer Modelle, die ich im Laufe meiner literatur- und medienwissenschaftlichen Tätigkeiten erfahren habe. Der Impuls zu diesem Buch war dann ‚nur‘ der unumgängliche nächste Schritt.

Von der ersten Idee bis zum fertigen Buch war es indes ein weiter Weg, auf dem mich meine Familie und viele Freunde und Kollegen unterstützt haben. Ein ganz besonderer Dank geht an meine beiden Betreuer Prof. Dr. Ludwig Fischer und Prof. Dr. Knut Hickethier. Die ausführlichen und fruchtbaren, stets inspirierenden Gespräche mit meinem Doktorvater Ludwig Fischer, sein analytischer Scharfsinn und seine große Übersicht – den obligatorischen Blick über den Tellerrand hinaus nicht zu vergessen –, haben mich in jeder Phase der Promotion maßgeblich vorangebracht und motiviert. Knut Hickethier hat mir mit seiner großen Erfahrung in vielfacher Hinsicht weitergeholfen, nicht nur hinsichtlich eines zielorientierten Pragmatismus. Die gemeinsame Reflexion film- und medienwissenschaftlicher Aspekte, insbesondere der Medialität audiovisuellen Erzählens, haben meine Arbeit entscheidend bereichert. Wesentliche Einsichten verdanke ich dem Austausch mit dem *Interdisciplinary Center for Narratology* (ICN), insbesondere den Gesprächen mit Prof. Dr. Dr. h. c. Wolf Schmid, Prof. Dr. Jan Christoph Meister, Prof. Dr. Jörg Schönert und Prof. Dr. Peter Hühn. Von großem Wert waren zudem die Diskussionen im medienwissenschaftlichen Doktorandenkolloquium von Knut Hickethier, insbesondere in der „Filmgruppe“ mit Benjamin Benedict und Dr. Rayd Khouloki, dem ich darüber hinaus den Hinweis auf viele interessante Filmbeispiele für seltene ästhetische Strukturen verdanke.

In verschiedenen Arbeitsphasen haben mich eine Reihe kritischer und aufmerksamer Leserinnen und Leser mit wertvollen Anmerkungen unterstützt. Ganz besonders herzlich danke ich Irina Scheidgen, Prof. Dr. Sabine Schlickers, Gertraud Mähler, Dominik Orth und Claudia Till für die geduldige Lektüre des Manuskripts in seinen verschiedenen Entstehungsphasen. Sabine Schlickers ist in vielen inspirierenden Gesprächen keiner auch noch so detailverliebten Diskussion ausgewichen. Julien Rigal verdanke ich die professionelle Umsetzung der Grafiken. Dominik Orth hat mir mit großer Umsicht und mitreißender Begeisterung jederzeit für sämtliche Fragen und Theoriediskussionen zur Verfügung gestanden (auch wenn wir bis heute nicht klären konnten, wer der dritte Mann am Rashômon-Tor eigentlich wirklich ist). Gertraud und Ulrich Mähler haben mir in Phasen großen Zeitdrucks mit organisatorischem Überblick bei der jeweiligen Redaktion der Textfassungen geholfen. Durch wichtige Hinweise und Lektüren einzelner Kapitel haben mich Julia Windhövel, Judith Becker, Prof. Dr. Joan Kristin Bleicher, David Ziegenhagen und Johannes Noldt unterstützt. Ein herzlicher Dank geht an den Verlag Walter de Gruyter und an Wolf Schmid als verantwortlichen Herausgeber der *Narratologia*-Reihe für die gute und effiziente Zusammenarbeit.

Ganz entscheidend zum Gelingen dieses Buchs beigetragen haben meine Eltern Elisabeth und Herbert Kuhn. Dem Vertrauen, das sie mir im Laufe meiner akademischen Laufbahn entgegengebracht haben, und dem großen Optimismus, mit dem sie meine Studien begleitet haben, habe ich sehr viel zu verdanken. Meine Freundin Anne Mähler hat mich in allen Phasen meiner Promotion mit großem Enthusiasmus und weitreichendem Rat unterstützt. Ihr verdanke ich, dass mich die Leidenschaft für mein Projekt niemals verlassen hat.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VII
Einleitung	1
1. Methodische Grundlagen.....	7
1.1 Das Analysemodell: Anforderungen und Problemfelder.....	8
1.2 Der narratologische Rahmen.....	13
1.2.1 Zu den Begriffen Narratologie, Erzähltheorie, Narrativik, Erzählforschung und ihrer Reichweite.....	13
1.2.2 Zur Entwicklung der Erzähltheorie: Phasen und Traditionslinien	15
1.2.3 Die vor-strukturalistische Erzähltheorie	16
1.2.4 Die strukturalistische Hauptphase: Genettes „Discours du récit“ als Wendepunkt von der <i>Histoire</i> - zur <i>Discours</i> -Narratologie.....	17
1.2.5 Die postklassischen Entwicklungen: von der Narratologie zu den „new narratologies“.....	20
1.2.6 Die Koexistenz von klassischen und postklassischen Narratologien Anfang des 21. Jahrhunderts	23
1.3 Ansätze und Aspekte einer Filmnarratologie: das Forschungsumfeld.....	25
1.3.1 Filmnarratologie im Rahmen transmedialer Grenz- überschreitungen.....	25
1.3.2 Filmnarratologische Ansätze in der post- und neoklassischen Erzähltheorie.....	29
1.3.3 Seymour Chatmans klassischer Ansatz zur filmischen Narration	31
1.3.4 David Bordwell, der Neoformalismus und kognitivistische Ansätze.....	32
1.3.5 Bausteine für ein filmnarratologisches Modell.....	39
1.3.6 Narratologische Aspekte in der Geschichte der Film- theorie und der klassischen Filmanalyse.....	43
1.3.7 Offene Problemfelder einer Filmnarratologie.....	45

2. Von der sprachbasierten zur transmedialen Narratologie.....	47
2.1 Zur Definition der Narrativität	47
2.1.1 Das Spektrum werkinthener Definitionsansätze	49
2.1.2 Kontextuelle, funktionale und kognitive Definitionen	53
2.1.3 Enge und weite Definition der Narrativität.....	55
2.1.4 Zur Minimalbedingung der Narrativität.....	56
2.1.5 Zustandsveränderung, Ereignis und Kategorien der Ereignishaftigkeit	62
2.2 Das Dargestellte und die Darstellung.....	65
2.2.1 Die Ebenen des fiktionalen Erzählens	66
2.2.2 Das Konzept der Motivierung.....	67
2.2.3 Fiktionales und faktuales Erzählen im Film	69
2.3 Die narrative Vermittlung im Film	72
2.3.1 Die narrative Vermittlung in der Erzählliteratur.....	72
2.3.2 Die narrative Vermittlung im Film: Wie wird erzählt?	73
2.3.3 Die narrative Vermittlung als Tertium Comparationis zwischen Literatur und Film	75
2.3.4 Gibt es einen Filmerzähler?.....	75
2.3.5 Wer erzählt? Wer spricht? Wer zeigt?	77
2.3.6 Das Konzept des <i>cinematic narrator</i> und seine Grenzen	79
3. Narrative Instanzen	81
3.1 Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen.....	81
3.1.1 Das Kommunikationsmodell der Erzählliteratur	81
3.1.2 Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film	83
3.2 Die visuelle Erzählinstanz	87
3.2.1 Das Zusammenspiel von Kamera und Montage	87
3.2.2 Die Rolle der Mise-en-scène bei der narrativen Vermittlung.....	90
3.2.3 Die visuelle Erzählinstanz als synthetisches Konstrukt und logisch privilegierte Vermittlungsinstanz	92
3.3 Fakultative sprachliche Erzählinstanzen im Film	95
3.4 Das Zusammenspiel der visuellen Erzählinstanz mit sprachlichen Erzählinstanzen	97
3.4.1 Das Verhältnis von visueller und sprachlicher Erzählinstanz	98
3.4.2 Filmische Erzählsituationen	100

3.5 Diegetische Ebenen	103
3.6 Der implizite Autor.....	105
3.7 Der narrative Adressat und der implizite Zuschauer.....	108
3.7.1 Der intradiegetische narrative Adressat.....	108
3.7.2 Der extradiegetische narrative Adressat	110
3.7.3 Der implizite Zuschauer und der ideale Rezipient	111
3.7.4 Das ‚Gespräch mit der Kamera‘	112
3.8 Der reale Regisseur, das Filmteam und die kollektive Autorschaft im Film.....	115
4. Fokalisierung und Perspektivierung.....	119
4.1 Genettes Fokalisierungskonzept und seine Unschärfen	119
4.2 Fokalisierung und Okularisierung im Film.....	122
4.2.1 Wissen vs. Wahrnehmen: Fokalisierung, Okularisierung und Aurikularisierung.....	127
4.2.2 Fokalisierung oder der ‚focalizer‘?	131
4.3 Formen der Fokalisierung und Okularisierung im narrativen Spielfilm	133
4.3.1 Formen der Nullfokalisierung.....	133
4.3.1.1 Nullfokalisierung und fluktuierende Informationsvergabe.....	137
4.3.1.2 Merkmale einer Nullfokalisierung.....	138
4.3.2 Formen der internen Fokalisierung.....	140
4.3.2.1 Interne Fokalisierung bei interner Okularisierung: die subjektive Kamera	140
4.3.2.2 Interne Fokalisierung bei Nullokularisierung: der <i>over-shoulder-shot</i> und wahrnehmungs- reflexive Einstellungen.....	145
4.3.2.3 Okularisierung im Mikrobereich: Branigans Modell der Achsenverhältnisse.....	146
4.3.2.4 Interne Fokalisierung durch den Blick ‚ins Innere‘: Formen der Introspektion.....	149
4.3.2.5 Mentale Metadiegesen, mentale Projektionen, mentale Einblendungen und Varianten der Subjektivierung	152
4.3.2.6 Mentale Metalepsen und weitere Subjektivierungstechniken.....	156
4.3.3 Formen der externen Fokalisierung.....	158

4.3.4	Doppelte, mehrfache und vorgetäuschte Fokalisierung.....	163
4.3.4.1	Voice-over-Dialoge und Voice-over-Szenen	164
4.3.4.2	Split Screen	165
4.3.4.3	Angetäuschte und vorgetäuschte Fokalisierung	166
4.4	Handkamera- und Ich-Kamera-Filme.....	167
4.4.1	Handkamerafilme.....	167
4.4.1.1	Von der entfesselten Kamera zur Handkamera der „Dogma 95“-Gruppe	170
4.4.1.2	Fiktionale (Selbst-)Dokumentation mit der Handkamera	173
4.4.2	Ich-Kamera-Filme.....	177
4.5	Der narratologische Distanz-Begriff im Film?	184
4.5.1	Distanz und Einstellungsgrößen	185
4.5.2	Formen der Redewiedergabe im Film: Voice-over, Voice-off und inszeniertes Sprechen	187
4.5.3	Filmische Formen der Gedankenwiedergabe.....	190
4.5.4	Die Vernetzung von Voice-over und szenischem Sprechen.....	192
5.	Zeit	195
5.1	Ordnung.....	195
5.1.1	Analepsen und Prolepsen	196
5.1.2	Zeitdiagramme.....	202
5.1.3	Varianten des Rückwärtserzählens.....	204
5.1.4	Zeit, Gedächtnis und kognitive Unzuverlässigkeit: das Rückwärtserzählen in MEMENTO	207
5.1.5	Rückwärtsspielen und Rückwärtsspulen	211
5.2	Dauer.....	212
5.2.1	Ellipse, Zeitraffung, Zeitdeckung, Zeitdehnung und Pause	213
5.2.2	Zeitraffendes Erzählen durch Alternation von Szene und Ellipse	216
5.2.3	Formen der Ellipse	218
5.2.4	Montagesequenzen und Sonderformen des summarischen Erzählens	222
5.2.5	Modulation der Dauer durch sprachliche Mittel.....	225

5.3	Frequenz	228
5.3.1	Singulatives und pseudo-iteratives Erzählen im Film	230
5.3.2	Varianten des iterativen Erzählens	231
5.3.3	Iterativ-durative Zeitraffung	234
5.3.4	Iteratives Erzählen durch den Einsatz sprachlicher Mittel	237
5.3.5	Formen der Repetition und des repetitiven Erzählens	240
5.4	Der Zeitpunkt des Erzählens	243
5.4.1	Zwischen zeitlich unmarkierter und gleichzeitiger Narration	244
5.4.2	Spätere Narration	247
5.4.2.1	Spätere Narration durch extradiegetische Instanzen	247
5.4.2.2	Spätere Narration durch Etablierung einer Rahmenhandlung	251
5.4.2.3	Spätere Narration mit homodiegetischem Voice-over	252
5.4.2.4	Tote Voice-over-Erzähler	254
5.4.3	Eingeschobene und frühere Narration	257
5.4.3.1	Intradiegetische Brief- und Tagebuch- kommunikation	257
5.4.3.2	Die eingeschobene Tagebuch-Narration auf 'äußerer Ebene'	258
5.4.3.3	Eingeschobene Sequenzen in pseudo- dokumentarischen Handkamerafilmen	264
5.4.3.4	Frühere Narration	265
5.4.4	Verdopplung und Vervielfältigung des Narrationszeitpunkts	266
6.	Komplexe Kommunikations- und Ebenenstrukturen	271
6.1	Extra- und intradiegetische sprachliche Erzählinstanzen	271
6.1.1	Extradiegetische auditive sprachliche Erzählinstanzen	271
6.1.2	Formen sprachlicher Gedankenrepräsentation im Film	273
6.1.3	Intradiegetische sprachliche Erzählinstanzen	275
6.1.3.1	Der Ebenenstatus sprachlicher Erzähl- instanzen bei visueller Umsetzung	278
6.1.3.2	Der Ebenenstatus beim visuell umgesetzten Gedankenmonolog	281
6.1.3.3	Sprachliches vs. audiovisuelles Erzählsystem	282

6.2 Visuelle Formen der Ebenenschichtung	284
6.2.1 Mentale Metadiegesen	284
6.2.1.1 Diegetische Ebenen vs. Fiktionsebenen	287
6.2.1.2 Erinnerungssequenzen	289
6.2.1.3 Traumsequenzen	292
6.2.1.4 Vorstellungs-, Phantasie- und Gedankenwelten	294
6.2.2 Figurenungebundene visuelle Metadiegesen	295
6.3 Ebenenübergänge, Rahmenhandlungen und der visuelle Ebenenkurzschluss	300
6.3.1 Einfache Formen des Ebenenwechsels	300
6.3.2 Rahmen- und Binnenhandlungen	303
6.3.2.1 Von der einzelnen Metadiegeese zur Rahmen-Binnen-Struktur	303
6.3.2.2 Sprechen, Schreiben, Denken: sprachliche Erzählsituationen als Rahmenhandlung	304
6.3.2.3 Zwei-Ebenen-Filme	307
6.3.3 Der visuelle Ebenenkurzschluss	310
6.3.3.1 Der visuelle Ebenenkurzschluss im Mehr-ebenenfilm: LA MALA EDUCACIÓN	314
6.3.4 Funktionale Beziehungstypen zwischen Metadiegeese und Diegese	321
6.3.5 Episodenfilme	323
6.4 Film im Film	325
6.4.1 Filmsehen im Film	325
6.4.1.1 Filmische Zitate	327
6.4.1.2 Intradiegetische Überwachungskamerasysteme	328
6.4.2 Filmproduktion im Film	332
6.4.2.1 Der intradiegetische Filmdreh in LA NUIT AMÉRICAINNE	333
6.4.2.2 Fiktionsebenen in THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN	335
6.4.2.3 Das intradiegetische Rollenspiel in LA FLOR DE MI SECRETO	338
6.4.2.4 Die Ebenenambivalenz in INLAND EMPIRE	339
6.4.2.5 Dokumentarfilm im Film	342

6.4.3	Fernsehshow im Film: THE TRUMAN SHOW	342
6.4.3.1	Die Personalisierung der intradiegetischen visuellen Erzählinstanz	343
6.4.3.2	Die Logik der intradiegetischen Kamera- positionierung	345
6.4.3.3	Fokalisierung und Informationsrelationen	347
6.4.3.4	Film im Film oder Welt in der Welt?	349
6.4.4	Filmproduktion als Selbstreflexion und Autofiktion: KEINE LIEDER ÜBER LIEBE	351
6.5	Metalepsen.....	357
6.5.1	Kurzschlüsse und Übergänge innerer diegetischer Ebenen: innere Metalepsen	359
6.5.2	Kurzschlüsse zwischen diegetischer und extra- diegetischer Ebene: äußere Metalepsen.....	363
6.5.3	Metalepsen und Mise-en-abyme-Strukturen.....	365
7.	Schlussbetrachtung: Das Potenzial der Filmnarratologie.....	367
8.	Film- und Literaturverzeichnis	373
8.1	Filme.....	373
8.2	Literatur.....	381
9.	Filmregister	407

Einleitung

Die Narratologie boomt. Diese Behauptung ist nicht neu: Sie wird aufgestellt, seit sich der französische Begriff *narratologie* – 1969 eingeführt von Tzvetan Todorov¹ – im Umfeld strukturalistisch geprägter Geisteswissenschaften etabliert hat und mit dem grundlegenden methodologischen Entwurf von Gérard Genette im „Discours du récit“ (1972) assoziiert worden ist. Wahr ist sie meist in dem engeren Zusammenhang, in dem sie jeweils getroffen wird; falsch oder zumindest nur eingeschränkt gültig, wenn man einen fächerübergreifenden oder internationalen Blickwinkel einnimmt. So waren Anfang der 1980er Jahre die Narratologie und der Ansatz von Gérard Genette in der Literaturwissenschaft in Frankreich und den Vereinigten Staaten bereits etabliert, als sich die deutschsprachige Erzähltheorie noch vorwiegend am Typenkreis und den „Erzählsituationen“ Franz K. Stanzels (1955; 1964; 1979) orientierte und auf Ansätze von Käte Hamburger (1957; 1968) und Eberhard Lämmert (1955) rekurrierte. Als 1994 mit der deutschen Übersetzung von Genettes „Discours du récit“ und *Nouveau discours du récit* in *Die Erzählung* einer allgemeinen Verbreitung der Modelle Genettes in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft der Weg bereitet wurde, war die erste Welle der Narratologie in Frankreich bereits vorüber und auch die Rezeption im angloamerikanischen Forschungsumfeld über einen ersten Höhepunkt hinaus.²

Die deutsche Übersetzung sowie die 1999 folgende, sich in den zentralen Termini zur Analyse der Darstellungsseite an Genette orientierende populäre deutschsprachige *Einführung in die Erzähltheorie* von Matias Martinez und Michael Scheffel (1999) katalysierten die Verbreitung der Terminologie von Genette in den deutschsprachigen Philologien auch jenseits

1 Vgl. Todorov (1969: 10): „Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit.“

2 Die Übersetzungsgeschichte der Werke Genettes deutet diese Tendenz an. Genette publizierte seine umfassende Methodologie im „Discours du récit“, der den Großteil seines Bandes *Figures III* ausmacht, welcher 1972 in Frankreich erschien. *Narrative Discourse*, die erste englische Übersetzung, folgte 1980. Auf kritische Diskussionen seiner Modelle, die bald nach der französischen Erstveröffentlichung einsetzten – u. a. von Rimmon-Kenan (1976a; 1976b); Bal (1977a; 1977b; 1981a; 1981b); Cohn (1978; 1981); Tamir (1976); Bronzwaer (1978); Van Rees (1981); Lintvelt (1981); Vitoux (1982) –, reagierte Genette im *Nouveau discours du récit* (1983), der 1988 ins Englische übersetzt wurde. In Deutschland erschienen der „Discours du récit“ und der *Nouveau discours du récit* erst 1994 in *Die Erzählung*.

der Narratologie und förderten das Anknüpfen der deutschsprachigen Erzähltheorie an die internationale Erzählforschung. So kam es, dass sich in Deutschland klassisch-narratologische Kategorien französischer Provenienz erst seit Ende der 1990er Jahre allgemein etablierten, während international und in einigen deutschen *scientific communities* bereits von einer neuen Blüte oder Wiedergeburt der Narratologie im Rahmen postklassischer und neostrukturalistischer Konzepte gesprochen wurde.³

Trotz dieser zeitversetzten Entwicklung ist es heute möglich, von einer allgemeinen Verbreitung internationaler erzähltheoretischer Konzepte und einer Vertiefung narratologischer Fragestellungen auch im deutschsprachigen Raum zu sprechen. Die internationale Geschichte der Narratologie lässt sich zwar nur schwer erzählen, dennoch kann zwischen einer vor-strukturalistischen, einer strukturalistischen und einer nach-strukturalistischen oder postklassischen Phase einschließlich einer Renaissance narratologischer Konzepte unterschieden werden, die noch nicht vorüber ist und die – vielleicht gerade wegen der Zeitversetzung – verstärkt auf Deutschland ausstrahlt. Nicht zu übersehen ist eine seit den 1990er Jahren international zunächst vor allem geforderte, dann aber auch nachweisbare Entwicklung zu einer Ausweitung der Narratologie über die Grenzen literaturwissenschaftlicher Erzähltheorie und Erzähltextanalyse hinaus. An verschiedenen Stellen wird nicht mehr von der Narratologie im Singular, sondern den *narratologies* im Plural gesprochen, um die Vielfalt zeitgenössischer Erzählforschung anzudeuten.⁴ Neue narratologische Ansätze werden auf feministischem, kognitionspsychologischem oder kulturgeschichtlichem Forschungsfeld entwickelt, erzähltheoretische Konzepte in die Geschichtswissenschaft, Rechtswissenschaft oder Psychologie exportiert und umgekehrt.⁵ Eine kontextuelle, transgenerische, interdisziplinäre und vor allem transmediale Erweiterung des Gegenstandsfelds der Narratologie wird angestrebt und erprobt (vgl. Nünning/Nünning 2002b: 11).

Angesichts dieser hochkonjunkturellen Expansion der Narratologie wundert es, dass es noch immer keine systematische und umfassend aus-

3 Es ergibt sich eine Rezeptionsgeschichte, die sich von den Einflüssen (anderer) französischer Strukturalisten auf die deutschsprachige Forschung unterscheidet, die besonders über die Linguistik eingewirkt haben. Genette wird hier aus forschungsgeschichtlicher Sicht als *Narratologe* eingeordnet und von ‚strikeren‘ Strukturalisten unterschieden. Die Narratologie hat sich unter verschiedenen Einflussfaktoren entwickelt, zu denen auch Strukturalismus, Formalismus und de Saussure’sche Linguistik zählen (vgl. 1.2). Es ist nicht unüblich, Genette mit Robert Scholes als „low structuralist“ von „high structuralists“ wie Roland Barthes, Claude Levi-Strauss oder Michel Foucault zu unterscheiden (Scholes 1974: 157 ff.).

4 So beispielsweise Nünning/Nünning (2002a) mit Bezug auf den Band *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis* von David Herman (1999b); vgl. dazu Herman (1999a: 1); vgl. 1.2.5.

5 Vgl. Grünzweig/Solbach (1999b); Nash (1990); Meister (2005); vgl. 1.2.5.

gearbeitete Filmnarratologie gibt, zumal in den Literatur- und Medienwissenschaften – beispielsweise im Rahmen der Diskussionen zur Literaturadaptation – gerade die Nähe von Erzählliteratur und narrativem Spielfilm aus verschiedenen Blickwinkeln thematisiert wurde. Eine transmediale Erweiterung der Narratologie auf das Medium Film hätte einen breiteren (forschungs-)historischen Hintergrund als etwa die Anwendung der Narratologie auf das verhältnismäßig junge Medium des Computerspiels. Die Nähe von Literatur und Spielfilm sowie die Geschichte gegenseitiger Beeinflussungen werden diskutiert, seit der Film durch die Verwendung literarischer Vorlagen aus dem Kontext des Jahrmarktspektakels und der damit verbundenen ästhetischen Abwertung gelöst werden sollte.

Die Behauptung, dass es keine umfassende Filmnarratologie gebe, muss indes etwas modifiziert werden: Für den deutschsprachigen Raum ist sie weitgehend gültig – zumindest dann, wenn man nach einer alle Problemfelder erschöpfenden narratologischen Methodologie zur Analyse fiktionaler filmischer Erzählungen sucht, also einer Art medial reflektierter Übertragung klassisch-narratologischer Modelle oder, anders formuliert, einer Filmnarratologie Genette'scher Provenienz. Es gibt einzelne Aufsätze, in denen zentrale Fragen einer Filmnarratologie skizziert werden sowie einige Sammelbände zu spezifischen Aspekten des Erzählens im Film, auch einige ausgearbeitete Konzepte zu einzelnen Teilbereichen, auf die ein filmnarratologischer Ansatz zurückgreifen kann. Ein umfassender theoretisch fundierter und zugleich anwendungsorientierter methodologischer Entwurf einer Filmnarratologie steht jedoch noch aus.

International gibt es einige größere Arbeiten zur Narration im Spielfilm, die man je nach Definition nur bedingt als *narratologisch* bezeichnen kann. Zu nennen wären hier die recht populären Ansätze von David Bordwell (1985), Seymour Chatman (1978; 1990a) und Edward Branigan (1984; 1992) aus dem englischsprachigen Raum und einige Monographien aus Frankreich, von denen allerdings keine ins Deutsche übersetzt wurde. Inwiefern man auf diese Ansätze zurückgreifen kann, in welchen Punkten sie weitergedacht werden müssen und an welchen Stellen sie sich als inkompatibel mit den Anforderungen einer anwendungsorientierten und werkimmanenten Filmnarratologie erweisen, muss diskutiert werden.

Die im deutschsprachigen Umfeld auffällige und international nachweisbare Forschungslücke im Bereich der Filmnarratologie soll mit dem vorliegenden Werk geschlossen werden. Ausgehend von den Ansätzen Gérard Genettes und, wo notwendig, weiteren klassisch-narratologischen Arbeiten soll der Kernbereich der *Discours*-Narratologie für den Film systematisch erschlossen und modelliert werden – werkimmanent, weitgehend deskriptiv und anwendungsorientiert. Die Mittel und Phänomene

filmischen Erzählens werden analysiert, reflektiert und klassifiziert, ein Modell zur präzisen Beschreibung narrativer Strukturen im Film wird vorgestellt und anhand von Analysen und Beispielen veranschaulicht.

Im ersten Kapitel werden die grundlegenden theoretischen, methodischen und praktischen Anforderungen an ein derartiges narratologisches Analysemodell für den Film zusammengefasst sowie erste Problemfelder, die sich daraus ergeben, formuliert (Kap. 1.1). Der Tatsache, dass das Forschungsumfeld einerseits unüberschaubar groß ist (die Narratologie existiert seit über 30 Jahren und die Erzähltheorie im weiteren Sinne mindestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts), andererseits aber auch recht klein (sucht man nach dezidiert filmnarratologischen Ansätzen im engeren Sinne), wird folgendermaßen Rechnung getragen: In Kapitel 1.2 wird die Entwicklung der Erzähltheorie in groben Zügen abgesteckt; in Kapitel 1.3 werden verstreute Ansätze zur Erzählforschung im Film gesammelt und bezüglich ihrer Eignung für ein filmnarratologisches Modell geprüft. Dabei wird zum einen die Relevanz der Arbeiten Genettes in der international vernetzten Erzähltheorie konturiert, zum anderen werden die Erweiterungen zeitgenössischer Narratologie, in die sich diese Studie einreicht, skizziert und offene Problembereiche einer Filmnarratologie extrahiert.

In Kapitel 2 wende ich mich den theoretischen Prämissen zu, die Voraussetzungen für eine transmedial verstandene Narratologie sind. Es werden Fragestellungen erörtert, die sich ergeben, wenn Kategorien transmedial verwendet werden, hier aus ihrem Ursprungskontext in der Erzähltheorie der Literaturwissenschaft gelöst und für eine Erzähltheorie des Films fruchtbar gemacht werden. Wie gelangt man von einer sprach- und textbasierten Narratologie zu einer transmedialen? Wie muss Narrativität definiert werden, damit die Definition für verschiedene Medien gültig ist? Was ist *Erzählen* in einem audiovisuellen Medium? Abgeleitet werden eine enge und eine weite Definition von Narrativität sowie eine Minimaldefinition des Narrativen. Der Vorschlag, eine enge Definition über die erzählerische Vermittlung als Basis meines deskriptiven Ansatzes zu verwenden, muss zu anderen transmedialen Ansätzen in Beziehung gesetzt werden, ohne Abgrenzungen als undurchlässig zu verstehen. Über die Minimaldefinition kann der Ansatz zugleich potenziell für jede audiovisuelle Darstellungsform geöffnet werden, die narrative Grundstrukturen aufweist. Die Modellierung der erzählerischen Vermittlung im Film durch ein Kommunikations- und Instanzenmodell in Kapitel 3 wird in Kapitel 2.3 insofern vorbereitet, als verschiedene Diskussionen rund um die Annahme eines Filmerzählers oder einer narrativen Instanz im Film aufgearbeitet werden.

In Kapitel 3 bis 6 werden die grundlegenden Kategorien des filmnarratologischen Modells entwickelt. Die dieser Studie zugrunde liegende Hypothese, dass sich aufgrund der Hybridität des Mediums Film mehr

Möglichkeiten ergeben als in der Erzählliteratur und die Modellierungen deshalb *per se* komplexer ausfallen müssen, schlägt sich in doppelter Hinsicht nieder: Es müssen sowohl die Modelle zur Beschreibung klassisch-narratologischer Aspekte anhand filmischer narrativer Strukturen infrage gestellt und erweitert werden (Kap. 3 bis 5) als auch einige Phänomene ins Auge gefasst werden, die ‚quer‘ zu den zentralen Problemfeldern der Narratologie liegen, was weitere Modifizierungen nach sich zieht (Kap. 6). Die grundsätzlichen Aspekte einer *Discours*-Narratologie, die in Kapitel 3 bis 5 behandelt werden, orientieren sich am Modell Genettes (1994).⁶ Alle Klassifikationen werden anhand von Filmen exemplifiziert.

Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen, das klassisch-narratologischen Ansätzen explizit oder implizit zugrunde liegt und für die Anwendung auf den Film modelliert wird, bildet den Kern des dritten Kapitels. Entscheidend ist die Differenzierung einer audiovisuellen Erzählinstanz des Films von fakultativen sprachlichen Erzählinstanzen. Diese Differenzierung weist über vorhandene Konzepte wie Chatmans *cinematic narrator* insofern hinaus, als die synthetische Kategorie des Filmerzählers analytisch ausdifferenziert wird. Zur Analyse des dynamischen Verhältnisses von audiovisuellem und sprachlichem Erzählen im Film werden Kategorien angeboten.

In Kapitel 4 werden Perspektivierungs- und Fokalisierungsfragen entfaltet. Zentral ist die Unterscheidung zwischen Fragen der Wissensrelation und Informationsvermittlung (Fokalisierung) und Fragen der visuellen Perspektivierung (Okularisierung/point-of-view), die im Film, in dem der Perspektivbegriff nicht nur im übertragenen Sinne zu verstehen ist, eine besondere Rolle spielen. Die verschiedenen Techniken zur Darstellung subjektiver Wahrnehmung und innerer und mentaler Zustände, die der narrative Spielfilm ausgebildet hat, müssen analysiert und bezüglich der jeweiligen Fokalisierung und Okularisierung bestimmt werden. Dabei spielen auch Fragen der auditiven Perspektivierung (Aurikularisierung) und der Funktionalisierung des Voice-overs eine Rolle. Untersucht werden schließlich die Filme, die man als Handkamera- oder Ich-Kamera-Filme klassifizieren kann und die spezifisch kinematographische Muster der Narration und Perspektivierung ausgebildet haben. Ein Blick auf Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe im Film zeigt, dass der Distanz-Begriff Genettes sich nicht unmittelbar übertragen lässt, aber Fragen aufwirft, die zu anders gelagerten Systematisierungen führen.

6 *Narrative Instanzen* (Kap. 3) werden bei Genette (1994) unter der Kategorie „Stimme“ gefasst. Genettes Kategorie des „Modus“ – bei ihm unterdifferenziert in „Fokalisierung“ und „Distanz“ – wird hier unter den Begriffen *Fokalisierung und Perspektivierung* (Kap. 4) subsumiert, die über Genette hinausweisend ausdifferenziert werden. Das Kapitel *Zeit* (Kap. 5) wird nach Genettes Kapiteln „Ordnung“, „Dauer“ und „Frequenz“ untergliedert.

Im fünften Kapitel werden filmische Formen der Zeitmodulation untersucht. Auch wenn sich die transmediale Übertragung der Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz als unproblematisch herausstellt, ergeben sich durch die Zusammenhänge von visuellen und sprachlichen Formen der Zeitgestaltung untersuchungsrelevante spezifisch filmische Zeitstrukturen. Der *Zeitpunkt des Erzählens* (Kap. 5.4), bei Genette ein Unterpunkt der „Stimme“, kann erst an dieser Stelle und somit als Anhang zum Kapitel *Zeit* diskutiert werden, weil der Nachweis der Schwierigkeit seiner Bestimmung von den anderen Kategorien des narratologischen Modells abhängt, die in Kapitel 3 bis 5 entwickelt wurden.

In Kapitel 6 werden unter dem Oberbegriff *Kommunikations- und Ebenenstrukturen* schließlich weitere komplexe Phänomene untersucht, die damit zusammenhängen, dass audiovisuelle und sprachliche Kommunikationsformen im Film in vielfältiger Weise kombiniert werden, zusammenspielen oder zueinander in Spannung oder Widerspruch stehen können. Dazu gehören Formen der Voice-over-Erzählung, des unzuverlässigen und paradoxalen Erzählens, der Selbstreflexion sowie sämtliche Ebenenstrukturen und Ebenenkurzschlüsse, die sich durch den Einsatz oder die Thematisierung sprachlicher und audiovisueller Kommunikation innerhalb des Films ergeben.

Weiterführende Anschlussmöglichkeiten an das vorliegende Modell werden im abschließenden siebten Kapitel skizziert. Eine deskriptive Filmnarratologie stellt eine sinnvolle Basis für inter- und transmediale Forschungen dar. Um eine breitgefächerte ‚multimediale Narratologie‘ zu begründen, die ihren Beitrag zur Analyse neuer Erzählformen in Film, Fernsehen, Theater, Comic, Internet sowie neuesten Medien und Medienverbänden leistet, kann in verschiedenen Richtungen an das vorliegende filmnarratologische Modell angeknüpft werden.

Zu einem derart breit angelegten Forschungsprogramm möchte ich mit dem vorliegenden Buch beitragen, indem ich die Bedingungen und Bedingtheiten des Erzählens im audiovisuellen Medium Film systematisch erörtere und ein Modell zur Analyse filmischer und audiovisueller Werke vorstelle. Bei der transmedialen Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Narratologie die analytische Kraft, die klassifikatorische Genauigkeit, die deskriptive Präzision und die methodische Konsequenz der klassischen Narratologie zu erhalten, stellt eine der zentralen Herausforderungen an die Filmnarratologie dar.

1. Methodische Grundlagen

Um ein umfassendes narratologisches Modell zur deskriptiven Analyse der konstitutiven werkseitigen Strukturen filmischer Erzählungen zu entwickeln, werden die in klassisch-narratologischen Ansätzen verhandelten Aspekte für das Medium Film modelliert. Es geht dabei in erster Linie um die Seite der Darstellung oder – narratologisch betrachtet – um die Ebene des *discours* (genauer des Verhältnisses des *discours* zur *histoire*), weshalb man auch von einer *Discours*-Narratologie sprechen kann. Rund um ein Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film müssen Aspekte der Fokalisierung, der Zeit und des Zusammenspiels der Instanzen und der Ebenenverhältnisse systematisch erfasst werden.

Obwohl das filmnarratologische Modell konsequent in einen erzähltheoretischen Rahmen eingebettet wird, möchte ich mit der vorliegenden Studie auch anderen Feldern der Literatur-, Film- und Medienwissenschaft Impulse geben. Einige der diversifizierten Diskussionen der Narratologie werden zugunsten einer angestrebten Öffnung in Richtung Filmwissenschaft, Filmanalyse und bestimmter Felder der Literatur- und Medienwissenschaft verkürzt. Sosehr eine interdisziplinäre Öffnung der Narratologie zu verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Fächern angestrebt werden sollte, sosehr ist eine weitreichende *intradisziplinäre* Akzeptanz der Erzähltheorie innerhalb der Literatur-, Film- und Medienwissenschaft wünschenswert. Das Verständnis von Narratologie und Erzähltheorie, das diesem Werk zugrunde liegt, sowie sämtliche Begrenzungen werden nicht als absolut aufgefasst: Es gilt zu zeigen, an welchen Stellen der Ansatz eingeschränkt werden muss, um methodisch konsequent vorzugehen, wo er geöffnet werden muss, um dem Medium und der Analyse einzelner filmischer Werke gerecht zu werden, und wo er durch andere Methoden ergänzt werden kann. Werkimmanente Narratologie wird von mir nicht als Dogma verstanden, sondern als eine in ihrem Vorgehen transparente Methode, deren Analyse- und Klassifikationsraster die nötige Trennschärfe und Definitionsgenauigkeit besitzt, um intersubjektive, wissenschaftlich nachvollziehbare und nicht normativ beeinflusste Erkenntnisse zu liefern, die von anderen Analyse- und Interpretationsverfahren weiterverwendet werden können. Im Spannungsfeld von narratologischen Kategorien und medienspezifischen Unschärfen können Einsichten in eine Theorie filmischen Erzählens gewonnen werden.

1.1 Das Analysemodell: Anforderungen und Problemfelder

Aus den Anforderungen, die das Modell erfüllen soll, ergeben sich erste Problemfelder; methodische Schwierigkeiten können wiederum durch ein klares Anforderungsprofil vermieden werden. Einschränkungen sind notwendig, um zu vermeiden, dass die medienübergreifende Erweiterung der Narratologie zu einer Aufweichung ihrer methodischen Stringenz führt.

a) *Werkimmanenz und deskriptive Analyse*

Die Beschränkung auf werkseitige Aspekte, also auf eine weitgehend werkimmanent-deskriptive Analyse, bedeutet, dass aus dem Feld der Narratologie grundsätzlich nur jene Ansätze herausgegriffen werden, die mit einer klassisch-strukturalistischen Narratologie kompatibel sind. Auf kognitivistische, zuschauer- und wirkungsbezogene Ansätze und andere Methoden, die die Narratologie in den Kontext weiterführender Theorien rücken, kann deshalb nicht zurückgegriffen werden. Allerdings können Grenzen und Anschlusspunkte markiert werden. Eine weitgehend objektive Deskription kann zwar angestrebt, aber nie vollkommen erreicht werden. Inwiefern eine Methode nie objektiv in einem absoluten Sinne ist, weil ihr Blickwinkel auf den Gegenstand immer von den theoretischen Prämissen des Modells abhängt, wird einerseits im Rahmen der Bestimmung des Verhältnisses von Theorie, Methode und Analyse und der methodischen und theoretischen Reichweite von Narratologie transparent (vgl. 1.2.1 und 1.2.6), ist andererseits ein erkenntnis- und wissenschaftstheoretisches Problem, das für jede wissenschaftliche Modellbildung gilt.

b) *Heuristischer Wert und Effektivität*

Bei einem dezidiert anwendungsbezogenen Ansatz muss nach dem heuristischen Wert seiner Modelle und der Effektivität seiner Mittel gefragt werden. Die Kategorien dürfen zum einen nicht zu spezifisch sein, damit die Analyse nicht zur ziellosen Auflistung unüberschaubarer Mengen von Merkmalen und Daten gerät, zum anderen nicht zu allgemein, damit keine *black spots* entstehen, wenn entscheidende strukturelle Gegebenheiten der untersuchten Werke nicht ins Raster fallen. Es ist wichtig, die Ökonomie der Kategorien, also ein ‚gesundes‘ Verhältnis zwischen analytischem Aufwand und zu erwartenden Ergebnissen, zu wahren.¹

1 Ausnahmefälle sollen mit den Kategorien zwar erkannt werden, aber um Effizienz zu gewährleisten, müssen Unschärfen in der Mikroanalyse zugelassen werden. Vgl. dazu Hurst (1996: 45): „Eine *kognitive Ökonomie* gebietet daher, gerade so viele Kategorien zu bilden, daß eine sinnvolle Unterscheidung von Objekten [...] einerseits und eine sinnvolle Verallgemeinerung, d. h. Abstraktion dieser Objekte andererseits möglich werden.“ Zur ‚Unge- nauigkeit‘ von Modellen vgl. Bonheim (1995: 24).

c) *Die Hybridität des Mediums Film*

Die Hybridität des Mediums Film wurde verschiedentlich erklärt: ob durch die Komplexität des filmischen Zeichens (das semiotisch betrachtet als Superzeichen zu definieren wäre, welches sich aus einer Kombination symbolischer, indexikalischer und ikonischer Zeichen im Sinne C. S. Peirces ergibt; vgl. Eco 1972: 197-230), die Plurimedialität des ‚Kompositionsmediums Film‘ (die sich aus der Kombination verschiedener auditiver, visueller, kinematographischer und sprachlicher Codes/Medien ergibt) oder die Möglichkeit, andere Medien in die filmische Repräsentation zu integrieren (so z. B. geschriebene Texte auf dem Bildschirm, Instrumentalmusik zum Standbild, das Abbilden einer Comicseite, das Vorspielen einer Radiosendung etc.). Diese aus verschiedenen theoretischen und praktischen Blickwinkeln ableitbare komplexere Struktur des Mediums Film im Vergleich zur schriftsprachlichen Erzählliteratur hat zur direkten Folge, dass ein *filmnarratologischer Ansatz per se* komplexer ist als ein literaturbasierter. Das bedeutet sowohl, dass die Anwendung narratologischer Kategorien auf den Film auf Grenzen stößt, als auch, dass ein methodologischer Entwurf zur Analyse des Erzählens im Film komplexer und stellenweise ambivalenter sein *muss* als eine entsprechende Erzähltheorie der Literatur.

d) *Kompatibilität mit Ansätzen der klassischen Narratologie*

Aus Kompatibilitätsgründen wird auf den sowohl inner- als auch außerhalb der *scientific community* der Narratologen bekannten Ansatz von Gérard Genette (1994) zurückgegriffen. In den Punkten, in denen sein sprachbezogenes Modell – sowohl aufgrund von inhärenten als auch von medien-spezifischen Problemen – nicht geeignet ist, wird von weiteren, möglichst ‚klassischen‘ narratologischen Ansätzen Gebrauch gemacht. Erst wenn dort keine geeigneten Kategorien vorliegen, mache ich eigene Vorschläge.

e) *Vermeidung inflationärer Begriffsbildungen*

Ein methodisches Problem, das der Narratologie als Forschungstradition eingeschrieben zu sein scheint, ist die teilweise inflationäre Vielfalt von Begriffsbildungen und Klassifikationsrastern, die sowohl in Bezug auf die Anwendbarkeit einzelner Ansätze als auch mit Blick auf den wissenschaftlich-intersubjektiven Anspruch problematisch ist (vgl. Bonheim 1990: 306). Martinez/Scheffel (1999: 7) verweisen zu Recht auf „die schwer überschaubare Konkurrenz alternativer Methoden, Begriffe und Nomenklaturen“. Vera und Ansgar Nünning (2002a: 5) stellen fest, dass „eine Vielzahl heterogener Ansätze [...] und die terminologische Vielfalt konkurrierender Beschreibungsmodelle“ typisch für den „Forschungsstand der Erzähltheorie“ seien. Die Filmnarratologie steht vor einer doppelten

Schwierigkeit: Sie muss sich einerseits in den Diskussionen der literaturbasierten Narratologie verankern, andererseits die spezifische Problematik der Konzepte im Medium Film berücksichtigen. Um der Gefahr eines vagen Eklektizismus zu entgehen, wurden das ‚Sammeln‘ von Definitionen und die Begriffsneubildungen eingeschränkt. Von Vorteil ist, dass Genette als *lingua franca* der Narratologie anerkannt ist und sich nahezu jeder narratologische Ansatz an seinen Kategorien abarbeitet – auch diejenigen, die eine Abkehr von klassischen Positionen anstreben (vgl. 1.2).

f) *Das Verhältnis von narrativem Spielfilm und Erzählliteratur*

Durch die Verwendung von in der literaturwissenschaftlichen Erzähltextanalyse bewährten Modellen für die Erzähltheorie des Films ist die Möglichkeit eines Vergleichs von Sprachtext und Film zumindest für jene Kategorien möglich, die sich grundsätzlich übertragen lassen und die auf funktional vergleichbare Strukturen abzielen.

g) *Fiktionalität und Faktualität*

Der vorliegenden Ausarbeitung des filmnarratologischen Modells und der Überprüfung seiner Kategorien liegen vorwiegend fiktionale filmische Werke im Spielfilmformat zugrunde.² Viele Aspekte, die in fiktionalen Filmen analysiert werden können, kann man jedoch auch in faktualen filmischen Werken untersuchen (vgl. 2.2.3), sofern sie *narrative* Strukturen aufweisen, also Bedingungen der *Narrativität* erfüllen (vgl. 2.1).

h) *Kinofilm – Fernsehfilm – Video – DVD – YouTube*

Unabhängig von der Produktions- und Distributionsform, des dispositiven Rahmens und der Medienumgebungen lassen sich die Kategorien dieser filmnarratologischen Methode auf alle *filmischen* Werke anwenden, die in Teilen *narrativ* sind. Nicht nur Kinofilme, auch Fernseh- und Videofilme, Musikvideos, *YouTube*-Clips etc. können narratologisch analysiert werden. Die Ergebnisse sollten jedoch – wie die jeder werkimmanenten Methode – mit Befunden einer Kontextanalyse rückgekoppelt werden.

2 Das Filmkorpus, auf das bei der Entwicklung des vorliegenden Ansatzes zurückgegriffen wurde – das aufgrund des systematischen Ansatzes keine primäre Bedeutung hat –, basiert auf ca. 250 Spielfilmen aller filmhistorischer Epochen und verschiedener, vor allem nordamerikanischer und europäischer Länder. Recherchiert und letztlich ausgewählt wurden die Filme im Hinblick auf die zu modellierende systematische Fragestellung. Nur die in der Arbeit erwähnten Filme finden sich im Filmverzeichnis. In vielen Fällen hätten mit der gleichen Plausibilität andere Filmbeispiele verwendet werden können. Andererseits werden im Laufe der Arbeit auch Strukturvarianten erörtert, die sich aus der theoretischen Systematik ergeben, für die ich (bisher) kein geeignetes Filmbeispiel gefunden habe. Anzunehmen ist, dass sich – vor allem auf den Feldern der B-Movies, Experimentalfilme, narrativen Musikvideos und Videokunstwerke – geeignete Beispiele finden lassen, die mir nicht bekannt oder zugänglich waren.

i) *Narratologische Analyse und Interpretation*

Die Kategorien der Filmnarratologie dienen der intersubjektiv nachvollziehbaren Analyse. Es ist jedoch ein Irrtum, der nicht wenigen Film- und Erzähltextanalysen zugrunde liegt, dass alle narrativen Phänomene eindeutig zu bestimmen sein müssen. Die Filme, die in dieser Studie herangezogen werden, zeigen immer wieder, dass es viele Unbestimmtheiten (der Fokalisierung, der Ebenen, der Zeitstruktur etc.) gibt, die konstitutiv für die Struktur des jeweiligen Films sind und vielfältige Funktionen haben. Solange sie mit ihr aufgefunden werden können, sind Ambivalenzen keine Schwäche der Methode. Es gibt oft mehrere Möglichkeiten, die Ebenenstruktur eines Films aufzulösen; häufig – etwa bei Filmen, die dem Prinzip des *final twist* folgen – wird eine primäre Markierung der Ebenen im Verlauf der Sukzession durch eine nachträgliche, sekundäre Markierung überlagert. Gerade das Zusammenspiel divergierender Markierungen kann ein entscheidendes Merkmal sein, mit dem eine offene Werkstruktur realisiert wird. Unbestimmtheiten dürfen nicht ‚weginterpretiert‘ werden.

Ist es sinnvoll, eine Grenze zwischen narratologischer Analyse und Interpretation zu ziehen? Ich folge bei der Beantwortung dieser Frage tendenziell Tom Kindt und Hans-Harald Müller (2003a), die bei der differenzierten Bestimmung des möglichen Verhältnisses von „narrative theory“ und „theory of interpretation“ eine „narratology as heuristic tool“ bevorzugen (ebd.: 211 ff.).³ Sie verstehen darunter eine Narratologie, die als Heuristik für verschiedene Interpretationstheorien dient, indem ihre Konzepte Ergebnisse liefern, die von Interpretationstheorien weiterverwertet werden können. Aus dieser Bestimmung leiten sie neben einem „set of general criteria with which it must comply as a language of scientific description (for example, the requirement that concepts be clear and readily susceptible of application, and be used in a way that is economical and free from contradiction)“ auch einige „specific requirements“ ab, die eine so verstandene Narratologie zu erfüllen hat, u. a. das „criterion of neutrality“:

[T]he concepts of narrative theory should be ‚neutral‘ with regard to the theory of interpretation, so that their use remains independent of the choice of concrete interpretive approach, i.e., so that it does not imply a decision in favour of a specific conception of meaning. (ebd.: 213)

Natürlich stellt das narratologische Modell trotzdem, wie jedes andere, nur „eine Annäherung an die Wirklichkeit“ dar, die unter dem leidet, „was die Naturwissenschaftler ‚looseness of fit‘ nennen“ (Bonheim 1995: 24).⁴

3 Vgl. die Ausdifferenzierung verschiedener Positionen in Kindt/Müller (2003b).

4 Jede methodische Herangehensweise ist immer von einem Erkenntnisinteresse geleitet und somit nie ganz frei von Interpretation. Kindt/Müller (2003a: 213) verweisen jedoch auf den grundlegenden Unterschied zwischen dieser Form der quasi eingeschriebenen Interpretation und dezidierten Interpretationsmethoden: „[A]ny moderately ambitious discus-

j) *Discours-Narratologie*

Allgemein gesprochen beziehen sich die Kategorien dieses filmnarratologischen Ansatzes auf die Seite der Darstellung bzw. auf das Verhältnis der Darstellung zum Dargestellten. Weniger wichtig ist die Ebene des Dargestellten, die *histoire* im klassisch-strukturalistischen Sinne. Auch in diesem Punkt folge ich dem Ansatz Genettes, der wissenschaftshistorisch den Wendepunkt von einer *histoire*- zu einer *discours*-orientierten Narratologie markiert.⁵ Da die Ebenen der Darstellung allerdings nicht an sich existieren – es gibt keine Darstellung ohne Dargestelltes –, spielt die Seite des Dargestellten wie in jeder narratologischen Systematik auch hier eine indirekte Rolle. Thematische Aspekte, die dramaturgische Struktur, die Figuration, der filmische Raum und alle Fragen, die um die Strukturierung der dargestellten Welt kreisen, sollen jedoch so weit wie möglich ausgeklammert werden. An dieser Schnittstelle lässt sich die filmnarratologische Analyse durch Ansätze der Film- und Dramenanalyse ergänzen.

k) *Skalen mit gradueller Abstufung anstelle von binären Kategorien*

Die Definition absolut trennscharfer oder binärer Kategorien, wie sie in strengen strukturalistischen Ansätzen versucht wurde, ist nicht Ziel dieses Modells. Viel Mühe wurde darauf verwendet, Grenzen zu ziehen, die sich so nicht halten lassen. Auch Genette hat im „Discours du récit“ einige Trennlinien gezogen, etwa die der „unüberschreitbaren Grenze zwischen dem hetero- und dem homodiegetischen Erzähltyp“, an denen er im *Nouveau discours du récit* nicht mehr festhält, wenn er anerkennt, „daß es (gemischte oder zweideutige) Grenzsituationen geben kann und tatsächlich gibt“ (1994: 261 ff.). Phänomene, bei denen die Möglichkeit von Abstufungen eingeräumt werden kann, beziehungsweise solche, die genuin graduell sind, lassen sich durch die Annahme von Skalen zwischen zwei Extrempolen modellieren, auf denen man prototypische Zwischenstufen annehmen kann.

sion of texts (and therefore any narratological analysis) depends on interpretation in a very basic sense—but precisely not in the sense of the specific form of interpretation practised by scholars of literature. The purpose of the neutrality requirement is to delimit an area of textual analysis whose operations are to be seen as distinct from those of a particular type of interpretation.“ Zu berücksichtigen sind darüber hinaus epistemologische Fragen, die – auch wenn sie methodisch ausgeklammert werden – insofern relevant sind, als jeder Filmwissenschaftler an die Bedingungen menschlichen Wahrnehmens und Verstehens gebunden ist. Trotz jeder theoretischen Absicherung ist der Filmanalysierende immer auch ein Filmschender, der nie unabhängig von vorgeprägten Wahrnehmungsmustern agiert und seine Analysen verschriftlichen muss. Vgl. die Beiträge in Inhetveen/Kötter (1996).

5 Man kann vereinfachend von einer *Histoire*- und einer *Discours*-Narratologie sprechen (vgl. 1.2). Die anerkannte Unterscheidung zwischen Dargestelltem (*histoire*, *story*, „the what“, „das Was“) und Darstellung (*discours*, *discourse*, „the way“, „das Wie“) strukturiert viele Überblicke über die Erzähltheorie (z. B. Martinez/Scheffel 1999; Schönert 2004a).

1.2 Der narratologische Rahmen

1.2.1 Zu den Begriffen Narratologie, Erzähltheorie, Narrativik, Erzählforschung und ihrer Reichweite

Die Begriffe „Narratologie“, „Erzähltheorie“ und „Theorie des Erzählens“ wurden bisher weitgehend synonym verwendet. Eine Praxis, die sich – mehr oder weniger reflektiert – durch viele narratologische Studien zieht.⁶ Andere Ansätze benutzen konsequent nur einen der drei Begriffe, teilweise jedoch zur Bezeichnung desselben theoretisch-methodischen Feldes einen unterschiedlichen.

Genette (1994) verwendet den Begriff „Narratologie“ (frz. „narratologie“) im Sinne einer Theorie des Erzählens (ebd.: 12). Er beschränkt sich auf fiktionale sprachliche Erzähltexte, wendet seine ‚Theorie‘ im Sinne einer Methode auf Erzähltexte an und leitet anhand der Analyse konkreter Erzähltexte allgemeine theoretische Erkenntnisse ab. Genette kann beziehungsweise will sich nicht entscheiden, ob die spezielle Analyse des zentralen Analyseobjekts *À la recherche du temps perdu* von Marcel Proust die allgemeine Theorie des Erzählens dominieren soll oder umgekehrt. Er liefert dabei insofern eine *Methode*, als die von ihm verwendeten Kategorien zur differenzierten *Analyse* auch anderer Erzähltexte dienen sollen. Er ist insofern *theoretisch* orientiert, als er allgemeine Behauptungen über das Erzählen in fiktionalen sprachlichen Kunstwerken sowohl deduktiv exemplifiziert als auch induktiv ableitet und als Gesetzmäßigkeiten postuliert. Unabhängig davon basiert ein methodisches Modell *per se* auf theoretischen Prämissen über die Allgemeingültigkeit erzählerischer Merkmale, wenn diese in verschiedenen Werken mit den gleichen Kategorien erfasst werden sollen. Eine Grenze zwischen Theorie und Methode ist bei Genette (1994) – wie bei vielen narratologischen Ansätzen – folglich schwer zu ziehen.

Todorov hat den Begriff „Narratologie“ recht allgemein als „la science du récit“ („Wissenschaft vom Erzählen“) eingeführt (1969: 10), was nicht zu einer differenzierten Begriffsbestimmung beigetragen hat. Der Terminus Narratologie ist inzwischen – trotz oder gerade wegen seiner definitiven Unschärfe – international anerkannt (engl. *narratology*, frz. *narratologie*). In Deutschland wurden daneben noch der von Jens Ihwe (1972) geprägte Terminus „Narrativik“ und der Begriff „Erzählforschung“ verwendet, letzterer zumeist als allgemeiner Oberbegriff für verschiedene systematische, historische, kontextualisierende und gattungstheoretische Ansätze, die nicht alle unter dem Begriff Narratologie subsumiert werden

6 Vgl. dazu: Chatman (1990a: 1); Herman (1999a: 1, 27); Fludernik (2005a: 37).

können.⁷ Seit Nünning 1997 die Begriffe „Narratologie“ als internationale Form der Erzähltheorie und „Narrativik“ als deutschsprachige Tradition der Erzähltheorie unter dem Dachbegriff „Erzähltheorie“ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* aufgeführt hat, ziehen sich diese Begriffe durch verschiedene literaturwissenschaftliche Lexika, jedoch nicht immer mit der gleichen Differenzierung.⁸

Der Anwendungsbereich des im vorliegenden Werk entwickelten Ansatzes liegt in der Analyse. Allerdings ist die Definition der Kategorien und Modelle nicht von theoretischen Prämissen zu trennen – und das in zweifacher Hinsicht: Einerseits hängt die Methode durch ihre narratologischen Wurzeln von allgemeinen Theorien des Erzählens ab, andererseits von theoretischen Reflexionen über die medialen Bedingungen des Erzählens, weil Kategorien auf ein anderes Medium übertragen werden.⁹ Aus diesem Grund spreche ich auch von einer *Erzähltheorie des Films* und benutze die Begriffe *Narratologie* und *Erzähltheorie* weitgehend synonym, wobei letzterer die theoretischen Implikationen betont und ersterer die analytische Ausrichtung; *Erzählforschung* dient als allgemeiner Oberbegriff.

7 Nünning/Nünning (2002a: 19) verwenden den Begriff *Erzählforschung* als Oberbegriff für verschiedene Erzähltheorien (historiographische, philosophische, narratologische und Roman-Theorien), Erzähltextanalysen und Interpretationen von Erzähltexten. In diesem Sinne wird *Erzählforschung* auch im Sammelband von Lämmert (1999) verstanden.

8 Z. B. Nünning (1998) (mit gleicher Begriffsdifferenzierung); Gfrereis (1999: 56 f.) (ohne weitere Differenzierung, d. h. weitgehend synonym: Erzähltheorie=Narratologie=Erzählforschung=international; Narrativik=national); Wilpert (2001) (Erzähltheorie=Erzählforschung=Narrativik=Narratologie). Bisher konnte sich kein Versuch, die Begriffe trennschärfer zu differenzieren, allgemein durchsetzen. Die Begriffsverwendungen im deutschsprachigen Raum beschreiben Cornils/Schernus (2003).

9 Zum Verhältnis von Theorie, Modell und Methode erörtert Nünning (1995: 8): „Der Begriff ‚Theorie‘ [...] bezeichnet explizite, laborierte, geordnete und konsistente Kategoriensysteme, die der Erforschung und Erklärung der Sachverhalte ihres jeweiligen Objektbereichs dienen. [...] Modelle sind insofern ‚parasites on theory‘ (Bonheim 1990: 17), als sie einen bestimmten Teilbereich einer Theorie formal repräsentieren bzw. veranschaulichen, indem sie nur die für relevant gehaltenen Elemente abbilden und diese in eine Relation zueinander stellen. [...] Der Begriff der Methode bezieht sich hingegen auf die Art und Weise des Vorgehens.“ *Methode* verstehe ich wie Nünning (1995) also im Sinne von Klaus/Buhr (1976: 792) als ein „System von (methodischen) Regeln oder auch Prinzipien, das Klassen möglicher Operationssysteme bestimmt, die von gewissen Ausgangsbedingungen zu einem bestimmten Ziel führen“ bzw. einfacher: als ein auf einem Regelsystem aufbauendes Verfahren zur Erlangung von wissenschaftlichen Erkenntnissen. *Methodologie* als Lehre von den wissenschaftlichen Methoden bezeichnet die Beschäftigung mit Zweck, Angemessenheit und Ausprägung der angewandten Methoden. Den Begriff narratologischer *Ansatz* verstehe ich als unspezifischen Oberbegriff für sowohl theoretisch als auch historisch orientierte und angewandte Narratologien. Es handelt sich bei meiner *Filmnarratologie* also um eine *Methode zur Analyse* filmischer Narrationen, die verschiedene Modelle und Konzepte umfasst und in einen theoretischen Rahmen eingebettet ist, die anders betrachtet eine *Methodologie* ist, die ein Bündel von (Teil-)Methoden präsentiert, deren Nutzen sie reflektiert, sowie zugleich eine *Erzähltheorie*, weil sie die Bedingungen filmischen Erzählens reflektiert.

Wie der *Gegenstandsbereich* der Narratologie bestimmt werden kann, wird in 2.1 diskutiert, indem die Narrativität, also die spezifische Qualität des Erzählerischen, definiert wird, von der die mediale Reichweite der Narratologie abhängt.¹⁰ Darüber hinaus stellt sich die Frage, welchen Status die Narratologie im Verhältnis zu anderen Forschungsfeldern hat:

Narratologie versteht sich nicht als eigenständige Disziplin, sie ist also nicht als ‚die Wissenschaft von den Erzählungen‘ anzusehen. Sie lässt sich gegenüber anderen Disziplinen nicht systematisch abgrenzen; sie ist eher ein Wissenssystem, eine ‚Querschnitt-Disziplin‘, das unterschiedliche Disziplinen durchquert. (Schönert 2004a: 136)

Auch die Bestimmung einer Narratologie des Films in Abgrenzung von anderen Disziplinen der Filmwissenschaft ist nicht selbstverständlich. Eine Filmnarratologie überschneidet sich mit anderen Filmtheorien und der ‚klassischen Filmanalyse‘. Da die Filmnarratologie von der narratologischen Forschung ausgeht, soll zuerst anhand eines historischen Abrisses der Narratologie ein klar umrissener Begriff der *klassischen Narratologie* gewonnen werden, bevor in 1.3 nach *filmnarratologischen* Ansätzen im klassisch-narratologischen Verständnis gesucht wird. Als innovativ wird nicht verstanden, Erzählstrukturen des Films überhaupt zu untersuchen, sondern dies mit den theoretisch hochentwickelten und im Laufe einer langen Tradition diversifizierten Methoden der Narratologie zu versuchen.

1.2.2 Zur Entwicklung der Erzähltheorie: Phasen und Traditionslinien

Die Wurzeln der Erzähltheorie im Sinne eines theoretischen oder systematischen Betrachtens des Erzählens lassen sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen – man denke an die Untersuchungen des Romans von Friedrich Spielhagen (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883) oder Otto Ludwig („Formen der Erzählung“, 1891) – oder sogar, bindet man sie nicht an die Gattung der Erzählliteratur, bis in die Antike. So führt Genette (1994: 116) die angloamerikanische Diskussion des Oppositionspaars *showing* vs. *telling* zur Kennzeichnung narrativer Modi bis auf das von Platon eingeführte und von Aristoteles differenzierte Gegensatzpaar *mimé-sis* vs. *diégésis* zurück. Doch auch wenn man nicht den Spuren einer im weitesten Sinne verstandenen Theorie des Erzählens nachgeht, die parallel zur Theoriediskussion der Poetik verlaufen, sondern sich auf die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts konzentriert, stößt man auf eine unüberschaubare Fülle nationaler und internationaler Entwicklungen und inter-

10 Die Bestimmung des Gegenstandsbereichs der Narratologie ist je nach Sichtweise abhängig von der Definition der Narratologie als Disziplin und umgekehrt (vgl. Prince 2003b: 1). Vgl. die verschiedenen Beiträge im Sammelband von Kindt/Müller (2003b).

disziplinärer Einflüsse. Die Schwierigkeit, *die* oder genauer die *eine* Geschichte der Narratologie zu schreiben, wurde an verschiedenen Stellen erörtert.¹¹ Hier geht es um eine Einordnung verschiedener Positionen sowie den Rahmen, in den *transmediale* Entwicklungen eingebettet sind.¹²

Die ‚Geburt‘ der *klassischen Narratologie* wird allgemein Ende der 60er Jahre in Frankreich angenommen und im französischen Strukturalismus verortet.¹³ Die klassische Narratologie französischer Provenienz nennen Vera und Ansgar Nünning (2002a) den Beginn einer „strukturalistischen Hauptphase“ der Narratologie, die sie auf Mitte der 1960er Jahre bis Ende der 1980er Jahre beziffern und in einem Drei-Phasen-Modell von einer *ersten* Phase, ihren „prä-strukturalistischen Anfängen“ bis Mitte der 1960er, und einer *dritten* Phase „der Revision und der interdisziplinären Weiterentwicklung“ seit den 1990er Jahren abgrenzen (ebd.: 5) – eine Phasengliederung, die hier als Grundgerüst dienen kann.¹⁴

1.2.3 Die vor-strukturalistische Erzähltheorie

Zur Phase der vor-strukturalistischen Erzähltheorie gehören die Arbeiten von Käte Friedemann (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910), die theoretischen Äußerungen von Schriftstellern wie Henry James (*The Art of the Novel*, 1934) und E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927) sowie Percy

-
- 11 So behaupten Vera und Ansgar Nünning (2002a: 5), dass es „schwierig – bzw. angesichts des defizitären Standes der wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktion bislang sogar unmöglich – ist [...], ‚die‘ Entwicklung ‚der‘ Erzähltheorie in wenigen Sätzen Revue passieren zu lassen“. Vgl. Richardson (2000: 172): „The history of modern narrative theory is more accurately depicted as a cluster of contiguous histories rather than a single, comprehensive narrative“. Vgl. Herman (2005); Fludernik (2005a); McHale (2005).
- 12 Zur Rekonstruktion wichtiger Entwicklungslinien der Narratologie wurde u. a. auf folgende Arbeiten zurückgegriffen: Onega/García Landa (1996a); Grünzweig/Solbach (1999a); der Überblick über narratologische Modelle von Jahn (1995); die Zusammenfassungen neuerer Tendenzen von Vera und Ansgar Nünning (2002a; 2002b); die prägnanten Erörterungen zum Status quo der Narratologie von Jörg Schönert (2004a; 2004b); die Einleitung zu den Sonderbänden der Zeitschrift *Style* 38.2-3 (2004) zur „German Narratology“ (Fludernik/Margolin 2004); die Aufsätze zur „narrative theory’s modern history“ in Phelan/Rabinowitz (2005b) sowie Ryan/van Alphen (1993); Herman (1999a; 2007a); Goebel (1999); Fludernik (2000a; 2006); Richardson (2000); Nünning (2003); Herman/Vervaeck (2005a; 2005b) und verschiedene Artikel aus dem Sammelband von Kindt/Müller (2003b).
- 13 Manfred Jahn (1995: 29) markiert den Beginn bereits im Jahr 1966 mit dem Erscheinen der achten Ausgabe der Zeitschrift *Communications* („L’analyse structurale du récit“). Die Zeitschrift enthält u. a. Genettes Aufsatz „Frontières du récit“ (1966), in dem er Grundlagen des Forschungsprogramms skizziert, die er im „Discours du récit“ entfaltet hat.
- 14 In ihrer Phasengliederung beziehen sich Vera und Ansgar Nünning (2002a) wiederum auf Ryan/van Alphen (1993: 110). Nünning (1997: 514; 1998: 131) legt die gleiche Aufteilung zugrunde. Dass das Drei-Phasen-Modell nur eine von vielen Möglichkeiten ist, die Entwicklung der Narratologie nachzuzeichnen, zeigen Cornils/Schernus (2003: 137 ff.).

Lubbocks *The Craft of Fiction* (1921), in denen „bestimmte Problemfelder des Erzählens und [...] der ‚Romankunst‘“ thematisiert werden (Schönert 2004a: 138). „Pionierarbeit bei der vorstrukturalistischen Systematisierung von Erzähltechniken und Erzählweisen“ (Nünning/Nünning 2002a: 6) leisteten in Deutschland vor allem Käte Hamburger (1957; 1968) sowie die Vertreter einer „morphologischen Poetik“ Wolfgang Kayser (1948), Eberhard Lämmert (1955) und Franz K. Stanzel (1955; 1964; 1979), in den USA René Wellek und Austin Warren (1949), Wayne C. Booth (1961), Norman Friedman (1955) und die neoaristotelischen Kritiker der Chicago School.¹⁵ Es kann jedoch nicht behauptet werden, dass diese vorstrukturalistischen oder *proto-narratologischen* (Schönert 2004a: 138) Entwicklungen mit dem Einsetzen der strukturalistischen Hauptphase der Narratologie revidiert oder vollständig verdrängt worden wären. Fludernik (2006: 20) verweist zu Recht darauf, dass die Arbeiten von Lämmert, Stanzel und Hamburger „wesentliche Impulse für die weitere, auch die strukturalistische, Erzählforschung“ geliefert haben und bis heute in Deutschland benutzt werden.¹⁶ Auch international spielen Stanzel und Hamburger weiterhin eine Rolle. So wird Hamburger (1968) bis heute zur Diskussion von Fiktionalitätssignalen beachtet.¹⁷ Stanzels *Erzählsituationen* wurden in einem einflussreichen Aufsatz von Dorrit Cohn (1981) modifiziert und Genettes Ansatz gegenübergestellt, woraufhin Genette Stanzels Ansatz im *Nouveau discours* diskutiert und zu seinen Kategorien in Beziehung gesetzt hat (1994: 269-278), was bis heute aufgegriffen wird.¹⁸

1.2.4 Die strukturalistische Hauptphase: Genettes „Discours du récit“ als Wendepunkt von der *Histoire*- zur *Discours*-Narratologie

Claude Bremond, der frühe Roland Barthes, Gérard Genette, Algirdas J. Greimas und Tzvetan Todorov gelten als Hauptvertreter der französischen Frühphase der Narratologie, die sich im strukturalistischen Einfluss-

15 Vgl. u. a. Nünning (1998: 131 f.); Nünning/Nünning (2002a: 6); Herman (2005).

16 Die Eigenständigkeit der Entwicklung deutschsprachiger Erzähltheorie arbeiten u. a. Cornils/Schernus (2003) und Fludernik/Margolin (2004) heraus.

17 Vgl. u. a. Cohn (1990; 1999, z. B.: 6, 10, 15 ff., 23-26, 127); Martínez/Scheffel (1999: 16, 18 f.) und zusammenfassend Gorman (2005: 166 f.).

18 Das Gegenüberstellen von Stanzels und Genettes Ansatz zieht sich durch verschiedenste Publikationen bis in aktuelle deutschsprachige Einführungen in Erzähltheorie und Romananalyse – vgl. u. a. Diengott (1990); Vogt (1990: 84 ff.); Jahn/Nünning (1994); Breuer (1998); Martínez/Scheffel (1999: 89-95); Bode (2005: 143-242); Fludernik (2006: 103-118); Jeßing/Köhnen (2007). Stanzels *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) wurde 1971, die *Theorie des Erzählens* (1979) 1984 ins Englische übersetzt. Zur internationalen Stanzel-Rezeption vgl. Cornils (2004).

feld entwickelt hat.¹⁹ Neben den linguistischen Wurzeln, die sich auf die von Ferdinand de Saussure begründete moderne Linguistik stützen, lassen sich weitere Einflussfaktoren bestimmen. Jahn (1995: 30) nennt die „literaturtheoretischen Ansätze der russischen Formalisten der zwanziger Jahre (Sklovsky, Eichenbaum, Tomachevski)“, Fludernik (2006: 20) den Einfluss, den „die Märchenanalysen des Strukturalisten Vladimir Propp (1895-1970)“ hatten. Beeinflusst auch von Roman Jakobsons „Sprachfunktionen“ und Noam Chomskys „generativer Grammatik“ entwickeln die frühen strukturalistischen Narratologen wie Claude Bremond (1964; 1966; 1973, u. a.), Algirdas Julien Greimas (1967; 1969; 1970 u. a.) und Roland Barthes (1966) eine Grammatik des Erzählens, die sich vor allem mit den Elementen der *histoire* beschäftigte.

„Erst durch Genettes [...] bahnbrechende Studie über den Diskurs des Erzählens, deren Terminologie inzwischen als *lingua franca* der Erzähltheorie gilt, verlagerte sich das Interesse von der erzählten Geschichte auf die Ebene des Erzählens“ (Nünning 1998: 132). Die bedeutende Rolle von Genettes „Discours du récit“ für die Entwicklung und wichtige methodische Systematisierungen der Narratologie wird an unterschiedlichen Stellen hervorgehoben.²⁰ „Genettes strukturalistischer Taxonomie [...] verdanken Erzähltheorie und Erzähltextanalyse entscheidende Fortschritte an terminologischer Präzisierung und Systematisierung [...]“ (Nünning 1998: 132). Genettes Arbeiten (1972; 1983) werden auch ‚außerhalb‘ der narratologischen Forschung als „die wichtigsten französischen Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Methodendebatte nach dem Strukturalismus“ (*Lexikon literaturtheoretischer Werke*), als „lingua franca“ (*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*), als „gemäßigter Strukturalismus“ (*Grundzüge der Literaturwissenschaft*) oder „entscheidender Einfluß auf die Erzähltheorie“ (*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*) eingeordnet.²¹

Der internationale Einfluss von Genettes Werk ist unumstritten. Monika Fludernik (2005a: 39) nennt die frühe Übersetzung und das schnelle Aufgreifen seines Ansatzes von wichtigen internationalen Narratologen als einen der entscheidenden Faktoren, die diese Entwicklung begünstigt haben. Zu den wichtigsten klassischen Narratologen ‚nach‘ Genette zählen Seymour Chatman (1978; 1990a), Dorrit Cohn (1978), Susan S. Lanser (1981), Gerald Prince (1982), Shlomith Rimmon-Kenan (1983), Mieke Bal

19 Vgl. u. a. Ryan/van Alphen (1993: 112); Jahn (1995: 29); Herman (2005: 19).

20 Vgl. u. a. Scholes (1974: 157-167); Goebel (1999: 8); Grünzweig/Solbach (1999a: 2 f.); Fludernik (2005a: 39).

21 Vgl. Stiegler (1995: 100); Ryan/van Alphen (1993: 112); Grübel (1996: 404); Antor (1998: 187). Die Bezeichnung „lingua franca“ übernimmt Nünning für das Lemma „Erzähltheorie“ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997) und im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998).

(1985) und Michael J. Toolan (1988).²² Auffällig im Vergleich zur breitgefächerten internationalen Genette-Rezeption ist die verspätete Genette-Rezeption in Deutschland:

In Deutschland wurden diese Texte [u. a. Genettes „Discours du récit“] nur selektiv wahrgenommen, der Strukturalismus französisch-russischer Prägung gewann in der Germanistik nur in der Linguistik entscheidende Durchschlagskraft. (Grünzweig/Solbach 1999a: 3)

Die zögerliche deutsche Rezeption verwundert umso mehr, da die Ausgangsvoraussetzungen in Deutschland und den USA vergleichbar waren (vgl. ebd.: 1 ff.), die Nähe der *Discours*-Narratologie französischer Provenienz zur deutschsprachigen Erzähltheorie auch international zur Kenntnis genommen wurde (vgl. Vogt 1996: 293) und andere französische Strukturalisten wie Barthes, Greimas oder Bremond bereits Mitte der 1970er Jahre auf Deutsch vorlagen.²³ Zu einem Umschwung kam es erst mit der deutschen Übersetzung Genettes im Jahr 1994. „International narratology [...] only seems to have gained increased significance in the German-speaking countries when Genette's *Die Erzählung* began to be studied in detail“ (Cornils/Schernus 2003: 165).²⁴ Auch die Studie der *Forschergruppe Narratologie* zu „Kanonische[n] Texte[n] der Narratologie in deutschsprachigen Kodifikationen“ kommt zu dem Ergebnis, dass die klassische Narratologie französischer und angloamerikanischer Prägung erst mit einiger Verspätung in Deutschland relevant wurde und die vorstrukturalistische deutsche Tradition nie vollständig verdrängen konnte.²⁵

22 Vgl. u. a. Chatman (1990a: 205); Jahn (1995: 29); Nünning/Nünning (2002a: 4-9).

23 Eine Auflistung der Übersetzungen zentraler Werke des französischen Strukturalismus bis 1974 findet sich bei Schernus/Cornils (2003: 161 f). Die französisch beeinflussten strukturalistischen Entwicklungen in Deutschland in den 1970ern und 1980ern erörtern Fludernik/Margolin (2004: 163-169). Da hier Basiskonzepte für narratologische Modelle diskutiert worden seien, bezeichnen sie diese Phase bereits als „first major period of German narratological research“ (ebd.: 169). Die Bezeichnung dieser Phase als *narratologisch* ist jedoch irreführend, weil der Begriff Narratologie in dieser Phase in Deutschland noch nicht benutzt worden ist (vgl. Cornils/Schernus 2003) und international bis in die 1980er Jahre hinein eher mit Genette assoziiert wurde (vgl. Kindt/Müller 2003b: VI).

24 Es gibt verstreute Ausnahmen, in denen schon vor der deutschen Übersetzung auf Genette rekurriert wurde. So integriert Vogt Genettes Kategorien in sein eklektizistisches Analysemodell (1990: u. a. 84 ff., 118 ff.). In dem von Hans Werner Ludwig herausgegebenen *Arbeitsbuch Romananalyse* wird auf die englische Übersetzung rekurriert (1982: u. a. 103 ff.). Genette (1972) wird erwähnt in: Kahrmann/Reiß/Schluchter (1977) und Haubrichs (1976).

25 Vgl. Cornils/Schernus/Schönert/Warda (2003). „Während der strukturalistische Anteil im Laufe der Zeit deutlich zunimmt, ebenso wie in der jüngeren Zeit (1990 ff.) der Anteil der ‚Klassischen Narratologie‘, bleibt der Anteil der ‚vor-narratologischen Erzähltheorie‘ bemerkenswert groß“ (ebd.: Teil II, 14). Vgl. ebd.: Teil I, 17 und Teil II, 20.

1.2.5 Die postklassischen Entwicklungen: von der Narratologie zu den „new narratologies“

Nünning/Nünning (2002a: 7) sprechen zwar von *einer* postklassischen Phase der Narratologie, die sie seit etwa 1990 ansetzen, verweisen aber auf disparate Tendenzen innerhalb derselben: von einem „Beharren auf vor- strukturalistischen Positionen“ wie es z. B. Stanzel in der Verteidigung seines Ansatzes vollführt (1990; 1992; 2002), über ein Beibehalten klassisch-narratologischer Positionen, wie es bei Chatman (1990a) und Genette (1983; 1991) zu erkennen ist, bis zur „jüngsten Entwicklungsphase der Erzähltheorie“, die durch „eine große Bandbreite von neuen theoretischen Ansätzen bzw. Forschungsrichtungen“ geprägt ist, „die über das Erkenntnisinteresse und die Methodologie der Narratologie hinausgehen“. Die meisten Wissenschaftler, die sich mit der postklassischen Entwicklung beschäftigen, stellen – bei geringfügigen Differenzen in der Phasengliederung – eine Erweiterung der Narratologie in kontextueller, interdisziplinärer, transgenerischer und transmedialer Hinsicht fest. Weitgehend durchgesetzt hat sich, dass man die disparaten Entwicklungen der Narratologie seit den 1990er Jahren – mit Bezug auf den von David Herman gewählten Titel des Aufsatzbandes *Narratologies* (1999b) – im Plural als *narratologies* oder *new narratologies* bezeichnet,²⁶ wobei nicht unumstritten ist, ob es sich bei allen neueren Entwicklungen um Narratologien im engeren Sinne handelt (vgl. Nünning 2003: 262; Fludernik 2005a: 37).

Der von Chatman (1990b) geprägte Begriff „contextualist narratology“ markierte erste kontextbezogene Erweiterungen der Narratologie, die seither in viele verschiedene Richtungen weitergetrieben wurden. Schönert erklärt, dass „im Zeichen eines ‚narrativist turn‘ nicht mehr zu fragen war: ‚Wie sind Erzählungen [...] organisiert?‘, sondern auch: ‚Was leisten sie? Welche Funktionen haben sie in Kontexten und Praxisbezügen?‘“ (2004a: 132).²⁷ Nachdem neben fiktionalen auch faktuale Texte Gegenstand narratologischer Analysen geworden waren (vgl. u. a. Genette 1991), wurde der Gegenstandsbereich *transgenerisch* über die Gattung Epik hinaus auf Dramen und Lyrik sowie *transmedial* beispielsweise auf Bilderzählungen, Comics, Filme, Musik oder Computerspiele erweitert (vgl. 1.3.2). Angesichts einer zunehmenden Fokussierung auf kognitivistische Ansätze wird mitunter auch von einem „cognitive“ oder „cognitivist turn“ der Narratologie

26 Auch Currie (1998: 96), Schönert (2004a; 2004b) und Fludernik (2000a; 2005a; 2006) sprechen von *narratologies* oder *new narratologies*.

27 Den Begriff „narrativist turn“, auf den sich auch Nünning/Nünning (2002a: 2; 2002b: 3) beziehen, übernimmt Schönert von Martin Kreiswirth, der einem Aufsatz den Untertitel „The narrativist turn in the Human Sciences“ gibt (1995). Phelan/Rabinowitz (2005a: 2) und Fludernik (2005a: 46 ff.) verwenden dagegen „narrative turn“.

gesprochen.²⁸ Nünning/Nünning (2002a) unterscheiden „schematisch vereinfacht“ acht Richtungen innerhalb der *new narratologies*:

1. Kontext- und themenbezogene Ansätze: Anwendung von Erzähltheorien in der Literaturwissenschaft (*Contextualist, Comparative, Applied, Postcolonial, Cultural* und *Historical Narratology*, Feministische Narratologie u. a.)
2. Transgenerische und intermediale Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie (Gattungstheorie, Drama, Lyrik, Film, Musik, bildende Kunst; *Cyberage Narratology*)
3. Pragmatische und Rhetorische Narratologie
4. Kognitive und rezeptionsorientierte (Meta-)Narratologien (auch *Critical Narratology, Natural Narratology*, wirkungsästhetisch orientierte Narratologie u. a.)
5. Postmoderne und poststrukturalistische Dekonstruktionen der Narratologie
6. Linguistische Ansätze zur Narratologie (z. B. sprechakttheoretische)
7. Philosophische Erzähltheorien (Possible-worlds theory u. a.)
8. Andere interdisziplinäre Erzähltheorien (Anthropologie, Artificial Intelligence, kognitionspsychologische Narratologie, Oral History)²⁹

David Herman konstatierte bereits 1999 eine „unmistakable explosion of activity in the field of narrative studies“ (1999a: 1); Richardson (2000: 168) postulierte eine „renaissance in narrative theory“; Schönert (2004a: 140) spricht von einer „gegenwärtigen Blüte der Narratologie“. Fludernik (2006: 21 f.) erkennt einen „Boom“ und verweist darauf, dass sich „die Internationalisierung der Erzähltheorie“ insbesondere daran zeige, „dass die Erzähltheorie Gérard Genettes nunmehr auch in Deutschland heimisch geworden ist“. Explosion, Renaissance oder Blüte – das nationale wie internationale Florieren der Narratologie spätestens seit Ende der 1990er Jahre unterstreichen nicht nur die Sammelbände, die zu narratologischen Fragestellungen erschienen sind und die neue, programmatische Ausrichtung der Narratologie oft schon im Titel erkennen lassen: *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext* (Grünzweig/Solbach 1999b), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Nünning/Nünning 2002d), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity* (Meister 2005). Auch die Forschergruppen und Kooperationen, die seit Ende der 1990er Jahre gegründet wurden und sich mit dezidiert narratologischen Projekten beschäftigen,³⁰ Symposien und Konferenzen zu narratologischen The-

28 Vgl. Fludernik (2005a: 48 ff.). Einen Überblick über kognitive Ansätze liefern der Aufsatz von Zerweck (2002) und der Sammelband von Herman (2003).

29 Überblick über die *new narratologies* (nach Nünning/Nünning 2002a: 10 ff.; gekürzt).

30 Narratologisch orientierte Forschergruppen sind in Deutschland u. a. die 1998 an der Universität Hamburg gegründete *Forscherguppe Narratologie (FGN)*, deren Projekte seit 2004 im *Interdisziplinären Centrum für Narratologie (ICN)* fortgeführt werden, das seit 2007 bestehende *Zentrum für Erzählforschung (ZFE)* an der Universität Wuppertal sowie international das *European Narratology Network (ENN)* oder das *Project Narrative* an der Ohio State University.

menfeldern, die national wie international veranstaltet werden³¹ sowie neuere Einführungen³² und Nachschlagewerke,³³ Buchreihen und Zeitschriften³⁴ unterstreichen den Boom der Narratologie. Als Gründe für eine derartige Renaissance nennen Nünning/Nünning (2002a):

Erstens profitiert die Erzähltheorie von einem breiten interdisziplinären Interesse am Erzählen, also von jenen Veränderungen in den Kulturwissenschaften, die als „narrative turn“ [...] bezeichnet worden sind. Zweitens hat man (wieder) erkannt, daß die Erzähltheorie ein differenziertes Repertoire von Analysekatégorien und Modellen zur präzisen Beschreibung textueller Phänomene, ihrer Funktionen und ihres Wirkungspotentials bietet, dessen epochen- und disziplinübergreifendes Anwendungspotential noch nicht annähernd ausgeschöpft ist. (Nünning/Nünning 2002a: 2)

Gerade in Deutschland, aber auch international, hat der Boom der Narratologie nicht nur die Entwicklung neuer postklassischer Ansätze mit sich gebracht, sondern ebenso eine breiter gestreute Akzeptanz klassisch-narratologischer Ansätze innerhalb der Literaturwissenschaft.³⁵ Entgegen einer vor allem von poststrukturalistischer Seite hervorgebrachten Rhetorik ist auch die klassische Narratologie alles andere als ‚tot‘.³⁶ Zusammenfassungen und Weiterentwicklungen (neo-)klassischer Ansätze finden sich in den genannten Nachschlagewerken, Lexika und Sammelbänden. Auch die neu überarbeiteten Klassiker (Toolan 2001; Rimmon-Kenan 2002) sowie die Auflagenentwicklungen älterer und neuerer Klassiker (Genette; Chatman; Martínez/Scheffel etc.) deuten auf eine nach wie vor große

31 Vgl. exemplarisch einige aktuellere Konferenzen, die auf der Homepage des ICN Hamburg aufgelistet sind: <http://www.icn.uni-hamburg.de/tagungenarchiv> (Zugriff: 15.7.2010).

32 Neben den deutschsprachigen Einführungen von Martínez/Scheffel (1999); Wenzel (2004c); Bode (2005); Fludernik (2006); Jeßing/Köhnen (2007) u. a. auch Lothe (2000); Copley (2001); Abbott (2002); Keen (2003); Herman/Vervaeck (2005a).

33 Vgl. u. a. *A Dictionary of Narratology* (Prince 2003a); *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman/Jahn/Ryan 2005); *Handbook of Narratology* (Hühn/Pier/Schmid/Schönert 2009).

34 U. a. *GRAAT 21* (1999): „Recent Trends in Narratological Research“; *Style* 34.2 (2000): „Concepts of Narrative“; *Narrative* 9.2 (2001): „Contemporary Narratology“; *Style* 38.2-3 (2004): „German Narratology“. Vgl. auch Zeitschriften, die sich mit Erzählforschung befassen, u. a.: *Fabula: Zeitschrift für Erzählforschung* (1958 ff.); *Style* (1967 ff.); *New Literary History* (1969 ff.); *Poetics Today* (1979 ff.); *Journal of Narrative Theory* (1999 ff.); *Narrative: The Journal of the Society for the Study of Narrative Literature* (1993 ff.); *Narrative Inquiry* (1998 ff.); *Narratologie: Revue annuelle d'étude narratologique des textes littéraires* (1998 ff.); *Image&Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative* (2001 ff.); *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* (2009 ff.).

35 Einen Überblick über deutschsprachige Erzähltheoretiker geben Fludernik/Margolin (2004). Jüngere deutsche Narratologen nennt Margolin (2004); eine ausführliche Bibliographie zur deutschen Narratologie liefert Alber (2004). Wichtige zeitgenössische internationale Narratologen werden in Phelan/Rabinowitz (2005b) und Herman (2007b) versammelt.

36 Vgl. Nünning (2003: 262): „[T]he topography of the current narratological landscape is characterized by a great degree of diversity, encompassing both ‚classical‘ and ‚postclassical‘ theoretical approaches and investigations.“ Vgl. Phelan /Rabinowitz (2005a: 2).

Beliebtheit und Rezeption der klassischen Narratologie hin. Selbst jene Einführungen in die Narratologie, die neuere Entwicklungen berücksichtigen oder vertiefen, ignorieren die Klassiker nicht (z. B. Abbott 2002; Wenzel 2004c; Fludernik 2006). Mit *Elemente der Narratologie* legt Wolf Schmid (2005) ein deutschsprachiges Überblickswerk über Felder der klassischen Narratologie vor (vgl. 2.1), das „konstitutive Strukturen fiktionaler Erzählungen“ untersucht, aber „die Relevanz ihrer Werkzeuge für benachbarte Disziplinen und die Frage der sogenannten ‚new narratologies‘“ ausklammert (ebd.: 6).³⁷ Vor allem Martinez/Scheffel (1999) haben die weite Verbreitung der Kategorien Genettes in Deutschland gefördert, die in allen genannten Einführungen, Sammelbänden und Nachschlagewerken eine relevante Rolle spielen.³⁸

1.2.6 Die Koexistenz von klassischen und postklassischen Narratologien Anfang des 21. Jahrhunderts

Der Aufriss wichtiger Entwicklungen innerhalb der Narratologie hat die bedeutende historische und methodische Stellung der Ansätze Gérard Genettes verdeutlicht, die er in „Discours du récit“ (1972) entwickelt, in *Nouveau discours du récit* (1983) modifiziert und mit Werken wie *Palimpsestes* (1982) und *Fiction et diction* (1991) erweitert hat. Nicht nur in Deutschland, wo die Einflüsse Genettes mit deutlicher Verspätung nachzuweisen sind, auch international wird Genettes Terminologie heute als Gebrauchssprache der Narratologie anerkannt. Trotz dieser zentralen Stellung Genettes wird der aktuellen Narratologie zugleich ein nahezu unüberschaubarer Methodenpluralismus bescheinigt. Viele dieser Methoden, auch neuere postklassische, lassen sich jedoch auf die Modelle Genettes beziehen, sodass man Genettes Ansatz als feste Bezugsgröße annehmen kann.³⁹

37 Fludernik/Margolin (2004: 171) sprechen vom „most comprehensive and ambitious model of literary narrative to come out of Germany in recent years“. Kocher (2006) kommt zu dem Schluss, dass Schmid ein „ähnlich großer Wurf gelungen“ sei wie Genette.

38 Martinez/Scheffel liefern in den entsprechenden Kapiteln II.1-3 (1999: 27-89) eine benutzerfreundliche und übersichtliche Zusammenfassung des Genette'schen Kernmodells, die einen ähnlichen Einfluss auf die deutschsprachige Erzählwissenschaft ausgeübt hat wie *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* (Rimmon-Kenan 1983) auf die englischsprachige.

39 In Deutschland wird der Methodenpluralismus dadurch vergrößert, dass „proto-strukturalistische“ Erzähltheorien wie die von Franz K. Stanzel (1955; 1964; 1979) weiterhin von großer Bedeutung sind, allerdings nicht, ohne deren theoretische Schwächen zu markieren. Aufschlussreiche Stellungnahmen zu Stanzel finden sich u. a. bei Vogt (1990); Jahn (1995); Breuer (1998) und Cornils (2004). Der Ansatz Stanzels kann durch Genettes Kategorien ausdifferenziert werden (vgl. Kap. 1.2.3; 3.4.2).

Die Unterscheidung einer *klassischen* Narratologie, die ihre Ursprünge im französischen Strukturalismus hat, von *postklassischen* narratologischen Ansätzen hat sich bei verschiedenen Narratologen durchgesetzt. Allerdings ist umstritten, ob für alle postklassischen *new narratologies* noch der Begriff der Narratologie gelten kann. Im Rahmen dieser Studie wird Narratologie weitgehend synonym mit Erzähltheorie als Oberbegriff für sowohl klassische als auch postklassische Ansätze verstanden.⁴⁰

Entsprechend den in 1.1 und 1.2.1 aufgelisteten Anforderungen soll die zu entwickelnde *Filmnarratologie* eine Heuristik zur Filmanalyse und ein systematisch entwickelter Deskriptionsmodus für narrative Filme sein, mit dem ein einzelner Film, eine Gruppe von Filmen oder ein Roman und ein Film im Vergleich analysiert werden können. Darüber hinaus kann das Modell aufgrund der theoretischen Absicherung sowie seines systematischen Vorgehens auch als Schritt zu einer allgemeinen Erzähltheorie des Films und so als Teil einer umfassenden Filmtheorie verstanden werden. Das bedeutet wiederum, dass es hier um eine *angewandte* Narratologie geht, die nicht von einer *theoretischen* zu trennen ist. Sie operiert *systematisch*, nicht *historisch*, sie will das filmisch erzählende Einzelwerk erfassen, aber auch allgemeine Erkenntnisse zum filmischen Erzählen systematisieren.

Wenn ich *Narratologie* als Oberbegriff für klassische und postklassische Ansätze verwende, dann muss hervorgehoben werden, dass eine *Filmnarratologie* entwickelt wird, die in erster Linie *klassisch* ist. Andererseits wird der medienübergreifende Schritt von der Erzählliteratur zum Film als transmedialer Ansatz meist unter den postklassischen Narratologien subsumiert. Mein Ansatz ist demnach *klassisch* – oder *neoklassisch* – darin, dass er sich an Genette und Vertretern der klassischen Narratologie orientiert, sowie im Hinblick auf seine werkimmanente und systematische Ausrichtung und *postklassisch* im Hinblick auf die transmediale Erweiterung des Gegenstandsbereichs auf den Film – einer Erweiterung, der die methodische Qualität, Differenziertheit und Relevanz der Kategorien klassischer Narratologie nicht geopfert werden sollen. Im Sinne einer derart verstandenen transmedialen Erweiterung der klassischen Narratologie soll nun nach *filmnarratologischen* Ansätzen im engeren Sinn gesucht werden.⁴¹

40 Erzählforschung wird als Oberbegriff für sämtliche, auch nicht-narratologische Forschung zum Erzählen in der Literatur und in anderen Wissenschaften und Medien verwendet (vgl. 1.2.1). Weitere Differenzierungen der Begriffe Erzählforschung, Narratologie, Erzähltheorie, Erzähltextanalyse schlagen u. a. Nünning (2003) und Cornils/Schernus (2003) vor.

41 Sich beim Schritt von der Erzählliteratur zum Film an einem klassischen Narratologie-Begriff zu orientieren und von dort bis an die Grenzen eines derartigen Ansatzes vorzudringen, also sozusagen von ‚innen nach außen‘ vorzugehen, wird einer Ausweitung der Narratologie im Sinne einer kontextuellen Erzähltheorie vorgezogen, die ein breiteres Feld erschließen könnte, aber nur auf die Gefahr hin, die Methode zu verwässern und ein unreflektiertes Vermengen von Narratologie und Interpretationstheorie in Kauf zu nehmen.

1.3 Ansätze und Aspekte einer Filmnarratologie: das Forschungsumfeld

1.3.1 Filmnarratologie im Rahmen transmedialer Grenzüberschreitungen

Spätestens seit Ende der 1990er Jahre lässt sich im Rahmen der genannten Gegenstandserweiterungen der Erzähltheorie auch eine Grenzüberschreitung von einer literatur- und sprachbasierten zu einer *inter-, trans-, cross-, pluri-* oder *multimedialen Narratologie* nachweisen.⁴² So gibt es in vielen Sammel- und Aufsatzbänden zu aktuellen Trends der Narratologie eine Rubrik, die einen transmedialen Blickwinkel einnimmt, oder zumindest einige Beiträge, die sich mit dem Erzählen in verschiedenen Medien beschäftigen,⁴³ sowie einige Sammelbände, die sich beinahe ausschließlich dem transmedialen Erzählen widmen.⁴⁴ So wird in vielen narratologischen Beiträgen aufgelistet, auf welchen Feldern und in welchen Medien Erzählungen nachweislich eine Rolle spielen.⁴⁵ „Erzählen als Akt des Hervorbringens von Geschichten geht weit über das Medium Literatur und verbale Textsorten hinaus: Erzählen ist intermedial“ (Wolf 2002a: 23).

Vera und Ansgar Nünning (2002b: 12) verweisen allerdings darauf, dass sich die transmediale Blickfelderweiterung „verglichen mit dem rasanten Wandel der Medien und der Mediengattungen bisher erst relativ zögerlich“ niederschlägt. Ein derartiger, an verschiedenen Stellen artikulierter Hinweis auf das mangelnde transmediale Bewusstsein innerhalb der Narratologie ist einerseits einzuschränken, da auf die mediale Unabhängigkeit des Phänomens des Erzählens inner- und außerhalb der Narratologie schon relativ früh verwiesen worden ist⁴⁶ und ein Narratologe wie Seymour Chatman bereits 1978 Comic-Strips, Film etc. als potenzielle

42 Die Begriffe *inter-, trans-, cross-, pluri-* oder *multimediale Narratologie* werden in den meisten Texten ohne klare Definition verwendet. Als kleinster gemeinsamer Nenner ist anzuführen, dass unter dem jeweiligen Begriff mindestens ein erster Schritt von einer sprachbasierten zu einer Narratologie verstanden wird, die – ausschließlich, zusätzlich oder vergleichend – auf mindestens ein weiteres Medium angewendet wird. Ich verwende den Begriff *transmedial* als Adjektiv zu *Narratologie* (und nicht auf das zu untersuchende Phänomen bezogen), um anzuzeigen, dass die damit gemeinten narratologischen Ansätze auf mehrere Medien angewendet werden können.

43 Z. B. in Grünzweig/Solbach (1999b) die Rubrik „Medien und Narratologie“ (209 ff.); in Herman (1999b) „Part IV: Narrative Media, Narrative Logic“ (277 ff.); in Helbig (2001) „Narratologie und technische Medien“ (233 ff.); in Bal (2004, *Volume IV*) „Part 4. Music and film – the arts of time“ (267 ff.); in Phelan/Rabinowitz (2005b) „Beyond Literary Narrative“; in Herman (2007b) „Part III: Other Narrative Media (A Selection)“.

44 Vgl. u. a. Lämmert (1999); Nünning/Nünning (2002d); Ryan (2004b).

45 Vgl. u. a. Cogley (2001: 1 f.); Nünning/Nünning (2002d: 2, 12); Fludernik (2006: 9 f.).

46 Z. B. von Bremond (1964: 4); Metz (1972: 35 ff., 196); van Dijk (1980: 130); Prince (1982: 81; 1987: 65).

Objekte einer narratologischen Arbeit behandelt hat (vgl. 1.3.3); andererseits ist dieser Hinweis berechtigt, wenn man die narratologische Forschung in ihrer gesamten Breite ins Auge fasst: Der Anteil an transmedialen Ansätzen war und ist (noch immer) gering, zentrale Konzepte wurden und werden (noch immer) anhand der Erzählliteratur entwickelt.⁴⁷

Diese Diskrepanz zwischen einer kaum oder nur langsam voranschreitenden Entwicklung der transmedialen Blickfelderweiterung der Narratologie und der Tatsache, dass man Arbeiten zum Erzählen in anderen Medien spätestens seit den 1980er Jahren finden kann, lässt sich teilweise damit erklären, dass ein Großteil der frühen transmedialen und filmbezogenen Arbeiten zum Erzählen trotz der Verwendung von Begriffen wie „narrativ“, „Narrativik“ oder „Narratologie“ wider alle Behauptungen nicht narratologisch ist: Entweder weil das Erzählen im Film unter anderen theoretischen Prämissen angegangen wird – etwa unter semiotischen oder neoformalistischen – oder aber weil die verwendeten Konzepte nicht hinreichend reflektiert werden.⁴⁸ „Unübersehbar ist [...], daß sehr viele dieser Studien narratologisch nicht sonderlich fundiert sind; vielmehr werden nicht bloß der Begriff ‚narrativ‘, sondern auch andere Konzepte der Erzähltheorie [...] nicht selten intuitiv, metaphorisch und vage verwendet“ (Nünning/Nünning 2002b: 12). Das Defizit an Theoriebewusstsein und die intuitive Verwendung des Begriffs „narrativ“, von denen Nünning/Nünning hier sprechen – und die Werner Wolf für den Bereich der Kunst- und Musikwissenschaft nachweist (2002a: 24 f.) –, gelten auch für einige aktuelle filmwissenschaftliche und -analytische Studien, die sich mit dem Phänomen des Erzählens auseinandersetzen.⁴⁹

Wolf (2002a: 24) kritisiert neben der medialen „Einäugigkeit“ vieler narratologischer Studien durch exklusiven Bezug auf die Erzählliteratur, dass die meisten trans- und intermedialen Ansätze nur „ein weiteres Medium“ neben der Erzählliteratur berücksichtigen; tatsächlich *intermediale* Ansätze müssten narratologische Konzepte auf mehr als zwei Medien beziehen. Wolf selbst setzt für seine „intermediale Erzähltheorie“ (2002a)

47 Vgl. Kozloff (1988: 2): „[A]lthough narrative theorists often make broad claims about the applicability of their discoveries to narrative as a transmedia phenomenon, they habitually and almost exclusively draw their examples from literary texts.“ Vgl. Ryan (2005a: 1).

48 Zur nicht-narratologischen Erzählforschung der Filmwissenschaft vgl. Schweinitz (1999).

49 Z. B. Krützen (2004), die die Begriffe „narratologisch“ und „narrativ“ mit „dramaturgischen“ Aspekten vermengt; Mielke (2006), die „Narratologie“ oder „narratologische Ebene“ eher als intuitive Schlagworte verwendet; Lange (2007), die nur eine vage Vorstellung hat, was sie unter „Narratologie“ versteht, wenn sie den Begriff im Kapitel „narrative Modelle“ (56-60) verwendet; oder Mittel (2007). Andererseits gibt es auch narratologische Arbeiten, die eine Erweiterung des Blickwinkels ankündigen, diese dann aber nur in einigen nebenbei geäußerten Bekundungen der Möglichkeiten behandeln. Exemplarisch für diese Vorgehensweise sind Chatman (1978) oder auch Kindt (2004).

bei einer kognitiven Definition der Narrativität an, um viele Medien in den Fokus zu bekommen.⁵⁰ Ein Problem dieses breitgefächerten Vorgehens – das immer die Gefahr eines zu weiten Blickwinkels birgt, weil Eigenheiten der jeweiligen Einzelmedien aufgrund des hohen Grades an Abstraktion übersehen werden⁵¹ – zeigt Wolfs Ansatz allerdings gleich mit: Er vernachlässigt zentrale Aspekte der filmischen Narration (vgl. 2.1.2). Die ‚Transmedialität‘ des vorliegenden Buchs beschränkt sich auf zwei Medien: Erzählliteratur und narrativer Film, ist strenggenommen also eine *Bimedialität* (mit Potenzial zu einer ‚echten‘ Intermedialität im Sinne Wolfs). Oder aber – je nach Blickwinkel – ein *transmediales* wissenschaftliches Vorgehen: Eine Methode wird aus dem Umfeld eines Mediums gelöst und in das eines anderen *transponiert*. Da der Film bisher narratologisch gesehen vernachlässigt wurde, kann diese ‚Einäugigkeit‘ als Gegengewicht zur textbasierten ‚Einäugigkeit‘ traditioneller Narratologie verstanden werden und sich mit dieser zu einer vergleichenden Narratologie ergänzen.⁵²

Ein weiterer Aspekt, der bezüglich einer inter- oder *transmedialen* Narratologie diskutiert werden muss, ist der Begriff des *Mediums*, der einer solchen zugrunde liegt. Da es hier ‚nur‘ um die vorerst als Medien bezeichneten Felder ‚geschriebene Erzählliteratur‘ und ‚narrativer Film‘ geht und nicht um eine auf alle ‚narrativen Medien‘ anwendbare Methode, muss der Medienbegriff nicht spezifisch erörtert, sondern kann aufbauend auf einem umfassenden kommunikationstheoretischen Begriff verwendet werden, etwa als Summe aller im Kommunikationsprozess eingesetzten Mittel.⁵³ Ryan (2004a: 17) weist jedoch darauf hin, dass eine kommunika-

50 Wie ein Einzelkonzept aus der sprachbasierten Narratologie gewinnbringend auf verschiedene Medien angewendet werden kann, zeigt Wolf am Beispiel der Metalepse (2005a). Ausführliche Impulse zu einer transmedialen Narratologie liefert Ryan (2004b).

51 Hausken (2004: 392 ff.) spricht in diesem Zusammenhang von „medium blindness“. Theorieexporte und unreflektierte Adaptionen von Theorien aus einem Kontext auf *andere* Medien könnten zu „blind spots“ führen. Ryan (2004a: 34) stellt der „medium blindness“ die Gefahr eines „radical relativism“ gegenüber: „Radical relativism would [...] also prohibit what has been one of the most productive practices of narratology: the metaphorical transfer of concepts from one medium to another. [...] Between medium blindness and radical relativism there is room for a diversified program of investigation.“

52 Eine andere Interpretation des Begriffs „intermediale Narratologie“ wäre, ihn auf den Untersuchungsgegenstand zu beziehen, d. h. intermediale Bezüge zwischen in verschiedenen Medien realisierten Erzählungen zu untersuchen (im Sinne einer Erweiterung des Intertextualitätsbegriffs). Es würde sich dabei jedoch nicht um „intermediale Narratologie“ handeln, sondern um eine Narratologie, die sich mit intermedialen Phänomenen befasst. Zum von der Narratologie unabhängigen Intermedialitätsbegriff vgl. Zima (1995); Paech (1994); Helbig (1998); Rajewsky (2002). Zur deutlichen Abgrenzung spreche ich deshalb in den meisten Fällen von einer *transmedialen* Narratologie und nicht wie Wolf (2002a) und andere von einer intermedialen Narratologie.

53 Das wird in den meisten transmedialen narratologischen Arbeiten so gehandhabt. Würde man mit Pross (1987) allerdings zwischen primären, sekundären und tertiären Medien un-