

ISSN: 1303-9407

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
YAYINLARINDAN**

**ALMAN DİLİ
VE
EDEBİYATI
DERGİSİ
XXXVI**

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

**Herausgegeben von der
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
an der Philosophischen Fakultät
der Universität Istanbul**

İSTANBUL – 2016/2

Alman dili ve edebiyatı dergisi = Studien zur deutschen Sprache und
Literatur.-- İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1954-
c.: şkl., tbl.; 24 cm.

Yılda 2 sayı

ISSN 1303-9407

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuaded>

1. ALMAN EDEBİYATI. 2. ALMAN DİLİ. 3. DİLBİLİM.

İletişim/Kontakt/Contact:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Ordu Cad. No: 6

34459 Beyazıt, İstanbul

<http://dergipark.gov.tr/iuaded/archive>

Elektronik posta/E-Mail/E-Mail: almandil@istanbul.edu.tr

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ 36: 2016/2
STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR 36: 2016/2

Yazı İşleri Sorumlusu/Redaktionsleitung/Editor in Chief:

Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Yayın Kurulu/Redaktionsrat/Editorial Board:

Prof. Dr. Mahmut Karakuş (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Prof. Dr. Canan Şenöz-Ayata (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Doç. Dr. Necdet Neydim (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Yard. Doç. Dr. Şebnem Sunar (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Editör/Editor/Editor:

Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

Redaksiyon/Korrekturlesen/Redaction:

Araş. Gör. İrem Atasoy (Istanbul University, Istanbul, Turkey)

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nın hakemli yayın organıdır.

Die Zeitschrift

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

ist das begutachtete Publikationsorgan

der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Istanbul

THE JOURNAL OF GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

is a peer-reviewed journal, which is published by The Department of German Language and Literature at Istanbul University.

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi TÜBİTAK ULAKBİM DergiPark'ta yer almakta ve ULAKBİM Dergi Dizini'nde taranmaktadır.

Die Zeitschrift ist Registriert in der Datenbank TÜBİTAK ULAKBİM DergiPark
Unter <http://dergipark.gov.tr/iuaded/archive> und eingetragen im ULAKBİM-INDEX

This Journal is indexed in ULAKBİM-INDEX database.

<http://dergipark.gov.tr/iuaded/archive>

İÇİNDEKİLER / INHALT / CONTENTS

Sunuş / Vorwort / Preface

MAKALELER / ARTIKEL / ARTICLES

Sabine Zubarik

Multiperspektivität, Achronie und (Un)Zuverlässigkeit: Synoptische und kaleidoskopische Verfahren im Gegenwartsfilm am Beispiel von *Vantage Point* und *Forestillinger*

1-16

Nikolina Burneva

Ruhm wie (L)Aura. Wie es der Film meint

17-40

Deniz Bayrak / Sarah Reininghaus

Von unzuverlässigen Narrationen und Räumen – eine vergleichende Analyse von Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und Hélène Cattets / Bruno Forzanis *Der Tod weint rote Tränen* (2013)

41-66

TANITMALAR / BESPRECHUNGEN / MEETING SUMMARIES

Erika Verešová

Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität: 60 Jahre Temeswarer Germanistik

69-72

İrem Atasoy

Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität - Internationale Tagung: 60 Jahre Temeswarer Germanistik

Sunuş / Vorwort / Preface

Seit den 1990er Jahren greifen auch immer mehr Filmemacher auf achronologische, multiperspektivische und unzuverlässige Narrationen zurück. Diese Erzählstrategie, die sich nach der Literatur in den letzten Jahrzehnten ebenfalls im Film als eine bedeutende Strömung etabliert hat und in der Erzähltheorie zu einem der zentralen Begriffe avancierte, wurde zum Thema dieser Ausgabe bestimmt. Ausgangspunkt bildeten dabei folgende Fragestellungen: Wie wird das unzuverlässige Erzählen im Gegenwartsfilm verhandelt und wodurch zeichnet es sich aus? Welche erzählstrategischen Besonderheiten können derartige Filme aufweisen? Welche Erzählweisen werden damit konstruiert und dekonstruiert? Wie wird diesem Phänomen auf der sprachlichen Ebene Rechnung getragen? Ist das unzuverlässige Erzählen dazu befähigt, Rezeptionsweisen des Publikums zu beeinflussen? Wie lässt sich das unzuverlässige Erzählen in der Ästhetik des Mainstream-Kinos einordnen? Welche Wandlung zeichnet sich bei diesem Phänomen ab? Welche signifikanten Unterschiede lassen sich diesbezüglich bei verschiedenen Filmemachern feststellen? Welchen Stellenwert nimmt das unzuverlässige Erzählen im Kino eines bestimmten Landes und/oder weltweit ein?

Sabine Subarik von der Universität Erfurt geht in Ihrem mit „Multiperspektivität, Achronie und (Un)Zuverlässigkeit: Synoptische und kaleidoskopische Verfahren im Gegenwartsfilm am Beispiel von *Vantage Point* und *Forestillinger*“ betitelten Beitrag am Beispiel eines Mainstreamfilms und einer Fernsehserie der Frage des Zusammenhangs von Multiperspektivität und unzuverlässigem Erzählen in gegenwärtigen Filmen nach. Anhand von zwei Produktionen zeigt sie auf, wie einerseits durch multiperspektivisches Erzählen Zuverlässigkeit suggeriert wird, aber gerade durch den Einsatz von filmischen Mitteln eine objektive Vermittlung von vornherein in Frage gestellt wird bzw. sich als unmöglich erweist.

Nikolina Burneva von der St.-Kyrill-und-St.-Method-Universität in Weliko Tarnowo betont in ihrem Beitrag „Ruhm wie (L)Aura. Wie es der Film meint“, dass der „unzuständige Erzähler“ seit der frühen Moderne Gegenstand der Literaturforschung ist und subjektive, multiperspektivische, polyphone und fragmentierte Narrationen inzwischen als gewohnt gelten. Am Beispiel von Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009) und dessen gleichnamige Verfilmung (2012) durch Isabell Kleefeld geht sie auf die Art und Weise der Transformation in Erzählungen mit einem „unzuständigem Erzähler“

ein und zeigt auf, wie Emotionen, Reflexionen, Stimmungsveränderungen von Individuen und Kollektiven in einem literarischen Werk im Medium des Films visualisiert werden können und legt dar, wie *Ein Roman in neun Geschichten* und seine Verfilmung ein doppeltes Beispiel für die Transformation einer „nicht kompetenten Narration“ betrachtet werden können.

Deniz Bayrak und Sarah Reininghaus von der Universität Dortmund führen in ihrem mit „Von unzuverlässigen Narrationen und Räumen – eine vergleichende Analyse von Alain Resnais‘ *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und Hélène Cattets / Bruno Forzanis *Der Tod weint rote Tränen* (2013)“ betitelten Beitrag eine vergleichende Analyse durch. In ihrer exemplarischen Analyse zeigen sie auf, dass in den beiden Filmen, trotz des großen zeitlichen Abstands ihrer Produktionsjahre, ähnliche Techniken und Strategien des unzuverlässigen Erzählens zum Einsatz kommen und daher unzuverlässige Erzähl- und Darstellungsweisen, obwohl sie insbesondere erst seit den 1990er Jahren im Film einen regelrechten Boom erleben, nicht zwangsläufig als neu zu betrachten sind.

Abschließend fassen Erika Verešová und İrem Atasoy von der Universität Istanbul in ihren Besprechungen die Ergebnisse der Tagung Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität: 60 Jahre Temeswarer Germanistik zusammen.

Ersel Kayaoğlu
im Namen der Redaktion

Dr. Sabine Zubarik

Universität Erfurt (Erfurt, Germany)

Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

E-Mail: sabine.zubarik@googlemail.com

Multiperspektivität, Achronie und (Un)Zuverlässigkeit: Synoptische und kaleidoskopische Verfahren im Gegenwartsfilm am Beispiel von *Vantage Point* und *Forestillinger*

**Multiperspectivity, Achrony and (Un)reliability: Synoptic and Kaleidoscopic
Strategies in Contemporary Film, Using the Examples of
Vantage Point and *Forestillinger***

(ABSTRACT ENGLISH)

The article addresses the relationship of multiperspectivity and unreliable narration in contemporary film. The analysis of two examples (the North American film *Vantage Point* and the Danish TV-serial *Forestillinger*) shows how, on the one hand, reliability is established through the composition of various perspectives: The medial transmission of these films resembles the central control room of a closed-circuit monitored building, and seems to promise objectivity, overview and insight into details. The use of cinematographic techniques, on the other hand, calls these promises into question from the outset, because the camera work and the editing make clear that, first, we are not capable of seeing objectively but only perspectively; second, an overview is sensorily impossible; and third, the knowledge of details is always a question of zoom, light and focus and therefore only granted by the technical camera work. The main thesis is that the formal layout of the material in the medium plays through the traditional demand made of the medium (objectivity, overview, insight into details), and its intrinsic promise to fulfill this task, *ad absurdum*.

Vantage Point and *Forestillinger* have one thing in common: they repeat sequences of the plot from different points of view. But they also differ in a decisive aspect: Whereas *Vantage Point* as a mainstream film steers towards a preset interpretation in the synopsis of the episodes in the end, and therefore aims at a synoptically reliable narration despite the unreliability of partial sequences, *Forestillinger* instead leaves this interpretive work up to the recipient. As a result, the narration of reality is reliable insofar as exactly the unreliability of perception is exhibited, which results in the kaleidoscopic mode of representation.

Keywords: Multiperspectivity, Unreliability, Objectivity, Seriality, Repetition.

Multiperspektivität, Achronie und (Un)Zuverlässigkeit: Synoptische und kaleidoskopische Verfahren im Gegenwartsfilm am Beispiel von *Vantage Point* und *Forestillinger*
(ABSTRACT DEUTSCH)

Der Artikel adressiert den Zusammenhang von Multiperspektivität und unzuverlässigem Erzählen in gegenwärtigen Filmen. Die Analyse von zwei Beispielen (der nordamerikanische Film *Vantage Point* und die dänische Fernsehserie *Forestillinger*) zeigt, wie einerseits Zuverlässigkeit durch die Gegenüberstellung verschiedener Perspektiven suggeriert wird: Die mediale Vermittlung dieser Filme scheint – gleich einem zentralen Kontrollraum in videoüberwachten Gebäuden – Objektivität, Überblick und Detailwissen zu versprechen. Andererseits stellt aber gerade der Einsatz der filmischen Mittel dies von vornherein in Frage, weil durch die Arbeit von Kamera und Schnitt erst deutlich wird, dass man erstens eben nicht in der Lage ist, objektiv zu sehen, sondern immer nur perspektivisch, zweitens, dass ein Überblick sensorisch gar nicht möglich und drittens Detailwissen immer eine Frage der Kameraarbeit ist. Die Hauptthese lautet, dass die formale Gestaltung des Materials im Medium das traditionelle Anliegen an das Medium (Objektivität, Überblick, Detailwissen) und dessen intrinsisches Versprechen, dies einlösen zu können, *ad absurdum* führt.

Vantage Point und *Forestillinger* haben dabei eine Gemeinsamkeit: beide wiederholen Handlungssequenzen aus verschiedenen Blickwinkeln. Aber sie unterscheiden sich auch in einem entscheidenden Aspekt: Während *Vantage Point* als Mainstream-Film auf eine vorgegebene Deutung in der Zusammenschau der Teile am Ende zusteuert und deshalb auf ein synoptisch zuverlässiges Erzählen trotz der Unzuverlässigkeit einzelner Sequenzen zielt, bleibt diese Interpretationsarbeit in *Forestillinger* dagegen ganz dem Rezipienten überlassen. Realität wird darin insofern zuverlässig erzählt, als gerade die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung und die daraus folgende kaleidoskopische Darstellungsweise ausgestellt werden.

Schlüsselwörter: Multiperspektivität, Unzuverlässigkeit, Objektivität, Serialität, Wiederholung.

Çoklu perspektiflilik, anakroni ve güvenilmezlik: *Vantage Point* ve *Forestillinger* örneğinde günümüz filminde sinoptik ve kaleidoskopik yöntemler
(ÖZ TÜRKÇE)

Bu makale günümüz filmlerinde çoklu perspektifliliği ve güvenilmez anlatıcıyı ele almaktadır. İki örnek yapımın analizi (Kuzey Amerikan filmi *Vantage Point* ve Danimarka televizyon dizisi *Forestillinger*) bir yandan güvenilirlik izleniminin çeşitli perspektiflerin yan yana konulmasıyla oluşturulduğunu gösteriyor: Bu filmlerin medyasal iletim biçimi – güvenlik kameralarıyla izlenen binaların kontrol odasına benzer biçimde – nesnelliği, her şeyi görebilmeyi ve ayrıntıya ilişkin bilgiyi vaat ediyor gibi. Fakat diğer yandan filmsel araçların kullanılması bunların olabilirliğini daha en başından itibaren sorgulamaktadır, çünkü ancak kameranın ve montajın kullanımıyla insanın nesnel biçimde göremeyecek durumda olduğu, her zaman belli bir perspektifle baktığı, her şeyi görmenin duysal bakımdan mümkün olmadığı ve üçüncüsü ayrıntıya ilişkin bilginin kameranın kullanılma biçimine bağlı olduğu anlaşılıyor. Buradaki ana sav, medyanın geleneksel amacının (nesnellik, her şeyi görmek, ayrıntıya ilişkin bilgi) ve buradaki içe bakma vadinin malzemenin medyadaki biçimsel işlenişiyle *boşa çıkartıldığıdır*.

Vantage Point ve *Forestillinger* yapımları bu bakımdan ortak bir özelliğe sahip: ikisi de olay sekanslarını çeşitli bakış açılarından tekrarlıyor. Fakat önemli bir noktada da birbirinden ayrılıyorlar: *Vantage Point* ana akım film olarak önceden belirlenmiş bir yoruma doğru parçaların arka arkaya gösterilmesiyle ilerlerken ve bu nedenle sinoptik bakımdan güvenilir bir anlatımı belli sekansların güvenilmezliğine rağmen amaçlarken, bu yorum çalışması *Forestillinger*'de tümüyle ahımlayıcıya bırakılmaktadır. Gerçekliğin buradaki anlatımı, algılamının güvenilmezliğinin ve bundan kaynaklanan kaleidoskopik gösterim biçiminin sergilenmesinden ibarettir.

Anahtar Sözcükler: çoklu perspektif, güvenilmezlik, nesnellik, dizisel anlatım, tekrarlama.

Vorüberlegungen

Der aus der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie stammende Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ und die unterschiedlichen Strategien des „unzuverlässigen Erzählens“ sind, nach einer über Dekaden reichenden Diskussion, wann von einem solchen zu sprechen und wie es als narratologische Kategorie weiter zu differenzieren wäre,¹ auch in die filmwissenschaftlichen Debatten übergegangen.² Zur an sich schon problematischen Begriffsbestimmung in Bezug auf die Erzählliteratur kommt nun die weitere Schwierigkeit hinzu, dass sich filmisches Erzählen ganz grundsätzlich vom literarischen unterscheidet. Thomas Koebner stellt, im Hinblick auf die nur bedingte Übertragbarkeit von erzähltheoretischen Begriffen der Literatur- auf die Filmwissenschaft, fest:

Als entscheidende Differenz zwischen literarischer und filmischer Erzählung erweist sich hier: Der literarische Erzähler kann Informationen vorenthalten, auf später verschieben oder sogar fälschen, so dass sich die Leser allmählich auf Paradoxien und frappierende Schlussenthüllungen gefasst machen müssen. Der filmische Erzähler verfährt nach derselben Absicht, ist jedoch in mindestens zwei Positionen aufgespalten: in die der erzählenden Figur, ob sie nun im Bild erscheint oder nicht, und in die der Kamera. [...] Die Kamera, das einzige Auge im Film, kann nicht dauerhaft oder nur im Extremfall krampfhafter Verengung des Blickfelds die subjektive Sicht einer Person einnehmen. Sie wechselt die Standpunkte, die relativen und die objektiven. Das elastische Changieren der Perspektiven zeichnet geradezu die Darstellung in bewegten Bildern aus. Die in der Literatur eher gewohnte Beständigkeit eines Blickwinkels ist prinzipiell nicht auf den Film zu übertragen: Er behält sich eine freiere Kombinatorik der Erzählsituationen vor. (Koebner 2005: 9-10)³

¹ Als Initiator der Debatte zur *unreliable narration* wird allgemein Wayne C. Booth (1961) genannt; einführend Martinez / Scheffel 2009: 95-107; grundlegend Nünning 1998; weiterführend Kindt 2008; im Überblick Fludernik 2005; aktuell mit intermedialen und interdisziplinären Ansätzen Nünning 2015.

² Vgl. Liptay / Wolf 2005; Kaul / Palmier / Skrandies 2009; Helbig 2006; Leindecker 2015; im Überblick Sulzbacher / Socha 2009.

³ Zur Kopräsenz narrativer Instanzen im Film vgl. auch Schweinitz 2005.

Mit diesen „mindestens zwei Positionen“ im Film stellt sich die Frage: Unzuverlässig im Hinblick worauf?⁴ Was im Film aufgrund von Strategien der Ordnungsdurchbrechung, des Zooms auf Details oder des Schnitts an unerwarteten Stellen unzuverlässig erscheint, kann sich durchaus am Ende als absolut zuverlässig dargestellter Gesamtsachverhalt erweisen. Die Wahrnehmungstäuschung führt dann gerade dazu, der ‚Wahrheit‘ auf die Schliche zu kommen. Die alles entscheidende Frage, die den Leser eines Textes befällt, nämlich *Wer erzählt?* drängt sich dem Filmschauenden nicht auf, der vielmehr fragt *Was wird gezeigt?* Ein Leser kann bei widersprüchlichen Informationen grundsätzliche Zweifel am Erzähler hegen, während ein Filmzuschauer in diesem Fall eher Zweifel an seiner Wahrnehmung und der Verarbeitung der gesehenen Bilder hegt. Insofern sind bei Filmen mit hohem Widerspruchsgehalt Bezeichnungen passender, die dem Spiel mit der Unschlüssigkeit in der Informationsverarbeitung Rechnung tragen und weniger die Frage nach Zuverlässigkeit betonen. Der Filmwissenschaftler Thomas Elsässer beispielsweise prägte den Begriff „Mind-Game Film“ und meint damit weniger ein Genre oder Untergenre als ein bestimmtes Phänomen, das sich als Tendenz im internationalen Film der letzten 20 Jahre zeigt (Elsässer 2009: 13-14). Er fasst unter „Mind-Game Films“ drei verschiedene Typen von Filmen zusammen, die – mehr oder weniger direkt – alle auch mit widersprüchlicher Erzählweise bzw. unzuverlässigem Erzählen zu tun haben:

It comprises movies that are „playing games,“ and this at two levels: there are films in which a character is being played games with, without knowing it or without knowing who it is that is playing these (often very cruel and even deadly) games with him (or her). [...] Then, there are films where it is the audience that is played games with, because certain crucial information is withheld or ambiguously presented. [...] Other films of the mind-game tendency put the emphasis on “mind”: they feature central characters whose mental condition is extreme, unstable, or pathological; yet instead of being examples of case studies, their ways of seeing, interaction with other characters, and their “being in the world” are presented as normal. The films thus once more “play games” with the audience’s (and the characters’) perception of reality: they oblige one to choose between seemingly equally valid, but ultimately incompatible “realities” or “multiverses”. (14-15)

Jedoch muss Multiperspektivität nicht immer ein Zeichen von „Mind-Game“ sein und auf eine zu lösende Aufgabe zielen. Ganz im Gegenteil kann es gerade ein Anliegen des Films sein, Widersprüchlichkeiten ohne Lösungsvorschläge

⁴ Vgl. hierzu Andreas Solbachs Beitrag zur Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit (2005: 63: „Unreliable, compared to what?“) sowie Kiefer 2005.

darzustellen. Statt eines Rätsels oder Spiels mit und für den Zuschauer steht dann die Frage im Vordergrund, was mit den unterschiedlichen Versionen eines Sachverhalts anzufangen bzw. ob nicht Objektivität von je her ein nicht einzulösender Anspruch ist. Im Folgenden möchte ich mit dem nordamerikanischen Mainstream-Film *Vantage Point* ein Beispiel für synoptische und damit auf eine Lösung zulaufende Multiperspektivität und mit der dänischen TV-Serie *Forestillinger* ein Beispiel für kaleidoskopische und auf Streuung der Realitätsversionen angelegte Multiperspektivität geben.

Synoptik und Wiederholung in *Vantage Point*

Der Actionfilm *Vantage Point* gehört dem Genre des Polit-Thrillers an. Er wurde in den USA unter der Regie von Pete Travis produziert und 2008 in den kommerziellen Kinos ausgestrahlt. Das Drehbuch schrieb Barry L. Levy. Finanziell zwar ein Erfolg, wurde *Vantage Point* von den Kritikern überwiegend negativ ausgewertet. Bemängelt wurden die unglaubwürdige und stereotype Charakterzeichnung, die maßlos übertriebenen Verfolgungsszenen am Ende und die immer nach dem gleichen Schema ablaufende Fragmentierung in einzelne Episoden.

Dreh- und Angelpunkt der dargestellten Geschehnisse ist folgendes Ereignis: Der Präsident der Vereinigten Staaten soll während eines Anti-Terror-Gipfels in Salamanca eine Rede über den Kampf gegen den Terror halten. Zu Beginn der Rede wird auf ihn geschossen, kurz darauf explodiert eine Bombe in unmittelbarer Umgebung und eine weitere verwüstet den Versammlungsort, die Plaza Mayor. Der Film zeigt den Anschlag in sechsfacher Wiederholung. Die sechs Perspektiven sind folgende:

- Das Journalistenteam im TV-Übertragungswagen des Nachrichtensenders GNN.
- Thomas Barnes, ein Secret-Service-Agent, der für die Sicherheit des Präsidenten zuständig ist.
- Enrique, ein örtlicher Polizist, der den Bürgermeister von Salamanca schützen soll.
- Der amerikanische Tourist Howard Lewis, der mit einer Videokamera ausgestattet der Veranstaltung beiwohnt.
- Der (echte) Präsident Harry Ashton, der in seinem Hotel sitzt und sich die Rede seines Doppelgängers im Fernsehen ansieht.
- Die Drahtzieher der Anschläge: Sam alias Suarez, Veronica, Kent Taylor, Javier.

Die einzelnen Episoden umfassen jeweils eine intradiegetische Periode von fünfzehn Minuten vor dem Attentat und einigen Minuten danach (ausgenommen die letzte Episode, die eine längere Zeitspanne – etwa eine halbe Stunde – nach dem Bombenangriff zeigt). Die erzählte Zeit der Handlung bleibt also zumindest in den ersten fünf Episoden weitestgehend identisch. Die Erzählzeit des Films jedoch variiert stärker.⁵ Jede Episode endet mit der Ausblendung in einen weißen Bildschirm und den rückgespulten Schlaglichtern der Episode in wenigen Sekunden.⁶ Die neue Episode beginnt mit dem Glockenschlag einer Turmuhr und dem 3-sekündigen Countdown einer digitalen Uhr auf zwölf Uhr Mittag. Im Hinblick auf Zeitwahrnehmung und Zeitdarstellung ist vor allem die in den einzelnen Episoden abweichende Dauer der Erzählzeit zwischen dem ersten Schuss auf den Präsidenten und der letzten Explosion auf der Plaza interessant. Während in der ersten Episode nur 1 Min. 20 Sek. auf dem Timecode vergehen, in der fünften gar nur 1 Min. 5 Sek., sind es in der zweiten 2 Min. 40 Sek. und in der letzten sogar ganze vier Minuten (Abb. 1).

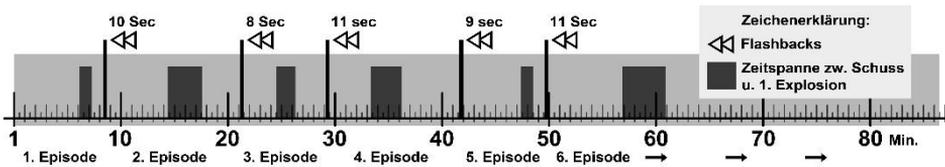


Abb. 1: Zeitliche Abfolge der Episoden in *Vantage Point*

Erzählzeit kann also in der Darstellung um den vierfachen Faktor variieren. Für das Nachrichtenteam, das den Geschehnissen nicht nachkommt und unter hohem Stress steht, vergeht die Zeit enorm schnell, ebenso für den in einem Hotel in Sicherheit gebrachten und vorher mit einem Double vertauschten Präsidenten, der aus einigen Hundert Metern Distanz auf die Plaza blickt. Dagegen verstreicht für Agent Barnes die Zeit quälend langsam, während er die Umgebung auf jedes Verdacht erregende Detail abscaant. Besonders ausführlich wird die Erzählung, wenn im letzten Teil die Machenschaften der Attentäter und ihren Helfern minutiös nachvollzogen werden.

Mit jeder Episode erhält der Zuschauer neue Informationen über die Abläufe während des Anschlags, die Motive und Verbindungen der Beteiligten und die

⁵ Die exakte Dauer der sechs Episoden: Titel 1 min. 11 sec., 1. Episode 7 min. 11 sec., 2. Episode 12 min. 37 sec., 3. Episode 7 min. 51 sec., 4. Episode 12 min. 19 sec., 5. Episode 7 min. 51 sec., 6. Episode 32 min. 21 sec., Abspann 4 min. 17 sec.

⁶ Die Zeit des Rewinds variiert leicht zwischen 8 und 11 Sekunden.

Bedeutung von zuvor als kontingent wahrgenommenen Informationen. Er kommt so dem Rätsel über die Hintermänner allmählich auf die Spur. Der englische Begriff *vantage point* kann nun mehreres bedeuten: *Aussichtspunkt*, *Beobachtungsposten*, aber auch *Blickpunkt* bzw. *Blickwinkel* im Sinne einer Perspektive, einer entweder durch den Standpunkt (lokal) oder durch die persönliche Disposition (psychologisch) bedingte Sicht. Die Übersetzung des Filmtitels ins Deutsche mit *8 Blickwinkel* referiert dabei auf die letztere Bedeutungsebene und verzichtet auf die erstere. Dies scheint mir bei genauerem Hinsehen eine Fehlübersetzung gleich aus zweierlei Gründen zu sein:

1) Keine der Episoden wird allein aus der Perspektive einer Person oder Personengruppe erzählt, sondern mit Blick *auf* diese. Der Zuschauer sieht die Geschehnisse nicht aus den Augen und dem Wahrnehmungsfeld der Hauptperson oder der Gruppe des jeweiligen Abschnitts, was es rechtfertigen würde, von Blickwinkeln zu sprechen. Ganz im Gegenteil wird ihm dieser Blick sogar oftmals verwehrt, nämlich immer dann, wenn die Person etwas Entscheidendes erblickt, wie z.B. Agent Barnes, der in den Aufzeichnungen des Nachrichtenteams den Betrug seines Kollegen erkennt, oder der Tourist Howard, der dem Kampf zweier Polizisten zusieht – beides Tatsachen, die jeweils nicht in derselben Episode aufgedeckt werden, wo wir lediglich die erschreckten Ausrufe („Oh my God...“) der Protagonisten hören und deren schockierten Blick, nicht aber den Grund des Erschreckens sehen. Wir blicken in diesem Fall eben nicht *durch* ihre Augen, sondern *in* diese, und müssen weitere Episoden abwarten, um in einer anderen Perspektive zu erkennen, was sie gesehen haben. Unser Fokus ist aber auch nicht ausschließlich derjenige der Kamera auf die Hauptperson samt unmittelbarem Umfeld; manchmal verfolgen wir doch auch mit den Personen, was sie sehen, und zwar meist dann, wenn sie durch die „mediale Brille“ schauen, also Videokameras, Handys oder Fernsehaufzeichnungen benutzen. Insofern wird in keiner Episode wirklich ein lokal fixierter Standpunkt noch der Standpunkt einer Person eingenommen, auch wenn deren Geschichte im Fokus steht.

2) Wie in der deutschen Titelgebung die Zahl acht ins Spiel kam, ist bei sechs Episoden nicht nachzuvollziehen. Vielleicht wurde die Personengruppe der Attentäter mit drei Hauptverantwortlichen auch dreifach gezählt, was dann aber die Frage aufwerfen würde, warum das Filmteam der ersten Episode als Einheit gezählt wird.

Vantage Point wurde mehrfach in online-Rezensionen mit dem allgemein als Prototyp des multiperspektivischen Erzählens im Film geltenden japanischen

Spielfilm *Rashomon* von 1950 unter der Regie von Akira Kurosawa verglichen. Von der formalen Anlage her ist dies zwar nachvollziehbar – beide Filme geben einen Sachverhalt aus unterschiedlichen Perspektiven wieder –, das Anliegen jedoch könnte konträrer nicht sein: Während *Rashomon* gerade die Widersprüchlichkeit der Aussagen und die Nichtauflösbarkeit im Prozess der Wahrheitsfindung ausstellt, eine objektive Perspektive also verweigert, dienen in *Vantage Point* Unvereinbarkeiten in den Episoden rein spielstrategischen Zwecken: Das Publikum soll an der allzu schnellen Auflösung des Kriminalfalls gehindert werden, indem Informationen zunächst nicht konform gehen. Dabei handelt es sich jedoch nur um temporäre Gegensätze, denn Ziel des Films ist es sehr wohl, den Fall am Ende widerspruchlos aufzuklären und somit die Einzelperspektiven in einer Synopse zusammenzufügen. Das ‚Wahrheitsproblem‘ ist in *Rashomon* dementsprechend ontologischer Natur – es gibt keine einheitlich zu rekonstruierende Wahrheit, der man auf die Schliche kommen könnte; in *Vantage Point* ist das ‚Wahrheitsproblem‘ phänomenologischer Natur – die Wahrheit erscheint zunächst zwiespältig und zeigt sich von vielerlei Seiten, wird aber am Ende als rekonstruierbar und somit eindeutig vorhanden postuliert. Bei ähnlichem Format ist die Aussage also grundlegend verschieden.

Nach Elliot Paneks Beschreibung (2006) ließe sich *Vantage Point* deshalb auch als „puzzle film“ kategorisieren. Die diesbezüglich sehr treffende Definition von Thomas Elsässer passt in jedem Aspekt auf die Anlage des Films:

A picture puzzle contains enigmatic details or special twists, which is to say that something is revealed that was always there, but hidden in another more conventional configuration, and which in order to be recognized, requires a kind of resetting of perceptual or cognitive default values. A picture puzzle is also an image which via a different organization of the separate parts allows different figures to be recognized; it is an image which contains figures [...] which cannot be identified at first glance and require for their recognition an adjustment on the part of the viewer. (Elsässer 2009: 40).

Einen Haken hat die Sache der ‚objektiven Wahrheit‘ und der Rekonstruktion eines Gesamtbilds jedoch auch in *Vantage Point*: Die Einsicht in und die Kombination von für die Aufklärung des Falls entscheidenden Details erfolgt grundsätzlich und ausschließlich über technische Medien der Aufzeichnung: Das Nachrichtenteam operiert mit Videokameras und rezipiert die Geschehnisse auf Bildschirmen im Wagen des Senders; Barnes kommuniziert über Funk und reimt sich Sachverhalte nachträglich über die Videoaufzeichnungen des Touristen Howard und durch Sichtung von Filmmaterial des Nachrichtenteams

zusammen; der Präsident verfolgt den Anschlag im lokalen Fernsehen usw.. Die mediale Übertragung des Attentats auf verschiedenen Kanälen, gefilmt durch mehrere Kameras, suggeriert einerseits zwar eine zuverlässige und nahezu lückenlose Aufzeichnung. Ähnlich wie in einem mit zahlreichen Bildschirmen ausgestatteten Kontrollraum eines videüberwachten Objekts, wird damit sowohl Übersicht als auch Detailwissen versprochen. Andererseits stellt aber gerade der Einsatz der filmischen Mittel dies von vornherein in Frage, weil durch die Arbeit von Kamera und Schnitt erst deutlich wird, dass man erstens eben nicht in der Lage ist, objektiv zu sehen, sondern immer nur perspektivisch, zweitens, dass ein Überblick sensorisch gar nicht möglich und drittens Detailwissen immer eine Frage der Kameraarbeit ist. Die formale Gestaltung des Materials im Medium führt das traditionelle Anliegen an das Medium (Objektivität, Überblick, Detailwissen) und dessen intrinsisches Versprechen, dies einlösen zu können, ad absurdum.

Kaleidoskopie und Serialität in *Forestillinger*

Beim nächsten Beispiel des multiperspektivischen Erzählens im Film handelt es sich um eine Mini-TV-Serie des dänischen Regisseurs Per Fly, die in Dänemark im März und April 2007 unter dem Titel *Forestillinger* (dt.: Vorstellungen) ausgestrahlt wurde.⁷ Als Serie ist *Forestillinger* bis dato nicht übersetzt worden, konnte jedoch bereits als Theaterstück 2009 im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg Premiere feiern.

In sechs Folgen zu je 60 Minuten wird jeweils derselbe Zeitabschnitt von sechs Wochen dargestellt, immer unter dem Blickwinkel einer anderen beteiligten Figur. Hier stimmt der Begriff *Blickwinkel* tatsächlich: Die Episoden sind formal als begleitende Interviews angelegt, das heißt, die Protagonisten berichten über ihre Gefühle und Wahrnehmungen. Gleichzeitig verfolgt die Kamera aber auch die Geschehnisse aus der Perspektive der jeweiligen Hauptfigur. Die fragende Figur, die anscheinend das Interview leitet, bleibt dabei unbekannt, unsichtbar und auch unwichtig. Der Titel „Vorstellungen“ bezieht sich zum einen konkret auf das Milieu, in dem die Episoden spielen, nämlich ein dänisches Theaterhaus, in dem Proben für ein Stück, von der ersten Leseprobe bis hin zur Premiere, laufen. Aber „Vorstellungen“ konnotiert darüber hinaus ebenso den imaginären und persönlichen Charakter des Gezeigten, die Vorstellungen, die ein jeder Protagonist vom Geschehen und seinem eigenen Agieren darin hat.

⁷ Textabschnitte dieses Teilkapitels zu *Forestillinger* sind, teils kontextuell erweitert, in folgender Publikation veröffentlicht: Zubarik voraussichtl. 2017.

Die ursprüngliche Reihenfolge der TV-Ausstrahlung wurde auf der DVD-Anordnung beibehalten. Im Unterschied zur Fernsehausstrahlung ist es aber mit der DVD möglich, die Episoden in beliebiger Anordnung zu rezipieren. Die sechs Hauptpersonen und die sich daraus ergebenden Perspektiven sind:

- Jakob (gespielt von Mads Wille) – ein junger Schauspieler, der während der Proben eine Affäre mit Tanja beginnt.
- Tanja (gespielt von Sonja Richter) – eine junge Schauspielerin, die Lebenspartnerin von Marko; sie hat eine kurze Affäre mit Jakob.
- Katrin (gespielt von Sara Hjort Ditlevsen) – die Tochter von Marko und Eva, die bei den Proben als Amateurfotografin arbeitet.
- Eva (gespielt von Pernilla August) – eine bekannte, etablierte Schauspielerin; sie ist Markos Exfrau und Katrins Mutter.
- Jens (gespielt von Jesper Christensen) – der Theaterdirektor, ein langjähriger Freund von Marko und Eva.
- Marko (gespielt von Dejan Cukic) – der Regisseur; er ist der Partner von Tanja, Exmann von Eva, Vater von Katrin und guter Freund von Jens.

Aus den Konstellationen geht bereits das Konfliktpotenzial zwischen Tanja, Jakob, Marko und Eva hervor, die in alten und neuen Beziehungen verstrickt sind und unterschiedlich starke Gefühle des Hasses, der Liebe, der Eifersucht und des Begehrens füreinander hegen. Katrin hat hauptsächlich in Evas und Markos Episoden Interferenzen. Jens ist die neutralste und am wenigsten verwickelte Figur.

Aus den sechs Stunden Filmmaterial möchte ich lediglich eine Szene herausgreifen und zwei Versionen davon vergleichen. Es handelt sich um eine Begegnung zwischen Tanja und Jakob, nachdem die kurze Affäre mit Tanja für Jakob unbegreiflicherweise ein jähes Ende gefunden hat, ohne dass er eine Erklärung von Tanja erhalten kann, und er überlegt, die Truppe zu verlassen. Jakob ahnt, weiß es aber nicht, dass Marko die heikle Situation der Dreiecksbeziehung nur dafür benutzt, ‚echte‘ Emotionen für sein Stück zu generieren, bei dem es sich um Shakespeares *Venus und Adonis* handelt, das sich ebenso um Verliebtheit, Abweisung und Eifersucht dreht. In Jakobs Version (I, 0:51,00–0:53,45) sehen wir kurz vor dieser Szene seinen Anruf, auf den Tanja zögernd und ablehnend antwortet. In der nächsten Szene steht sie vor seiner Tür. In Tanjas Version (II, 0:50,00–0:53,35) wird hingegen Jakobs Anruf im Beisein der Theatertruppe und insbesondere Markos entgegengenommen, der sie anschließend dazu veranlasst, Jakob aufzusuchen und zur Rückkehr zu

bringen. Tanjas Besuch mündet – in Jakobs Episode schleichend, in Tanjas sehr schnell – in einen scharfen Wortwechsel und einen ungewöhnlichen Handel. Der Deal zwischen beiden, dass Jakob noch ein letztes Mal an Ort und Stelle mit Tanja schlafen darf, dafür aber zu den Proben zurückkommt, wirkt in Jakobs Variante sanfter, und wenn von Tanja auch nicht ganz freiwillig gegeben, so doch ohne Gewalt erkaufte (Abb. 2–5).



Abb. 2–5: *Forestillinger* (DK 2007) – Jakobs Variante (0:52,50 bis 0:54,32)

Im Hinblick auf Tanjas Variante ist hingegen eindeutig von einer gewaltsamen sexuellen Bemächtigung im Sinne einer Vergewaltigung zu sprechen (Abb. 6–9).



Abb. 6–9: *Forestillinger* – Tanjas Variante (0:52,52 bis 0:53,14)

Da in dieser Szene keine weiteren der sechs Protagonisten anwesend sind und deshalb auch keine andere Episode darauf eingehen wird, ist die Frage, wie es ‚wirklich‘ gewesen war, unerquicklich und just der kritische Punkt in Per Flys Unternehmung. In Jakobs Vorstellungen war es eine Einwilligung, in Tanjas eine Vergewaltigung. So erhält auch die gesamte Affäre in beiden Versionen einen völlig unterschiedlichen Stellenwert. Während in Tanjas Episode klar wird, dass sowohl die erste als auch darauf folgende gemeinsame Liebesnächte mit Jakob hauptsächlich durch Trunkenheit und Zufallsberührungen eingeleitet werden, handelt es sich bei Jakobs Episode um eine Romanze zwischen verspielter Leichtigkeit und bedeutsamer Harmonie.

Es gibt durchaus Szenen, die in allen oder vielen Episoden gleich ablaufen. Diese bezeichne ich als Ankerszenen. Sie geben dem Rezipienten Anhaltspunkte, wo genau im Zeitablauf er sich befindet und wie stark die Wahrnehmungen der Protagonisten abweichen oder auch konform gehen. Evas Ohnmachtsanfall, Jens' Begrüßungsrede zu Probenbeginn, ein Team-Essen im Restaurant, die gelungene Premiere – dies sind Momente, in denen die Wahrnehmungshorizonte überlappen und somit für den Zuschauer eine gewisse Objektivität produzieren. Wenn auch die Kamera jeweils aus der Perspektive einer anderen Figur auf das Geschehen blickt, wenn auch kleine Differenzen auszumachen sind – beispielsweise Blicke, die nur ein oder zwei Figuren wahrgenommen haben –, so geben diese Punkte der Synchronisierung die Gewissheit, immer wieder ein und dieselbe Geschichte zu sehen und

suggestieren eine erzählerische Zuverlässigkeit, der man durch die mehrfache mediale Bestätigung Glauben schenken möchte. Szenen, in denen die Episoden stark auseinanderdriften und keinesfalls synchron verlaufen, sorgen dagegen für Informationszufluss und Spannungsaufbau, aber auch für das Erkennen der Unauflösbarkeit der als subjektiv und damit in der Gegenüberstellung als unzuverlässig wahrgenommenen Darstellungen. So wird die Vorstellung einer mehrfach bezeugten Objektivität im gleichen Atemzug konterkariert mit der grundsätzlich persönlich gefärbten Wahrnehmung einer solchen.

Anders als beim Spielfilm *Vantage Point*, der trotz Einzelepisoden als Gesamtes zu rezipieren ist, weil die Einzelteile für sich genommen wenig aussagekräftig wären, handelt es sich bei *Forestillinger* tatsächlich um das Format einer Serie mit abgeschlossenen und für sich stehenden Folgen. Bei *Vantage Point* ist die Reihung der Abschnitte ganz und gar nicht willkürlich und muss, will man den Film wie vorgegeben als kriminalistischen Fall mit Enträtselung am Ende rezipieren, eingehalten werden. Bei *Forestillinger* ist dies nicht der Fall; die Reihenfolge an sich ist nicht bedeutungstragend – auch wenn es natürlich in der Rezeption eines jeden einzelnen Zuschauers einen Unterschied machen wird, mit welcher Folge man beginnt. Der ausschlaggebende Punkt ist aber, dass Per Flys Projekt *Forestillinger* nicht auf ein Ende und eine Lösung zuläuft. Hier ähnelt die serielle Anordnung eher einer kaleidoskopischen Zusammenschau: die Teile verbinden sich zu einem Muster, das jedoch nicht von Linearität bestimmt wird. Je mehr Teilchen dazukommen, desto komplexer wird das Ergebnis.

Was sagt uns eigentlich die Bezeichnung *Serie*? In der bildenden Kunst beispielsweise muss eine Serie nicht unbedingt eine lineare Abfolge oder eine Entwicklungslinie zeigen. Bilder einer Serie sind Variationen eines Themas, wenn man so will verschiedene Antworten auf eine Ausgangsfrage. Auch in der Produktion verweist der Begriff ‚Serie‘ eher auf viele gleiche Exemplare einer Art (z. B. eine Tasse in Serie produzieren), oder auf verwandte Stücke (wenn etwa in der Kleidungsindustrie von einem Stoff und in einem Stil Oberteil, Hose, Rock und Jacke hergestellt wird, oder wenn ein Hosenschnitt in vielen Farben und Mustern vorliegt). Übertragen auf sprachliches Material könnte man sagen: Hier liegen paradigmatische Variationen vor, es herrscht das Gesetz des Nebeneinanders. In Fernseh- und Rundfunkserien jedoch, und auch bei Romanen, gilt die Syntagmatik: Hier herrscht das Gesetz des Nacheinanders, denn eine Serie ist just durch ihre sich fortsetzenden Folgen definiert, die eine temporale und kausale Vorwärtsrichtung verlangen. Solch eine Serie ist nur deshalb interessant, weil sie weitergeht, weil (Rück-)Bezüge hergestellt werden,

das Ende permanent aufgeschoben und die Abgeschlossenheit verweigert wird. Wir wollen wissen, was dann und danach und weiter passiert, nicht was stattdessen und nebenbei und eben auch noch passiert. *Forestillinger* wurde als Serie ausgestrahlt, und als solche funktioniert sie auch: Man erwartet mit Spannung den nächsten Teil, möchte auch bei der sechsten Version nicht wegschalten. Es stellt sich dementsprechend die Frage, wo trotz aller Paradigmatik des Materials die Syntagmatik in der Rezeption liegt. Meines Erachtens ist es der Zuwachs an Wissen, der mit jeder Folge den weiteren Vorwärtsdrang stimuliert. Erst in der Episode mit der Schauspielerin und Mutter Eva erfahren wir, dass Eva nicht einfach nur aus Erschöpfung ohnmächtig wurde, sondern Krebs im fortgeschrittenen Stadium hat. Damit verstehen wir ihren dringlichen Wunsch nach Kommunikation mit ihrer Tochter Katrin ganz anders. Mit jeder entscheidenden Information wird eine Neubewertung der Geschehnisse erforderlich. Statt wie bei konventionellen Serien den Wunsch nach Fortsetzung zu erzeugen, wird hier der Wunsch nach Wiederholung, und zwar fortgesetzter Wiederholung, in Serie, erzeugt. So wird die Wiederholung selbst zur Fortsetzung: Wir wollen dieselbe Geschichte noch einmal sehen, nur um sie neu und als eine andere zu erfahren – so wie wir das Kaleidoskop mit den bunten Glassteinchen weiterdrehen und hoffen, dass ein anderes Zusammenfallen der Anordnung oder das Sichtbarwerden eines vorher verdeckten Steinchens uns neue Form- und Farbmuster beschert.

Übrigens verzichtet die serielle Präsentation in *Forestillinger* auch nicht auf *Cliffhanger* nach jeder Folge. Zwar ist mit der Premiere des intradiegetischen Shakespeare-Stücks jede Geschichte für sich abgeschlossen, doch vor dem Abspann sieht man noch einen kurzen Ausschnitt des nächsten Interviews, der sich bereits kontrovers zur Perspektive der gesehenen Folge verhält.

Was ist nun der Vorteil davon, *Forestillinger* in sechs Folgen hintereinander zu zeigen, und nicht – in einem zugegebenermaßen überfordernden Wahrnehmungsmodus – zeitgleich mit sechs Bildschirmen? Die Einsicht, dass wir die Geschehnisse nicht objektiv betrachten können, sondern immer einen Standpunkt einnehmen, lässt sich leichter dadurch erreichen, dass das Publikum erst vollständig in eine Perspektive eintaucht, sich auf eine Wahrheit einlässt und danach erst auf die nächste. Würde der Blick ständig hin und her schweifen und sechs Geschichten gleichzeitig aufnehmen wollen, wäre entweder eine Präferenz auszumachen (die Geschichte von Jens würde dabei wahrscheinlich schlecht wegkommen, sie ist zu neutral), oder es wäre keinerlei Identifikation zu erwarten. Um überhaupt zu der Frage zu kommen, welche Version die ‚wahre‘ ist, muss sich der Zuschauer dem Verwirrspiel aussetzen und

beispielsweise Tanjas und Jakobs Version nacheinander sehen. Das Projekt, dem sich *Forestillinger* dabei verschreibt, ist die Erfahrbarmachung im Rezeptionsakt, dass einerseits jede Beobachtung eine perspektivierte und somit verschobene und verschiebende ist und es eine neutrale Position zur Wahrheitsfindung nicht geben kann. Andererseits zeigt sich auch, dass es ohne eine Perspektive kein Erzählen und keine Geschichte gibt, der Beobachterstatus also nicht nur ein nicht ausschaltbares Manko im Kampf um Objektivität bedeutet, sondern die Bedingung dafür darstellt, Versionen von Wirklichkeit überhaupt wahrnehmen zu können. Damit thematisiert *Forestillinger* im weitesten Sinne auch eine Wissenschaftsproblematik des 20. Jahrhunderts.

Literaturverzeichnis

- Booth, Wayne C. (1961):** *Rhetoric of Fiction*, Chicago.
- Elsässer, Thomas (2009):** „The Mind-Game Film“, in: Buckland, Warren (Hg.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford, S. 13-41.
- Fludernik, Monika (2005):** „Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“, in: Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, S. 39-59.
- Helbig, Jörg (Hg.) (2006):** „Camera doesn't lie“: *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Trier.
- Kaul, Susanne / Palmier, Jean-Pierre / Skrandies, Timo (Hg.) (2009):** *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld.
- Kiefer, Bernd (2005):** „Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. Überlegungen zur *Unreliable Narration* in Literatur und Film, in: Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, S. 72-88.
- Kindt, Tom (2008):** *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*, Tübingen.
- Koebner, Thomas (2005):** „Vorwort“, in: Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, S. 9-11.
- Leiendecker, Bernd (2015):** „*They Only See What They Want to See*“. *Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Spielfilm*, Marburg.
- Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.) (2005):** *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2009):** *Einführung in die Erzähltheorie*, 8. Auflage, München.

- Nünning, Ansgar (Hg.) (1998):** *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier.
- Nünning, Vera (Hg.) (2015):** *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin / München / Boston.
- Panek, Elliot (2006):** „The poet and the detective: Defining the psychological puzzle film“, in: *Film Criticism* (31/1-2), S.62-88.
- Schweinitz, Jörg (2005):** „Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film“, in: Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, S. 89-106.
- Solbach, Andreas (2005):** „Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel“, in: Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München, S. 60-71.
- Sulzbacher, Laura / Socha, Monika (2009):** „Forschungsübersicht zum unzuverlässigen, audiovisuellen und musikalischen Erzählen im Film“, in: Kaul, Susanne / Palmier, Jean-Pierre / Skrandies, Timo (Hg.): *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld, S. 255-274.
- Zubarik, Sabine (voraussichtl. 2017):** „Das Simulacrum der Gleichzeitigkeit: Synchronizität und Simultanität im zeitgenössischen Spielfilm“, in: Kreuzer, Stefanie (Hg.): *Filmzeit – Zeit im Film*, München.

Filme

Fly, Per: *Forestillinger*, DVD, 348 min., DK 2007.

Travis, Pete: *Vantage Point*, DVD, 86 min., USA 2008.

Prof. Dr. Nikolina Burneva

St. Cyril and St. Methodius University (Veiko Tarnovo, Bulgaria)

German and Dutch Studies

E-Mail: nikolina.burneva@abv.bg

Ruhm wie (L)Aura. Wie es der Film meint

Fame like (L)Aura. How does the movie reflect it

(ABSTRACT ENGLISH)

The non-competent narrator is standing issue of literary studies since the very early modernity. Nowadays subjectivist, multi-perspective, polyphonic and fragmented structures of narrative are usual and we can no longer treat them as original author strategies. Interesting are still the ways of transformation of novel tells about internal emotions, reflections, changes and moods of people and collectives into the movie-formats, as that is the outwardly unremarkable parameters of narration are visualized. Daniel Kehlmann's *Fame. Novel in Nine Stories* (2009) and Isabel Kleefeld movie *Fame* (2012) are double example to show the transformations of 'non-competent narration' in novel and in film.

Keywords: Kehlmann, Kleefeld, *Fame*, movie narration, autopoietic feedback loop

Ruhm wie (L)Aura. Wie es der Film meint

(ABSTRACT DEUTSCH)

Der unzuständige Erzähler ist stehendes Thema der literaturwissenschaftlichen Studien schon vor der Zeit, als der Film noch in Kinderschuhen steckte. Heute sind wir so geübt in subjektivistischen, multiperspektivischen, polyphonen und fragmentierten Strukturen des Narrativen, dass wir sie nicht mehr als Skandalon empfinden, ja sogar nicht einmal als Besonderheiten der Autorenstrategien wahrnehmen.

Interessant ist aber immer noch, wie eine literarische Vorlage, die interne Regungen, Reflexionen, Wandlungen und Anwendungen von Menschen und Kollektiven in verbalem Format darstellt, in den Film transformiert wird, d.h., wie die äußerlich unauffälligen Parameter der Narration visualisiert sind, um erzählt, ohne erklärt werden zu müssen. Dieser Frage geht der Artikel am Beispiel von Daniel Kehlmanns *Ruhm. Roman in neun Geschichten* (2009) und Isabel Kleefelds daraus abgeleitetem, gleichnamigem Film *Ruhm* (2012) nach.

Keywords: Kehlmann, Kleefeld, *Ruhm*, Filmtechniken, Autopoesie, Selbstreferenzialität

(L)Aura gibi ün. Filmde nasıl anlatılır

(ÖZ TÜRKÇE)

Yetkin olmayan anlatıcı modernizmin erken döneminden bu yana edebiyat araştırmalarının konusu olmuştur. Günümüzde öznel, çoklu perspektifli, çoklu sesli ve parçalanmış anlatım yapıları yaygındır ve artık kökten yazar stratejileri olarak değerlendirilemez. Burada ilginçliğini koruyan nokta, insanların ve toplulukların içindeki duygularının, refleksiyonlarının ve ruh hallerindeki değişimlerin film formatlarına yeni türden anlatımların dönüştürülmesinin türü ve biçimidir, çünkü dıştan fark edilmeyen önemli parametreler anlatımda görselleştirilmektedir. . Daniel

Kehlmann'ın *Ruhm. Novel in Nine Stories* (2009) ve Isabel Kleefeld'in filmi *Fame* (2012) "yetkin olmayan anlatımın" romanda ve filmde dönüştürülmesine çifte bir örnek oluşturmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kehlmann, Kleefeld, *Fame*, film anlatımı, otopoetik geri bildirim döngüsü

Spätestens seit der Romantik (z. B. mit den Kunstmärchen von E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano oder Novalis) hat die deutsche Literatur neben dem traditionellen Helden-Typ auch literarische Figuren hervorgebracht, deren ästhetische Konzeption eine grundverschiedene ist: Nicht Alltagsrealität und Vorbildfunktion machen ihre Charakteristik aus, sondern die demonstrative Fiktionalität und die kommunikative Konstruktion. Nicht eine Illusion der Fiktion bezweckt der künstlerische Wille in den Kunstmärchen dieser undogmatischen, frühen Moderne, sondern das spielerische (und verspielte) Experiment mit den Instrumenten des Erzählens. Wenn Hoffmann gern und häufig die Welt spaltet, um aus den Fugen dubiose Figuren aufsteigen zu lassen, wenn Brentano am Verlust des Schattens die Vorahnung der Identitätskrise des modernen Individuums aufzeigt oder Friedrich von Hardenberg im Stimmengewirr der *Lehrlinge zu Sais* das Selbstverständliche der Natur hinterfragt, ist die Ära der sentimentalischen Dichtung im schillerschen Sinne schon unaufhaltsam angebrochen.

Über zweihundert Jahre sind seitdem vergangen, und etliche Versuche sind unternommen worden, zumindest in der Fiktion weiterhin eine heile Welt einzurichten – im Format der Heilsgeschichte, von einem omnipotenten Erzähler vermittelt, zur weltanschaulichen Erbauung der Leser bestimmt. Doch bei aller Nachhaltigkeit kann diese Tradition nicht mehr als unverletzbar gelten – ihr haftet sowohl die Anrühigkeit der Naivität an, als auch die Verdächtigkeit der Zweckrationalität. Bei aller Kunst realistischer Darstellung von festen Größen mit nachweisbarem Objektivitätsbezug ist jedem der berühmten, so genannten Realisten in der Literatur zur Zeit der technokratischen Hochmoderne das Attribut ‚kritisch‘ unabdingbar geworden. Thomas Mann hat es gar zum Leit-motiv seines Schaffens erhoben: den Gegensatz zwischen dem gesunden, doch blauäugigen Geschäftsmann und dem krankhaften und zugleich faszinierend phantasievollen Künstler. Franz Kafka hat diese Kondition gelebt, in seiner Prosa aber ihre literarische Stilisierung erreicht, die den direkten Abbildcharakter von fiktionaler Belletristik negiert, um im wittgensteinschen Sinne die uneigentliche, übertragene Gegenständlichkeit der fiktiven Welt oder gar sinnlose bzw. unsinnige Beziehungsknoten zu meinen.

„Die Erzählinstanz präsentiert sich immer wieder als eine unwissende, unzuständige.“ (Stadler 2003: 285) Diese Formulierung kommentiert literarische Texte der beginnenden Moderne, die nicht nur die Unwissenheit, sondern auch die mediale Vervielfältigung der Erzählperspektive (durch technische Geräte, Überlieferung der Information von einer Person über die andere zu einer dritten, Standortwechsel u. ä.) als ein Motiv zum semiotischen Auswachsen der Toponyme zu Mnemotopen (vgl. Kremer 2012: 138-143) betrachten. Der unzuständige Erzähler hat sich längst durchgesetzt als eine adäquate Vermittlungsform für moderne Lebensweise und Denkart. Mit der Abdankung des aufklärerischen Positivismus ist auch die Zuversicht in die geordneten Verhältnisse einer formallogisch übersichtlichen Informationsvergabe erschüttert – „unzuständig“ meint neben 'inkompetent' auch noch 'nicht institutionalisiert'. Der Erzähler hat keinen Gesellschaftsauftrag zu erfüllen, und dementsprechend ist er nicht nur unzuverlässig, sondern auch des Anspruchs entledigt, als Sprecher der Menschheit bzw. des Volkes anzutreten.

Die Postmoderne – ein weiterer Einschnitt?

Vor diesem Hintergrund ist die schon in die Trivialität abdriftende Unterhaltung über die so genannte Postmoderne zu sehen. Inzwischen sind die Weichen schon gestellt, nach ziemlich langer Zeit der Verunsicherung. Im jüngeren Epochenverständnis ist der Konsens erreicht worden darüber, dass die so handlich erscheinenden Bezeichnungen von Zeitspannen sowohl als kulturgeschichtliche Sequenzen, als auch als systemisch definierbare Formate zu verstehen sind. So kann die Postmoderne, die sich mit einiger Verspätung auch in der deutschsprachigen Literatur eingebürgert hat, als die logische Ausprägung der romantischen Linie in der Kunst gesehen werden. Ist in der Tradition der klassischen Moderne unter offenem Charakter meist nur die Komposition der Handlung gemeint, die – im Gegensatz zur präskriptiven Poetik in aristotelischer Nachfolge – den Konflikt im Unentschieden der nicht zu Ende ausgetragenen Krise belässt, so bringt es gerade die postmoderne (d.h., die moderne Komposition überholende) Verfassung des Kunstwerks mit sich, über die Aufeinanderfolge der Handlungssequenzen hinaus das gesamte System, das strukturelle Modell der fiktiven Welt zu destabilisieren, unentschieden, fluktuierend zu belassen. Damit hat auch der unzuständige Erzähler, als nur eines unter sehr vielen Momenten des offenen Kunstwerks, Hochkonjunktur.

Die gesamten Abweichungen von der normativen Poetik, die im Zuge der Modernisierung als systemkritisch und revolutionär erschienen sind, werden in

der postmodernen Stilistik schon als die neue Norm wahrgenommen. Hat die moderne Literatur durch Innovation und den Austritt aus der literarischen Reihe (im Sinne des russischen Formalismus) des jeweiligen Genres oder Stils sich als Avantgarde behauptet, kommt der postmodern verfasste Text zu seinen Rechten, wenn er diese vormals skandalös anmutenden Innovationen in ihrer Gesamtheit als Bastelkasten benutzt, um die eigene Originalität in der neuartigen Kombination (mit Vorliebe als De-Konstruktion verstanden) der Elemente zu realisieren.

Ähnlich verhält es sich mit der Entwicklung der Beziehung zwischen Text und Bild. Die Welt der literarischen Moderne – subjektiv, fragmentiert, disharmonisch – erfährt durch die innovativen Ergänzungen und Verlängerungen in der Kollage und Montage eine zusätzliche Potenzierung. Der Triumphzug des Films ist ein zusätzlicher Katalysator der narrativen Techniken. Zum ersten Mal ist nun möglich geworden, die traditionellen Illustrationen der rein verbalen Erzählung in Bewegung zu setzen. Das moderne Unentschiedene der offenen Handlung bekommt damit sein visuelles Pendant, indem auch die bewegten Bilder (entgegen der lessingschen Überzeugung von der prozesshaft darstellenden Poesie gegenüber der statisch zeigenden Malerei) die Dinge im Progress bzw. Prozess abwickeln können.

Die Beziehung zwischen Text und Bild, genauer – zwischen Erzählung und Film, hat ihre Faszination bis heute nicht verloren. Im Folgenden wird anhand eines konkreten Beispiels zu zeigen sein, inwiefern sich diese Beziehung vom technologischen und kulturgeschichtlichen Wandel hat beeinflussen lassen. Als Kriterien des Vergleichs zwischen der literarischen Vorlage und dem Film wird eine Reihe von narratologischen und thematischen Momenten dienen: die Auswahl der Handlungssequenzen aus dem verbalen Text, die zur Verfilmung vorgesehen sind; die eventuellen Verschiebungen von Akzentsetzungen durch die Verdrängung bzw. Bevorzugung einzelner thematischer Schwerpunkte im Film gegenüber dem Roman; die Visualisierung von Figuren, Orten und Requisiten durch die rein verbalen Mittel des Romans gegenüber der multimedialen Palette der filmischen Darstellung; die Vermittlung von subjektiver Wahrnehmung bzw. erlebter Rede und gedanklichen Assoziationen mit nicht-verbalen Mitteln im Film.

Das chronologische und strukturelle Vorrecht der literarischen Erzählung legt es nahe, zunächst deren narrativen Besonderheiten herauszuarbeiten, die strukturelle Analyse des Textes mit einem diskursiven Kommentar zu unterlegen und mit den Befunden an die Verfilmung heranzugehen, um die intermedialen

Transformationen zu verfolgen. An den filmtechnischen Kategorien gerichtet, wird die Filmanalyse eine Reihe von Beobachtungen anzustellen haben, an denen sich die gängige Meinung, dass poli- bzw. multimediale Erzählungen immer ein facettenreiches Experimentierfeld eröffnen, dem die schon als eindimensional empfundene Literatur nicht mehr gewachsen ist, wird überprüfen lassen. Postmoderne Kunst ist kulturwissenschaftlich anzugehen, und das meint eine integrative Methodologie, die textlinguistische und rezeptionsästhetische Fragestellungen erörtert, um in diskursiver Hermeneutik die narratologischen Befunde in ihrer soziokulturellen und politischen Aussagekraft auszuleuchten.

Ruhm – das Wort, der Begriff, der Titel

Als Beispiel seien hier Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009) und dessen gleichnamige Verfilmung (2012) durch Isabell Kleefeld betrachtet.

Eine erste Annäherung an diese Kunstwerke bietet sich im Sinne der traditionellen literaturwissenschaftlichen Vorgehensweise über das Thema, das sich mit dem Titel ankündigt. Beim ersten Hinblick ist das einsilbige Wort allein schon durch seinen Wortlaut hinreißend, in seiner Bedeutung pointiert und zugleich von einer überdurchschnittlichen Referentialität, ist doch die Semantik vielfach applizierbar an diverse kulturgeschichtliche Momente. Der Bezug auf die antike Kultur mit ihrer Fixierung auf den heroischen Diskurs stellt sich fast automatisch ein, aber auch der genieästhetische Kontext der Vormoderne; es lassen sich sowohl die militärischen und politischen Bezüge auf reale geschichtliche Themen denken, als auch die künstlerischen Ambitionen einer Ahnengalerie von lorbeerbekränzten Dichtern... Ist die Assoziation von Ruhm und Lorbeer gegeben, gleitet die historische Semantik von Lorbeer und Laura in den Augenmerk, und dann ergibt sich, schon wieder und geradezu automatisch, die Verbindungslinie vom viel gepriesenen Edelkraut auf den Eigennamen der durch Poesie legendär gewordenen Geliebten von Petrarca, dem ebenfalls berühmten Renaissancepoeten der Liebessehnsucht. Aber wir wissen es noch besser: In seinen Liedern ist viel mehr als nur die elementare Bezüglichkeit auf irdisches Liebesglück gepriesen – es ist die selbstbezügliche Poesie auf die schönen Worte.

Ruhm – Lorbeer – Laura – Aura der Sehnsucht: das Gleiten der kulturhistorischen Semantik führt auch in vertikaler Richtung zum immer allgemeineren Begriff. Unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht, brennender Schmerz und unkontrollierbare emotionale Abhängigkeit in existentieller

Gefangenschaft. Die Kette der Unausweichlichkeit verbindet die physische Anziehung, die Verklärung in der Sonnenmetapher und die Unendlichkeit: selbst der Tod kann nicht den Dichter von seiner Liebe scheiden...

Dieser schnelle assoziative Exkurs sei als Hintergrund mitbedacht, wenn die rezeptionsästhetischen Effekte von Daniel Kehlmanns Romantitel erwogen werden. Dem schließt sich dann der genrebezogene Untertitel an, der zumindest den professionellen Leser auf die Standardfigur des Autor-Leser-Pakts erinnert, wie ihn vor etlichen Jahrzehnten, in einer intensiven, struktural angelegten Phase der jüngeren Narratologie der französische Theoretiker Philippe Lejeune¹ besprochen hat.

Vom preisgekrönten Schriftsteller zum unzuverlässigen Erzähler

Als „spiegelglatte Designerliteratur“ sowie „humorloses und bescheidenes Buch“ (Porombka 2009) bezeichnet, aber auch als „ein unheimliches Buch“ von „luftige[r] Eleganz“ (Petsch 2012) gepriesen, hat *Ruhm* am Ruhm seines Autors weiter gewirkt.

Mit 22 Jahren und seinem Romandebüt *Beerholms Vorstellung* (1997) hatte Daniel Kehlmann schon Aufsehen erregt, und die Gratwanderung seines Titelhelden zwischen Magie und Wissenschaft führte der Zeitreisende im nächsten Roman *Mahlers Zeit* (1999) fort, um im dritten Roman – *Ich und Kaminski* (2003) – der transgressiven Grundlage seiner Stoffe auch noch die feine ironische Brechung von sozialen Konventionen, individuellen Ambitionen und Wahrnehmungstereotypen darzustellen. *Die Vermessung der Welt* (2005) als doppelte fiktive Biografie von zwei ausgewiesenen deutschen Wegbereitern der Moderne in der Wissenschaft um 1800 – Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß – zeigt die Sehnsucht nach Erkenntnis, die Relativität als Erkenntnisprinzip und die große Lust des Autors am postmodernen Spiel mit dem Erzählen, der ertragreichsten kommunikativen Technik unter Kennern.

Daniel Kehlmann gilt als einer der erfolgreichsten Romanautoren der Gegenwartsliteratur. Es mag schon stimmen, dass der Titel *Ruhm* sich um dieses zentrale autobiografische Erlebnis rankt, und dass das Ansehen als angestrebtes symbolisches Kapital mehr oder weniger allen Figuren der neun

¹ Dass es Lejeune in *Le Pacte autobiographique* (1975) vor allem um die Autobiografie geht, ist in diesem Zusammenhang nebensächlich, denn es interessiert das demonstrative produktionsästhetische Motiv, den Leser auf die eigentliche Erzählung vorzubereiten, die ihn eventuell auch überraschen würde.

Geschichten wichtiger Antrieb und einigendes Moment ist.² Aber nicht weniger wichtig ist auch die Sehnsucht nach Liebe in ihrer ganzen Bandbreite – von der sexuellen Anziehung über die Empathie für die Entrechteten bis hin zur transzendenten Erotik. Auch sie motiviert lebenswichtige Entscheidungen der bzw. über die Figuren, den Ablauf von Handlungssträngen und zentrale Gedankengänge, die den Roman tragen.

Ruhm und Liebe machen jene spezifische Aura der fiktiven Welt aus, die vom Begehren als einer universellen Lebensquelle ausgeht, um sinn- und nutzlos auszustrahlen auf end-lose Bahnen. Bewusst hat sich die Darlegung bisher auf die abstrakten Charakteristiken der *Ruhm*-Welt beschränkt. Es musste vorerst eben diese auratische Grundlage der lebensweltlichen Gegenständlichkeit umrissen werden, um der Gefahr zu entgehen, die Figuren in diesem Roman über den traditionell realistischen Analyseraster beleuchten zu wollen. Es sei schon gleich die These aufgestellt, dass sich der Schriftsteller Daniel Kehlmann, ein akademisch ausgebildeter Philosoph und Philologe, im vollen Bewusstsein seiner Kunst und seiner postmodernen theoretischen Tools und anscheinend mit Genuss die vielfache Fiktionalisierung literarischer Selbstbezüglichkeit vorantreibt.

„Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held!“

„Interessant“, sagte Elisabeth müde.

Er sah auf die Uhr. „Wieso haben wir schon wieder Verspätung? Gestern war es genauso, was machen die nur, wieso passiert das immer wieder?“

„Das passiert eben.“

„Hast du gesehen, der Mann da drüben sieht aus wie ein Hund auf zwei Beinen! Aber woher kommen diese Verspätungen, warum kann man nicht einmal, als Versuch nur, einfach so, warum kann man nicht einmal pünktlich abfliegen?“

Sie seufzte. In der Wartehalle waren über zweihundert Menschen. (Kehlmann 2009: 25)

So fängt die zweite Geschichte unter dem Titel *In Gefahr* an. Ein bislang unbekannter Er spricht mit einer ebenfalls gerade erschienen Elisabeth, erst langsam deutet sich ein Flughafen als Ort der (Nicht-)Handlung an. Viel später wird Er als Leo Richter identifiziert und mit nur drei Leiteigenschaften typisiert: berühmter, neurotischer Schriftsteller. Sein sprunghafter, ungeduldiger Blick erfasst die *mise en scène* in Fragmenten, die in ihrer Beliebigkeit zunächst keinen systemischen Zusammenhang erkennen lassen.

² Ein sachverständiger und übersichtlicher Artikel dazu bietet sich auf [https://de.wikipedia.org/wiki/Ruhm_\(Roman\)#Ruhm](https://de.wikipedia.org/wiki/Ruhm_(Roman)#Ruhm).

Gegenüber der ersten Geschichte, die von der Vertauschung der Mobiltelefonnummern zwischen dem durchschnittlichen Nobody-Mann namens Ebling und dem Film-Star Rolf Tanner ausgeht und in typischer Arbeitswelt spielt, kann die Rede vom Romankonzept zu Beginn der zweiten Geschichte einen prompten Wechsel zur Künstlerszene ansagen. Dieser Wechsel ist aber genauer als Weltbruch zu bezeichnen, denn nicht nur sind die Sujetlinien gänzlich unverbunden, die Handlungsorte völlig disparat und die Figurenensembles inkompatibel, sondern es ergibt sich gerade durch die psychotische Kondition des Leo Richter, oder – abstrakter formuliert – durch das nichtlineare Wahrnehmungssystem der Fokalisator-Figur Leo Richter, eine geradezu zwingende Assoziation dieses Auszugs zur postmodernen Dramentheorie:

Ich habe nie verstanden, warum ein Film unbedingt einen ‚Helden‘ haben muss bzw. warum man die wichtigste Person zum Helden erklärt. Der ‚Held‘ aber gehört wohl zum geschlossenen Weltbild. Und das ist... [...] zum Kotzen: Alle wählen den Führer bzw. den Helden der Geschichte, der uns die Illusion des siegreichen Happy Ends als Realität verkauft. Die Identifikation mit diesem Weltbild kann nicht hinterfragt werden, ohne dass es zusammenbricht. Wer das System gefährdet, schließt sich selbst aus. (Blank 2011: 140–142)

Programmatisch gibt sich das Konstruktionsprinzip zu erkennen, nach dem die Geschichten zu einem Zyklus verbunden sind. Die einzelnen Figuren sind zwar als Entitäten umrissen, ohne aber als vollblutige Menschen auftreten zu können. Sie fungieren als Fokalisator in wenigstens einer Geschichte und treten gelegentlich auch in anderen auf, ohne aber einen von vorn herein logisch begründeten Zusammenhang zu beachten. Eine unübersichtliche Beliebigkeit waltet über die einzelnen, durch grundverschiedene kulturelle Realien gekennzeichneten Schauplätze, so dass erst die rückläufige Relektüre durch den Leser ein Netz von Korrespondenzen und Abhängigkeiten aufdecken kann. Dabei ist nicht nur die horizontale Abgrenzung von disparaten Lebensbereichen kennzeichnend (so zum Beispiel die hochentwickelte Zivilisation der Ebling-Tanner-Welt vs. die heruntergekommene Gesellschaft eines super kommunistischen Landes der Maria Rubinstein-Handlung vs. die urwüchsige und gottvergessene Provinzialität der Orte, die Leo Richter bei Lesungen und seine Gefährtin als Ärztin bereisen).

Über die horizontale topografische Zersplitterung legt sich auch eine vertikale Transgression des Übersinnlichen. Am auffälligsten ist das Erscheinen einer dubiösen Figur aus dem Nichts, die einmal der ins Sterbehilfe-Zentrum reisenden Rosalie (Kehlmann 2009: 69ff.) und ein zweites Mal dem

Abteilungsleiter auf der Fahrt durch seine Doppelsexistenz (Kehlmann 2009: 185) als unwahrscheinlicher Fahrer sich anbietet. Unwahrscheinlich ist auch, wenn die Figur Rosalie ganz unvermutet mit ihrem Schöpfer zu sprechen anfängt. Ironischerweise ist die Aussage im traditionellen christlich-ethischen Vokabular formuliert:

[...] zur frühen Morgenstunde wendet sie sich an mich und bittet um Gnade.

Rosalie, das liegt nicht in meiner Macht. Das kann ich nicht.

Natürlich kannst du. Das ist deine Geschichte.

Aber sie handelt von deinem letzten Weg. Täte sie es nicht, ich hätte nichts über dich zu erzählen. Die Geschichte –

Könnte eine andere Wendung nehmen!

Ich weiß nichts anderes. Nicht für dich. (Kehlmann 2009: 55)

Ein drittes Moment der vertikalen Transgression der Welt durch die Momente, an denen die Illusion von Fiktion zerstört wird, ist das gelegentliche persönliche Auftreten des Autors auf die Bühne als Schöpfer und Verwalter der fiktiven Welt(en). Am auffälligsten ist seine Entscheidung, die krebskranke Rosalie am letzten ihrer Lebenstage doch noch heil und jung werden zu lassen:

[...] wie eben jetzt, da *ich diese Geschichte endgültig verlasse*, Rosaliens Dasein erlischt. Von einem Moment zum nächsten. Ohne Todeskampf, Schmerz oder Übergang. Eben noch ein seltsam angezogenes Mädchen, wirr vor Staunen, jetzt nur mehr eine Kräuselung in der Luft, ein noch Sekunden sich haltender Ton, eine verblassende *Erinnerung in meinem Gedächtnis und in Ihrem, während Sie diesen Absatz lesen*.

Zurück bleibt, wenn überhaupt, eine Straße im Regen. Wasser, das von den Pelerinen zweier Kinder perlt, ein Hund [...] und drei Autos, die mit unbekanntem Schildern um die Ecke biegen, als kämen sie von sehr weit her aus einer *fremden Wirklichkeit* oder zumindest aus einer *ganz anderen Geschichte*. (Kehlmann 2009: 77, Hervorhebung NB)

Ein Happy End ist das zwar nicht, denn die Figur wird dennoch veranlasst zu erlöschen, sich in Luft aufzulösen und die Bühne für die nächste Geschichte frei zu geben. Aber der Dialog zwischen Autor und Figur sowie die spontane, im letzten Augenblick Abwendung des Tragischen sind wohl die wesentlichsten Momente, die den unzuverlässigen Erzähler in Kehlmanns Roman ausmachen. Der paradoxe Fahrer, die um alternative dramaturgische Lösungen nachdenkende Rosalie, der launische Erzähler sind entgrenzte Figuren, die allesamt den offenen Charakter dieses Romans markieren. Sie erinnern an eine schon seit dem frühen 19. Jh. bekannte Figur des Bösen, stellen aber ihre zweifache Potenzierung dar:

Ausgehend von einer Definition des Bösen im Fiktionalen, welche dieses vor allem als strukturelles Merkmal der Narration und weniger als

moralische Kategorie begreift, wird die entgrenzte Figur als eine ‘böse’ Figur beschrieben, die in einem bereits bestehenden Antagonismus als Moment des Dritten auftritt, deren Handlungen von einem Gestus der Selbstermächtigung geprägt sind und keine Hintergrundgeschichte beziehungsweise keine deutlich identifizierbare Motivation für ihr ‘böses’ Handeln aufweist. (Eisele 2016: 12).

Kehlmann schafft ‚entgrenzte‘ Figuren in diesem Sinne. “Es beunruhigt mich [den Autor] sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat, und wie er in meine Geschichte kommt.” (Kehlmann 2009: 70f.) Der Fahrer erscheint als ein ironisches Zitat des Diabolischen aus der frühen Moderne um 1800. In *Rosalie geht sterben* ist die Krebskranke eine paradoxe Re-Präsentation des Subjekt-Begriffs – sie “besteht aus Wörtern, aus vagen Bildern und aus ein paar simplen Gedanken, und sie alle gehören anderen” (Kehlmann 2009: 72), hat ihr Selbstbewusstsein und innere Regungen, zugleich ist sie ihrem Autor nicht nur das *subiectum* seines künstlerischen Willens, sondern auch Trägerin eines gegenläufigen (Lebens-)Willens, dem er sich im Endeffekt auch beugt. Der Autor selbst erscheint in einem überhöhten Subjektivismus als jemand, dem seine “*bloß halbwahre Existenz endet*, sobald dieser andere [Leser, Zuschauer, aber auch... Rosalie als Kunstfigur?] den Blick von mir nimmt“ (Kehlmann 2009: 76, Hervorhebung NB). Das paradoxal als diskret und fremdbestimmt dargestellte Schöpferum in dieser dritten Geschichte macht die Grenze zwischen Fiktion und (Roman-)Wirklichkeit noch unschärfer.

Kehlmans entgrenzte Romanfiguren sind auf eine postmoderne Art desillusionierend: verstärkt und ironisch zugleich, zeigen sie dem Leser, dass er mit einbezogen ist in die gespielte Metarealität, die selbst im Laufe ihrer Verwirklichung noch überraschende Abwandlungen erfahren kann. Doppelleben von Ich und Alter-Ego, das Austauschen von Lebenszielen und Trieben, die (Selbst-)Auslöschung als unkontrollierbare und unabwendbare Tendenz – diese posthuman anmutenden Momente werden aber vom ureigenen Antrieb des Humanen überboten: von dem kommunikativen Impuls, dem Drang, sich mitzuteilen und – dennoch – jemandem etwas zu bedeuten.

Ruhm als Laura verschafft auch Aura. Eine vierte Dimension der offenen Struktur ist die Aussagekompetenz der Figuren. Auch in diesem Roman vermittelt die weitgehende Deskription die seelische Verfassung der Figuren in empfindsamem Stil, womit die Tradition realistischen Erzählens fortgeführt wird. Die erste Geschichte ist noch im gewohnten novellistischen Stil abgehalten. Ausgehend von der unerhörten Begebenheit der Telefonnummernvertauschung, gehen alle Komplikationen ihren logischen

Gang. Aber schon hier ist die Komposition des Textes durch die wirren Beziehungen unter unbekanntem Gesprächspartnern bestimmt, und kein Fokalisator ist kompetent genug, um Ordnung und Sinn in die dargestellte Welt zu bringen. Wo der Schriftsteller Leo Richter auftritt, wiederholen sich nur Standardsituationen (stereotyper Ablauf der Veranstaltung, dümmliche Vertreter des Goethe-Instituts und eitle lokale Kulturträger, Reaktion des Publikums auf Lesungen und anschließende Empfänge), was die eigentliche, sinnvolle zwischenmenschliche Kommunikation beeinträchtigt.

Seine Geschichte *Rosalie geht sterben* beginnt der Autor mit der Behauptung: "Von all meinen Figuren ist sie die klügste." (Kehlmann 2009: 51) Damit wird die Illusion von der Fiktion zum eigentlichen Thema der Erzählung, so dass sich die Intrige nicht auf die Interaktion der Figuren auf der zentralen Handlungsebene (mit der Nichte, mit Angestellten und Agenten, mit den liebsten Freundinnen) konzentriert, sondern auf die Strategien der Transgression des Fiktiven durch sensationelle narrative Einbrüche (das unkontrollierte Erscheinen des Fahrers, die unerwartete wie ungewollte Vertauschung des Manuskripts dieser Geschichte mit dem von Rosalie vorgegebenen Ablauf, das Erscheinen des Autors selbst vor dem Fahrstuhl, der den Sterbehilfeeagenten buchstäblich in Luft sich auflösen lässt). Ich-Erzähler berichten eingehend und einsichtig über ihre Identitätsprobleme (neben dem Autor auch der Abteilungsleiter in *Wie ich log und starb*), schattenhaft fluktuieren Figuren von einer Identität in die andere (die ‚reale‘ Ärztin Elisabeth als Prototypin wird im Endeffekt von der doppelt fiktiven, weil von ihr abgeleiteten Figur Lara Gaspard verdrängt).

Ein Glanzstück an Typisierung durch Sprache bietet der obsessiv durch online-Kommunikation geprägte kleine Angestellte Mollwitz. Allein schon die Oberflächenstruktur des Textes ist beachtenswert durch die Verschränkung von innovatorischem Thema und gekonnter stilistischer Mimesis der Alltagskommunikation in der textexternen Realität:

Vorausschicken muss ich, dass ich ein riesen Hardcore-Fan von diesem Forum bin. Stahlidee. Normale Typen wie ich und du, die Prominente spotten und davon erzählen: Kalte Sache, toll überlegt, interessant für jeden, und außerdem hat das Kontrollfunktion, damit die wissen, daß sie gescannt werden und sich nicht aufführen können wie was weiß ich. Wollte schon lang hier posten, allein woher der Kontent, dann aber letztes Wochenende, und dann gleich voller Container.

Ganz kurz die Vorgeschichte. (Mein Leben war der volle Container Irrsinn in letzter Zeit, muss man aber fertig werden mit, gibt eben solche und solche Zeiten, Yin und Yang, und für die Freaks, die nie von gehört haben: Das ist Philosophie! (Kehlmann 2009: 133f.)

Die Tiefenstruktur dieses so gut nachempfundenen Internet-Freaktextes ist dieselbe, wie sie bei allen anderen Geschichten ist: Begehren nach Liebe, zwanghaftes Verlangen nach Ansehen innerhalb einer Gemeinschaft, Flucht aus der fremdbestimmten Existenz. Im Zentrum dieses Identitätskomplexes steht die Kommunikation unter Menschen. Das Mobiltelefon ist somit ein wichtiges Symbol, auf das sich die motivische Einheit dieser disparaten Figuren fokussiert. Nicht zu verkennen ist dabei, dass dieses Symbol die prekäre Verbindung von Distanz und Nähe repräsentiert, welche – über die technologische Konkretheit hinaus – auch die paradoxal anmutende Spezifik postmoderner zwischenmenschlicher Beziehungen prägt: die (selbst-)entfremdete Sehnsucht nach Gemeinschaft.

Vom Roman zum Drehbuch

Die vorausgegangenen Beispiele könnten um weitere ergänzt und bekräftigt werden. Aber für das Anliegen, *Ruhm* als Roman und als Film zu vergleichen, dürften die bereits kurz angeführten die notwendige Basis geschaffen haben. Mit Hinblick auf diesen Vergleich ist bei der Auswahl von Belegstellen aus dem Roman auch das Drehbuch beachtet worden. Weil letzteres zwei Romangeschichten ignoriert, ist obige Ausführung ebenfalls über sie hinweggegangen: die *Antwort auf eine Äbtissin* und *Wie ich log und starb*. An dieser Stelle sei nur die Erwägung angebracht, inwiefern sich die Entscheidung, diese Sujets nicht ins Drehbuch aufzunehmen, mit der vorausgesehenen Schwierigkeit ihrer filmischen Darstellbarkeit zu erklären wäre. Die Visualisierung von seitenlanger erlebter Rede eines erbaulichen Schriftstellers, der sich nunmehr als Zyniker outet und der unentschiedene Schluss mit (oder ohne?) Suizid ist eine blanke, relativ triviale Erscheinungsform unzuständigen Erzählens, die aber auf dem Monitor zu eintönig wirken würde, zumal Schreiben in einem noblen Arbeitszimmer ein zu statisches *mise en scène* abgeben dürfte. Und die Geschichte über den Möchte-gern-Liebhaber und gleichzeitig liebevollen und geliebten Familienvater bedient sich eines *deus-ex-machina*, um am Ende eine höchst unwahrscheinliche Begebenheit herbeizuzaubern, die unter dem Deckmantel der Zufälligkeit zwei getrennte Welten zusammenführen will – was dennoch nicht als *happy end* gemeint ist, wie der Titel ‚[...] und starb‘ nahelegt. Das (imaginär erscheinende, weil sehr erzwungene) Ende dieser Geschichte geht ebenfalls auf das Sich-Outen des Familienvaters als Sittenverderber hinaus. Das sind sozialetisch angelegte Geschichten, die in ästhetischer Hinsicht wenig aufregend, von den übrigen Sujets relativ abseits und vermutlich auch deswegen vom Drehbuch übergangen worden sind.

Das Motiv des Fremdgehens eines Ehemannes sollte hier nur deshalb Beachtung finden, weil es durch das Drehbuch einen neuen Stellenwert bekommt: es wird der Maria Rubinstein-Geschichte angehängt. Im Roman ist ihr Lebenspartner als kaum wahrnehmbare, flüchtig zitierte und wörtlich nichts sagende Telefonstimme geführt – ein potentieller, doch durch die schlechte telefonische Verbindung verhinderter Helfer. Das Drehbuch dagegen versieht ihn mit einer recht aufdringlichen Geliebten, wodurch der Maria-Figur neben allem sonstigen Missgeschick, das ihr begegnet, noch mehr Tragik zugeschrieben wird. Auf dieselbe Figur des sexuell hörigen Fremdgehers ist auch die Rolle von Mollwitzs Abteilungsleiter übertragen. Damit hat das Drehbuch für den Zyklus relevante Momente aus *Wie ich log und starb* übernommen und die psychologische Fabel der Selbstverdopplung eines Ehebrechers als nicht so interessant vernachlässigt.

Dass sich das Drehbuch weniger für die schon traditionell gewordene psychoanalytische Erzählweise interessiert, zeigt auch die Auslassung einer wesentlichen Motivationslinie der Mollwitz-Figur. Im Roman ist Mollwitz eindeutig als Opfer der mütterlichen Vereinnahmung dargestellt, was seine Soziopathologie auf eine traditionell freudistische Weise begründet und die Internet-Abhängigkeit als Reaktion der Übertragung zu erklären nahelegt. Indem der Film keine familialen Beziehungen des Freaks behandelt, erscheinen Leidenschaftsraum Internet und Betroffener in einer fast steril ‚reinen‘ Form der Abhängigkeit. So kann der Sog, den die virtuelle Realität auf die Person ausübt, fast wie eine ‚höhere Gewalt‘, wie eine neue Transzendenz erscheinen – eine Entscheidung, die den Film noch mehr von der realistischen Erzählweise distanziert und in die schematische Manier des Vorzeigens rückt.

Angeichts der weiter oben umrissenen Drei-Welten-Struktur (Autor, Figur des Bösen, Romanfiguren) erscheint die Frage nach der Präsenz des unzuständigen Erzählers im Drehbuch als besonders wichtig. Dadurch, dass das Drehbuch die Funktion des implizien Autors nicht mehr als selbständige Entität führt, sondern an der Leo Richter-Figur bindet, hat zur Folge, dass beide Funktionen – Romanautor wie Bestsellerschriftsteller Richter – weniger profiliert erscheinen. „Von all meinen Figuren ist sie die klügste.“ (Kehlmann 2009: 51; Kleefeld 2012, 20:20) Im Roman steht der Satz am Anfang eines Kapitels, außer der Name Rosalie im Titel ist keine Vorinformation gegeben, wer über wen spricht. Im Film steht der Schriftsteller Leo Richter in körperlicher Präsenz vor einem seinetwegen sich versammelten Publikum und fängt an, die von ihm geschriebene Geschichte vorzutragen. Der Unterschied zwischen beiden Spielarten der Autorenpräsenz veranschaulicht sehr gut, wie die Raffinesse des

Romantextes der filmischen Direktheit weicht. Als kleine Kompensation dafür kann im Film der Cameo-Auftritt der physischen Person Daniel Kehlmann gesehen werden. Er hält eine Laudatio auf den Autor Leo Richter zu seiner Preisverleihung, während der Ausgezeichnete im Publikum sitzt und sich (telepathisch) mit Rosalie um ihre eventuelle Erlösung auseinandersetzt. Ähnlich verhält es sich auch mit den anderen Autokommentaren, die im Romantext eine deutliche narrative Tendenz des offenen Kunstwerks vertreten. Sie sind alle in den Film übernommen worden (Kleefeld 2012, 5:20–5:30; 20:20; 1:13:40–1:16:05), gehen aber unter inmitten der vorgeführten Figurensujets.

Ohne durch weitere Beispiele den Umfang der vorliegenden Ausführungen strapazieren zu wollen, sei zusammenfassend die Beobachtung gemacht, dass das Drehbuch im großen Ganzen versucht, die Komposition des Romans zu befolgen: Es fängt *in medias res* an, es bringt die Begebenheiten in einer versetzten Reihenfolge, die dem formallogischen Ablauf der Dinge in ihrer natürlichen Chronologie sich versperrt, es versucht auch die kulturellen Realien aus dem Roman in die Verfilmung umzusetzen. Dass es aber ein anderer Text ist, wird auch durch kleine Abänderungen in manchen Namen gezeigt. Als Problem erweist sich gelegentlich die unterschwellige Harmonisierung einer Vielzahl von wichtigen kompositorischen und strukturellen Momenten, was zu Verbindlichkeiten führt, die der Romanvorlage nicht gerecht werden. Es ist ein Hang zur Rationalisierung, zu zusätzlicher Sinnggebung und zur Versprachlichung von Unbestimmtem, der das Drehbuch zu einer weniger gelungenen Basis der Verfilmung macht. Es wird zu zeigen sein, dass der Film deswegen eine viel eindeutiger, sinnhafte Aussage macht.

Vom Beschreiben zum Vorzeigen

- **Gemeinschaften und Liebschaften**

Ein grundsätzlicher Mangel der filmischen Erzählung ist weiter oben schon angesprochen worden: die Schwierigkeit, erlebte und indirekte Rede auf die Leinwand zu bringen. Die Performance von erlebter Rede wird nicht unbedingt gemieden – der kindliche Riese Mollwitt zischt Schimpfworte über seine Not vor sich hin (Kleefeld 2012, 56:13–56:38), Elisabeths innere Rede wird als *off-stage* Kommentar gesprochen (ebd., 1:00:01). Meistens hält sich aber auch dieser Film daran, eine solche Technik zu vermeiden, denn während des Sprechens bleibt die Visualisierung der jeweiligen Situation zu statisch.

Ein Sonderfall der Kompensation dieser Schwierigkeit ist das Vorlesen der betreffenden Figuren durch ihren Autor Leo Richter. Die Schlusszene im

Roman, die das Entschweben der Ärztin Elisabeth in den Schlaf darstellt, während ihr Lebenspartner und Schriftsteller sie zur Superfrau Lara (alias Lisa) Gaspard fikionalisiert, erscheint im Film vorgezogen und in einer einfachen, aber umso übersichtlicheren Transformation. Gaspard wird ausschließlich als verbaler Text repräsentiert. Auch Rosalie wird von ihrem preisgekrönten Autor dem Publikum in der feierlichen Lesung als realistische fiktive Person vorgetragen. Paradoxerweise erscheint sie gerade in den Sequenzen, in denen die völlig unrealistischen Dialoge mit ihrem Autor stattfinden, in szenischer Präsenz (ebd., 12:03–12:20; 1:07:04–1:07:58; 1:13:53–1:15:20; 1:15:36–1:16:24).

Meistens kompensiert die Visualisierung die notwendige Reduktion des Sprechens durch nonverbale Ausdrucksmittel. Ebling (Justus von Dohnányi) zeigt sehr eindeutig und überzeugend seine Gefühle durch Mimik – besonders auffällig, wenn er sich den ungewohnt noblen unbekanntem Geliebten, die *de facto* nicht die seinen sind, zuwendet. So kompensiert er in diesen virtuellen Zweisamkeiten ein schon erkaltetes Eheleben. Maria Rubinstein (Gabriela Maria Schmeide) bietet ein fast übertrieben larmoyantes Spiel mit vielen lautsprachbegleitenden Gebärden, um die unabwendbare Tragik ihres Lebenswandels vorzuführen. Dass ihr Mann – im Gegensatz zum Roman – sich eindeutig als Fremdgeher (mit hinzu geschriebener Geliebter) präsentiert, macht die verfehlt Hoffnungen der Ehefrau auf tatkräftige Hilfe noch peinlicher. Aber auch, dass weniger mehr aussagen kann, wird veranschaulicht an der gefassten Haltung der Rosalie (bzw. demonstrativ distanzierter Spielart von Senta Berger) oder an der kaltschnäuzigen Nonchalance eines Ralf Tanner (Heino Ferch). Selbst Leo Richter (Stefan Kurt), eine nicht gerade sympathische, weil zu egozentrische Figur, vermag bei fast regloser Körperhaltung eine breite emotionale Palette von Angst über Beunruhigung bis hin zur Freude und Lust allein durch den Blick zu zeigen.

Zentrales Instrument der Kommunikation ist in diesem Sujet das Mobiltelefon. Jede der Figuren verfügt über sein eigenes Instrument zur Fernverbindung. Beim ständigen Klingeln des Telefons meint Leo schon zu Beginn des Films: „Warum gibt es so viele Menschen?“ – „Vielleicht, weil es so viele Telefone gibt“, antwortet seine Lebensgefährtin (ebd., 4:05–4:09). Rein technisch gesehen, ist das eine Set von Requisiten, die aber gerade durch ihre fast unverzichtbare Allgemeinverbindlichkeit und Omnipräsenz sich zur exklusiven Extension der Figuren aufschwingen. Selbst die für wenige Sekunden auftretenden Statistinnen – die vor Wonne über die sensationelle Begegnung mit dem Filmstar kreischenden Mädchen vor dem Fenster des Lokals (ebd., 40:00–

40:35) kommen nicht ohne diese polyfunktionale Einrichtung aus, die Ihnen *memory*, *fame* und *sympathy* in einem garantiert. Schicksalhaft ist die Abhängigkeit der Figuren von diesem Instrument, wenn es gilt, Lebensbedrohung abzuwenden – Elisabeth beteiligt sich an einer länderübergreifenden diplomatischen Transaktion, um die Rettung von Geiseln zu erwirken; Maria Rubinstein verschwindet ins soziale Nichts vor allem, weil sie ihr Ladegerät vergessen hat.

Die verheerende Abhängigkeit von PC und Internet zeigt v. a. Mollwitt (Axel Ranisch), zumal die Visualisierung ein Mehr an Details hervorheben kann. Die Geste des Mitarbeiters, der den Freak aus seiner Versunkenheit heraushaut, die steife Körperhaltung des jungen Mannes mit eingezogenem Kopf und vorgebeugtem Rückengrad, die ausdrucksvoll zurückhaltenden Gebärden von Rosalie und Herrn Freytag vor dem Monitor der Überwachungsanlage im Sterbehilfzentrum – das sind alles herkömmliche Mittel des Vorzeigens, durch die der Film die romanhafte Beschreibung ohne viele Worte ersetzen kann. Aber auch: In allen diesen Beispielen handelt es sich nicht um die Informationsvergabe durch einen unzuständigen Erzähler. Im Gegenteil, das Requisit Mobiltelefon (alternative Version – PC), das zum Symbol zwischenmenschlicher Kommunikation aufgebaut wird, ist post-modernes Mittel nur im Sinne der Potenzierung eines auch in der frühesten Moderne thematisierten Problems – die (Selbst-)Entfremdung geht Hand in Hand mit der Mechanisierung des Lebens einher.

Im Kontext der vorliegenden Ausführungen ist diese Problemstellung nur insofern interessant, als sie neben den bisher üblichen Transgressionen des Alltags auch noch eine weitere aufdeckt – den Selbstentzug der Person in eine virtuelle *second-life*-Existenz. Der Film potenziert diese Idee, indem Eblings misslungener Sexualakt mit der Ehefrau gezeigt wird, aber auch, wie der Mann im Endeffekt das Gerät mit einem Hammer zertrümmert. Marias Unwegsamkeit wegen der administrativen Schikanen in der Fremde wird noch mehr verstärkt dadurch, dass ihre schicksalhaft wichtigen Anrufe ihren Ehemann nicht erreichen. Mollwitt schlägt der hinterlistige Kollege gerade am Mobilfunksystem ein Schnippchen, was ihm beruflich ungemein geschadet hätte, wäre nicht sein Chef mit seinen privaten Sorgen beschäftigt.

Ebling, Elisabeth, Mollwitz und Maria sind die Figuren in Kehlmanns Roman, die in traditioneller Erzählweise (und bemerkenswerter stilistischer Profilierung) aufgebaut sind. Es liegt nahe zu bedenken, dass auch ihre filmische Darstellung keine besonders aufregenden Momente voraussetzt und

mit den guten schauspielerischen Leistungen überzeugend erfolgt. Gerade diese Fälle zuständigen und unproblematischen Erzählens werden im Film überzeichnet. Und damit wird die vordergründige Darstellungsart überspielt und trivialisiert – weiter unten wird zu erörtern sein, dass sich diese Momente im Film auf dessen sinnhafte Kohärenz und die Ideenaussage auswirken, die von der literarischen Vorlage abweichen.

Dadurch, dass die Sabotage an Mollwitzs dienstlichem PC so eingehend und eindeutig vorgeführt ist (ebd., 55:55–56:11), wird der im Roman unaufgeklärt belassene Ausbruch von massenhaften Fehlverbindungen im Mobilfunksystem rationalisiert. Noch mehr fällt auf, dass mehrfache Unbestimmtheitsstellen im Roman keine filmische Transformation erfahren. Es fehlt z. B. die Figur des Fahrers, der zweimal die Trennlinie zwischen den beiden Existenzen des Fremdgehers und der Rosalie zu überbrücken hilft – eine laut Kehlmanns Text vom Autor nicht kontrollierte Komponente unzuständigen Erzählens. Damit ist eine metaphysische Dimension des Romans in der Tradition der romantischen Ironie vom Film ignoriert worden. Dass Leo Richter als der Autor von Rosalie erscheint, erleichtert wesentlich die filmische Visualisierung dieser ausgesprochen handlungsarmen Geschichte, bringt aber den cineastischen Effekt um das Spiel mit der ‚höheren Gewalt‘ eines unsichtbaren Autors und verlegt es auf die sonst sehr ungebrochene realistische Handlungslinie der Leo-Figur.

So schwankt die Darstellungsweise im Film zwischen der Ergänzung fehlender Handlungs- und Konfliktmotivation, einerseits, und der Stilisierung von zwischenmenschlichen Beziehungen zu einem figurativen Beziehungsschema, andererseits. Daran haben sich mehrere Rezensenten abgerieben, z. B.: „Der geballten deutschen Schauspielprominenz gelingt es aber nicht, die Figuren glaubhaft darzustellen. Und woran scheitern Senta Berger oder Heino Ferch? An der Vorlage.“ (Schönert 2012) Der Vorwurf der Realitätsferne besteht zu recht, darf man angesichts obiger Argumente sagen. Aber, die bisherigen Ausführungen dürften gezeigt haben, dass das Anliegen von Roman und Film eben keine traditionell realistische Darstellung ist. Und in dieser Hinsicht ist der Film gut gelungen gerade an den einigen Punkten, wo er die unzuständige narrative Instanz behalten hat.

• **Auratische Orte**

In der Prosa werden Orte, ob von einem zuverlässigen oder von einem unzuständigen Erzähler, meist beschrieben. Im Film müssen sie in der Regel gezeigt werden. Was weiter oben über die Vermittlung von indirekter und

erlebter Rede angemerkt wurde, gilt auch für die Vermittlung von topografischen Parametern. Angesichts der meistens symbolischen Überschreibungen, die an Topoi in der Fiktion vorgenommen werden, ist die filmische Informationsvergabe über Orte vor die Aufgabe gestellt, indem sie zeigt, auch zu interpretieren.

Sowohl als Roman, als auch als Film bietet *Ruhm* keine vor Ortswechsel und reich angelegter *mise en scène* strotzenden Inszenierungen. Streng besehen, spielt die Handlung auf der Straße, in einer Montagehalle, in einer Küche und einem Schlafzimmer sowie in zwei-drei Lokalen und einem guten Hotel in einem Staat, der nur flüchtig als Deutschland konkretisiert ist. Exotische, unschöne Landschaft sowie ein verkommener Marktplatz mit angegliederten Straßen, ein ärmlich ausgestattetes Polizeirevier, ein kleines Foyer und zwei Treppenhäuser bilden den Spielraum für die Maria Rubinstein-Handlung in einem gottvergessenen fremden Land, und das Goethe-Institut inmitten exotischer Landschaft der dritten Welt ist die Kulisse für das Leo Richter-Sujet. Aber diese wenigen, an sich nicht sonderlich aufregenden Spielplätze sind mit politischen und historischen Semantiken überschrieben, die sie zu auratischen Orten werden lassen. Es lohnt sich deswegen, die zwei gegenläufigen Tendenzen in der filmischen Handhabung der Orte näher zu betrachten.

Einerseits wird der Zerstreuung der Informationsvergabe entgegen gewirkt, indem kurze, zum Roman hinzu geschriebene Begegnungen einzelner Figuren eingeblendet werden. Mollwitt und Maria Rubinstein begegnen einander in einer Buchhandlung (Kleefeld 2012, 28:15–28:32). Mollwitt und Rosalie sitzen auf demselben (so suggeriert es zumindest die Montage) Bahnhof und warten auf den jeweiligen Zug zum Tagungsort bzw. nach Zürich (ebd., 1:00:04–1:00:15). Rosalie und Ebling stehen gemeinsam Schlange im Mobiltelefon-Zentrum (ebd., 46:04–46:10). Inhaltlich ohne jede Bedeutung, halten diese Einblendungen die Erinnerung an das Personal des Films durch die wirren Abläufe der Handlung wach.

Der Film ist vor allem mit harten Schnitten gebaut, aber gelegentlich arbeitet die Montage visuelle Korrespondenzen zwischen sonst nicht zusammenhängenden Sujets: Z. B., wenn die Szene im Polizeirevier mit Maria Rubinstein mit der Einstellung auf die Stäber einer Sperrtür endet und langsam überblendet wird von der Einstellung auf die Gleise am Bahnsteig, wo Rosalie gerade auf den Zug in die Schweiz wartet (59:30–59:37). Oder, z. B., wenn sich Leo im wegfahrenden Auto nach der gerade ausgestiegenen Elisabeth umschauf, was sich – über das Interieur des Wagenfonds – als Kulisse für die im Auto

fahrende Rosalie anbietet (1:04:32). Ein weiteres Mittel zur Wahrung der Kohärenz ist die natürliche Chronologie der einzelnen Handlungsstränge, die der Film vom Roman übernommen und noch konsequenter umgesetzt hat.

Andererseits verstärkt der Film im *Short-cuts*-Stil wesentlich die Tendenz des Romans, mehrere Geschichten miteinander zu vernetzen. Sie erscheinen alle wie zerstückelt und dann beliebig durcheinander gemischt und montiert. Diese narrative Technik bringt es mit sich, dass die an sich traditionelle, realistische Beziehung von Personal, Zeitablauf und Ort der Handlung sehr inkohärent erscheint und für einen Zuschauer, der die literarische Vorlage nicht kennt, den Effekt des unzuständigen Erzählens noch häufiger ins Bewusstsein ruft. Vor diesem Hintergrund können dann Akzentsetzungen vorgenommen werden, indem die eine oder die andere Episode etwas zusammenhängender vorgestellt wird. So kann aus dem Gewirr von Gesichtern, Geschichten und Gassen eine kategorische Einteilung sich herauskristallisieren, die eindeutigen kulturpolitischen Charakter hat.

Die Verwirrung des kleinen Mannes Ebling tritt in den Hintergrund, die einnehmend existenziale Problematik der krebserkrankten Rosalie wird auf längere Strecken immerzu, aber nur kurz eingeblendet, damit die Gegenüberstellung vom gewöhnlichen Leben und Sterben in der zivilisierten Weltordnung, einerseits, und dem gewalttätigen Aus-dem-Leben-verdrängt-Sein und Sterben-Müssen, andererseits, aufgebaut wird.

Elisabeths Kollegen von „Ärzte ohne Grenzen“, die von Terroristen als Geiseln getötet werden, sind Helden einer nur vermittelt repräsentierten *Off-stage*-Handlung. Bemerkenswert ist an diesem Film, dass die (an sich sehr traditionelle) Teichoskopie wiederum über Telefongespräche erfolgt (ebd., 6:25–6:45; 21:55–23:00; 37:40–38:28). Noch schärfer ist diese Gegenüberstellung der Orte dadurch, dass die Informationsvergabe als Hintergrund fungiert zu der Handlung, die sich als die eigentliche präsentiert. Während Leo Richter seine erfundene Geschichte über Rosalie vorliest, stiehlt sich die Ärztin Elisabeth aus dem Saal, um über die in Todesgefahr schwebenden Kollegen zu telefonieren – auf der Toilette nebenan, um die Feierlichkeit nicht zu stören... Noch stärker herausgearbeitet wird die medienbedingte Vermittlung der Nachricht, indem an- und abschließend ein Fernsehbericht montiert ist, der über Kamerazoom in Eblings Wohnzimmer überleitet: Er schaut fern, weil er sich wegen Kopfschmerzen den Tag freigenommen hat.

Diese Vernetzung der Spielorte will nicht den Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie der Kulturlandschaften aufzeigen, wie der verbale Begleittext es oft nahelegt (weil sich Leo ständig und ausgiebig über die Provinzialität seiner Leserschaft mokiert, die ihm auf Vortragsreisen begegnet). Im Gegenteil, der Techniker Ebling aus der Großstadt und die gute Gesellschaft in der entfernten Provinz erscheinen auf dem einen Pol der Zivilisation, auf deren anderem nur Mauerreste, unkultivierte Natur und der Terror, den die paramilitärische Gruppierung auf die Ärzte ausübt, zu sehen ist. Diese Gegenüberstellung wird lange und sorgfältig vorbereitet. Während die dominierende Montagetechnik des Films aus harten Schnitten besteht, beginnt die Episode der Lesung mit einer ausgesprochen langen Fahrt (ebd., 21:07–21:27). Vom barock ausgemalten Gewölbe des Saals über den prunkvollen Kronleuchter bis hin zur fein gekleideten und sich verhaltenden kunstliebenden Gesellschaft verschafft sie eine Kontrastfolie zum Interieur der letzten irdischen Bleibe der in den Trümmern einer zerbombten Siedlung gefangen gehaltenen Ärzte.

Ein weiteres Beispiel für die Aura des Spielorts ist mit Maria Rubinsteins Lebenswandel gegeben. Dass sie dem Sog der exotischen Wildnis erliegt, ist kein Novum in Literatur und Film. Doch die konkreten Details überschreiben diese Geschichte vom vergessenen Ladegerät mit bestimmten politischen und ideologischen Momenten, die Beachtung verdienen. Der unzuständige Erzähler ist in diesem Fall gerade am unbestimmten Realitätsbezug auszumachen. Im Roman werden flüchtig „kyrillische Lettern“ (Kehlmann 2009: 105) erwähnt und die Beschreibung des Staatswappens verweist eher auf Usbekistan (Kehlmann 2009: 96) – keine widersinnige referenzielle Kette, wenn man geschichtlich die sowjetische Zeit des Landes bedenkt, aber auch kein besonders hervorgehobener Realitätsbezug. Doch im Film muss die in der Romansprache abgehaltene indirekte Rede aus dem Buch direkt vorgetragen werden, und Kleefeld lässt nicht nur alle Einheimischen russisch sprechen, sie behält auch die kyrillischen Lettern. Eine übergroße Skulptur zeigt den monumentalen Stil sowjetsozialistischer Agitation. Dass der Ort nicht in Russland liegen kann, zeigt sich am lateinischen *i* in „універс“ (Kleefeld 2012, 1:03:26), das eher auf die Ukraine lenken könnte. Ein verbindliches Requisit, wie das die Nationalfahne eines ist, deutet aber mit seiner Trikolore und ihrem nicht zu übersehenden Reflex an den Uniformen der Polizisten auf Aserbaidshan hin. So führen im Film mehrere Unstimmigkeiten beim Zeigen zur Einstimmigkeit in der Interpretation: Es ist die gottverlassene (post-?)sowjetische Provinz, in die es Maria Rubinstein verschlagen hat. Kein negatives Detail ist diesem Ort erspart: die ungehobelten Funktionäre (während

Kehlmann von „nicht unfreundlich“ spricht), die aufgeblasene nationalideologische Propaganda, die Überwachung bei gleichzeitigem institutionellem Verfall, die Verflechtung von Verbrechen und Institutionen des Machtapparats. Die negative Aura dieses Handlungsorts soll das andere Gesicht der staatlich vorgeschriebenen Gewalt zeigen, auf eine unmissverständliche Weise. Das auf der tiefsten Ebene der Sinndeutungen Menschlichkeit aufflackert, kann nicht sehr viel daran korrigieren, denn Maria Rubinstein ist dadurch tatsächlich bloß mit dem nackten Leben davonkommen – in die noch tiefere Anonymität und Verlassenheit der sozialen Wildnis.

• **Ruhm und Andacht**

Diese schroffe Gegenüberstellung der Orte erfolgt sehr schnell, und nur deswegen wirkt sie nicht ideologisch überspritzt. Eine klare Botschaft ist jedoch dem aufmerksamen Zuschauer angeboten. Er wird sich der Frage nicht verwehren können: Was ist das Eigentliche – die Autorenlesung oder die Initiative „Ärzte ohne Grenze“ und ihr Kampf gegen Gewalt und Tod? Und was ist das Tatsächliche – die literarische Figur der Rosalie, die so vollblutig erscheint (ironischerweise im Film auch *life* gespielt in den irrealen Momenten), dass sie das Publikum zutiefst betroffen macht, oder die vom zerstreuten TV-Zuschauer kaum wahrgenommenen Opfer einer humanen Mission? Und wo verlaufen die Grenzen zwischen Terror und staatlich verordneten Sicherheitsmaßnahmen, wenn in beiden Fällen – der Ärzte und der ins Nichts verstoßenen Reisejournalistin Rubinstein – elementare Menschenrechte radikaler Gewalt weichen müssen?

Diese negative Aura der Orte stellt eine Fortsetzung des Themas vom Unbehagen in der Kultur, vom Ungenügen an den zwischenmenschlichen Beziehungen im normalen Leben dar. Die neuartige, nicht metaphysische Transzendenz der virtuellen Räume kann nach dieser Darstellungsweise nicht Halt gebieten dem Bösen in der Welt im sozialetischen Sinne. Der Film versucht, sich dem zu widersetzen durch die gegenläufige Tendenz der Liebe. Der Liebesbegriff wird dabei sehr schnell erweitert zum Prinzip der Empathie als höchste und allgemein umfassende Form des Humanen.

Eine Reihe von Figuren demonstrieren, dass zu Menschenliebe nur derjenige fähig ist, der sich selbst mit einbezieht in die Gemeinschaft der Anderen. Damit ist aber auch die Verbindung zum Ruhm gegeben. Ralf Tanner erscheint erleichtert, wenn er aus der Existenz eines Stars in das gewöhnliche Liebesleben ausgesetzt wird. Leo Richter ist zu eitel, um auf Ruhm verzichten zu wollen, verabscheut aber die Demagogie der Kulturveranstaltungen als Akte

symbolischer Kapitalakkumulation. Diese kulturkritische Tendenz schwingt auch im Cameo-Auftritt von Daniel Kehlmann mit. Als Laudator bei der Preisverleihung spiegelt sich der reelle Romanschriftsteller in seiner filmischen Stilisierung und spricht über das literarische Alter-Ego Leo Richter jene lobenden Worte, die der Autor der *Ruhm*-Erzählungen auch verdient, aber durch das Überspielen der Handlungslinien gerät dieser Akzent ins Abseits.

Die doppelte Ironie in der gehobenen Stilistik dieser Lobrede und deren spontane Abkürzung ist eine Performanz der autopoietischen Feedbackschleife (Fischer-Lichte 2004: 58). Es zeigt sich, wie der Zuhörer Leo Richter auf die Rede (ungeduldig) reagiert, woraufhin der Redner (der als Rollenträger in einem Ritual auch ein Schauspieler ist) ganze Seiten seines Textes überspringt, um zum Schluss zu kommen. Was sich als Einebnung und Vereinfachung der literarischen Vorlage im Film ausnimmt, kann auch als Plausibilisierung der "paradoxalen Rezeptionswirkungen von entgrenzten Figuren" gedeutet werden. "Im Rahmen der ludischen Fiktionalität können die Anteilnahme des Rezipienten am fiktiven Geschehen und die Beobachtung der Herstellung des fiktiven Geschehens simultan realisiert werden." (Eisele 2016: 13) Im Film tritt Daniel Kehlmann selbst als Starkörper auf, um die Fiktionalität der Figur Leo Richter umso stärker hervorzuheben.

Diese sehr elementar konzipierte Feedbackschleife im Cameo-Auftritt ist aber nur der Vordergrund für eine parallel dazu ablaufende Performanz der m.E. eigentlichen autopoietischen Feedbackschleife – die zwischen dem Publikum im Saal, dem vorlesenden Leo und der vorgelesenen bzw. sich präsentierenden Rosalie im Sterbezimmer. Leo verliest die Sequenz vor, in der er die literarische Fiktion Rosalie an ihrem Todestrunk nippen lässt. Zugleich ist er auf einzelne Zuhörer fixiert, um deren Reaktion zu verfolgen – die Dame vom Goethe-Institut und seine Lebensgefährtin sind ihm geradezu die zwei rezeptionsästhetischen Pole, an denen er die Wirkung seiner Erzählung zu messen scheint – von ihrer tiefen Anteilnahme empfängt er den Impuls, sich der Rosalie mit Emphathie zuzuwenden und... sie plötzlich zu erlösen. Seine Verfügungsgewalt über die Figur ist ihm gegeben und zugleich entzogen unter der Mitwirkung des Publikums. Das biblisch anmutende Wunder verdankt sich der körperlichen Ko-präsenz der Teilnehmer am Geschehen (Autor und Publikum), die zum ethischen Umdenken (des Autors gegenüber der Figur) führt. Sein Erfolg ist damit gesichert, denn die emphatische Großzügigkeit hat ihm mehr Ruhm eingebracht.

Diese autopoietische Feedbackschleife von Autor, Figur und Publikum zeigt, einerseits, dass die Handlung der jeweiligen Geschichte um ihretwillen abläuft und keine vorgedachten Sinngebungen bedient, dass die Figuren nicht als vorbildliche Lebenshilfe und nicht als kritikwürdige pädagogische Entwürfe zu interpretieren sind, sondern als sich-so-ergeben-habende Gebilde, die aber auch anders sein könnten. Die Verkopplung von Lebenswelt, Liebe / Empathie und Ruhm geht, wie weiter oben mehrmals hervorgehoben wurde, auf die medialen Transformationen zurück, die im Roman und im Film ein zentrales Thema sind. Maria Rubinsteins erster Auftritt zeigt, wie sie sich tief zu den untersten Regalen einer sehr großen Buchhandlung bücken muss, um nach ihrem Roman erfolglos zu suchen. Erst nachdem sie offiziell als verschollen gilt, was ihr den sensationellen Ruhm erbracht hat, wird sie zur Bestseller-Autorin und Preisträgerin. Ethische Motive spielen dabei eine zweitrangige Rolle, insofern, als das Mitgefühl vom modischen Impuls überdeckt ist.

Ruhm sägt am Ruhm- und Heldenbegriff unserer Kultur, indem er die paradoxe Vertauschung nicht nur von Telefonnummern, sondern von Werten und Welten desavouiert. Er (der Roman, noch mehr aber der Film) zeigt auch, dass angesichts der Inszenier- und Vernetzbarkeit von Räumen durch die neuen Medien sowie durch das wundertätige Potential digitalen Designs jede denkbare Materialität zwar visualisierbar ist. Er zeigt aber auch, dass aber die körperliche Ko-Präsenz von Subjekten nicht die Stoßkraft einer Idee garantiert, so dass bei allem technologischen Fortschritt und ästhetischer Souveränität immer noch das ethische Potential über das Fortbestehen des Menschen entscheidet.

Literaturverzeichnis

- Blank, Richard (2011):** *Drehbuch. Alles auf Anfang – Abschied von der klassischen Dramaturgie*. Berlin: Alexander-Verlag.
- Eisele, Sabrina (2016):** *Entgrenzte Figuren des Bösen. Film- und tanzwissenschaftliche Analysen*. Bielefeld: transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2004):** *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2005):** „Inszenierung“, in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart et al., S. 146–153.
- Hurst, Matthias (2001):** „Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms“, in: Helbig, J. (ed). *“Camera doesn’t lie”: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT, S. 233–253.
- Kehlmann, Daniel (2009):** *Ruhm*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Verlag.
- Kleefeld, Isabel (2010):** *Ruhm*, Film, 103 Min. Deutschland.

- Kremer, Arndt (2012):** Namen schildern – Straßenschilder und andere Namensfelder im DaF-Unterricht, in: Hieronimus, Marc (Hg.), *Historische Quellen im DaF-Unterricht*. Göttingen: Universitätsverlag 2012, 135–176.
- Kuhn, Markus (2011):** *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter.
- Paul, Gerhard (2016):** *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*. Göttingen: Wallstein.
- Petsch, Barbara (2012):** „Ruhm! Ein platter Film über ein unheimliches Buch“, in: *Die Presse*, http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/761913/Ruhm_Einplatter-Film-uber-ein-unheimliches-Buch (24.07.2016)
- Porombka, Wiebke (2009):** „Spiegelglatte Designliteratur“, in: *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/online/2009/03/kehlmann-ruhm-contra/komplettansicht> (24.07.2016)
- Schöning, Jörg (2012):** „Dann lieber untreu sein“, in: *Spiegel.de* – <http://www.spiegel.de/kultur/kino/rezension-isabel-kleefelds-daniel-kehlmann-verfilmung-ruhm-a-823016.html> (24.07.2016)
- Stadler, Ulrich (2003):** *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2003.

Deniz Bayrak / Sarah Reininghaus

TU Dortmund (Dortmund, Germany)

Institut für Sprache und Literatur

E-Mail: deniz.bayrak@tu-dortmund.de / sarah.reininghaus@tu-dortmund.de

Von unzuverlässigen Narrationen und Räumen – eine vergleichende Analyse von Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und Hélène Cattets / Bruno Forzani's *Der Tod weint rote Tränen* (2013)

On unreliable narratives and spaces – a comparative analysis of Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) and H el ene Cattet's/ Bruno Forzani's *Der Tod weint rote Tr enen* (2013)

(ABSTRACT ENGLISH)

An analysis comparing the European films *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) and *Der Tod weint rote Tr enen* (2013) identifies techniques, strategies and modes of unreliable narratives, which are similar in both films despite of their different times of production. Though unreliable narratives, particularly mind game films, have been booming since the 1990s, the analysis of Alain Resnais' film exemplifies that the above mentioned modes of presentation are not necessarily new.

Shared features of unreliable film narratives are fragmentation, multiperspectivity and a lack of chronology. With regard to the analysed films, these narrative phenomena are accompanied by the fact that space cannot be determined easily or even at all. Moreover, neither the period of action nor the temporal relations between the sequences and scenes can clearly be named.

The spaces shown demonstrate a lack of clear arrangement, since they are predominantly presented in a labyrinthine and fragmentary way. Moreover, a lack of permanence is striking, because transitory spaces and temporal gaps dominate the setting. Consequently, the narration's instability is reinforced and the differentiation between illusion and reality is complicated or even prohibited.

Keywords: *Letztes Jahr in Marienbad*, *Der Tod weint rote Tr enen*, *Puzzle Filme*, *Nouveau Roman/Nouveau Cinéma*, *(Neo)Giallo*

Von unzuverlässigen Narrationen und Räumen – eine vergleichende Analyse von Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und H el ene Cattets / Bruno Forzani's *Der Tod weint rote Tr enen* (2013)

(ABSTRACT DEUTSCH)

Eine vergleichende Analyse der europäischen Filme *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) und *Der Tod weint rote Tr enen* (2013) zeigt auf, dass in beiden Filmen trotz des großen zeitlichen Abstands ihrer Produktionsjahre ähnliche Techniken, Strategien und Arten von unzuverlässigem Erzählen Verwendung finden. Obwohl unzuverlässige Erzählungen und insbesondere *Mind Game Filme* erst seit den

1990er Jahren einen regelrechten Boom erleben, zeigt die exemplarische Analyse von Alain Resnais' Film, dass die o. g. erzählerischen Darstellungsweisen nicht zwangsläufig als neu zu betrachten sind.

Als gemeinsame Merkmale filmischer unzuverlässiger Narrative sind Fragmentierung, Multiperspektivität und ein Mangel an chronologischer Ordnung zu nennen. Mit Blick auf die analysierten Filme kann festgehalten werden, dass diese erzählerischen Besonderheiten dadurch eine Verstärkung erfahren, dass Räume durch ihre ästhetische Darstellung nur schwierig oder gar nicht verortbar sind. Des Weiteren können Handlungsepisoden und Verknüpfungen zwischen den Filmsequenzen und Szenen zeitlich nicht eindeutig bestimmt werden.

Die präsentierten Räume sind nicht eindeutig zu verorten, da sie vorwiegend labyrinthhaft und fragmentarisch dargestellt werden. Darüber hinaus ist ein Fehlen von Beständigkeit zu konstatieren, da Räume des Transitorischen und zeitliche Lücken das Setting dominieren. Folglich werden die Instabilität der Erzählung verstärkt und die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Illusion und Realität verkompliziert oder sogar unterbunden.

Schlüsselwörter: *Letztes Jahr in Marienbad*, *Der Tod weint rote Tränen*, *Puzzle Filme*, *Nouveau Roman/Nouveau Cinéma*, (Neo)Giallo

Güvenilmez Anlatımlara ve Mekanlara dair – Alain Resnais'in *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) ve Hélène Cattet'in / Bruno Forzani'in *Der Tod weint rote Tränen* (2013) Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi

(ÖZ TÜRKÇE)

Letztes Jahr in Marienbad (1961) ve *Der Tod weint rote Tränen* (2013) başlıklı Avrupa filmlerinin karşılaştırmalı analizi, bu iki filmde çekim tarihleri arasındaki büyük zaman farkına rağmen benzer eğilimlerin, stratejilerin ve güvenilmez anlatıcı türlerinin kullanıldığını gösteriyor. Güvenilmez anlatımların ve özellikle de *Mind Game Filmlerinin* ancak 1990'lardan itibaren adeta bir patlama yaşamasına rağmen, Alain Resnais'in filminin örnek analizi yukarıda belirtilen anlatsal gösterim biçimlerinin mutlaka yeni olarak nitelendirilmesi gerektiğini ortaya koyuyor.

Filmin güvenilmez anlatım kalıplarının ortak paydaları arasında parçalama, çoklu bakış açısı ve kronolojik olmayan düzen sıralanabilir. Analiz edilen filmlere bakıldığında bu anlatım özelliklerinin mekanların estetik gösterimleri nedeniyle çok zor konumlandırılabilir ya da hatta hiç konumlandırılmaz olmasını güçlendirildiği görülüyor. Ayrıca olayın aşamaları ve film sekansları arasındaki bağlantılar zamansal bakımdan açık biçimde belirlenemiyor.

Sunulan mekanlar açıkça konumlandırılmıyor, çünkü ağırlıklı olarak labirent vari ve parçalanmış olarak sergileniyor. Bunun ötesinde istikrarın bulunmadığı görülüyor, çünkü geçişsel mekanlar ve zamansal boşluklar ağır basıyor. Bundan dolayı anlatımın istikrarsızlığı artırılıyor ve yanılsama ile gerçeklik arasında ayırım yapma olanağı karmaşıklaştırılıyor ya da hatta olanaksız hale geliyor.

Anahtar Sözcükler: *Letztes Jahr in Marienbad*, *Der Tod weint rote Tränen*, *yap-boz filmler*, *Nouveau Roman/Nouveau Cinéma*, (Neo)Giallo

1. Einleitung

Ausgehend von der vielfach wiederholten These, dass unzuverlässiges Erzählen verstärkt seit den 1990ern im Film zu beobachten sei (und hier vorrangig in Form des *Mind Game Films*), untersucht der vorliegende Artikel, inwiefern heute verwendete Verfahren und Ausgestaltungsmöglichkeiten von unreliabler Narration bereits seit den 1960er Jahren Verwendung finden bzw. variiert werden. Verglichen werden sollen hierzu zwei europäische Filme, die mit einem zeitlichen Abstand von 52 Jahren entstanden sind und sich unterschiedlichen Genres, nämlich dem *Nouveau Cinéma* und dem *Neo-Giallo* zuordnen lassen.¹ Es handelt sich bei ihnen um Alain Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad*² (1961) sowie um Héléne Cattets und Bruno Forzanis *Der Tod weint rote Tränen*³ (2013). In Anlehnung an die von Buckland für den *Puzzle Film* als charakteristisch herausgestellten Kriterien (vgl. Buckland 2009) wird der Fokus der Analyse auf Raum, Zeit, Erzählverfahren und der damit verbundenen filmischen Darstellung liegen. Dabei werden Ähnlichkeiten beider Filme untersucht, die aufzeigen sollen, dass sich (post)moderne Elemente in beiden Filmen identifizieren lassen, die insbesondere dem unzuverlässigen Erzählmodus geschuldet sind.

2. *Puzzle Film*

Buckland bezeichnet den *Puzzle Film* als ein Phänomen des unzuverlässigen Erzählens, das vermehrt seit den 1990er Jahren zu beobachten sei und komplexe Handlung mit komplexem Erzählen kombiniere. (vgl. Buckland 2009: 6) Die zahlreichen charakteristischen Merkmale des *Puzzle Films*, die er herausstellt, lassen sich in folgenden Kategorien systematisieren: Figuren, Handlung und Ereignisse, Raum- und Zeitdarstellung, Realität und Imagination, Erzähler und filmische Darstellungsweisen. Im Rahmen der folgenden Analyse soll der Fokus auf die Kategorien Zeit, Raum und Erzähler gelegt werden, da diese in beiden Filmen dominieren, wobei Besonderheiten hinsichtlich der filmischen Darstellung ebenfalls Berücksichtigung finden. Als charakteristisch für den *Puzzle Film* nennt Buckland u. a. Nicht-Linearität, Zeitsprünge, Lücken und labyrinthartige räumliche Strukturen, die zu einer Orientierungslosigkeit des Zuschauers⁴ führen. Hinzu kommt die Unzuverlässigkeit des Erzählers, der beispielsweise das Publikum hinsichtlich Realem und Imaginiertem im

¹ So bezeichnete sich beispielsweise einer der erfolgreichsten *Giallo*-Regisseure, Dario Argento, als inspiriert durch *Letztes Jahr in Marienbad* (vgl. Gracey 2010: 54).

² Im Folgenden wird die Abkürzung *LJIM* für den Filmtitel *Letztes Jahr in Marienbad* verwendet.

³ Im Folgenden wird die Abkürzung *DTWRT* für den Filmtitel *Der Tod weint rote Tränen* verwendet.

⁴ Hier und im Folgenden verwenden wir die männliche Form gleichermaßen auch für die weibliche.

Unklaren lässt oder die Handlung nur subjektiv und fragmentarisch darstellt. Dies schlägt sich auch in den filmischen Darstellungsverfahren nieder, z. B. in unüblichen *Point-of-View-Shots* oder dem Vermeiden von Übersicht schaffenden Totalen. (vgl. Buckland 2009: 5ff.)

Während Buckland den *Puzzle Film* erst ab den 1990er Jahren verortet, finden sich bereits avantgardistische Vorläufer, beispielsweise der *Nouveau Roman* bzw. das *Nouveau Cinéma*, die im Folgenden erläutert werden.

3. Letztes Jahr in Marienbad

LJIM entstand unter der Regie von Alain Resnais nach einem „cinéroman“ (Stiglegger 2006: 38) von Alain Robbe-Grillet und erzählt die Ereignisse rund um das Aufeinandertreffen eines Mannes und eines Paares in einem riesigen Barockgebäude, vermutlich einem Hotel, mit vielen Gästen. Der Mann, der die Frau des Anderen sichtlich begehrt, konfrontiert diese mit angeblichen Ereignissen aus dem vergangenen Jahr, an welche diese sich zunächst gar nicht, später dann partiell bzw. anders als er zu erinnern scheint. Während es sich aus seiner Sicht so zugetragen haben soll, dass sie sich auf die Liaison einließ, ihn aber auf das nächste Jahr vertröstete und so eine gemeinsame Zukunft in Aussicht stellte, erscheint ihr zunächst alles unmöglich, jedoch lässt sich gegen Ende des Films eine mögliche Variante ihrer aufkommenden Erinnerung als Vergewaltigungsversuch deuten, hinzu kommen auch Hinweise darauf, dass die beiden schließlich das Hotel gemeinsam verlassen.

3.1 Der Nouveau Roman und das Nouveau Cinéma

Bereits im *Nouveau Roman*, den Alain Robbe-Grillet ab den 1950er Jahren prägte, finden sich narrative Verfahren, die für den späteren *Puzzle Film* charakteristisch sind, und durch Widersprüchlichkeiten, Lücken, Unzuverlässigkeit von Erzähler und Figuren, aber auch durch Diskontinuität und fehlende Kausalzusammenhänge bestimmt werden. Robbe-Grillet hält Folgendes fest:

Wie wir sehen, weisen moderne Texte nicht nur Aufsplitterungen und urplötzlich auftauchende Lücken und Löcher zwischen den einzelnen Textteilen auf, in die man bei der Lektüre hineinstürzt, sondern es zeigt sich [...], daß es den verbleibenden Elementen auch an Festigkeit mangelt, da diese, anstatt miteinander übereinzustimmen, sich gegenseitig widersprechen. Hier drängt sich das Bild eines Puzzles auf [...]. Man hat viele Elemente vor sich liegen, doch diese Elemente sind unzusammenhängend und lückenhaft, außerdem gibt es auch solche, die sich widersprechen. (Robbe-Grillet 1987: 31)

Die aufgezählten narrativen Strategien finden sich nicht nur in seinen Romanen, sondern auch in seinem späteren Werk als Filmemacher, das mit *L'Immortelle* (1963) einsetzt und den Beginn des *Nouveau Cinéma* einleitet. Bereits hier kommt es beispielsweise zur Vermischung von Realität und Imaginärem. (vgl. Jost 1992: 67) Entsprechende Charakteristika zeichnen sich bereits bei *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) ab, auch wenn Robbe-Grillet hier noch nicht als Regisseur tätig war, sondern lediglich die Vorlage verfasste. Als weitere Merkmale für seine Filme sind das Episodenhafte und Fragmentarische anzuführen, wie die sich anschließende Analyse von *LJIM* exemplarisch zeigen wird. Während ein narrativ traditionell verfahrenender Film einzelne Sequenzen miteinander verbindet,

verzichten die Filme von Robbe-Grillet mit Vorliebe auf diesen berühmten narrativen Klebstoff. Sie begnügen sich damit, Sequenzen aneinanderzureihen, und so bleibt die Herstellung der Verknüpfungen dem Zuschauer überlassen, was von diesem als eine Schwierigkeit empfunden werden kann. (Jost 1992: 72)

Auch auf der Figurenebene sind keine eindeutigen Zuschreibungen mehr möglich, was die Unzuverlässigkeit des Erzählten verstärkt. Figuren, die in der einen Einstellung noch präsent waren, können plötzlich fehlen bzw. vice versa oder aber ihre charakteristischen Eigenschaften können sich ins Gegenteil verkehren (vgl. ebd.: 74).

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers in Robbe-Grillet's Romanen, die Blüher betont und als Symptom einer „radikalisierten Moderne“ (Blüher 1992: 10) sieht, spiegelt sich zweifelsohne auch in seinen Filmen wider und findet in entsprechenden filmischen Verfahren ihren Ausdruck, wie noch zu zeigen sein wird:

Die an die Stelle des „objektiven“ Erzählers tretenden „subjektiven“ Erzählinstanzen verlieren bei Robbe-Grillet [...] ebenfalls jenen Status des scheinbar vertrauenswürdigen, „verlässlichen“ Erzählers [...]. Stattdessen treten in Robbe-Grillet's Texten neue Arten von Erzählern und „voix narratrices“ auf, die ein problematisches Verhältnis zu der dargebotenen Erzählung haben, indem sie diese zerstückeln, verfälschen, in Frage stellen, mit unauflösbaren Widersprüchen versehen und spielerisch-kombinatorisch verändern. (Blüher 1992: 78f.)

Damit verbunden ist auch eine problematisierte Verortung von Zeit und Ort in den Romanen Robbe-Grillet's, da bekannte Ordnungen jener hinfällig werden und jegliche Formen von Kohärenz und Chronologie aufgehoben werden (vgl. ebd.: 81f.).

3.2 Analyse

3.2.1 Raum

LJIM setzt ein mit Innenaufnahmen des gewaltigen und barocken Gebäudekomplexes, der sich im späteren Verlauf des Films als Hotel herausstellen wird. Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass die gesamte Handlung in diesem Gebäude und dem es umgebenden Park spielt und niemand von einem Leben außerhalb spricht, beinahe so, als gäbe es keine Außenwelt. Während der Blick des Zuschauers durch scheinbar endlose Flure, über enorme Stuckdecken und Marmorflächen in Galerien gleitet, ist laute Orgelmusik (vgl. *LJIM* 1961, 0:02:31–0:06:20) zu hören, die der Erhabenheit und dem gezeigten Prunk entspricht und gleichzeitig auch Assoziationen des Sakralen weckt. Die Kamera mäandert zwischen im Kreis abgefilmten Ornamenten, Türbögen sowie kunstvollen Kuppeln, und obwohl auf diese Weise eine große Menge an Raum präsentiert wird, muss festgestellt werden, dass es nicht gelingt, einen Überblick über die Architektur zu gewinnen. Vielmehr führt das zwar ruhige, aber immer nur Teile und Details zeigende Gleiten durch die verschiedenen Räume zu nur mehr partiellen Eindrücken, die miteinander in Relation zu setzen dem Zuschauer versagt bleiben muss, denn, „[d]ie durch die Langsamkeit ermöglichte Intensität der Beobachtung steht hier in keiner Relation zu deren narrativem Ergebnis“ (Stiglegger 2006: 35). Es geht mehr um die ästhetische Erfahrung des Betrachtens. Hinzu kommt die nur zu erahnde Größe des Gebäudes, die sowohl durch dessen Unübersichtlichkeit als auch durch die dort herrschende Akustik evoziert wird, denn Stimmen tauchen dort ebenso plötzlich auf, wie sie wieder verhallen.

In einem scheinbaren Kontrast hierzu erscheinen die gezeigten Flure des Hotels: Durchnummeriert verlaufen die Zimmernummern Tür um Tür, zwischen den Zimmern immer wieder eine Statue platziert, ohne jegliche Variation. Dieses dem Aspekt der Wiederholung zuzuordnende Motiv wird an späterer Stelle erneut diskutiert werden. Auch die Architektur des Parks erscheint im Gegensatz zum labyrinthisch erscheinenden Gebäude als architektonisch übersichtlich gestaltet (vgl. *LJIM* 1961, 0:46:58), verweist aber letztlich auch nur auf die Unübersichtlichkeit der Geschehnisse dort. Dem Gebäude als einer Form von Labyrinth entspricht auch die Aussage der Protagonistin, dass das Hotel Geheimnisse habe und rätselhafte Züge aufweise (vgl. *LJIM* 1961, 0:18:04). Diese Darstellungsweise des Merkwürdigen und Geheimnisvollen

wird unterstützt durch verschiedene Verfahren, die die Unsicherheit im Raum verstärken, so z. B. die Nutzung des Fragmenthaften, das sich erst nach und nach zu einem Gesamtbild ergibt bzw., wie sich später herausstellt, niemals ein Ganzes darstellen und somit nie einen Überblick über Raum, Zeit und Geschehenes ermöglichen wird. Beispielhaft anzuführen ist hier der Beginn einer Theaterinszenierung, bei der erst nach und nach ein Überblick über die Bühne gewährt wird. Ein eingangs gezeigter männlicher Schauspieler und eine ebenfalls separat gezeigte Schauspielerin stehen nebeneinander auf der Bühne, dies war zuvor nicht deutlich ersichtlich. (vgl. *LJIM* 1961, 0:07:33–0:08:59) Ein weiteres Mittel zur Erzeugung eines unbeständigen Raumes kann in der Verwendung von Spiegeln gesehen werden. Es stellen sich Fragen nach Grenzen des Raumes und der Wahrheit bzw. Verfälschtheit von Spiegelbildern und einer Verzerrung der Realität, wenn vermeintliche Fenster sich als Spiegel entpuppen oder die Figuren sich in Spiegeln erblicken und mit dem Spiegelbild statt dem Menschen kommunizieren. (vgl. *LJIM* 1961, 0:11:34) Ebenso werden durch die Spiegelungen Assoziationen des Doppelgängers als einem unheimlichen Motiv par excellence hervorgerufen. Eine ähnliche Wirkung wird evoziert, wenn Gemälde dergestalt präsentiert werden, als könne man in sie hineinsteigen (vgl. *LJIM* 1961, 0:29:16ff.) und somit die Frage nach Dimensionen und des Verhältnisses von Realität und Abbild stellen. *Mise-en-abyme*-Strukturen, insbesondere der Örtlichkeit des Parks, so z. B. in Bildern an den Wänden, führen zusätzlich zu Spiegelungen, die von bewusster Illusionsstörung und Selbstreflexivität zeugen, zudem darüber hinaus ein Gefühl des Geheimnisvollen wie Unheimlichen aufkommen lassen.

Auch Blenden werden in verwirrender Weise verwendet, beispielsweise werden zwei Szenen aneinander montiert und scheinbar durch ein *fade-to-black* (vgl. *LJIM* 1961, 0:08:09) getrennt, jedoch wird dem Publikum kurz danach bewusst, dass es sich nicht etwa um eine Blende, sondern um eine die zweite Szene einleitende schwarze Wand auf einer Theaterbühne handelt. (vgl. *LJIM* 1961, 0:08:10f.) Besagte Montage irritiert also bewusst und macht damit auf Unsicherheiten und Mehrdeutigkeiten aufmerksam. Neben der prinzipiellen Verunsicherung die gezeigte Handlung betreffend verweisen diese Mittel auch auf die Illusion des Bildes bzw. Films als Medium an sich und seiner Verlässlichkeit (vgl. Stiglegger 2006: 40) und können somit als postmodern selbstreflexiv betrachtet werden (vgl. Zima 2001: 340f.).

3.2.2 Zeit

Neben der räumlichen Verwirrung des Zuschauers entstehen auch Zweifel die Zuordnung einzelner Szenen zu den beiden im Film thematisierten Zeitebenen betreffend, nämlich die Gegenwart in der erzählten Zeit und die Geschehnisse des vergangenen Jahres. Verantwortlich hierfür ist eine Achronologie im Erzählen von *LJIM*, die nicht etwa nur zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu wechseln scheint, sondern vielmehr auch auf den einzelnen Ebenen springt und dort nicht etwa der Reihenfolge nach verläuft. So wird eine Szene an der Hotelbar (vgl. *LJIM* 1961, 0:35:10ff.) nach etlichen vergangenen Filmminuten plötzlich und wider Erwarten gegen Ende des Films – und nach auf der Zeitachse deutlich später geschehenden Ereignissen – weiter fortgeführt (vgl. *LJIM* 1961, 1:21:47ff.) und präsentiert dem Zuschauer einen Wissenszuwachs, wenn man im Rahmen dieses Films überhaupt davon sprechen kann, der früher wesentlich zum besseren Verständnis der Handlung beigetragen hätte, indem nämlich hier das rivalisierende Verhältnis der beiden Männer in Bezug auf die begehrte Frau zumindest partiell ersichtlich wird. Für ähnliche Unstetigkeit sorgen fragmenthafte Szenen, die sowohl an die gegenwärtige wie an die vergangene Handlung angebunden werden könnten, so z. B. der Tanz (vgl. *LJIM* 1961, 0:35:05) und generell das Treiben und Spiel der Gäste im Hotel (vgl. *LJIM*, 1961, 0:16:20).

Prinzipiell ist für *LJIM* zu konstatieren, dass eine Vielzahl von Szenen weder deutlich dem Modus des real Stattgefundenen noch dem des Imaginären zugeschrieben werden kann. Neben der den Film dominierenden Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden namenlosen Protagonisten bezüglich der Geschehnisse des letzten Jahres und dem Zuschauer damit präsentierten zwei Ansichten liegt dies unter anderem auch an der Inszenierungsweise. Gemeint sind hiermit sowohl Szenen, die als Flashbacks gesehen werden können und somit vermeintlich die Ereignisse von damals präsentieren oder aber als Phantasien, Wünsche oder Lügen gedeutet werden können. Auf die Spitze getrieben wird diese Form der Inszenierung, wenn bei einer (scheinbar) in der Gegenwart stattfindenden Szene im Park nur die veränderte Kleidung der Protagonistin (vgl. *LJIM* 1961, 0:25:12 und 0:27:03) darauf hinweist, dass hier eine Szene aus dem vergangenen Jahr oder der Imagination angeschlossen wurde. Ein ähnliches Verfahren nutzt Robbe-Grillet auch bei seinem Film *L'Immortelle* (1963), wodurch die zeitliche Kontinuität ebenfalls fragwürdig erscheint (vgl. Jost 1992: S. 67f.). Hinzu kommt die nicht realistische Darstellungsweise, zu der insbesondere jene Sequenzen zu rechnen sind, die unbewegliche Menschen wie in einem Standbild aus dem Theater zeigen (vgl. *LJIM* 1961, 0:13:14) und die Vermutung des Zuschauers

verstärken, dass es sich beim Gesehenen um Wünsche oder traumgleiche Phantasien handeln könnte, nicht jedoch um Reales. Erschwerend kommen Wiederholungen, Leitmotive, iterative Episoden vor, so z. B. ganze Sätze, die immer wieder bemüht werden oder auch Variationen, so beispielsweise die in verschiedenen Ausführungen präsentierte Szene der sich androhenden Vergewaltigung (vgl. *LJIM* 1961, 0:44:00). Das Wiederholende, aber leicht in seiner Form Veränderte, versetzt den Zuschauer zunächst in die Erwartungshaltung, etwas schon gesehen zu haben, nun aber wahrscheinlich neue Details erfahren zu können. Tatsächlich aber präsentiert der Film ihm eine andere Version des Geschehnisses, die zu tieferem Unverständnis führt, das zuvor Gesehene in Frage stellt, selbst aber keine endgültigen Antworten zu geben imstande ist. Als Beispiel kann hierfür erneut der bereits als *mise-en-abyme* identifizierte Park angeführt werden, der real einerseits mehrmals auf den verschiedenen Zeitebenen präsentiert wird, sich jedoch auch abbildhaft auf der parkähnlichen Kulisse der Theaterbühne zeigt und schließlich auch auf Bildern im Hotel erscheint. Auch die bereits beschriebene Leblosigkeit in den Gesichtern der Schauspieler (vgl. *LJIM* 1961, 0:09:46) wird in Szenen aus dem Theaterstück gespiegelt – dort ist die Rede von leblosen Figuren in den Fluren, zudem ist von der Schauspielerin auf der Bühne der mehrfach von der Protagonistin gesprochene Satz zu hören, dass sie nun komme und ihm gehöre. (vgl. *LJIM* 1961, 0:09:00) Dieser Satz verweist auf das spätere, mögliche Ende des Films, welches andeutet, dass die Frau gemeinsam mit dem Liebhaber das Hotel verlassen könnte. (vgl. *LJIM* 1961, 1:28:26)

3.2.3 Unzuverlässiges Erzählen / unzuverlässiger Erzähler

Wie bereits in der Analyse zur räumlichen und zeitlichen Gestaltung erwähnt, entziehen sich einige Szenen in *LJIM* einer eindeutigen Zuordnung zur Ebene der Realität bzw. zur Ebene des Traums, der Phantasie oder auch Lüge. Dieser Effekt ist zu großen Teilen auch Elementen unzuverlässigen Erzählens geschuldet, denn die fehlende Handlungsstringenz fragmenthafter Episoden, die teilweise verspätet, bisweilen nie zu Ende erzählt werden, lässt den Zuschauer über lange Strecken im Unsicheren über die inhaltliche Struktur und somit auch über Realität und Imagination. Darüber hinaus lässt sich eine allgemeine Unsicherheit in Bezug auf das Verhältnis von potentiell sich in der Vergangenheit Ereignetem und aktuellen Geschehnissen konstatieren, wenn beispielsweise Fragmentaufnahmen scheinbarer Erinnerungen oftmals damit enden, dass in der gegenwärtigen Erzählzeit etwas passiert, das die beiden Zeitpunkte zu verketteten, eine Kausalität herzustellen und es damit 'wahrer' zu machen scheint, so z. B. erinnert sich die Protagonistin an der Hotelbar an die

Ereignisse des Vorjahres zurück. Diese Erinnerung scheint ausgelöst zu werden durch ein an der Bar herunterfallendes Glas (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:07) und man sieht in Form eines Flashbacks die vermutlich damals im privaten Zimmer zerbrechende Glasflasche (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:11f.). Scheinbar noch innerhalb der im Flashback gezeigten privaten Räumlichkeit – wenn man genauer hinsieht, wird ersichtlich, dass es sich um einen anderen Fußboden handeln muss – greifen Hände nach den Glassplittern (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:18), nach einem Schnitt sieht man den Kellner in der Hotelbar Scherben auflesen (vgl. *LJIM* 1961, 0:37:23).

Hinzu kommt die Tatsache, dass der Rezipient sich beständig fragen muss, welche Art von Erzähler Verwendung findet. Zu Beginn des Films scheint es zunächst ein *Voice-Over* zu sein, wobei die Sicht auf das Gebäude durch *Point-of-View-Shots* (vgl. *LJIM* 1961, 0:03:42) verdeutlicht wird, später aber entpuppt sich dieses dann als ein über weite Strecken intradiegetischer Erzähler. Wenn die Erzählstimme des *Voice-Over* dann zu den Aufnahmen in den Galerien des Gebäudes abwechselnd deutlich und undeutlich, laut und leise erklingt (vgl. *LJIM* 1961, 0:02:29ff.), erscheint es so, als sei der Sprecher anwesend und bewege sich durch die Hallen, somit wäre er als Erzähler aus dem *Off* auszumachen. Intensiviert wird die Unsicherheit durch die keineswegs klar ersichtlichen Inhalte und Absichten der vom Erzähler gemachten Aussagen, vieles erscheint assoziiert, elliptisch und beschreibt größtenteils das Gezeigte.

Neben der Tatsache, dass das Publikum bisweilen den *Point-of-View* des Erzählers einnimmt, wenn wir beispielsweise mittels der Aufnahmen Flure entlang zu schreiten glauben, ist auch ein Wechsel des Erzählers festzustellen: Spricht der Geliebte in einer Szene noch im Dialog zur Frau, erscheint er im nächsten Moment als *Voice-Over*-Sprecher. Oftmals ist es nicht klar getrennt eines von diesen beiden, es handelt sich vielmehr um Überlappungen in dem Sinne, dass die der Szene übergelegte Erzählstimme dann (nach einem Schnitt) wieder Bestandteil eines Dialogs wird oder umgekehrt (vgl. *LJIM* 1961, 0:13:10), so dass es auch möglich ist, dass ein Flashback ohne Dialoge auskommt, nur den Geliebten und die Frau präsentiert und man dazu schließlich den Erzähler sprechen hört (vgl. *LJIM* 1961, 0:46:07). Es lässt sich also von einem ständigen Wechsel zwischen einem *Voice-Over*-Erzähler, einem Erzähler aus dem *Off* und einem intradiegetischen Erzähler sprechen. Metalepsen sind dann zu konstatieren, wenn der Erzähler sich in die Handlung einmischt, jedoch ist hier stets zu bedenken, dass es sich bei ihm auch um eine der zentralen Figuren handelt. Hinzuzudenken ist auch die Frage danach, ob es sich beim intradiegetischen Erzähler immer um den Geliebten handelt. Dazu kommen

Szenen, bei denen der Ton unabhängig von seiner optischen Herkunft ist, er setzt bereits vor oder nach seiner angenommenen Quelle ein (vgl. Jost 1992: 69), so z. B. in den ersten Minuten des Films, in denen die Erzählerstimme von Fluren und Gängen berichtet, aber lediglich ein grauer Screen mit Darstellernamen und Produktionsangaben ersichtlich ist (vgl. *LJIM* 1961, 0:01:18). Die akustische Klammer entsteht hier durch den scheinbar vorgezogenen Wechsel der Tonspur und verwirrt den Zuschauer zunächst, weckt dann aber den Anschein einer vermeintlichen Zusammengehörigkeit der beiden Einstellungen und verweist hier auf die Medialität und ‚Gemachtheit‘ des Films, sollten doch Produktionsangaben als den Realitätseindruck des Rezipienten störend wahrgenommen werden. Dieselbe Diskrepanz zwischen dem dem Zuschauer Gezeigten und dem von ihm Gehörten lässt sich noch mehrfach in *LJIM* wiederfinden: Während der Theateraufführung hören wir so den Dialog auf der Bühne, sehen die sprechenden Schauspieler aber anfänglich nicht (vgl. *LJIM* 1961, 0:07:47), was filmisch soweit nicht ungewöhnlich ist, allerdings hier die bereits herrschende Unsicherheit insofern noch verstärkt, als der Zuschauer bereits am Erzähler zweifeln muss und durch die Stimmen der nicht zu sehenden Schauspieler zunehmend in die Irre geführt wird.

Sobald deutlich wird, dass *LJIM* mindestens zwei Versionen ein und desselben Geschehens präsentiert, kommt u. a. aufgrund der bisher genannten Faktoren sowie einer fehlenden Rahmung der Binnengeschichte bzw. des Flashbacks die Frage danach auf, wessen Version der Geschichte der Zuschauer derzeit sieht. So uneindeutig die Handlung aus bereits genannten Gründen scheint, so glaubt man doch sagen zu können, dass z. B. eine Version der vermeintlichen Vergewaltigung der Sicht der Frau entspricht bzw. handelt es sich hierbei vielmehr um eine Anspielung, die sich als große Lücke darstellt. Eine andere Version stellt wahrscheinlich seine Perspektive dar, indem er hier auf die Konsensualität ihres Zusammenkommens hinweist: „Es war nicht mit Gewalt.“ (*LJIM* 1961, 1:17:55) Allerdings könnte man auch behaupten, dass die erstgenannte nicht ihre Sicht, sondern schlicht die Realität darstellt. Diese Frage jedoch klärt sich, wie viele andere, auch am Ende des Films nicht. Auffallend daran ist auch, dass insbesondere für ein derart handlungskonstituierendes Geschehen wie die etwaige Vergewaltigung eine Leerstelle gewählt wurde, während beispielsweise räumliche Darstellungen detailliert und in ihrer Ausführung überladen präsentiert werden. Eine ähnliche Verwendung einer Leerstelle findet sich auch in Robbe-Grillet's Roman *Le Voyeur* (1955), in dem anstatt der Wiedergabe eines Mordes eine Leerstelle erscheint (vgl. Blüher 1992: 90).

Wie schon auf der Ebene von Raum und Zeit, so tragen auch auf der Ebene der Narration Wiederholungen zur Unreliabilität bei. Der Erzähler und die Figuren nutzen einige Phrasen immer wieder, so z. B. spricht der Geliebte mehrfach von Friedrichsbad (vgl. *LJIM* 1961, 0:24:49, 0:27:47 und 1:09:30). Das Gehörte erhält für den Zuschauer so einen Wiedererkennungswert. Er glaubt es zu kennen, nur erscheint es in immer neuen Varianten und muss dadurch sogar verstärkt angezweifelt werden. Gleiches kann für die Verwendung von Leitmotiven, z. B. des (Gesellschafts-)Spiels oder der antiken Statuen, behauptet werden.

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers erreicht ihr Höchstmaß damit, dass er etwas erzählt, es aber im Moment danach für unmöglich erklärt (vgl. *LJIM* 1961, 0:41:18) und betont, dass er sich wohl irren müsse (vgl. *LJIM* 1961, 0:33:13). Gab es also zuvor Zweifel am Erzähler, so muss nun ernsthaft alles in Frage gestellt werden und es gilt ihn als Autorität anzuzweifeln, stellt er sich selbst doch als Instanz in Frage.

Auch die Ausgestaltung der Figuren betreffend lassen sich Unsicherheiten bzw. Unzuverlässigkeiten ausmachen. Außerordentlich fragmenthaft gezeichnet haben sie keine Namen und Eigenschaften im Sinne einer tiefgehenden Charakterisierung. Der auch dadurch kühl wirkende, äußerst emotionslose Film versucht zu keinem Zeitpunkt Sympathien für oder auch nur Empathie mit seinen Figuren hervorbringen zu wollen und verstärkt diese so zu den Figuren hergestellte Distanz schlussendlich dadurch, dass die nur grob skizzierten Figuren sich auch noch zu wandeln scheinen. Beispielsweise erhält die bis dahin unschuldig bis naiv wirkende Figur der Protagonistin in zumeist heller Kleidung eine ambivalente Färbung, wenn sie gegen Ende des Films vorwiegend in dramatischem Schwarz gezeigt wird und in den Verdacht gerät, ihren Mann betrogen zu haben und eine Flucht mit dem Geliebten anzustreben. Die ohnehin unzuverlässige, da eventuell an einem Gedächtnisverlust leidende Frau wird somit noch unzuverlässiger dargestellt. Schließlich und nicht zuletzt sind es mehrere denkbare – im Gegensatz zu *DTWRT* aber noch zählbare und logisch erklärbare – Enden, die die Filmhandlung von *LJIM* bis zuletzt unsicher machen.

Die Verwendung von Musik ist ebenfalls als auffällig zu bezeichnen und trägt insofern zur Unsicherheit der Erzählung bei, als dass teilweise nicht immer rasch ersichtlich wird, ob es sich um extra- oder intradiegetische Musik handelt. (vgl. *LJIM* 1961, 0:10:04). Das Übertönen der Stimmen mittels Musik führt

dazu, dass dem Publikum scheinbar Teile von Unterhaltungen entgehen und diese somit nur fragmentarisiert erscheinen können.

4. *Der Tod weint rote Tränen*

Bei dem Film *DTWRT* handelt es sich um eine Produktion der Regisseure Bruno Forzani und Hélène Cattet. Es geht es um einen Mann, Dan Kristensen, der nach einer Geschäftsreise in seine Wohnung zurückkehrt und feststellen muss, dass seine Frau verschwunden ist. Er erkundet den Rest des geheimnisvollen und labyrinthartigen Hauses auf der Suche nach ihr, jedoch ohne Erfolg. Der zur Hilfe gerufene Polizeikommissar bekundet Zweifel an der Version Kristensens und verdächtigt ihn, für das Verschwinden seiner Frau verantwortlich zu sein. In dem Haus kommt es zu zahlreichen geheimnisvollen Begegnungen und zum Teil phantastischen Begebenheiten, die sich zwischen Realität und Traum bzw. Wahn zu bewegen scheinen. Die Erzählhandlung zerfällt zunehmend und das Episodenhafte dominiert, das stark geprägt ist von (sexueller) Gewalt und Obsession.

4.1 *Neo-Giallo*

Der Film der *DTWRT*, den wir im Folgenden unter Berücksichtigung der Analysekriterien Raum, Zeit und unzuverlässiger Erzähler betrachten werden, kann ebenfalls als *Puzzle Film* bezeichnet werden und bedient sich narrativer Verfahren, die bereits im *Nouveau Cinéma* zu identifizieren sind. Allerdings erfolgt die erzählerische Umsetzung in radikalierter Form, beispielsweise hinsichtlich der Fragmentarität und Lückenhaftigkeit, da der o.g. Film als Produkt der Postmoderne verstanden werden muss, während *LJIM* im Übergang zwischen Moderne und Postmoderne verortet werden kann. Neben dem für den *Puzzle Film* charakteristischen narrativen Verfahren des unzuverlässigen Erzählens finden sich auch Parallelen zu und Anlehnungen an das Genre des *Giallo*, die insbesondere in der Ästhetik des Films widerspiegelt werden.

Der Begriff des *Giallo* (ital.: gelb) entstammt einer in den 1920ern im italienischen Verlagshaus Mondadori in gelbem Buchumschlag herausgegebenen Serie von ursprünglich englischsprachigen Mord-Mystery-Romanen und umfasste unter anderem Werke von Arthur Conan Doyle, Agatha Christie und Edgar Wallace. (vgl. Koven 2006: 2) Infolge des Erfolgs der Romane entstehen eigenständige italienische Filme, deren klassische Blütezeit auf die Zeit von 1970 bis 1975 datiert werden kann. *Giallo*-Filme gibt es aber bereits eher: Viscontis *Ossessione* (1942) weist schon giallotypische Elemente auf; in der Literatur wird zumeist Bavas *La ragazza che sapeva troppo* (1962) als begründend für das Genre genannt. Häufig Verwendung findende Symbole

und Motive sind (sexuelle) Gewalt gegen schöne Frauen, Messer und Rasierklingen als Mordwaffen sowie Handschuhe und Maskierung des Täters. (vgl. Koven 2006: 3ff.) Darüber hinaus sind spezifische narrative Charakteristika zu identifizieren, die zum Teil auch konstitutiv für den *Puzzle Film* sind, wie beispielsweise „labyrinthine narrative excesses“ (Thrower 1999: 109). „The ultimate result is a totally chaotic spectacle which inevitably bends, twists and destroys the (typically naïve) world views of their protagonists.“ (Howarth 2002: 71f.) Während die klassischen *Gialli* noch als Kriminalerzählungen bezeichnet werden können, die rational auflösbar sind (vgl. Koven 2006: 9), präsentieren einige (hauptsächlich spätere) Filme Übernatürliches und nähern sich dadurch auch zunehmend dem Genre des Horrors an. Newman schlägt für diese den Begriff *Giallo Fantastico* vor (vgl. Newman 1986: 23). Eine weitere Ausdifferenzierung erfährt der Begriff bei Scheinpflug, der unter *Giallo Pseudofantastico* solche *Gialli* versteht, in denen übernatürliche Erklärungsansätze als reale demaskiert werden. (vgl. Scheinpflug 2014: 17f.) *DTWRT* lehnt sich bisweilen an dieses Subgenre an, da Deutungen, die Übernatürliches berücksichtigen, ermöglicht werden. Als typische Settings können neben italienischen und anderen europäischen Metropolen, insbesondere einzelne isoliert wirkende Gebäude genannt werden (vgl. Koven 2006: 52), die ihre Schauplätze auf ein bis zwei Settings reduzieren (vgl. Koven 2006: 8), wie auch die folgende Analyse zeigen wird. Hinsichtlich der filmischen Darstellung kann eine Betonung der Ästhetik der Sinne hervorgehoben werden: Visuelle Stimuli durch die Wiederkehr bestimmter Farbschemata, *Close-ups* einzelner Körperteile oder Spiegelungen und optische Verzerrungen, aber auch akustische Reize wie zum Beispiel zerbrechendes Glas, knatschendes Leder oder morbide, instrumentale Musik sind vorherrschend. Auch diese ästhetischen Besonderheiten finden in der sich anschließenden Analyse Berücksichtigung, wobei das Hauptaugenmerk der Untersuchung auf den bereits genannten Kriterien Raum, Zeit und unzuverlässiger Erzähler liegen wird.

4.2 Analyse

Als wesentliches Merkmal des Films *DTWRT* ist zum einen die schwierige bzw. nahezu unmögliche Verortbarkeit von Raum und Zeit zu nennen, die zu einer Orientierungslosigkeit des Zuschauers führt. Insbesondere die asynchrone Struktur, sowie die scheinbare Reduzierung auf einen Ort, nämlich auf das Wohnhaus des Protagonisten, gleichzeitig aber auch auf unendlich viele Räume innerhalb dieses Hauses, führen zu diesem Effekt. Ein weiteres Charakteristikum des Films, das mit der Darstellung von Raum und Zeit einher geht, ist die verwendete Strategie des unzuverlässigen Erzählens, die sich

unterschiedlicher, zum Teil sich widersprechender (Binnen)erzählungen bedient, ambivalente, irrationale Protagonisten in den Fokus rückt sowie mit der Oszillation zwischen Realität und Traum bzw. Wahn spielt. Von dieser Grundannahme ausgehend, liegt der Schwerpunkt der Analyse auf den Kategorien Raum, Zeit und unzuverlässiges Erzählen.

4.2.1 Raum

Ähnlich wie bei *LJIM* dominieren Innenaufnahmen des Gebäudes, lediglich zu Beginn bei der Ankunft von Dan Kristensen wird das Haus von außen gezeigt, wobei auch dies nicht in Form einer Totalen geschieht, sondern nur der Eingangsbereich bzw. einzelne Teil der Außenfassade in *Close-ups* gezeigt werden, sodass der Zuschauer über die äußere Gesamtansicht des Gebäudes im Unklaren gelassen wird (vgl. *DTWRT* 2013, 0:03:03–0:03:13). Ein unheimlicher Effekt wird dadurch evoziert, dass Bilder von Ornamenten auf der Fassade und von bunten, christlich-sakral wirkenden Fensterscheiben verdoppelt und in die Breite gezogen werden, wodurch prismaähnliche Formen entstehen, d.h. dass ein Spiel mit Architektur und Perspektive stattfindet. Das Unheimliche wird durch ein Geräusch des Reißens auf der Tonebene verstärkt, das visuell keine konkrete Zuordnung erfährt. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:03:47–0:04:10)

Beim Eintritt von Kristensen ins Haus wird wie in *LJIM* das Labyrinthhafte des Hauses fokussiert. Der Hausflur ist durch gedimmtes Licht nur schwach beleuchtet, Treppen führen in ein verdunkeltes oberes Stockwerk. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:04:19) Das Präsentieren Kristensens aus einem *High-Angle-Shot* erweckt den Anschein, als würde der Blick eines geheimen Beobachters durch einen *Point-of-View-Shot* aus der oberen Etage imitiert. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:04:36–0:04:40) Nachdem er die von innen verschlossene Kette seiner Wohnungstür aufbricht und seine Frau im Innern der Wohnung nicht auffinden kann, begibt sich Kristensen auf die Suche nach ihr im Rest des Hauses. Auch hier spiegelt sich das Geheimnisvolle und Labyrinthähnliche des Hauses wider: Er wandert zahlreiche Flure entlang und steigt unzählige Treppen, wobei Sichtkonzentration und -einschränkung die Darstellung beherrschen. Die vielen Klingelknöpfe deuten darauf hin, dass es sich um ein sehr großes Haus mit vielen Wohnparteien handeln muss, dessen Anonymität dadurch betont wird, dass auf Kristensens Klingeln ablehnend reagiert wird und er scheinbar keine persönlichen Beziehungen zu seinen Mitbewohnern unterhält. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:06:30–0:08:00) Lediglich eine ältere Dame gewährt ihm Einlass in ihre

Wohnung. Auch ihre Darstellung ist geheimnisvoll bzw. skurril: Im Widerspruch zu ihrer alten Stimme stehend, werden lediglich ihre jung wirkenden Beine in schwarzen Schnürstiefeln gezeigt. Sie sitzt auf einem Sessel, wobei sich ihr Oberkörper im Dunkeln befindet. In Form eines Rückblicks erzählt sie von ihrem Mann, der ebenfalls verschwunden sein soll: Das ältere Paar wird beim Sex gezeigt, wobei ein Stöhnen von oberhalb der Zimmerdecke vernommen werden kann. Alles deutet darauf hin, dass es ‚Leben‘ hinter der Decke gibt. Während die Frau vorschlägt, diesem unheimlichen Geräusch nachzugehen, indem sie die Polizei informieren, beschließt ihr Ehemann, der Sache selbst auf den Grund zu gehen. Er fesselt sie, injiziert ihr eine Spritze, damit sie schläft, und beginnt, die Zimmerdecke zu öffnen. Dabei bohrt er ein Loch in die Decke, genau an der Stelle des Kopfes der jungen Frau, deren Bild an die Decke gemalt ist. Er steckt seinen Finger in das Loch und es kommt Blut zum Vorschein. Als die Ehefrau wieder erwacht, wird der unheimliche Effekt der Raumdarstellung des Hauses dadurch verstärkt, dass der Mann nun von oberhalb der Decke zu ihr spricht und eines seiner Augen durch das gebohrte Loch als *Close-up* präsentiert wird. Es ist unklar, wie er nach oben gekommen ist. Mit dem Stethoskop horcht sie die Decke ab, bis sie schließlich ein Geräusch des Zusteichens mit einer Klinge vernimmt, Stöhnen ihres Mannes hört und schließlich Blut auf ihr Gesicht durch das Loch in der Decke tropft. Ein Blick durch das Loch gibt die Sicht auf ein hasserfülltes, wahnhaftes Auge frei, das wiederum durch ein *Close-up* inszeniert wird (vgl. *DTWRT* 2013, 0:08:15–0:17:45). Generell kann festgehalten werden, dass Gucklöcher in Wänden und Decken, Türspione, Kameras oder Fernsehbildschirme häufig Verwendung finden, wodurch es immer wieder zu einer Sichtkonzentration und -einschränkung kommt, ähnlich dem Blick eines Voyeurs (vgl. *DTWRT* 2013, 0:22:39–0:29:25).

Es wird also der Verdacht evoziert, dass sich jemand oder irgendetwas in dem Haus jenseits der sichtbaren Decken und Wände befindet, der oder das die Bewohner beobachtet und sogar bedroht. Allerdings besteht Uneindeutigkeit darüber, ob es sich hierbei um einen real existenten Menschen handelt oder aber ob es sich um phantastische Kräfte handelt, die im Haus wirken. Die folgenden zwei Szenen können beispielhaft für diese mehrdeutige Lesart angeführt werden: Zum einen wird eine junge Frau in ihrem Schlafzimmer gezeigt, die mit etwas scheinbar Übernatürlichem konfrontiert wird, das sie hinter der Tapete hervorkommen sieht, was gefolgt wird von Bildern von Messerschnitten, Schreien, Schatten eines Mannes und Blut. (vgl. *DTWRT* 2013, 55:38–1:02:25) Der Blick jenseits des Sichtbaren und Realen präsentiert also eine Welt von

Gewalt und Persionen. Zum anderen offenbart sich das Unheimliche hinter den Wänden bzw. Decken Dan gegenüber: Nichts Übernatürliches scheint der Grund für die unheimlichen und unerklärlichen Begebenheiten innerhalb des Hauses zu sein. Denn als Kristensen eine Wand seiner Wohnung öffnet, präsentiert sich ihm eine real existierende räumliche Parallelwelt. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:09:37) Auf diese Welt wird er durch einen Mann jenseits der Wände aufmerksam gemacht, der ihm erklärt, die Räume hinter den Wohnungen entstammten aus der Zeit, bevor das Haus in Wohnungen eingeteilt wurde. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:04:20–1:05:45) Dan unterhält sich mehrfach mit ihm und wird schließlich gebeten, das Haus zu verlassen, da er das Geheimnis der Räume und Gänge kenne. Diese rationale Erklärung für die Vorkommnisse innerhalb des Wohnhauses, die die Deutung zulässt, dass Dan nicht verrückt und auch nicht der Mörder seiner Frau ist, ist nur von kurzer Dauer, da sie bald wieder durch Episoden, deren Realitätsgehalt unklar ist, aufgehoben bzw. in Frage gestellt wird. Dans mentaler Status ist immer wieder geprägt von Verunsicherung, Verwirrung und bisweilen von Chaos, das dann scheinbar wieder kurzzeitig in Ordnung gebracht werden kann. Sein jeweiliger Zustand spiegelt sich interessanter Weise teilweise auch im Zustand seiner Wohnung wider: Beispielsweise erwacht er vollkommen verwirrt in seinem Bett nach dem Gespräch mit der alten Dame und der Episode mit der nackten Frau auf dem Dach. Die Suche nach seiner Frau innerhalb des Hauses, die eigentlich der Klärung des Verbleibs dieser dienen sollte, resultiert in noch mehr Fragen und Verunsicherungen. Analog dazu erwacht Dan in seiner vollkommen chaotischen Wohnung: Zeitungen und Kissen liegen wild verteilt auf dem Boden herum, Speisereste finden sich auf seinem Couchtisch und mehrere leere Flaschen alkoholischer Getränke deuten auf eine durchzechte Nacht hin. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:20:05–00:20:52) Nach einem ermahnenen Besuch seines Vermieters erscheint Kristensen wesentlich klarer, bemüht Ordnung in sein Leben zu bringen und systematisch das Verschwinden seiner Frau aufzuklären, wofür auch die Tatsache spricht, dass er mit seiner Recherche quasi bei null anfängt, indem er eine Hutschachtel seiner Frau mit Kindheitserinnerungen hervorholt. Dieser Vorsatz geht einher mit dem Aufräumen seiner Wohnung: Essensreste und leere Flaschen werden beseitigt und alles wird wieder an seinen Ort gebracht. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:35:22–0:36:25) Aber auch dieser geordnete mentale und räumliche Zustand ist nicht von langer Dauer, letztendlich zerstört Dan in einer Verzweiflungstat sogar eine Wand in seiner Wohnung, um das Leben jenseits des Sichtbaren zu erkunden (vgl. *DTWRT* 2013, 1:09:37–1:10:08).

Am Ende betritt Kristensen die zuvor verborgene Seite des Hauses und findet ein Fotoalbum, worin sich auch ein Foto seiner Frau befindet. Dies in Verbindung mit einer Gewaltszene, in der Kristensen ermordet wird, legt wiederum die Vermutung nahe, dass seine Frau entweder genau wie er selbst Opfer eines kaltblütigen Mörders bzw. einer kaltblütigen Mörderin geworden ist oder aber, dass Dans Frau verschwunden ist, um sich von ihm und ihrem konventionellen Ehe- und Hausfrauendasein zu befreien, was sie schließlich auch ganz praktisch tut, indem sie sich durch den Mord an Dan seiner entledigt (vgl. *DTWRT* 2013, 1:26:05–1:26:25). Insofern könnte man *DTWRT* als Verkehrung männlicher Gewaltphantasien, die auf Frauen als Objekte sexueller Begierde und Objekte männlicher Dominanz projiziert werden, interpretieren. Hierfür spricht auch die Umkehr der berüchtigten Sexszene aus *The Strange Vice of Mrs Wardh* (vgl. *The Strange Vice of Mrs Wardh* 1971, 0:14:05–0:15:59), die hier statt einer lustvoll ihre Viktimisierung genießenden Frau einen unsicheren sowie beschämten Mann in der Opferrolle präsentiert.

4.2.2 Zeit

Neben der Uneindeutigkeit der architektonischen Beschaffenheit des Hauses wird eine grundsätzliche Verunsicherung bzw. Unzuverlässigkeit aufgrund von unterschiedlichen Zeitebenen evoziert, die sich nur schwer zueinander in Beziehung setzen bzw. anordnen lassen. Auch die Darstellung innerhalb der einzelnen Ebenen ist nicht chronologisch. Es finden sich zahlreiche Rückblicke, die teilweise auch elliptischer Art sind, wie beispielsweise die bereits erwähnte Erzählung der alten Dame, deren Mann hinter der Zimmerdecke verschwunden ist (vgl. *DTWRT* 2013, 0:08:15–0:17:45) oder aber der Rückblick des Polizisten beim ersten Verhör Kristensens auf einen früheren Fall, bei dem ein Mann ebenfalls seine Frau als vermisst meldete (vgl. *DTWRT* 2013, ab 0:20:16).

Die Schwierigkeit zeitlicher Linearität findet in der filmästhetischen Inszenierung Ausdruck in dem sich wiederholenden *Close-up* der sich ständig drehenden Schallplatte, insbesondere ihres rot-weißen Labels (vgl. *DTWRT* 2013, 0:05:37–0:06:20; 0:21:57), dessen Darstellung wie bereits angedeutet an Inszenierungsverfahren des *Giallo* erinnert. Diese Repetition und das Drehen der Platte, die keinen Anfang und kein Ende aufweist, reflektiert die fehlende Chronologie des gesamten Films bzw. eine Vermischung der Zeitebenen, die auch durch das Vermischen der Farben Rot und Weiß widergespiegelt wird, wozu es durch die schnelle Drehbewegung kommt. Des Weiteren gibt es eine schwarz-weiß Episode, die ebenfalls mehrfach wiederholt wird und zeitlich nicht verortet werden kann. Dabei handelt es sich um eine Szene, die eine

schwarze Frau zeigt und eine Anspielung auf BDSM-Praktiken darstellt: Das Liebesspiel ist gekennzeichnet durch Lederkleidung und die Verwendung von Fesseln und Messern, wobei der Grad an Gewalt zunimmt und schließlich in der Misshandlung der Frau mit dem Messer endet. Hierbei finden spektakuläre optische und akustische Elemente Verwendung, wie beispielsweise das Geräusch des Entlanggleitens der Messerklinge an der Haut bzw. des Zustechens sowie das *Close-up* des entsetzten Auges der Frau beim Zustechen. Es ist unklar, ob es sich um einen Rückblick auf den potentiellen Mord von Kristensens vermisster Frau handelt, ob die Gewalttat just in dem Moment der erzählten Zeit geschieht bzw. ob es sich vielleicht sogar nur um einen Traum oder eine sexuelle Gewaltphantasie handelt. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:01:00-0:03:03; 0:32:57-0:33:13)

Als weiteres Beispiel für die Vermischung unterschiedlicher Zeitebenen kann die bereits erwähnte Erzählung des Kommissars über einen früheren Fall angeführt werden. Sie wird durch einen Hinweis auf eine Verletzung am Hals, die der Kommissar zeigt und die ihm als Erinnerung des Falls geblieben ist, eingeleitet. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:21:40) Dies scheint die Rahmung des folgenden vermeintlichen Flashbacks zu sein, der einen eine Frau observierenden Mann zeigt. Problematisch ist, dass die eingeleitete Binnenerzählung nicht durch eine Rahmung am Ende geschlossen wird. Es kommt also zu einer Verunsicherung darüber, ob es sich tatsächlich um einen Rückblick handelt bzw. falls ja, wann dieser endet. (vgl. *DTWRT* 2013, vermutlich 0:31:41)

4.2.3 Unzuverlässiges Erzählen / unzuverlässiger Erzähler

Auch wenn der Film wie ein Thriller oder Kriminalfilm bzw. -roman beginnt und eine *Whodunit*-Erzählung erwartet wird, dessen Setting charakteristischerweise ebenfalls begrenzt ist und daher nur einen kleinen Kreis an Verdächtigen anbietet, jedoch eine Rekonstruktion des Tätermotivs sowie schließlich eine Entlarvung des Täters erlaubt (vgl. Hickethier 2005: 29ff. und Nusser 2009: 47), verliert *DTWRT* schnell an stringenter Handlung. Der Zuschauer gerät in einen Strudel von Eindrücken, Ereignissen, Irritationen, Irrsinn und Widersprüchlichkeiten. Auch Visionen und (Alp)Träume, die jedoch nicht zweifelsfrei als solche ausgemacht werden – vielleicht handelt es sich auch um tatsächliche Ereignisse – steigern das Verwirrspiel. Beispielhaft hierfür kann die Begegnung Kristensens mit der nackten Frau Barbara auf dem Dach des Hauses genannt werden, das er aufsucht, nachdem er von der alten Dame förmlich aus ihrer Wohnung herausgeworfen wurde. Das Zusammentreffen

erscheint eher unwirklich, zumal Kristensen über die Nacktheit der ihm vollkommen unbekanntem Frau nicht irritiert wirkt und seinem Versuch, sich eine Zigarette anzuzünden, ein *Point-of-View-Shot* folgt, der durch Dans imitierten Blick in die Tiefe, seinen Fall vom Dach suggeriert. Auch die darauf folgende Einstellung, die Kristensen in Form eines *Top-Shots* in seinem Bett zeigt, deutet darauf hin, dass es sich tatsächlich um einen Traum oder eine Phantasie im Rausch gehandelt haben könnte. Das zerwühlte Bett und eine komplett geleerte Spirituosenflasche neben Kristensen legen zumindest diese Deutungsvariante nahe (vgl. *DTWRT* 2013, 0:18:50–0:20:11).

Die inhaltliche Struktur zerbricht also zunehmend: Geht es zu Beginn noch um die Suche nach Kristensens Frau Edwige, treten immer mehr männliche Obsession und Begierde in den Fokus, wobei keinerlei Lösungen oder Erklärungen angeboten werden. Hier lassen sich im Übrigen zahlreiche Bezüge zum traditionellen *Giallo* aufzeigen: Zum einen trägt die verschwundene Protagonistin in *DTWRT* den Vornamen der Schauspielerin Edwige Fenech, die Mrs Wardh in Sergio Martinos *Giallo*-Film *The Strange Vice of Mrs. Wardh* aus dem Jahre 1971 spielt, auf den der englische Titel *The Strange Colour of Your Body's Tears* bereits verweist.⁵ Zum anderen stellt *DTWRT* eine Gegenfolie zur Handlungsstringenz des *Giallo* dar: Hier ist klassischerweise am Ende eine Rekonstruktion der Handlung möglich und es wird EINE Lösung angeboten. Das bedeutet, dass *DTWRT* zwar mit Blick auf die Struktur des Plots vom *Giallo* abweicht, die Machart und Ästhetik aber ähnlich sind. Diese aufgezeigte Selbstreflexivität und Intertextualität bilden neben dem Fragmentarischen, auf das im Folgenden noch näher eingegangen wird, prototypisch postmoderne Elemente, ebenso wie die Mehrdeutigkeit, die durch das unzuverlässige Erzählen entsteht. Denn, wie Zima betont, entwickelt postmoderne Literatur, „extreme Formen der Intertextualität, Karnevalisierung, Verfremdung und Polysemie“ (Zima 2001: 340f.).

Neben der Schwierigkeit der Identifikation eines stringenten Handlungsstrangs des Films wird eine weitere Verunsicherung des Zuschauers durch verschiedene unzuverlässige Binnenerzählungen erzeugt, deren Unzuverlässigkeit zudem noch dadurch verstärkt wird, dass sie auch zeitlich (und teilweise räumlich) nur schwer zu verorten sind: Zu nennen ist hier zum einen die Erzählung der alten

⁵ Der englische Originaltitel *The Strange Colour of Your Body's Tears* stellt sich als ein Titel-*Mesh-Up* mehrerer *Gialli* heraus, so verweist er zum Beispiel neben dem bereits genannten Titel Sergio Martinos auch auf dessen *All the Colors of the Dark* (1972) sowie auf *What Are Those Strange Drops of Blood Doing on Jennifer's Body?* (1972). In allen drei Filmen ist die bereits genannte *Giallo*-Ikone Edwige Fenech in der weiblichen Hauptrolle zu sehen.

Dame, die auf das Verschwinden ihres Mannes zurückblickt. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:08:15-0:17:45) Zum anderen muss der Bericht des Polizeikommissars über einen früheren Fall, bei dem ein Mann seine Frau als vermisst meldete, genannt werden. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:20:16-0:21:56) Schließlich berichtet der ominöse Mann hinter den Wänden über Dans Frau, die angeblich die Grenzen ihres Körpers überschreiten wollte. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:04:20-1:05:45) Auffällig ist bei allen drei Erzählungen, dass ihre Erzähler aufgrund unterschiedlicher Gründe als unzuverlässig zu bezeichnen sind: Der alten Dame mag der Zuschauer wegen ihrer unheimlichen Art keinen uneingeschränkten Glauben schenken, der Polizeikommissar erscheint ebenfalls nicht als sympathische Figur, im Gegenteil, bisweilen liegt die Vermutung nahe, dass er aufgrund seines früheren Falls voreingenommen ist. Auch der Mann hinter der Wand erscheint wegen seines eigenartigen Lebenswandels und seiner voyeuristischen Vorlieben als nicht verlässlich. Des Weiteren lassen die genannten Binnenerzählungen bzw. Rückblicke unterschiedliche, sich widersprechende Spekulationen hinsichtlich des Verbleibs von Kristensens Ehefrau zu: Das Verschwinden des alten Mannes verweist auf übernatürliche Erklärungsansätze in der Art, dass etwas in dem Haus Menschen verschwinden lässt und spielt somit auf Charakteristika des *Giallo Fantastico* an. Von dieser übernatürlichen Deutungsvariante ausgehend, wäre Kristensen als Figur Glauben zu schenken. Im Gegensatz dazu spielt die Erzählung des Kommissars auf Kristensen als potentiellen Mörder seiner Frau an, nicht zuletzt dadurch, dass das erste Gespräch zwischen Kristensen und ihm einem Verhör gleichkommt. Das hierfür typische Frage-Antwort-Schema wird filmtechnisch zunächst unterstrichen durch Dan und den Kommissar als parallel montierte Figuren, dann sogar durch die Montage der fragenden Augen des Polizisten und dem antwortenden Mund Kristensens (vgl. *DTWRT* 2013, 0:20:16–0:21:56). Und schließlich deuten die Aussagen des Mannes hinter der Wand darauf hin, dass Kristensens Frau ihren Mann im Zuge eines sexuellen Selbstfindungsprozesses verlassen hat oder dass sie Opfer des voyeuristischen Erzählers selbst geworden ist. Es zeichnet sich folglich eine „Konkurrenz zwischen verschiedenen Erzählperspektiven“ (Zima 2001: 351) ab, die Zima als kennzeichnend für postmoderne Texte nennt. Dadurch wird der Effekt der Unzuverlässigkeit verstärkt, da verschiedene, ambivalente Deutungen ermöglicht werden.

Zu einer Irritation des Zuschauers kommt es auch durch die rein assoziativ anmutende Handlung, die man als episodenhaft und fragmentarisch bezeichnen muss, wie bereits an einigen genannten Beispielen deutlich wurde. *DTWRT*

bietet letztendlich zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Dabei muss ein wesentlicher Unterschied zu *LJIM* herausgestellt werden, da hier noch ein Plot – wenn auch nicht unbedingt ein stringenter – identifiziert werden kann, der nicht unendliche sondern wenige Lösungsansätze bietet.

Des Weiteren wird das Fragmentarische des Erzählstils von *DTWRT* dadurch betont, dass es nicht nur wenige (erklärende) Dialoge und kaum zusammenhängende Handlung gibt, sondern diese *Gaps* auch auf der Bild- und Tonebene dadurch verstärkt werden, dass bestimmte Bilder, Szenen und akustische Stimuli iterativ verwendet werden und somit eine räumliche sowie zeitliche Verortung erschwert wird. Beispielhaft hierfür ist die bereits erwähnte schwarz-weiß Episode der schwarzen Frau, die während des Liebesspiels mit einem Messer misshandelt wird, anzuführen. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:01:00-0:03:03; 0:32:57-0:33:13) Aber auch das bereits erwähnte Drehen der Schallplatte, Geräusche von Türklingel, Schnitten, zersplitterndem Glas, Stahlgeräusche sowie Stöhnen und Schreie sind erwähnenswert (vgl. *DTWRT* 2013, 0:40:00-0:40:29; 0:43:52-0:45:14; 0:49:48-0:50:45; 0:57:04-0:57:43) und bilden so eine grotesk überzogene Geräuschkulisse. Auf der visuellen Ebene ist noch ein immer wieder auftretendes identisches Farbschema von Grün, Rot und Blau zu nennen. (vgl. *DTWRT* 2013, 0:22:00-0:26:33; 0:27:18-0:29:50; 0:45:22-0:46:10) Viele der hier aufgeführten Stimuli stehen in der Tradition des *Giallo* und ihre filmästhetische Inszenierungsweise deutet auch auf den „Spielcharakter des postmodernen Textes“ (Zima 2001: 349) hin.

Aber nicht nur die Handlung von *DTWRT* verwirrt den Zuschauer durch ihre Fragmentarität, auch die bisweilen fragmentarische Darstellung der Figuren trägt hierzu bei. Denn durch die Sichtkonzentration und -einschränkung als Erzählstil, insbesondere durch *Close-ups*, die bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Räume diskutiert wurden, werden oft nur einzelne Körperteile gezeigt, deren Zuordnung zu den entsprechenden Figuren teilweise erschwert ist und die Verwirrung steigern. Hinzu kommt, dass sich alle Männer, abgesehen von der Augenfarbe, ähneln, wodurch die Erzählung erneut unzuverlässig wirkt, da nicht ausgemacht werden kann, ob es sich um verschiedene Männer handelt oder um den Mann an sich als Symbol für Maskulinität. Jedenfalls werden Doppel- und Dreifachgänger präsentiert, die verwirrend und unheimlich wirken und letztlich auch als Symbol für Kristensens mögliche Ich-Spaltung bzw. des Verlusts seiner Selbstkontrolle bewertet werden können (vgl. Schmitz-Emans 2012: 503). Es dominiert also das Prinzip einer Entdifferenzierung, das Zima als Charakteristikum der Postmoderne betrachtet (vgl. Zima: 2001, 278). Die fehlende Individualität der männlichen Figuren wird auch dadurch verstärkt,

dass sie nicht im Detail porträtiert werden. So erfährt man nur sehr wenig über Dans Leben und seine sozialen Kontakte außerhalb des Hauses. Zwar telefoniert er mit einer Arbeitskollegin oder seiner Assistentin, um mitzuteilen, dass er ein paar Tage nicht kommen wird, und es wird der Anschein erweckt, dass sich beide näher stehen, als unter Kollegen üblich, Näheres erfährt der Zuschauer jedoch nicht. Dieses reduzierte Wissen über Dan führt auch dazu, dass er als Figur für den Zuschauer nur schwer greifbar erscheint: Man kann ihm letztendlich nicht vertrauen, was den Verbleib seiner Frau betrifft, und es dominieren Zweifel: Hat er eventuell Wahnvorstellungen? Hat er Edwige sogar umgebracht? Am Ende ist nicht klar, wer Dans Frau Gewalt angetan hat bzw. ob ihr tatsächlich Gewalt angetan wurde. Auch bezogen auf Dan bleibt eine gewisse Unsicherheit. Er wird erstochen, schreit und hat Angst, woher die Gefahr kommt, wird jedoch nicht gezeigt. (vgl. *DTWRT* 2013, 1:26:05–1:26:25) Insofern ist auch der Schluss des Films prototypisch postmodern, als dass eine „extreme Polysemie oder Unbestimmbarkeit der Tatsachen“ (Zima 2001: 352) dominiert.

5. Fazit

Vergleicht man beide analysierten Filme, so lassen sich zahlreiche Ähnlichkeiten hinsichtlich der Inszenierung von Raum und Zeit, aber auch hinsichtlich der narrativen Verfahren und Modi identifizieren, was insbesondere vor dem Hintergrund des sehr unterschiedlichen zeitlichen Entstehungskontextes interessant ist.

Die offensichtlichsten Parallelen ergeben sich in Bezug auf die räumliche Darstellung: In beiden Filmen findet die Handlung vorwiegend in einem Gebäude statt, das als rätselhaft und labyrinthartig präsentiert wird, nicht zuletzt durch die detailreiche Fokussierung auf Flure, Decken und Treppen, wodurch es zum einen zu ästhetische Erfahrung des Betrachtens dominiert.

Auch im Hinblick auf die zeitliche Darstellung wird eine Verunsicherung des Zuschauers evoziert. Die präsentierten Zeitebenen erscheinen unklar und erfahren bisweilen eine Vermischung, insbesondere durch (vermeintliche) Flashbacks, die zudem keine oder eine unvollständige Rahmung erhalten. Während es sich bei *LJIM* um zwei – wenn auch nicht klar voneinander zu differenzierenden – Zeitebenen handelt, wird die zeitliche Orientierungslosigkeit bei *DTWRT* durch scheinbar unendliche viele Ebenen auf die Spitze getrieben. Der Effekt ist dennoch identisch, als dass eine Stringenz der Handlung aufgehoben bzw. gar nicht erst produziert wird.

Der Modus des Erzählens ist ebenfalls in beiden Filmen durch Unreliabilität geprägt: Während es in *LJIM* zu einem stetigen Wechsel des Erzählers kommt, nämlich zwischen dem aus dem *Off* und einem intradiegetischen, der zudem noch seine eigene Autorität als Erzählinstanz bezweifelt, führt bei *DTWRT* die durch verschiedene Binnenerzählungen erzeugte Multiperspektivität und damit verbundene Mehrdeutigkeit zu Zweifeln hinsichtlich des Wahrheitsgehalts der einzelnen Erzählungen. Damit verbunden ist auch die Tatsache, dass letztendlich unendlich viele Lösungen und Deutungsversuche möglich sind, während *LJIM* nur einige wenige anbietet.

Eine weitere Gemeinsamkeit muss mit Blick auf die Dominanz des Fragmenthaften konstatiert werden. In beiden Filmen werden, wenn auch in unterschiedlicher Weise, die Figuren fragmentarisch dargestellt. Während sie in *LJIM* im Allgemeinen als emotions- und namenlos präsentiert werden, betrifft die entdifferenzierende und oberflächliche Inszenierung in *DTWRT* in erster Linie männliche Figuren. Für die Hauptfiguren in beiden Filmen muss eine Unsicherheit bezogen auf die eigene Identität herausgestellt werden, die in *LJIM* vor allem Ausdruck im Spiegelmotiv und in *DTWRT* im Motiv des Doppelgängers findet. Der Eindruck des Fragmentarischen wird in beiden Fällen durch iterative, oft weder Realität noch Imagination eindeutig zuzuordnende Episoden erzeugt, die zudem bei *DTWRT* noch phantastische Elemente aufweisen. Darüber hinaus tragen zahlreiche Leerstellen in beiden Filmen zum Eindruck der Lückenhaftigkeit und Unzuverlässigkeit bei. Interessant ist, dass sich hinsichtlich des potentiellen Verbrechens des Mordes bzw. der Vergewaltigung jeweils die größte Leerstelle abzeichnet, deren Füllen für die Eindeutigkeit beider Filme absolut handlungskonstitutiv gewesen wäre und somit große Deutungsschwierigkeiten hervorruft.

Der Vergleich der Analyseergebnisse zeigt, dass es zahlreiche Ähnlichkeiten hinsichtlich des unzuverlässigen Erzählens gibt und es sich bei *LJIM* bereits um einen frühen *Puzzle Film* handelt, obwohl dessen eigentliche Hochzeit erst seit den 1990er Jahren zu verorten ist, was die innovativen und avantgardistischen Züge dieses Films betont. Für beide Filme muss konstatiert werden, dass es sich durch ihre Ästhetik um *High-Art*-Produkte handelt, die keine Mainstreamzuschauer adressieren, nicht zuletzt aufgrund der Orientierungslosigkeit, in die sie ihr Publikum versetzen, dessen mühsamer Versuch einer eindeutigen Interpretation zum Scheitern verurteilt sein muss. Insofern sind es mit Blick auf *DTWRT* nicht die klassischen Adressaten des historischen *Giallo*, die *Terza-Visione*-Kinos aufsuchten, um kurzweilige Zerstreung in formelhaften, seriell produzierten Filmen zu finden (vgl. Koven

2006: 15ff.). Dies verweist bereits darauf, dass es sich bei *DTWRT* in erster Linie um einen *Puzzle Film* handelt, der lediglich durch Motive des *Giallo* (*Pseudo*)*fantastico* und des *Italo Gothic Horrors* (vgl. Bondanella 2009: 306ff., 372ff.), wie beim späteren Argento, ergänzt wird.⁶ Er „ist weniger ein *Neo-Giallo* als vielmehr eine Meditation über Motive und Strukturen des Genres, die postmoderne Variante eines vergangenen Phänomens.“ (Naumann 2012: 39).

Literaturverzeichnis

- Blüher, Karl Alfred (1992):** „Die Dezentrierung der Erzählinstanz in den Romanen Robbe-Grillet“, in: Ders. (Hg.): *Robbe Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*, Tübingen, S. 77-99.
- Bondanella, Peter E. (2009):** *A History of Italian Cinema*, New York et al..
- Buckland, Warren (2009):** „Introduction: Puzzle Plots“, in: Ders. (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden, S.1-12.
- Ehrenreich, Andreas (2016):** „The Creation of a Film Cycle. How the Neo-Giallo’s Marketing Shapes the Historic Giallo“, Vortrag auf der Konferenz FEAR 2000: 21st Century Horror, Sheffield, o. S.
- Gracey, James (2010):** *Dario Argento*, Harpenden.
- Hickethier, Knut (2005):** „Einleitung“, in: Ders. (Hg.): *Filmgenres. Kriminalfilm*. Stuttgart, S. 27-41.
- Howarth, Troy (2002):** *The Haunted World of Mario Bava*, Godalming.
- Jost, François (1992):** „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet“, in: Blüher, Karl Alfred (Hg.): *Robbe Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*, Tübingen, S. 65-76.
- Koven, Mikel J. (2006):** *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Lanham et al..
- Naumann, Kai (2012):** „Reinkarnation des Giallo-Thrillers. Blick und Körperbild in H. Cattets und B. Forzani’s *Amer*“, in: *Navigationen. Zeitschriften für Medien- und Kulturwissenschaften*, 12, S. 34-44.
- Newman, Kim (1986):** „Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation“, in: *Monthly Film Bulletin*, 53, S. 20-24.
- Nusser, Peter (2009):** *Der Kriminalroman*. Stuttgart, S. 23-68.

⁶ Es wäre zu prüfen, welche Elemente die zeitgenössischen *Neo-Gialli* vom historischen *Giallo* übernehmen bzw. es wäre die Frage danach zu stellen, inwiefern es sich bei ihnen überhaupt um *Gialli* handelt. Davon ausgehend wäre auch zu fragen, welches Bild die neuen Filme und ihr Marketing von den alten Filmen zeichnen (Vgl. Ehrenreich 2016: o. S.).

Robbe-Grillet, Alain (1955): *Le voyeur*. Paris.

Robbe-Grillet, Alain (1987): „Warum und für wen ich schreibe“, in: Blüher, Karl Alfred (1992) (Hg.): *Robbe Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*, Tübingen, S. 17-64.

Scheinpflug, Peter (2014): *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*, Bielefeld.

Schmitz-Emans, Monika (2012): „Zwillinge/Doppelgänger“, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.Aufl., Stuttgart, S. 502-504.

Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin.

Thrower, Stephen (1999): *Beyond Terror: The Films of Lugio Fulci*, Godalming.

Zima, Peter V. (2001): *Moderne/Postmoderne*. 2. überarb. Auflage, Tübingen, Basel.

Filme:

Bava, Mario: *La ragazza che sapeva troppo*, DVD, 92 min., Italien, 1963.

Carnimeo, Giuliano: *What Are Those Strange Drops of Blood Doing on Jennifer's Body?*, DVD, 94 min., Italien, 1972.

Cattet, Hélène / Forzani, Bruno: *Der Tod weint rote Tränen*, DVD, 98 min., Belgien/Frankreich/Luxemburg, 2013. [O: *The Strange Colour of Your Body's Tears*]

Martino, Sergio: *The Strange Vice of Mrs Wardh*, DVD, 98 min., Italien/Spanien, 1971.

Martino, Sergio: *All the Colors of the Dark*, DVD, 94 min., Italien/Spanien, 1972.

Resnais, Alain: *Letztes Jahr in Marienbad*, DVD, 94 min., Frankreich/Italien, 1961. [O: *L'Année dernière à Marienbad*]

Robbe-Grillet, Alain: *L'Immortelle*, DVD, 101 min., Frankreich/Italien/Türkei, 1963.

Visconti, Luchino: *Ossessione*, DVD, 140 min., Italien, 1943.

Arş. Gör. İrem Atasoy

İstanbul Üniversitesi (Istanbul, Turkey)

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

E-Mail: irem.atasoy@istanbul.edu.tr

**(Titel Deutsch) Germanistik zwischen
Regionalität und Internationalität -**

Internationale Tagung: 60 Jahre

Temeswarer Germanistik

**(Title English) German language and
literature between regionality and
internationality: 60 years of Timisoarian**

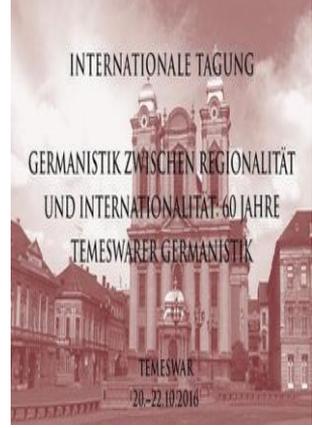
German language and literature

(Başlık Türkçe) Yerellik ve

Uluslararasılık arasında Alman Dili ve

Edebiyatı: Temeşvar Alman Dili ve

Edebiyatı Bölümü'nün 60 Yılı



Temeşvar Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'nün (Universitatea de Vest din Timișoara Departamentul de Limbi și Literaturi Moderne Colectivul de Limba și Literatura Germană) 60. kuruluş yıldönümü kapsamında bu yıl 13.'sünü düzenlediği „Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität – Internationale Tagung: 60 Jahre Temeswarer Germanistik“ başlıklı kongre 20-22 Ekim 2016 tarihleri arasında Temeşvar Üniversitesi'nde yapıldı. Kongre Temeşvar Alman Konsolosluğu, BMWFW (Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft) ve Goethe Institut'un yanı sıra Österreich-Bibliothek Temeswar, Das Deutsche Kulturzentrum Temeswar, Die Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (Zweigstelle Temeswar), Formul Cultural Austriac, IKGS (Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas), DIMOS (Forschungszentrum Deutsch in Mittel-, Ost- und Südosteuropa der Universität Regensburg), Deutsch-Rumänische Kulturgesellschaft Temeswar, Demokratisches Forum der Deutschen Banat, Adam Müller Guttenbrunn Haus Temeswar, Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien/Banater Zeitung, TVR Timișoara ve Radio România Timișoara tarafından desteklenmişti.

Tanıtmanın geldiği tarih:

Tanıtmanın kabul edildiği tarih:

Kongrenin amacı, kültürlerarasılık bağlamında Almanya ve Romanya ile ilgili edebiyat, dilbilim, çeviribilim ve dil eğitimi alanlarında çalışmalar yapan akademisyenleri ve lisansüstü öğrencileri bir araya getirerek çalışmalarını tanıtmaya ve etkileşimde bulunabilme olanağı sunmaktır. İki gün süren ve on farklı oturumda gerçekleşen kongreye başta Romanya, Almanya ve Avusturya olmak üzere 19 farklı ülkeden 121 araştırmacı katılarak ilgili alanlarda bildirimlerini sundular.

Kongre, Temeşvar Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Roxana Nubert'in Alman Dili ve Edebiyatı Kürsüsü hakkında bilgiler verdiği açılış konuşması ile başladı. Nubert konuşmasında, Temeşvar Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'nün 1956 yılındaki kuruluşundan günümüze kadar geçen 60 yıllık tarihsel bir çizgide bölümün nasıl kurulduğu, bölümde görev almış akademisyenler ve çalışma alanlarını kapsayan detayları anlattı. Nubert'in açılış konuşmasını Almanya ve Avusturya'dan iki konuk akademisyenin yaptığı sunumlar izledi. Bunlardan ilki Regensburg Üniversitesi'nden Prof. Dr. Hermann Scheuringer'in Regensburg Üniversitesi Orta-, Doğu- ve Güneydoğu Avrupa'da Almanca Araştırmaları Merkezi'ni (Forschungszentrum Deutsch in Mittel-, Ost- und Südosteuropa der Universität Regensburg) ve Romanya'nın Banat bölgesinde konuşulan Almanca üzerine çalışmalar yapmış olan dilbilimci Prof. Dr. Peter Kotler'i tanıttığı sunumuydu. Scheuringer'in sunumunun ardından bir diğer konuk konuşmacı olan Viyana Üniversitesi'nden Prof. Dr. Konstanze Field, Avusturya edebiyatı konusunda bu alandaki anlayış ve yöntemsel yaklaşımlar üzerinde durdu. Açılış konuşmalarının sonunda ilk oturuma geçildi.

Kongredeki oturumlarda sunulan çalışmaların ağırlık noktası edebiyat alanındaydı. Bu bağlamda öne çıkan konular Avusturya Edebiyatı, edebiyat ve kimlik, edebiyat ve göç, film ve edebiyat ilişkisi ile Romanya kültüründe Almanca edebiyattı. Dilbilim alanındaki oturumlarda çok dillilik, çeviribilim, kültürler- ve dillerarası çalışmalar ile Banat lehçesi ele alındı. Dil eğitimi oturumları ise dilbilgisi ve yabancı dil olarak Almanca öğretimi konuları üzerinde yoğunlaşıyordu.

Ben kongreye Almanca, İngilizce, İtalyanca ve Türkçe televizyon reklamlarını dilbilimsel açıdan karşılaştırmalı olarak incelediğim "Multimodale Texte im Vergleich: Eine kontrastive interlinguale textlinguistische Analyse deutscher, englischer, italienischer und türkischer Fernsehwerbungen" başlıklı çalışmam ile katıldım. Çalışma alanıma yakınlıkları dolayısıyla kongre süresince dilbilim oturumundaki sunumları takip ettim.

Dilbilim oturumunda birinci günün ilk sunumu, Bükreş Üniversitesi'nden Ana Andreea Dovgan'ın Almanca ve Romencedeki ad eylemleri sözdizimsel boyutta karşılaştırdığı çalışmasıydı. Günün ikinci konuşmacısı Craiova Üniversitesi'nden Dr. Emilia Ştefan'dı. Ştefan bildirisinde Almandaki *von* bağlacı ve işlevleri üzerinde durdu. Szegedin Üniversitesi'nden Péter Kappel 1560-2000 yılları arasında Almandaki temel ve yan tümce bağlantılarını tarihsel ve dilbilimsel yöntemle ele aldığı incelemesinde bu türden tümcelerin yazılı ve sözlü kullanımları arasında farklılıklar bulunduğu dikkat çekti. Aynı üniversiteden bir diğer konuşmacı olan Dr. Orsolya Rauzs modern Almandaki olumsuzluk anlamı veren yan tümcelere sözdizimsel açıdan yaklaştı. Rauzs'un sunumunu Bükreş Üniversitesi'nden Andrada Părchişanu'nun modern Almandada etnik diyalektler ile stereotip bağlantısını Feridun Zaimoğlu'nun *Kanaksprak* adlı eseri üzerinde incelediği bildirisi izledi. Günün son sunumu Oradea Üniversitesi'nden Dr. Gizella Boszák'ın çalışmasıydı. Boszák bildirisinde Romanya'nın Banat bölgesinde konuşulan Almanca-Romence karışımı olan Banat lehçesindeki dilsel yapıları tümce düzleminde ele aldı.

İkinci gün dilbilim oturumundaki ilk sunum Varşova Üniversitesi'nden Dr. Ewa Majewska'nın Felemenkçe ve Almanca tıp terminolojisindeki sözcüklerin anlamlarını karşılaştırdığı çalışmasıydı. Majewska incelemesinde anlambilim düzleminde bu iki dildeki tıp terimlerinin benzerliği üzerinde durdu. Banská Bystrica Üniversitesi'nden Dr. Jana Štefaňáková günün ikinci konuşmacısıydı. Štefaňáková, çalışmasında Almanca ve Slovakça hukuk terminolojisini karşılaştırdı ve Almanca hukuk terimlerinin Slovakçada da kullanıldığına dikkat çekti. Temeşvar Üniversitesi'nden Karla Lupşan ise çeviribilim derslerinde uygulanan ve BMFW (Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft) ile Die Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (Zweigstelle Temeswar) tarafından desteklenen "Projektarbeit als praktische Umsetzung der Kompetenzorientierung im Übersetzungsunterricht" adlı projesini tanıttı. Dilbilim oturumundaki son sunum, benim Almanca, İngilizce, İtalyanca ve Türkçe televizyon reklamlarını dilbilim ve göstergebilimdeki çok katmanlı metin¹ (*multimodaler Text*) anlayışına göre karşılaştırmalı olarak çözümlediğim

¹ Çok katmanlı metin (*multimodaler Text*) kavramı Kress'in (2010) sosyal semiyoloji temelli yaklaşımıyla geliştirdiği bir metin anlayışıdır. Kress'e göre günümüzde karşılaştığımız metinlerin çoğu, farklı gösterge sistemlerinden dil, görüntü, ses, müzik ve tipografi katmanlarının bir arada kullanılabilirdiği ve anlamın oluşturulmasında her bir katmanın birbirini tamamladığı çok katmanlı bir yapıya sahiptir (a.e.: 54-67). Katman kavramını anlam inşa etmeye yarayan ve toplumsal

çalışmamdı. Çalışmamın bütüncesi *Fiat 500 Cult* televizyon reklamlarının bu dört farklı dildeki versiyonlarından oluşuyordu. Bildirimde zaman kısıtlılığından dolayı sadece dil katmanına odaklandım ve bu dört dil arasındaki farklılık ve benzerlikleri ortaya çıkarmaya çalıştım. Bu bağlamda dil katmanı üzerinde sözdizimsel ve anlambilimsel bir inceleme yaparak, reklamlarda yer alan sözcüklere ve tümce yapılarına yoğunlaştım. Çalışmamın sonunda Almanca, İngilizce ve Türkçe reklamlar arasında dilsel açıdan farklılıktan çok benzerlikler bulunduğunu bulguladım. Bu üç reklamda en sık yinelenen sözcükler *Größe, size, büyüklük* adları ile *groß, big, büyük* sıfatlarıydı. Bu ad ve sıfatlar reklamda tanıtılan arabanın küçüklüğü ile karşıtlık yaratan ve bu bağlamda dikkat çekmeyi amaçlayan sözcüklerdi. Sözdizimsel düzlemde ad tümceleri ve sıfat tamlamaları öne çıkıyordu. İtalyanca reklam ise hem sözcük kullanımı hem de tümce yapısı bakımından diğer üç reklamdaki ayrılıyordu. Bu reklamda en sık yinelenen sözcük İtalyancada *feda etmek* anlamına gelen *sacrificare* fiili ve *fedakarlık* anlamına gelen *sacrificio* sözcüğüydü. Almanca, İngilizce ve Türkçe reklamlarda *Größe, size, büyüklük, groß, big, ve büyük* sözcükleri ile üretilen ve görsel öğeler ile pekiştirilen anlam, İtalyanca reklamda bu ad ve sıfatla bağlantılı görsel öğeler gösterilerek *sacrificare* ve *sacrificio* sözcükleriyle sağlanıyordu. İtalyanca reklamda sözdizimsel açıdan ise fiil tümcelerinin kullanımı yaygındı. Bu farklılığın başlıca nedeni reklamın üretildiği dil ve kültür ile bağlantılı olmasıydı. Kongre, Prof. Dr. Roxana Nubert'in iki günün değerlendirmesini yaptığı kapanış konuşması ile sona erdi.

“Germanistik zwischen Regionalität und Internationalität -Internationale Tagung: 60 Jahre Temeswarer Germanistik” başlıklı kongrenin en önemli özelliği hem alanında tanınmış bilim insanlarına hem de lisansüstü öğrencilere yönelik olmasıydı. Kongre ayrıca sadece Almanya'ya yönelik tek bir bilimsel alana bağlı kalmadan Avusturya ve Romanya'da da dilbilim, edebiyatbilim, çeviribilim ve dil eğitimi gibi farklı alanlarda disiplinlerarası olarak sürdürülen çalışmaları kapsaması bakımından tüm katılımcılar açısından verimli bir etkinlikti.

Kaynakça

Kress, Gunther (2010): *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, New York.

olarak şekillenen kültürel boyutta verili kaynaklar olarak tanımlayan Kress bu katmanların her birinin anlam üretiminde kendine özel bir işlevi olduğunu belirtir.

