

**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.

Makalenin geldiği tarih: 11.08.2016

Makalenin kabul edildiği tarih: 08.11.2016

**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 videüberwachten 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 anlatıcılığı 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 – nesneliliği, her şeyi görebilmeyi ve ayrıntıya ilişkin bilgiyi vaat ediyor gibi. Fakat diğer yandan filmisel 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 vaadinin malzemenin medyadaki biçimsel işlenişleriyle *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 alımlayıcıya 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,<sup>1</sup> auch in die filmwissenschaftlichen Debatten übergegangen.<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Vgl. Liptay / Wolf 2005; Kaul / Palmier / Skrandies 2009; Helbig 2006; Leierendecker 2015; im Überblick Sulzbacher / Socha 2009.

<sup>3</sup> Zur Kopresenz narrativer Instanzen im Film vgl. auch Schweinitz 2005.

Mit diesen „mindestens zwei Positionen“ im Film stellt sich die Frage: Unzuverlässig im Hinblick worauf?<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Jede Episode endet mit der Ausblendung in einen weißen Bildschirm und den rückgespulten Schlaglichtern der Episode in wenigen Sekunden.<sup>6</sup> 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).

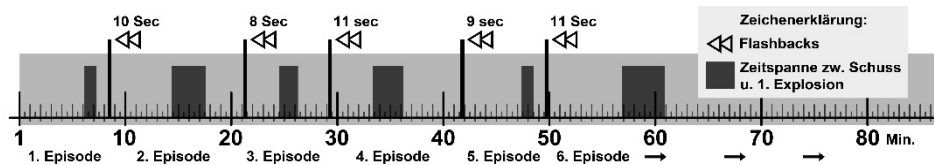


Abb. 1: Zeitliche Abfolge der Episoden in *Vantage Point*

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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 videoüberwachten 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.<sup>7</sup> 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.

---

<sup>7</sup> 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.

**Leiendoeker, 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 unglaubwürdigen 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.