

Markus Kuhn

# Filmnarratologie

Ein erzähltheoretisches Analysemodell

De Gruyter

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

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

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

2010050355

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

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

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

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

Meinen Eltern, Elisabeth und Herbert Kuhn



# Inhaltsverzeichnis

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

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

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

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

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

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

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

## 3. Narrative Instanzen

### 3.1 Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen

#### 3.1.1 Das Kommunikationsmodell der Erzählliteratur

Als Grundlage für das von mir zu entwerfende Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen dient das Kommunikationsmodell der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie. Das an vielen Stellen diskutierte Modell des Erzählwerks (etwa bei Fieguth 1973: 186; Pfister 1997: 20 ff. oder Schmid 2005: 47 f.),<sup>1</sup> lässt sich in einer einfachen Variante wie in Abbildung 4 darstellen.

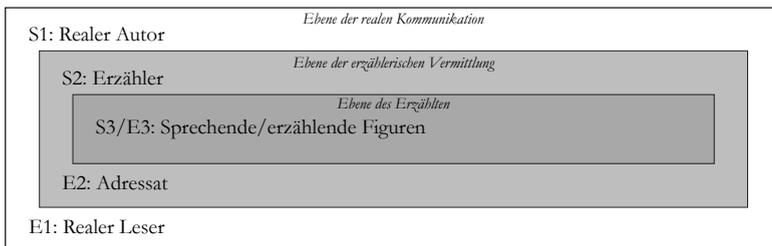


Abb. 4: Das Modell der Kommunikationsebenen narrativer Texte (einfache Variante)

Es handelt sich bei dieser und der unten diskutierten komplexen Variante des Modells (Abb. 5) allerdings nicht um ‚vollständige‘ Kommunikationsmodelle, zumindest nicht in medien- und kommunikationswissenschaftlicher Auffassung, da die tatsächlichen Kommunikations- und vielfältigen Einflussprozesse zwischen Sender und Empfänger (Kanal, Störungsquellen, Kodierung/Enkodierung, Situations-/Kontextfaktoren, Gerichtetheit, Wirkungsaspekte, Transaktionen, Erwartungen/Vorurteile der Kommunikationspartner etc.) nicht mit abgebildet werden. Dem Modell liegt die

<sup>1</sup> Vgl. auch Schmid (1973); Janik (1973); Kahrmann/Reiß/Schluchter (1986: 43 ff.); Lintvelt (1981); Nünning (1989); Jahn/Nünning (1993: 24); Wenzel (2004a).

Vorstellung einer Kommunikation von Senderinstanzen ( $S_{1,2,\dots,n}$ ) und Empfängerinstanzen ( $E_{1,2,\dots,n}$ ) im übertragenen, modellhaft-metaphorischen Sinne zugrunde. Im Mittelpunkt stehen die Ebenen und Instanzen, die man anhand des Grundgedankens der Kommunikation zur Analyse eines Erzähltextes und der narrativen Vermittlung entwickeln kann, weshalb die Bezeichnung als „Modell der werkbezogenen narrativen Ebenen und Instanzen“ genauer wäre.<sup>2</sup> Wenn ich im Folgenden von einem Kommunikationsmodell spreche, beziehe ich den Begriff in diesem Sinne auf narrative Werke und deren Ebenen und Instanzen.

Die Ebene S2/E2, also die Ebene der erzählerischen Vermittlung bzw. das vermittelnde Kommunikationssystem, kann zur Unterscheidung von narrativen und dramatischen Texten herangezogen werden (vgl. Pfister 1997: 20 f.). In dramatischen Texten fällt die Ebene der narrativen Vermittlung in einem idealisierten Modellverständnis aus, so sie nicht durch *Episierungstechniken* erfüllt wird (ebd.: 21 f.; 103 ff.; vgl. 2.1.3).

Unter Berücksichtigung a) eingebetteter Erzählungen, b) einer Differenzierung des „realen Autors“ in „Autor als historische Person“ und „Autor als Textproduzent“ sowie c) der Annahme eines zwischen realem Autor und Erzähler liegenden „impliziten Autors“ und seines Pendants auf Empfängerseite, des „impliziten Lesers“, kommt man zu einer komplexeren Variante des Modells, wie sie sich in Abbildung 5 darstellt. Die Annahme innerer diegetischer Ebenen, die sich beliebig weiter verschachteln lassen, wenn es nicht nur „erzählte Erzähler“ ( $S_5$ ) auf intradiegetischer Ebene, sondern auch „erzählte erzählte Erzähler“ auf metadiegetischer Ebene etc. ( $S_{6,\dots,n}$ ) gibt, dürfte bis auf Differenzen in den Begrifflichkeiten weitgehend unumstritten sein. Umstritten ist dagegen die Ebene des impliziten Autors/Lesers“ (vgl. 3.6) sowie die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen „Autor als historische Person“ und „Autor als Textproduzent“.

---

2 Das Ebenen- und Instanzenmodell narrativer Texte stellt eine Form der Reduktion und Abstraktion medien- und kommunikationswissenschaftlicher Kommunikationsmodelle bei gleichzeitiger Erweiterung der Ebenenschachtelung dar, weil andere Schwerpunkte gesetzt werden. Die Entwicklung von wirkungs- und nutzerbezogenen zu dynamisch-transaktionalen und anderweitigen komplexen Kommunikationsmodellen der Publizistik, Kommunikations- und Medienwissenschaften wird in derartigen Modellen nicht mitreflektiert; die gesellschaftliche Funktion und die Einfluss- und Kontextfaktoren öffentlicher Kommunikation werden durch den Fokus auf werkbezogene Aspekte vernachlässigt. Für literarische Erzähltexte gilt: Die sprachliche Kommunikation ist ein Sonderfall allgemeinen kommunikativen Handelns, die Textkommunikation ein Sonderfall der sprachlichen, die literarische ein Sonderfall der Textkommunikation (vgl. Zerbst 1982: 48 ff.) und die narrative ein Sonderfall der literarischen. Letztere soll hier abgebildet werden.

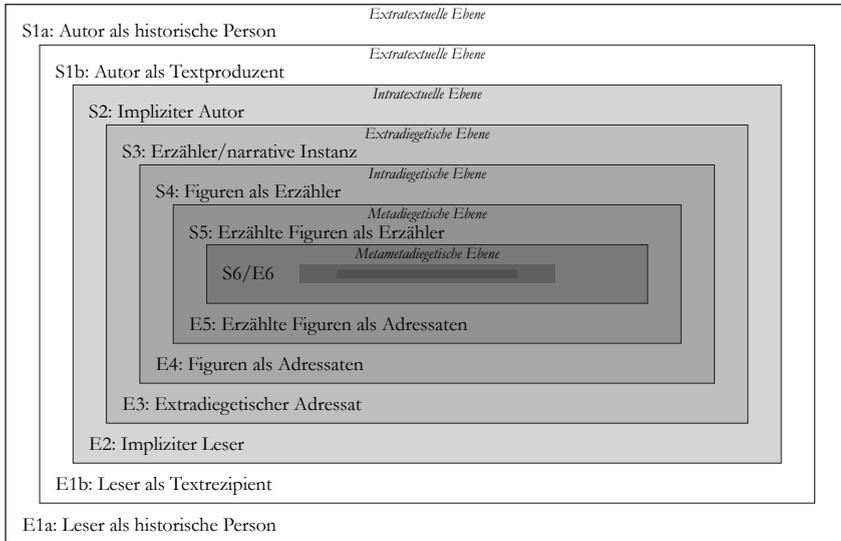


Abb. 5: Das Modell der Kommunikationsebenen narrativer Texte (komplexe Variante)

Ich werde nun das einfache und das komplexe Modell auf den Film übertragen und dann auf die Probleme eingehen, die sich aufgrund der Spezifika des Mediums bezüglich verschiedener Instanzen ergeben. Dabei entscheide ich mich *erstens*, die Aufspaltungen des „realen Autors/Lesers“ nicht weiter zu verfolgen, weil die werkinternen Instanzen im Mittelpunkt stehen und eine derartige Differenzierung der werkexternen Instanzen hier nicht fruchtbar gemacht werden kann.<sup>3</sup> *Zweitens* übernehme ich die umstrittene Ebene des „impliziten Autors/Lesers“ erst einmal nur hypothetisch (vgl. 3.6) und versuche im Verlauf zu klären, ob und wenn ja zur Analyse welcher filmischer Phänomene die Annahme eines impliziten Autors sinnvoll sein kann.

### 3.1.2 Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film

Die Übertragung des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen auf den Film dürfte selbst in seiner einfachsten Form Fragen aufwerfen: Wer oder was ist der Autor im Film? Wer oder was der Erzähler oder die narrative Instanz? Beide Diskussionslinien habe ich bereits

<sup>3</sup> Zum Problem der Autorschaft im Film vgl. 3.8.

angedeutet. Trotz genannter Unstimmigkeiten liegt den meisten Versuchen, erzähltheoretische Kommunikationsmodelle auf den Film zu übertragen, die einfache Version als abstraktes Muster zugrunde. Man könnte sie für den Film wie in Abbildung 6 modellieren.

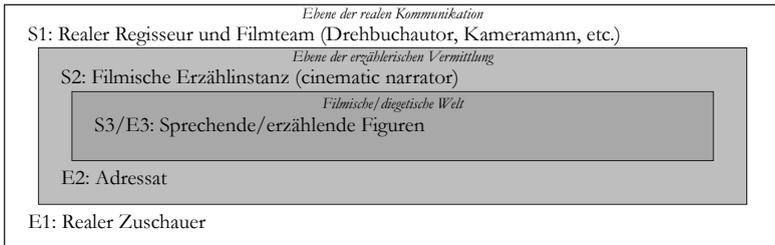


Abb. 6: Das Kommunikationsmodell des narrativen Films (einfache Variante)

Wie Chatman (1990a), Schlickers (1997) und andere füge ich nun – zumindest behelfsweise – noch die Ebene des impliziten Autors/impliziten Zuschauers ein. Wie Schlickers (1997), Kozloff (1988), Fleishman (1992) und andere gehe ich davon aus, dass es in die diegetische Welt des Films eingebettete sprachliche Erzähler (szenische Figuren, die Geschichten erzählen) und weitere, auch visuelle Formen der intradiegetischen Ebenenschichtung geben kann (vgl. Kap. 6). Die den intradiegetischen Instanzen/Figuren zugeordneten metadiegetischen Erzählungen (z. B. Erinnerungen und Träume) können a) nur sprachlich erzählt, b) nur visuell gezeigt oder c) beides sein. Alle diese Formen bezeichne ich vorerst als *Metadiegesen*, was später zu modifizieren sein wird (Kap. 6). Das Prinzip des Schachtelns lässt sich wie in der Literatur beliebig fortsetzen, was ich mit den ‚inneren Kästen‘ in der Mitte andeute. Das komplexe Modell, wie es sich in Abb. 7 darstellt, nehme ich als Referenz für alle weiteren Erörterungen an. Es ist vergleichbar mit dem Übertragungsversuch von Schlickers (1997: 72; 2009) und weitgehend kompatibel mit dem Ebenen- und Instanzenverständnis von Chatman.<sup>4</sup> Der entscheidende Unterschied zu Chatman, Schlickers und anderen ist jedoch, dass ich in meinem Referenzmodell (Abb. 7) die Kategorie einer „filmischen Erzählinstanz“ (Chatmans „cinematic narrator“) ausdifferenziere in eine „audiovisuelle narrative Instanz“, die ich *visuelle Erzählinstanz* nenne, und eine oder mehrere fakultative *sprachliche Erzählinstanz(en)*.

4 Vgl. Chatman (1978; 1990a) – siehe auch 1.3.3 und 2.3.6. Es handelt sich beim vorliegenden Entwurf um eine Modifikation meines eigenen Modells (Kuhn 2007; 2009a), das sich am aktuellen Modell von Schlickers (2009) orientiert, aber andere Akzente setzt. Bedingt vergleichbar ist das Modell mit den Vorschlägen von Eva Laass (2006: 255; 2008: 44).

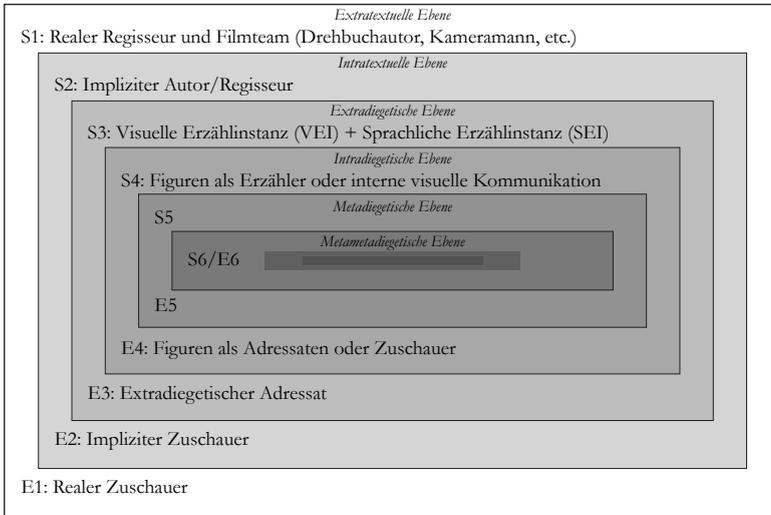


Abb. 7: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film (komplexe Variante)

In der modellinhärenten Vorstellung setzt der *implizite Autor*, der selbst über keine semiotischen Zeichensysteme ‚verfügt‘, eine *visuelle Erzählinstanz* und eine oder mehrere (oder auch keine) *sprachliche Erzählinstanz(en)* auf extradiegetischer Ebene ein, um ‚filmisch erzählen zu lassen‘. Man könnte es – zur Vermeidung des impliziten Autors – auch so formulieren: Der Prozess des filmischen Erzählens entsteht im Zusammenspiel einer visuellen Erzählinstanz, die durch audiovisuelles Zeigen bzw. Vorführen von Szenen erzählt, mit einer oder mehreren (oder auch keiner) sprachlichen Erzählinstanz(en), die wortsprachlich erzählen und der visuellen Erzählinstanz untergeordnet sein können, aber nicht müssen. Im Zusammenspiel der ‚zeigenden‘ visuellen Erzählinstanz mit den fakultativen ‚erzählenden‘ sprachlichen Erzählinstanzen (technisch als Voice-over oder auf Schrifttafeln oder Textinserts realisiert) können hochkomplexe ‚Erzählsituationen‘ entstehen.

Das ergibt ein Verhältnis der werkinternen Vermittlungsinstanzen, das – je nachdem, ob man mit oder ohne impliziten Autor argumentieren möchte – wie in Abbildung 8 oder 9 schematisiert werden kann.<sup>5</sup>

5 Intradiegetische Instanzen wurden in den Darstellungen noch nicht berücksichtigt (vgl. 3.5 und 6.1 bis 6.4).

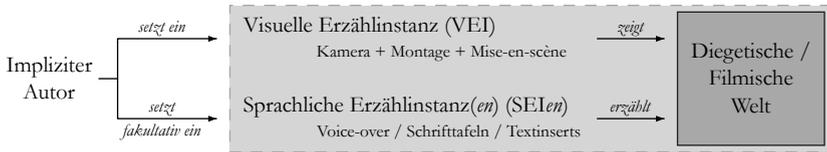


Abb. 8: Das Zusammenspiel der Vermittlungsinstanzen beim filmischen Erzählen

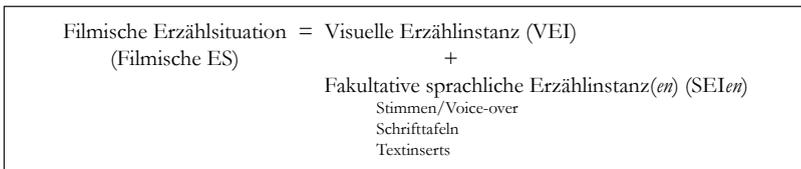


Abb. 9: Filmische Erzählsituationen durch das Zusammenspiel extradiegetischer visueller und sprachlicher Erzählinstanzen

Ich gehe davon aus, dass es kein zwangsläufig feststehendes hierarchisches Verhältnis zwischen der *visuellen Erzählinstanz* und den *sprachlichen Erzählinstanzen* gibt, zumindest zwischen denen, die auf extradiegetischer Ebene angenommen werden können (vgl. 3.4; 6).<sup>6</sup> Das ‚stört‘ zwar die Symmetrie des Ebenenmodells, weil auf extradiegetischer Ebene S3/E3 zwei (oder mehr) Sender- mit einer Empfängerinstanz ‚kommunizieren‘, aber es entspricht der Natur filmischen Erzählens, dass gleichzeitig auf unterschiedlichen Kanälen erzählt werden kann, weshalb Schweinitz (2005: 93 ff.) diesbezüglich auch von einer „Kopräsenz narrativer Instanzen“ spricht.<sup>7</sup>

Man könnte die visuelle Erzählinstanz (Abkürzung: VEI) auch als *audiovisuelle* Erzählinstanz (AVEI) bezeichnen, was ich wegen des Fokus auf die visuellen Aspekte des außersprachlichen Erzählens im Film und der Einfachheit der Formulierung halber nicht machen werde (vgl. 3.2.3). Die potenzielle Ergänzung, dass eine *visuelle* Erzählinstanz genau genommen

6 Darin unterscheidet sich mein Modell z. B. von Chatman oder Laass (2006: 255 f.). Laass modelliert die fakultative Ebene der „expliziten Erzählinstanz“, die sie als sprachliche Instanz versteht, eine Ebene tiefer als die mit dem „cinematic narrator“ vergleichbare Ebene ihrer „implizi(er)ten Erzählinstanz“; vgl. auch Laass (2008: 43 ff.).

7 Die Modellierung des dynamischen Verhältnisses *intradiegetischer* sprachlicher Erzählinstanzen zur visuellen Erzählinstanz wird zu weiteren Verzerrungen des Ebenen- und Instanzenmodells führen bis hin zum Phänomen des *visuellen Ebenenkurzschlusses* (Kap. 6).

eine *audiovisuelle* oder *kinematographische* Erzählinstanz ist, sei im Folgenden mitgedacht, wenn ich von einer visuellen Erzählinstanz (VEI) spreche.

Der visuellen Erzählinstanz können fakultativ sprachliche Erzählinstanzen über-, bei- oder untergeordnet sein, die man mit Genette auch als *Stimmen* bezeichnen könnte. Das werde ich aufgrund der begrifflichen Symmetrie (visuelle vs. sprachliche Erzählinstanz/VEI vs. SEI) und des verwendeten Fokalisierungskonzepts jedoch nur in Ausnahmefällen tun, um nicht zu Aussagen zu gelangen wie „die Stimme fokalisiert intern“, da diese der Genette’schen Opposition von „Wer spricht?“ vs. „Wer sieht?“ zu offensiv entgegen laufen würden.<sup>8</sup> Unabhängig von Benennungsfragen gilt: Wie bei allen Instanzen, die sich aus der Werkstruktur ableiten lassen, handelt es sich bei der visuellen Erzählinstanz, den sprachlichen Erzählinstanzen und dem impliziten Autor um theoretisch angenommene Instanzen und nicht um tatsächlich existierende Entitäten und schon gar nicht um anthropomorphe Figurationen. Die Gefahr eines tautologischen Kurzschlusses ist dann gegeben, wenn die Analyse nur dazu dient, die angenommenen Instanzen nachzuweisen, oder wenn die Instanzen als Anwälte einer Interpretation missbraucht werden. Aber gerade im Bereich der Filmanalyse können theoretische narratologische Kategorien die Versuchung einer zu produktionsästhetischen Herangehensweise verhindern.

## 3.2 Die visuelle Erzählinstanz

### 3.2.1 Das Zusammenspiel von Kamera und Montage

Der visuellen Erzählinstanz muss nicht nur das Aufzeichnen einer Einstellung, also die Auswahl, Perspektivierung und Akzentuierung durch die *Kamera*, sondern auch die filmische *Montage* zugeordnet werden. Denn das, was gemeinhin als ‚kinematographisches Erzählen‘ bezeichnet wird, entsteht oftmals erst durch das Zusammenfügen der Einstellungen. Die visuelle Perspektivierung der Wahrnehmung (Okularisierung) ergibt sich erst aus dem Zusammenspiel verschiedener Kameraeinstellungen und die

8 Man könnte beide *Erzählinstanzen* des Films auch als *narrative Instanzen* bezeichnen und zu den Abkürzungen „VNI“ und „SNI“ gelangen, was ich aufgrund der eingängigen Formulierung von *visuelle/sprachliche Erzählinstanz* im Vergleich zur umständlicheren Folge dreier Wörter *visuelle/sprachliche narrative Instanz* nicht machen werde. Auf Englisch schlage ich dagegen vor, den Begriff „narrative instance“ zu verwenden, da es kein ähnlich neutrales und funktional klingendes Wort wie „Erzählinstanz“ gibt („narrative agent“ klingt zu anthropomorph) – also: *visual narrative instance* und *verbal narrative instance*, was man abkürzen kann zu *visual NI* und *verbal NI* (vgl. Kuhn 2009a). Auf Deutsch verwende ich das Adjektiv „sprachlich“ statt „verbal“, um die Abkürzungen *VEI* und *SEI* verwenden zu können und spreche *nicht* von einer „verbalen Erzählinstanz“ („verbale EI“).