

Lüge, Täuschung und Verwirrung

Unzuverlässiges und ‚verstörendes Erzählen‘ in Literatur und Film

My contribution aims to modify current concepts of unreliable narration in literature and film. Although in film studies it is more common to talk of mind-game movies, this notion is not synonymous with unreliable narration: mind-game movies are films which question (the perception of) reality through the deployment of various specific ambiguities, whereas unreliable narration excludes – in my definition – the ambiguity by using an unexpected plot twist. In order to account for all narrative techniques which produce strange effects and call attention to themselves, I introduce the new concept of perturbatory narration. Conceived of as a transmedial and transgeneric mode of narration, this umbrella term includes the interplay of unreliable and paradoxical narration (i.e. metalepsis, certain forms of *mise en abyme*, self-begetting novels, Möbius strips etc.), explicit metafiction as well as Fantastic Narration. Each of these disturbs the reader's or viewer's process of orientation within the fictional world, which can result in either stronger immersion or, on the contrary, a breach of the aesthetic illusion. Based on a typology of unreliable narration, my analysis of three films of the *new Argentine cinema* aims to show this typology's validity, but also its limits: elements of the paradoxical and fantastic which are intertwined with the unreliable narration point to the necessity of a new, broader narratological concept, one which could then be described as perturbatory narration.

Der nachfolgende Beitrag präsentiert zunächst das Konzept des unzuverlässigen Erzählens in Literatur und Film und entwickelt dann eine neue Modellierung der relevanten Merkmale dieses Verfahrens. In Bezug auf das Kino stößt man auf Begriffe wie *mind-game movies / films* und *puzzle films* (in informellen Zusammenhängen ist auch von *mindfuck movies* die Rede). Thomas Elsaesser nennt folgende diskursive Merkmale der *puzzle films*:

unreliable narrators, [...] multiple time-lines, unusual point of view structures, unmarked flashbacks, problems in focalization and perspectivism, unexpected causal reversals and narrative loops. (Elsaesser 2009, 18)

Diese narrativen Techniken, die in ambigen literarischen und filmischen Texten verwendet werden, sollen unter einer neuen transmedialen Kategorie der Narratologie, der ‚verstörenden Erzählung‘, systematisiert und subsumiert werden (vgl. Schlickers 2012).¹ Allen diesen Verfahren gemein ist ihre implizit metafiktionale, (ver)störende Funktion, durch die die (Wahrnehmung der) Realität hinterfragt wird. Die erzähltextanalytische Kategorie der ‚verstörenden Erzählung‘ umfasst (a) die unzuverlässige Erzählung, (b) die paradoxe², (c) die explizit metafiktionale und (d) die phantastische Erzählung³, wobei mindestens Merkmale aus zweien dieser vier angeführten Bereiche für die Zuordnung zur ‚verstörenden Erzählung‘ notwendig sind. Der jeweilige fiktionale Text darf nicht ausschließlich einem dieser Verfahren zugeordnet werden können; er

muss mehr als ‚nur‘ eine unzuverlässige, paradoxe, explizit metafiktionale oder phantastische Erzählung sein. Alle diese Erzählverfahren dienen dazu, die Rezipienten zu verwirren, zu täuschen und zu desorientieren.

Der nachfolgende Beitrag verfolgt zwei Ziele: Zunächst wird eine neue Modellierung des unzuverlässigen Erzählens in Literatur und Film entwickelt, die dann an drei Filmen des Neuen Argentinischen Kinos überprüft wird. Während in einem der ausgewählten Filme das unzuverlässige Erzählen dominiert, verknüpft es sich in den anderen beiden Filmen mit Merkmalen der paradoxalen und der phantastischen Erzählung. Eine Interpretation im Sinn des paradoxalen Erzählens oder des phantastischen Erzählens ist aber mit dem des unzuverlässigen Erzählens unvereinbar. Um dieser Aporie zu entkommen, ist es notwendig, und dies ist die zweite Zielsetzung meines Beitrags, ein neues, extensional umfassenderes narratologisches Konzept einzuführen, das es ermöglicht, dieses Zusammenspiel verschiedener Formen unzuverlässigen, paradoxalen, phantastischen etc. Erzählens zu erfassen.

1. Unzuverlässiges Erzählen: Impliziter Autor, impliziter Leser

1.1 Die unzuverlässige Erzählung in der Literaturwissenschaft

Das Konzept des unzuverlässigen Erzählers wurde bekanntermaßen von Wayne C. Booth eingeführt:

I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not. (1961, 158)

In dieser Begriffsbestimmung spielen drei Aspekte eine Rolle: der literarische Text und die diesem zugrunde liegenden Normen und Regeln sowie die Instanzen des Erzählers und des impliziten Autors. Letzterer ist ein ebenfalls von Booth in *The Rhetoric of Fiction* als „the Author's Voice in Fiction“ (Booth 1961, 158) eingeführtes Konstrukt. Obwohl die Literaturwissenschaft dieses Konstrukt kritisiert hat (vgl. Kindt et al. 2006), werde ich das sehr nützliche Konzept des impliziten Autors als oberste intratextuelle Instanz, die über alle Stimmen / Bilder verfügt, jedoch keine eigene Stimme / Bilder hat und daher einen Erzähler bzw. eine audio-visuelle narrative Instanz, eine ‚Kamera‘⁴ (s.u.) einsetzt, beibehalten. Umstritten ist weiterhin das Entscheidungskriterium für narrative Unzuverlässigkeit: Booth zufolge liegt es in den Normen, die innerhalb des Werks vorhanden sind (‚rhetorischer Ansatz‘) Ansgar Nünning (1998) zufolge liegt es im Akt der (realen) Rezeption begründet (‚kognitiver Ansatz‘). Olson (2003, 93) hat nachgewiesen, dass diese beiden Ansätze miteinander kompatibel sind, was Nünning (2008) selbst aufgegriffen hat. In meiner Modellierung möchte ich jedoch anstelle des realen Rezipienten das intratextuelle Gegenüber zum impliziten Autor einführen, d.h. den auch von Booth nicht konsequent einbezogenen impliziten Leser. Da ich filmische Beispieltex-

sentieren werde, gebe ich in den nachfolgenden Modellierungen auch zugleich die filmischen Instanzen mit an: Analog zum impliziten Leser den impliziten Zuschauer, analog zum literarischen Erzähler die audiovisuelle narrative Instanz (kurz: ‚Kamera‘).

Schematisch lässt sich das zuverlässige Erzählen in Literatur und Film mit Booth vorläufig wie folgt definieren: Die Werte und Normen von implizitem Autor und implizitem Leser / Zuschauer sind kompatibel mit denen von Erzähler oder ‚Kamera‘. Umgekehrt definiert sich unzuverlässiges Erzählen durch eine entsprechende Inkompatibilität. Die von Phelan getroffene Unterscheidung zwischen „estranging“ und „bonding unreliability“ (2008, 9) zielt in eine ähnliche Richtung.⁵ Man könnte auch sagen, dass die unzuverlässige Erzählung den Mechanismen der Ironie entspricht: Der implizite Autor vermittelt über seinen Erzähler „A“, meint aber „B“, d.h. das Gegenteil des Geäußerten. Nach Chatman: „the implied message is always the credible one, just as a person’s tone of voice is always more credible than the words he speaks“ (1978, 234). Die Schwierigkeit besteht demnach darin, diese implizite Botschaft zu entschlüsseln bzw. den Text adäquat zu konkretisieren, womit noch einmal die enge Verbindung von Text, Produzent und Rezipient hervorgehoben wird. Vogt weist jedoch darauf hin, dass sich der Sprecher im Fall der Ironie „der doppelten Bedeutung der Nachricht bewusst ist und intendiert, diese doppelte Bedeutung zu senden“ (2009, 38), wohingegen der unzuverlässige Erzähler nach Chatman „speaker-unconscious“ sei: „that is the narrator is the butt [of irony], not the objects and events narrated“ (1990, 153f.). Die Ironie des impliziten Autors stellt nach Booths Modellierung die Unzuverlässigkeit des Erzählers bloß – und dies unterscheidet das unzuverlässige Erzählen effektiv von der Lüge, für die ja auch in der Fiktion, als implizit-auktoriale Täuschungsabsicht, Platz ist. In beiden Fällen handelt es sich um eine intentionale Fehlinformation, die der implizite Autor über eine narrative Instanz vermittelt, so dass das unzuverlässige und das unehrliche Erzählen hinsichtlich dieser Täuschungsabsicht miteinander kompatibel sind. Legt man die sechs Typen unzuverlässigen Erzählens von Phelan (2008) zugrunde, zeigt sich jedoch, dass das unzuverlässige Erzählen über sehr viel mehr Strategien als das unehrliche Erzählen verfügt, das Phelan’s „misreporting“ entspricht. Darüber hinaus ist das Lügen im Unterschied zum unzuverlässigen Erzählen nicht an Fiktionalität gekoppelt.

1.2 Impliziter Autor und Informationsrückstand: Einige Beispiele aus der neueren Erzählliteratur

Wenn jedoch die Ironie auf der Ebene des impliziten Autors anzusiedeln ist, stellt sich die Frage, ob beim unzuverlässigen Erzählen tatsächlich die oben skizzierte Beziehung zwischen implizitem Autor und Erzähler ausschlaggebend ist. Ich möchte dies am Beispiel des Romans *El secreto y las voces* (2002) von Carlos Gamerro veranschaulichen: Der homodiegetische Erzähler ist ein Schriftsteller aus Buenos Aires, der in ein kleines Dorf auf dem Land zurückkehrt, in

dem er in seiner Kindheit die Ferien verbracht hat. Viele Jahre später unterhält er sich nun mit allen Bewohnern über einen vermissten Dorfbewohner, einen gewissen Darío Ezcurra, um Näheres über die mysteriösen Umstände seines Verschwindens zwanzig Jahre zuvor, inmitten der Militärdiktatur, herauszufinden. Im letzten Drittel des Romans erfahren der Erzähler selbst sowie sein Adressat – und über diese Instanz der implizite Leser – überraschend, dass der Erzähler der Sohn des verschwundenen Ezcurra ist. Diese typische Technik des „underreporting“ (Phelan 2008, 10) ist jedoch keineswegs ein Indiz dafür, dass der implizite Autor nicht mit seinem Erzähler übereinstimmt, oder dass „the implied author and the reader communicate behind the narrator’s back“, wie Kukkonen (2013, 209) formuliert. Es handelt sich bei der Strategie des Informationsrückstands m.E. vielmehr um ein Spiel, das der implizite Autor in diesem Fall zwar auch mit dem Erzähler und dessen Adressaten, darüber hinaus jedoch vornehmlich mit dem impliziten Leser bzw. im Film mit dem impliziten Zuschauer treibt – ein Spiel, das bis zur Lüge durch vollständige Desinformation reichen kann. Dieses Beispiel ist kein Einzelfall. Da der implizite Autor keine eigene Stimme innerhalb des Textes hat, ist er für alle Verfahren auf eine Erzählerinstanz angewiesen, mit der er entweder übereinstimmt (zuverlässiges Erzählen) oder nicht übereinstimmt (unzuverlässiges Erzählen).

Die Zuverlässigkeit der Erzählung hängt darüber hinaus auch von der Richtigkeit der von dem Erzähler / der ‚Kamera‘ übermittelten Fakten der erzählten / gezeigten Welt ab.⁶ Der Erzähler wiederum kann als homodiegetischer Erzähler mit sich selbst als erzähltem Ich bzw. als heterodiegetischer Erzähler mit den anderen Figuren der erzählten Welt ideologisch, moralisch oder perspektivisch übereinstimmen oder nicht. Um auf die Nicht-Übereinstimmung zwischen Erzähler und Figuren hinzuweisen, verwendet Chatman in *Coming to Terms* den Begriff der „fallible filtration“ für den Fall, dass „a character’s perceptions and conceptions of the story events [...] seem at odds with what the narrator is telling or showing“ (1990, 149). Im weiteren Verlauf wird sich zeigen, dass diese Art der Unzuverlässigkeit bzw. Fehlbarkeit mit der Perspektive (Fokalisierung) und damit einhergehend mit der visuellen und auditiven Wahrnehmung (Okularisierung und Aurikularisierung, vgl. Schlickers 2009) zu korrelieren ist. Ergänzend zu der obigen Modellierung könnte man nun also noch die ideologische oder perspektivische Übereinstimmung bzw. Nicht-Übereinstimmung zwischen narrativer Instanz und Figur hinzunehmen. In der Literatur ist der unzuverlässige Erzähler sehr oft homo- oder autodiegetisch. Es kann sich hierbei um einen obsessiven Monologen handeln, wie beispielsweise in den Autofiktionen des Kolumbianers Fernando Vallejo. Es gibt aber auch unzuverlässige heterodiegetische Erzähler, wie den fiktiven Dichter Jacinto Solana im zweiten Teil und im ersten Kapitel des dritten Teils in *Beatus Ille* (1986) von Antonio Muñoz Molina, der sich als pseudo-heterodiegetischer Erzähler erweist: Der Dichter Solana wurde nicht im Bürgerkrieg erschossen, sondern lebt versteckt in Magina und ist innerhalb der Fiktion der Autor des vorliegenden Textes, der nur zum Schein in dritter Person von sich berichtet, tatsächlich jedoch als homodiegetischer Erzähler zu bestimmen ist (vgl.

Schlickers 2000 und Meyer-Minnemann / Schlickers 2007). Diese Beispiele zeigen, dass die Unzuverlässigkeit nicht nur auf Ebene des Erzählten (*énoncé*), sondern auch auf Ebene des Erzählens (*énonciation*) anzusiedeln ist.

In dem argentinischen Kurzroman *Los topos* (2008) von Félix Bruzzone, Sohn von Verschwundenen der Militärdiktatur, wird das Thema der Desaparecidos, das mittlerweile ein Topos der Erzähl- und Filmfiktion geworden ist, parodiert. Hier finden sich explizite Markierungen der Unzuverlässigkeit in der Rede des autodiegetischen Erzählers, wie „le inventaba algunas historias, como a todos“ (Bruzzone 2008, 26, „er erfand in Bezug auf sie einige Geschichten, so wie bei allen anderen“), „ella, estoy casi seguro, inventaba absolutamente todo“ (Bruzzone 2008, 27, „sie erfand absolut alles, ich bin mir dessen fast sicher“). Die turbulente Geschichte von Maira, Mörderin von ehemaligen Folterern im Polizeidienst, die durch die Mitglieder der Angehörigenorganisation HIJOS unterstützt wird, und die sich vorstellt, Zwillingsschwester eines anderen Mädchens zu sein, das im Gefängnis zur Welt kam, wirkt trotz referenzialisierbarer Fakten aufgrund ihrer Überspanntheit höchst unwahrscheinlich. Darüber hinaus nimmt die autodiegetische Erzählerin Drogen und halluziniert oft.

Beide literarischen Beispiele zeigen, dass die Unzuverlässigkeit auf der Ebene des Erzählens (*Beatus Ille*) und / oder auf der Ebene des Erzählten (*Los topos*) anzusiedeln ist. Immer jedoch muss die Unzuverlässigkeit anhand textueller Markierungen nachgewiesen werden können. Diese Formen der Markierung sind sehr unterschiedlich – sie reichen von inhaltlichen und deskriptiven Widersprüchen über mehrfache, aber disparate interne Fokalisierungen und der (zeitweisen) Unentscheidbarkeit, was in der erzählten Welt der Fall ist (viele *Nouveaux Romans* und *Nouveaux Nouveaux Romans*) bis hin zu linguistischen Markierungen, Leserapostrophen und paratextuellen Hinweisen (vgl. Vera Nünning 1998, 257-285). Aufgrund des Kriteriums der Intentionalität auszuschließen sind jedoch Versehen und Fehler (s.u.).⁷

1.3 Die unzuverlässige Erzählung in der Filmwissenschaft

Da die narrative filmische Instanz in der Filmwissenschaft ähnlich umstritten ist wie die des impliziten Autors in der Literaturwissenschaft, wurde oftmals argumentiert, es gäbe konsequenterweise auch keinen unzuverlässigen filmischen Erzähler. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass sich ein Film nicht von alleine erzählt, dass also sehr wohl eine audiovisuelle, extradiegetische Vermittlungsinstanz postuliert werden muss, die ich der Kürze halber als ‚Kamera‘ bezeichne (s.o.⁸). Darüber hinaus ist das unzuverlässige Erzählen weder in der Literatur noch im Film an eine extradiegetische Erzählinstanz gebunden, sondern kann auch durch eine intra- oder hypodiegetische Erzählerfigur erfolgen, wie das Beispiel *Fight Club* (David Fincher, 1999) belegt: Am Ende erweist sich die intra-autodiegetische Erzählerfigur, die die Handlung fortlaufend aus dem *off* kommentiert, als schizophran, ihr Kampffreund und Widersacher, darge-

stellt durch Brad Pitt, als nicht existent innerhalb der filmischen Welt, sondern als visualisiertes Hirngespinnst des Protagonisten. Dieses Beispiel zeigt zugleich, wie im unzuverlässigen Film die (hier wie stets auf extradiegetischer Ebene heterodiegetische) ‚Kamera‘ mit dem Protagonisten konspirieren kann, denn bis zum Ende ist der fiktive Widersacher neben dem Protagonisten zu sehen und zu hören.

Ein Film kann darüber hinaus auch ohne Erzählerfiguren unzuverlässig sein (s.u.), weswegen in diesem Beitrag stets vom unzuverlässigen Erzählen oder von der unzuverlässigen Erzählung (anstelle des unzuverlässigen Erzählers) gesprochen wird. Der erste Literatur- und Filmwissenschaftler, der die Unzuverlässigkeit für den Film skizziert hat, war m.W. Seymour Chatman:

Unreliable narration is a lovely effect in films, since a voice-over depicting events and existents in the story may be belied by what we see so clearly for ourselves. (Chatman 1978, 235).

Es wäre falsch zu folgern, dass Chatman die unzuverlässige Erzählung im Film an den Gebrauch des *voice-over* knüpft, wie sein eigenes Beispiel *Stage Fright* (1950, deutsch: *Die rote Lola*) nahelegt: Hitchcock erntete viel Kritik vom zeitgenössischen Publikum, da er darin einen „lying flashback“⁹ der Erzähler- und Hauptfigur Jonathan präsentierte, der seiner Freundin ein Verbrechen erzählt, das visualisiert auf hypodiegetischer Ebene als *flashback* dargestellt wird. Sowohl Jonathans intradiegetische Adressatin wie auch der extradiegetische Adressat und der implizite Zuschauer glauben bis zum Ende, dass Jonathan unschuldig ist – tatsächlich erweist er sich jedoch am Ende überraschend als Mörder von Lolas Mann.

Krützen (2010, 51) nennt – ohne Bezugnahme auf David Bordwell (1985, 60) – als frühes Beispiel einer filmisch unzuverlässigen Erzählung den expressionistischen Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene, an dessen Ende sich erweist, dass die detektivisch agierende Hauptfigur Franzis Insasse einer Irrenanstalt ist. Der geheimnisvoll-kriminelle Psychiater Dr. Caligari, der mit dem Somnambulen Cesare auf den Jahrmärkten herumstreift, wäre lediglich die Projektion eines Patienten.¹⁰ Dieses überraschende Ende bzw. der *final (plot) twist* findet sich sehr oft in unzuverlässigen Erzählungen. *Caligari* belegt weiterhin die Rolle der Fokalisierung in der unzuverlässigen Erzählung: Trotz der Rahmenhandlung glaubt der Adressat bzw. implizite Zuschauer angesichts fehlender Markierung von Subjektivität lange Zeit, ihm werde die Geschichte in externer Fokalisierung gezeigt, und erst die letzten Bilder, die erneut an die Rahmenhandlung anknüpfen, enthüllen, dass es sich in Wirklichkeit um die interne Fokalisierung von Franzis handelte – womit die Geschichte Caligaris als hypodiegetischer *mindscreen* dieser Figur zu deuten ist. Viele unzuverlässige Erzählungen spielen bzw. täuschen ihre Zuschauer mit einer derartigen zu spät markierten Fokalisierung, die nach dem Kipp-Effekt eine rückläufige bzw. erneute Lektüre des Textes erfordert.¹¹

Chatmans Ausführungen ist nicht zu entnehmen, auf welchem narrativen Niveau er die filmische unzuverlässige Erzählung ansiedelt: In *Stage Fright* beispielsweise ist Jonathan als Erzählerfigur auf intradiegetischer Ebene anzuord-

nen, sein *lying flashback* auf der hypodiegetischen Ebene. Die Analyse von *Nueve Reinas* wird jedoch zeigen, dass es auch unzuverlässige Filme gibt, die keine intradiegetische Erzähler- oder Reflektorfigur aufweisen, d.h. dass dort die Unzuverlässigkeit auf intratextueller und extradiegetischer Ebene zu verorten ist.

Obgleich der Film als semiotisches System komplexer ist als der literarische Erzähltext, funktioniert die unzuverlässige Erzählung in beiden Medien ähnlich: Auf extradiegetischer Ebene ‚konspiirt‘ die ‚Kamera‘ oder der ihr zugehörige *voice-over* / *-off* mit der Figur, doch erweist sich im *twist* bzw. in der überraschenden Pointe, dass diese Übereinstimmung fingiert war, denn der implizite Zuschauer wurde mittels einer falschen Fokalisierung / Okularisierung / Aurikularisierung getäuscht. Das unzuverlässige Erzählen ist in beiden Medien so komplex, weil es stets auf zwei unterschiedlichen Ebenen der literarischen bzw. filmischen Kommunikation stattfindet, die quasi hin- und herchangieren: 1.) auf Ebene der erzählten / gezeigten Welt, wo auf Ebene des *énoncé* oder der *énonciation* falsche bzw. unzuverlässige Informationen über den Erzähler oder die ‚Kamera‘ vermittelt werden; 2.) auf Ebene der intratextuellen Instanzen, wo der implizite Autor den impliziten Leser bzw. den impliziten Zuschauer hinters Licht führt, wozu er eine Erzählerinstanz einsetzt, die falsche bzw. unzuverlässige Informationen vermittelt.

Auf Grundlage des bisher Ausgeführten und in relativ freier Anlehnung an eine von Bernd Leiendecker (2012) aufgestellte Typologie¹² können nunmehr folgende Merkmale des unzuverlässigen Erzählens postuliert werden:

- 1) Die Täuschung des impliziten Zuschauers erfolgt durch die filmische Erzählinstanz auf extradiegetischer Ebene. In der Literatur wird der implizite Leser durch den zumeist homo-extradiegetischen Erzähler oder durch den auf einer hierarchisch tiefer liegenden Ebene angesiedelten Erzähler getäuscht.
- 2) Unzuverlässige Erzählungen weisen eine überraschende Pointe auf, mit der die Täuschung aufgedeckt wird. Dieser *plot twist* liefert ein wichtiges Unterscheidungskriterium, um unzuverlässige Erzählungen von ambigen, paradoxalen Erzählungen – wie etwa den Filmen von David Lynch – und phantastischen Erzählungen abzugrenzen.¹³
- 3) Das unzuverlässige Erzählen kann auf Ebene des Erzählens (*énonciation*) und / oder des Erzählten (*énoncé*) stattfinden.
- 4) Die narrative Täuschungsabsicht zeigt sich oft im Spiel mit der Perspektivierung: Die externe oder Nullfokalisierung erweist sich beispielsweise im Nachhinein als interne Fokalisierung; es kann aber auch sein, dass die interne Fokalisierung zum Mittel der Fehlinformation und somit der Täuschung wird (s.o. den *lying flashback* in *Stage fright*).
- 5) Der implizite Autor setzt die unzuverlässige Erzählung intentional ein, d.h. Fehler, Irrtümer bzw. *goofs* zählen nicht dazu. Da die unzuverlässige Erzählung an die intratextuelle Instanz des impliziten Autors gebunden ist, handelt es sich um ein internes textuelles Phänomen, daher

werden extratextuelle Indizien in Form von Epitexten (Interviews, Trailer, Plakate etc.) ausgeschlossen.

- 6) Das unzuverlässige Erzählen umfasst zwar oft, aber nicht notwendigerweise die gesamte Erzählung. Auch einzelne Szenen oder Sequenzen können unzuverlässig erzählt sein. Es handelt sich bei der Unzuverlässigkeit somit nicht um eine feste Eigenschaft der Stimme, sondern um ein narratives Verfahren, das punktuell eingesetzt werden kann.

Diese angeführten Kriterien können mit Gattungsmerkmalen verglichen werden, allerdings würde ich in Bezug auf das unzuverlässige Erzählen den Begriff der Gattung vermeiden und stattdessen von einem transmedialen und transgenerischen Modus sprechen. Analog zum Gattungsmodell bzw. Architext nach Genette (1982) gilt aber auch für diese Typologie, dass nicht alle Merkmale in den jeweiligen literarischen und filmischen Repräsentanten realisiert werden (müssen), um als unzuverlässige Erzählungen eingestuft zu werden.

Im Folgenden sollen diese Merkmale des unzuverlässigen Erzählens am Beispiel von *Nueve Reinas* (*Nine Queens*) und *El Aura* von Fabián Bielinski sowie an *La mujer sin cabeza* (*The Headless Woman*) von Lucrecia Martel veranschaulicht werden. Dabei wird sich zeigen, dass der zweite und der dritte Film neben unzuverlässigen Erzählverfahren auch mit Elementen der paradoxalen und der phantastischen Erzählung durchsetzt sind, so dass diese Filme als Repräsentanten der ‚verstörenden Erzählung‘ zu klassifizieren sind.

2. Das Neue Argentinische Kino: Vom unzuverlässigen Erzählen zum ‚verstörenden Erzählen‘

2.1 *Nueve Reinas* (2000) von Fabián Bielinsky

Das konstitutive Kriterium der überraschenden Schlusspointe findet sich im ersten Spielfilm Bielinskys, in *Nueve Reinas* (2000). Dieser erfolgreiche Film handelt von den beiden Kleinverbrechern Marcos (Ricardo Darín) und Juan (Gastón Pauls), eine Art zeitgenössischer argentinischer Variante der spanischen Schelme aus dem Roman des 16. und 17. Jahrhunderts. Die beiden lernen sich zufällig bei einem Trickdiebstahl in einer Tankstelle kennen. Sie verbringen den Tag mit kleinen Gaunereien, als sie plötzlich die Chance ihres Lebens bekommen: Ein alter Ganove bietet ihnen an, einige gefälschte Weimarer Briefmarken, die titelgebenden *Nueve Reinas*, an einen halbseidenen spanischen Unternehmer zu verkaufen, der das Land am nächsten Tag verlassen muss und keine Möglichkeiten hat, mit aufwendigen Labortests die Echtheit zu überprüfen. Nach vielen unterhaltsamen Verwicklungen werden die beiden Betrüger selbst Opfer: Auf dem Weg zu dem Unternehmer entreißt man ihnen die Aktentasche mit den gefälschten Briefmarken, und sie planen letztlich, dem Spanier die Originale zu verkaufen, die in den Händen der Schwester des Fäl-

schers sind. Sie feilschen und einigen sich schließlich auf den Preis von 250.000 Pesos. Marcos kann 200.000 Pesos aufbringen (er hatte diese zuvor seiner Schwester und seinem Bruder in einer Erbschaftsangelegenheit entwendet), Marcos den Rest. Kurz davor, das Geschäft abzuschließen, wird eine neue Peripetie eingebaut: Der Spanier verlangt, dass Marcos' Schwester ihm die Briefmarken persönlich übergibt und die Nacht mit ihm verbringt. Die Schwester willigt unter der Bedingung ein, dass Marcos seinem kleinen Bruder einen Erbschaftsschwindel beichtet, der Grund für den schwelenden Streit unter den Geschwistern. Am nächsten Morgen verlässt sie das Hotelzimmer mit einem Scheck, den Marcos nicht einlösen kann, weil die Bankdirektoren nachts zuvor mit dem gesamten Geld geflüchtet sind – eine nahezu prophetische Szene, die die große Wirtschaftskrise samt Schließung der Banken vorwegnimmt, die sich wenige Monate später in Argentinien zutragen sollte.

Die letzte Szene birgt dann die unerwartete Auflösung: Juan betritt eine verlassene Fabrik und trifft dort auf das gesamte Personal des Films, mit Ausnahme von Marcos. Juan erweist sich als der Verlobte von Marcos' Schwester, die ganze Geschichte als großer Schwindel, der nur dazu diente, Marcos das unterschlagene Erbe in Höhe von 200.000 Pesos zu entlocken. Diese überraschende Wende bewirkt – wie jeder *final twist* – eine retrospektive erneute Lektüre des Geschehenen, das nun aus Sicht des Betrugs am Betrüger betrachtet werden muss. Narratologisch bedeutet dies, dass die ‚Kamera‘ dem extradiegetischen Adressaten und impliziten Zuschauer eine pseudo-interne Fokalisierung präsentiert hat, die sich nun als externe Fokalisierung in Bezug auf Juan und alle seine Helfer erweist. Somit ist der implizite Zuschauer ebenso getäuscht worden wie Marcos. Und auch erst jetzt, wo der implizite Zuschauer dank der Auflösung über eine Nullfokalisierung verfügt, kann er zwei kleine augenzwinkernde Hinweise des impliziten Autors deuten, die ihm zuvor entgangen sein müssen: ein leichtes Lächeln, das über das Gesicht von Marcos' Schwester Valeria huschte, nachdem Marcos seinem Bruder die Erbschleichelei gestanden hatte (1:25), und ein offenbar spontaner Kuss, den Juan kurz danach Valeria gab, von dem Marcos (externe Fokalisierung) aber nichts mitbekommen hatte.

2.2 *El Aura* (2005) von Fabián Bielinsky

El Aura (2005), der zweite Spielfilm von Fabián Bielinsky (Buch und Regie), handelt von einem Tierpräparator namens Espinosa (Ricardo Darín), der unter Epilepsie leidet. In seiner Werkstatt sammelt er Ausschnitte von spektakulären Kriminalfällen und träumt dabei von dem perfekten Verbrechen. An einem Zahntag steht er mit einem Freund in der Schlange eines Wartesaals des naturhistorischen Museums, dem beide ihre präparierten Tiere liefern, und beobachtet die Ankunft eines Geldtransports. Espinosa imaginiert einen Überfall, der sodann in Szene gesetzt wird. Der Status dieser hypodiegetischen *mindscreen-*

Sequenz, die durch extradiegetische, spannungsvolle Musik begleitet wird, ist hier klar markiert, sowohl am Anfang (09:31) wie auch am Ende (10:49). Paradoxerweise wird die eigentlich hierarchisch tiefer anzusiedelnde imaginäre Sequenz jedoch auf derselben intradiegetischen Ebene präsentiert, auf der sich Espinosa und sein Freund im Wartesaal befinden. Espinosa ist von der Perfektion seines Plans überzeugt, und sein Freund fragt ihn, was ihn denn dann davon zurückhalte, diesen umzusetzen, woraufhin Espinosa antwortet: „Es ist ein Spiel.“ Mit dieser selbstreflexiven Äußerung verweist der implizite Autor sowohl auf seine(n) eigene(n) Film(e) wie auch auf die sogenannten *mindgame movies* (vgl. Elsaesser 2009), mit denen unzuverlässig erzählte Filme in der Filmwissenschaft klassifiziert werden. Espinosa gesteht, dass er ein fotografisches Gedächtnis habe, das im Verlauf der Erzählung, in der Espinosa den Plan eines anderen Verbrechens rekonstruiert, in das er durch Zufall hineingezogen wird, eine wichtige Rolle spielen wird.

Nach dieser Eingangssequenz folgt *El Aura* den Konventionen des Kriminalfilms. Die Fokalisierung ist meist intern („Kamera“ + impliziter Zuschauer = Espinosa), wohingegen in der unzuverlässigen Erzählung laut Kriterium 5 zu meist eine vorgebliche externe oder Nullfokalisierung zutage tritt. Auch die typische Nicht-Übereinstimmung zwischen implizitem Autor und implizitem Zuschauer (Kriterium 1) liegt nicht vor. Gleichwohl können drei nachfolgend beschriebene ambige Szenen als typisch unzuverlässig charakterisiert werden (Kriterium 6):

In der ersten Szene begleitet Espinosa seinen Freund zur Jagd, als eine verirrte Kugel Espinosas einen Mann namens Dietrich tödlich trifft. Fortan läuft ihm Dietrichs Hund hinterher. Espinosa findet in einer Waldhütte Aufzeichnungen von Dietrich und versucht, das darin verzeichnete Verbrechen zu entschlüsseln. Daher begibt er sich zu einer Fabrik, deren Namen er in Dietrichs Notizen gesehen hatte und dank seines fotografischen Gedächtnisses ebenso gespeichert hat wie viele andere Details. Er parkt den Lieferwagen, beobachtet den Eingang und schläft ein (48:00). Er wird wach, als ein Auto mit vier bewaffneten Männern vorfährt, die dann die Fabrik überfallen. Espinosa steigt aus und beobachtet, was passiert; die „Kamera“ steht hinter seinem Rücken, so dass das, was der Zuschauer sieht, der statischen Beobachterperspektive Espinosas entspricht:¹⁴ Schüsse fallen, eine Sirene heult, Arbeiter flüchten, Polizisten kommen, die Schießerei geht weiter. Seltsam an dieser Szene ist, dass niemand auch nur die geringste Notiz von Espinosa nimmt, der ganz nah am Geschehen ist – als sei er unsichtbar.



Abb. 1

Daher könnte man glauben, dass auch dieser Überfall imaginiert ist. Espinosa ist in dieser Szene eine Reflektorfigur, doch ist es evident, dass die ‚Kamera‘ alles aufzeichnet, und in diesen Bildern befinden sich auch Einstellungen, die Espinosas Standpunkt überschreiten, z.B. Aufnahmen aus der Vogelperspektive oder horizontale Panoramascwenks. Rückblickend ist diese Sequenz daher als fingierter *mindscreen* einzustufen, d.h. der Fabriküberfall hat sich in der fiktionalen Welt zugetragen, ist aber auf eine Art und Weise inszeniert worden, die Zweifel daran aufkommen lassen.

Die zweite ambige Szene präsentiert stattdessen einen nicht markierten *mindscreen*, der auf der Handlungsebene am vorletzten Tag der erzählten Geschichte angesiedelt ist (02:01): Nach mehreren Verwicklungen und einem fatalen Übersehen befindet sich Espinosa im Wald auf der Flucht vor einem Verbrecher.



Abb. 2

Espinosa zieht die Pistole, lädt sie und versteckt sich hinter einem Baum. Der Andere nähert sich, die ‚Kamera‘ umkreist Espinosa, beruhigt sich dann und fokussiert lange sein Gesicht (2:01:01-2:01:21). Espinosa verlässt sein Versteck mit der gezogenen Pistole, in halb-interner Okularisierung¹⁵ ist der Verfolger zu sehen, der kniend seine Pistole nachlädt und von Espinosas Gegenwart nichts bemerkt. Wieder fokussiert die ‚Kamera‘ Espinosas Gesicht und zeigt dann, während man einen Schuss hört, in einer weiteren halb-internen Okularisierung und in Zeitlupe, wie der Verfolger von der Kugel getroffen wird. Die nächste halbnahe Einstellung jedoch zeigt in Nullfokularisierung erneut Espinosa, der sich hinter einem Baum versteckt (2:01:38-2:01:45) – so dass diese soeben beschriebene Sequenz sich als imaginäres Geschehen herausstellt. Auffallend ist, dass in diesem Fall keine textuelle Markierung des imaginären Status vorgenommen worden ist. Im Gegenteil, die extradiegetische Musik, die der des Fabriküberfalls stark ähnelt, begleitet diese Szene, die sich nun wiederholt. Die ‚Kamera‘ folgt Espinosa in dieser zweiten Variante von hinten (2:01:46), der Verfolger ist im Hintergrund sichtbar, die Pistole zittert in Espinosas Hand; die ‚Kamera‘ wechselt ihren Winkel und zeigt ihn von vorne (2:01:59), nähert sich mit einem Zoom seinem Gesicht, das den Verfolger fixiert, es ertönt ein Schuss (2:02:17) – und zugleich verstummt die Musik. Die abrupte Ruhe verstärkt den Ausdruck des Schreckens in Espinosas Mimik, denn diesmal hat er den Anderen tatsächlich erschossen.

Die letzte Szene führt an den Anfang, d.h. in die Rahmenhandlung, zurück und verwandelt den Film in eine ‚verstörendes Erzählung‘: Wieder arbeitet Espinosa vertieft in seiner Werkstatt, wieder hört er das Quartett von Vivaldi, und der implizite Zuschauer könnte zunächst denken, dass alles, was er bisher gesehen hat, der Imagination Espinosas entspricht. Mit dieser Deutung handelte es sich um eine perfekte unzuverlässige Erzählung. Doch muss der implizite Zuschauer diese Interpretation wieder aufgeben, denn ein Schwenk der ‚Kamera‘ durch den Raum verweilt schließlich auf Dietrichs Hund, der unbeweglich am Boden liegt und Espinosa fixiert, wobei er kaum seine Augen bewegt. Eine ganz leichte Bewegung unterscheidet den Hund jedoch von den toten Tieren rings um ihn herum, und die ‚Kamera‘ fixiert nun sein rechtes Auge, zoomt immer weiter heran und verweilt schließlich in einer DetailEinstellung dieses blauen Hundeauges mit hypnotisierendem Blick. Dieser Hund übt die gleiche Funktion aus wie die Rose in Coleridges Traum:

If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awake – Aye, what then? (Coleridge 1895, 282)

Übertragen auf *El Aura* entspricht dem erträumten Paradies das perfekte Verbrechen, das Espinosa sich in seiner Werkstatt ausdenkt, und der Hund verbindet dieses erträumte Verbrechen auf phantastische Art und Weise mit der (fiktional) realen Welt, so wie Coleridges Rose.¹⁶ Doch könnte man auch umgekehrt argumentieren und den Hund Dietrichs als Garant für die Tatsächlichkeit des stattgefundenen Verbrechens betrachten. Da beide Lesarten gleichberechtigt nebeneinander stehen, lässt sich der Film nicht der unzuverlässigen

Erzählung subsumieren. Der ‚verstörende‘ Effekt ergibt sich aus dem Nebeneinander der Unzuverlässigkeit mit einer Unentscheidbarkeit, die für phantastisches Erzählen typisch ist.

2.3 *La mujer sin cabeza* (2008) von Lucrecia Martel

Die argentinische Regisseurin Lucrecia Martel, die mit *La ciénaga* (*Der Sumpf*) auch in Deutschland bekannt wurde, hat mit *La mujer sin cabeza* (etwa: *Die kopflose Frau*) (2008), dem letzten Film ihrer Trilogie, einen verstörenden Film kreiert, der ebenfalls ohne Auflösung endet. Die Handlung konzentriert sich auf den Zweifel, auf das, was man weder sieht noch hört.¹⁷ Der Film beginnt mit einer Szene, in der eine Frau mittleren Alters auf einer einsamen Landstraße entlangfährt.



Abb. 3

Ihr Handy klingelt, sie bückt sich danach, passt einen kleinen Moment nicht auf, der Wagen zuckelt und sie merkt, dass sie etwas oder jemanden überfahren hat. Zuvor hatte man spielende Kinder an der Straßenböschung gesehen, aber auch einen Schäferhund. Die Frau bleibt eine Weile regungslos sitzen, fasst sich dann, startet den Wagen neu und fährt los. Eine frontale Einstellung zeigt, wie das Auto weiterfährt, und durch die Rückscheibe sieht man in einiger Entfernung dahinter einen Schäferhund auf der Fahrbahn liegen. Der Hund liegt allerdings nicht in ihrer Fahrspur.



Abb. 4

Kurz darauf hält die Frau erneut an, steigt aus und läuft durch den Regen, der in diesem Moment eingesetzt hat. Der implizite Zuschauer weiß nicht, was mit ihr los ist, aber ihr merkwürdig entrücktes Verhalten wird in den nächsten Sequenzen immer deutlicher.

Man müsste noch hinzufügen, dass die Fahrerin sich während des kleinen Unfalls den Kopf gestoßen hat, dass sie danach permanent konfus ist und verunsichert beobachtet, was sich um sie herum ereignet. Die ‚Kamera‘ vermittelt diese Verunsicherung nicht nur, sondern scheint sie gleichsam zu teilen, als befände sie sich im Kopf der ‚kopflosen Frau‘. Diese strikt interne Fokalisierung spiegelt die Poetik des Films wider: Auch der implizite Zuschauer teilt die Zweifel der Frau, er muss ebenso wie sie fortlaufend Dinge reinterpreten, denn er kann den Bildern, die er gesehen hat, nicht trauen: So zeigt die ‚Kamera‘, wie sich die Frau nach dem Unfall heimlich in einem Hotel mit dem Bruder ihres Mannes getroffen hat. Dabei könnte es sich aber auch um eine Einbildung handeln, denn die Frau erfährt am Ende durch die Rezeptionistin, dass ihr Aufenthalt in diesem Zimmer an diesem Tag nicht verzeichnet ist. Sollte das stimmen, wäre die ‚Kamera‘ eine unzuverlässige Erzählinstanz, die ähnlich wie in *Fight Club* (s.o.) Dinge zeigt, die in der gezeigten Welt gar nicht existieren. In *La mujer sin cabeza* fehlt jedoch eine Auflösung.

Ebenso verhält es sich mit der Interpretation des Unfalls: Hat die Frau vielleicht doch ein Kind überfahren statt eines Hundes? Denn tatsächlich wird seit diesem Tag ein Kind vermisst – aber es wurde kein Unfall auf diesem Teil der Landstraße an besagtem Wochenende registriert. Darüber hinaus suchen Menschen in einem verstopften Kanal entlang der Landstraße nach einem Tierkadaver oder einem Leichnam. Auf was sie dort stoßen, zeigt der Film nicht. Das offene Ende findet sich auch in den anderen beiden Filmen Martels, widerspricht aber dem zweiten, konstitutiven Kriterium der unzuverlässigen Erzählung.

Der Titel *La mujer sin cabeza* verweist metaphorisch auf eine Frau, die den Kopf verloren hat (statt auszusteigen und sich zu vergewissern, was oder wen

sie überfahren hat, um erste Hilfe zu leisten etc., ist sie einfach weitergefahren), kann jedoch auch metonymisch aufgefasst werden: Ebenso wie ihre Mutter leidet die Frau nach dem Unfall an Amnesie.

Die kurze Analyse hat gezeigt, dass Martel in diesem Film mit Strategien des unzuverlässigen Erzählens arbeitet, der Film aber gleichwohl eines *plot twists* entbehrt. Der Film wirkt zugleich paradoxal, kann aber nicht als paradoxe Erzählung modelliert werden, da er keine entsprechenden Verfahren wie Metalepse, *mise en abyme aporétique* oder Möbiusbandstruktur aufweist. Der Begriff der „pluralen Realitäten“ bzw. spezifischer der „gleichberechtigten Pluralität“ nach Orth (2013) wiederum kommt dem hier vorgeschlagenen Terminus nahe, konnotiert aber nicht den spezifisch verstörenden Effekt, den der Film dem Rezipienten vermitteln will. Daher erscheint der neue narratologische Begriff der ‚verstörenden Erzählung‘ (*perturbatory narration*, *narración perturbadora*) am besten geeignet, um *La mujer sin cabeza* ebenso wie *El Aura* zu charakterisieren.

3. Schlussfolgerungen und Ausblick

Thomas Elsaesser (2009b, 262) fasst die Entwicklung der filmischen unzuverlässigen Erzählung perfekt zusammen: Die Erzählungen aus Hollywood, die früher „exzessiv offensichtlich waren“, durften „exzessiv rätselhaft“ werden. Exzessiv, so könnte man hinzufügen, ist auch die Analyse der immer gleichen Spielfilme *Fight Club*, *The Usual Suspects* (Brian Singer, 1995), *Stay*, *The Machinist* (Brad Anderson, 2004), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Spider* (David Cronenberg, 2002), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) und *Lost Highway* (Lynch, 1997).¹⁸ Weil jeder Exzess kurzlebig ist, scheint auch die exzessiv rätselhafte Erzählung an ihr Ende gelangt zu sein. Ihr forciert wirkender Gebrauch in Christopher Nolans *Inception* (2010) könnte als Indikator für diesen Befund herangezogen werden.¹⁹

Konstituieren unzuverlässig und verstörend erzählte literarische Texte und Filme einen transgenerischen und transmedialen Modus, oder handelt es sich hierbei nur um ein Phänomen mit einer gewissen Tendenz, wie Elsaesser (2009a, 14 und 39) postuliert? Die Überprüfung der hier eigens entwickelten Merkmale an drei Spielfilmen hat gezeigt, dass sie durchaus geeignet sind, um unzuverlässige Erzählstrategien nachzuweisen – aber auch, dass der Begriff der Unzuverlässigkeit nicht ausreicht, um die Interaktion der verschiedenen ambiguisierenden Verfahren zu beschreiben. Der Grad der Unzuverlässigkeit, ihr Umfang und die damit verbundene Täuschungsabsicht und Sinnintention muss an jedem fiktionalen Text gesondert nachgewiesen werden. *Nueve Reinas* verweist durch viele Peripetien und die überraschende Schlusspointe auf seine hochartifizielle Konstruktion. *El Aura* enthält einige Szenen, die unzuverlässig erzählt sind, aufgrund seines ambigen Endes aber lässt er sich nicht als unzuverlässig erzählter Film klassifizieren. *La mujer sin cabeza* ist zugleich die am wenigsten zuverlässige und am meisten verstörende Erzählung, die sich daher

am besten in diese neue Kategorie einordnen lässt. Das ‚verstörende Erzählen‘ erschwert die Unterscheidung von Wahrheit und Lüge, weil in diesem Konglomerat von Verfahren, anders als beim unzuverlässigen Erzählen, dem impliziten Autor keine eindeutige Intention (sei es Spiel, Lüge oder Ironie) zugeschrieben werden kann.

Literaturverzeichnis

- Bielinsky, Fabián (Reg.) (2000): *Nueve Reinas*. Argentinien.
- Bielinsky, Fabián (Reg.) (2005): *El Aura*. Argentinien.
- Bongers, Wolfgang (2011): „Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso“. In: *La Fuga*. URL: <http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438> (12.05.2014).
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London.
- Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley.
- Bruzzzone, Félix (2008): *Los topos*. Buenos Aires.
- Cervantes, Miguel de (1605/1615): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 Bde. Madrid 1994 [hg. von John Jay Allen].
- Coleridge, Samuel Taylor (1895): *Anima Poeta: From the Unpublished Note-books of Samuel Taylor Coleridge*. London [hg. von Ernest Hartley Coleridge].
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca / London.
- Colombani, Laetitia (Reg.) (2002): *À la folie ... pas du tout*. Frankreich
- Elsaesser, Thomas (2009a): „The Mind-Game Film“. In: Warren Buckland (Hg.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, S. 13-41.
- Elsaesser, Thomas (2009b): *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin.
- Fincher, David (Reg.) (1999): *Fight Club*. USA / Deutschland.
- Forster, Marc (Reg.) (2005): *Stay*. USA.
- Füchtjohann, Jan (2011): „Wie Hollywood exzessiv rätselhaft wurde“. In: *Süddeutsche Zeitung* (17.5.2011).
- Gamerro, Carlos (2008): *El secreto y las voces*. Buenos Aires.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris.
- Grabe, Nina / Lang, Sabine / Meyer-Minnemann, Klaus (Hg.) (2006): *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*. Madrid.
- Helbig, Jörg (2006) (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier.
- Hitchcock, Alfred (Reg.) (1950): *Stage Fright*. USA.
- Kindt, Tom et al. (2006) (Hg.): *The implied author: concept and controversy*. Berlin.
- Krützen, Michaela (2010): *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*. Frankfurt.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie*. Berlin / New York.
- Kukkonen, Karin (2013): „Flouting Figures: Uncooperative Narration in the Fiction of Eliza Haywood“. In: *Language and Literature* 22 (H. 3), S. 205-218.
- Kurosawa, Akiro (Reg.) (1950): *Rashomon*. Japan.
- Laass, Eva (2008): *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema - A Contribution to Film Narratology*. Trier.
- Leiendoeker, Bernd (2012): „Auf dem Weg zu einer Definition des Begriffs ‚unzuverlässiges Erzählen‘“. In: Simon Frisch et al. (Hg.), *Revisionen – Relektüren – Perspektiven: Dokumentationen des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg, S. 211-224.
- Liptay, Fabienne et al. (2005) (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München.
- Martel, Lucrecia (Reg.) (2008): *La mujer sin cabeza*. Argentinien.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2002): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.

- Meyer-Minnemann, Klaus / Schlickers, Sabine (2007): „Les procédés de mise en abyme et de pseudo-diégèse: *Beatus Ille* d'Antonio Muñoz Molina“. In: John Pier (Hg.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*. Paris, S. 303-316.
- Meyer-Minnemann, Klaus / Schlickers, Sabine (2010): „La mise en abyme en narratologie“. In: John Pier et al. (Hg.), *Narratologies contemporaines: nouveaux paradigmes pour la théorie et l'analyse du récit*. Lyon, S. 91-109.
- Muñoz Molina, Antonio (1996): *Beatus Ille*. Barcelona.
- Nünning, Ansgar (1998): „Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. In: Ders. (Hg.), *Unreliable Narration. Studien zu Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier, S. 3-40.
- Nünning, Ansgar (2008): „Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration. Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches“. In: Elke D'hoker / Gunther Martens (Hg.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin, S. 29-76.
- Nünning, Vera (1998): „Unreliable narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung“. In: Ansgar Nünning (Hg.), *Unreliable Narration. Studien zu Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier, S. 257-285.
- Olson, Greta (2003): „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators“. In: *Narrative* 11 (H. 1), S. 93-109.
- Orth, Dominik (2005): *Lost in Lynchworld. Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs ‚Lost Highway‘ und ‚Muldbolland Drive‘*. Stuttgart.
- Orth, Dominik (2013): *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg.
- Phelan, James (2008): „Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*“. In: Elke D'hoker / Gunther Martens (Hg.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin / New York, S. 7-28.
- Pinkas, Claudia (2010): *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin / New York.
- Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu ‚El beso de la mujer araña‘ (Manuel Puig / Héctor Babenco) und ‚Crónica de una muerte anunciada‘ (Gabriel García Márquez / Francesco Rosi)*. Frankfurt.
- Schlickers, Sabine (2000): „Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: *Beatus Ille* (1986), *Plenilunio* (1997) y *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina“. In: *Cuadernos de Investigación Filológica* XXVI, S. 285-302.
- Schlickers, Sabine (2005): „Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries: la métalepse dans les littératures espagnole et française“. In: John Pier et al. (Hg.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, S. 151-166.
- Schlickers, Sabine (2009): „Focalisation, ocularisation and auricularisation in film and literature“. In: Hühn, Peter et al. (Hg.), *Point of View, Perspective, and Focalization*. Berlin / New York, S. 243-258.
- Schlickers, Sabine (2012): „La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI“. In: Wolfgang Bongers (Hg.), *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile, S. 277-302.
- Shyamalan, M. Night (Reg.) (1999): *The Sixth Sense*. USA.
- Trier, Lars von (Reg.) (2009): *Antichrist*. Dänemark et al.
- Vogt, Robert (2009): „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft“. In: Susanne Kaul et al. (Hg.), *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Bielefeld, S. 35-55.
- Wiene, Robert (Reg.) (1920): *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Deutschland.

Prof. Dr. Sabine Schlickers

Universität Bremen

FB 10: Sprach- und Literaturwissenschaften

Postfach 330440

28334 Bremen

E-Mail: sabine.schlickers@gmx.de

URL: <http://www.fb10.uni-bremen.de/lehrpersonal/schlickers.aspx>

Sie können den Text in folgender Weise zitieren / How to cite this article:

Schlickers, Sabine: „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film“. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 4.1 (2015). 49-67.

URN: [urn:nbn:de:hbz:468-20150519-151920-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-20150519-151920-2)

URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/190/258>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

¹ Der vorliegende Aufsatz greift auf diesen schlecht zugänglichen spanischsprachigen Beitrag zurück, erweitert ihn in erzähltheoretischer Hinsicht und nimmt neue Beispiele hinzu. Momentan arbeite ich gemeinsam mit Vera Toro an einem größeren narratologischen Forschungsprojekt zu dieser ‚verstörenden Erzählung‘ in der spanischsprachigen Literatur und dem hispanophonen Film, das aus Mitteln des Zukunftskonzepts der Universität Bremen im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder finanziell unterstützt wird.

² Dazu zählen die Metalepse, bestimmte Formen der *mise en abyme*, Möbiusbänder, die Pseudodiegeese etc. Vgl. den von Nina Grabe, Sabine Lang und Klaus Meyer-Minnemann herausgegebenen Band *La narración paradójica* (2006).

³ Die phantastische Erzählung wird mit Pinkas (2010, 38) als „Kippspiel mit gleichwertigen, einander gegenseitig ausschließenden Deutungsalternativen“ konzipiert.

⁴ Zur Modellierung der filmischen Erzählsituation siehe Schlickers (1997).

⁵ *Estranging unreliability* bezeichnet die ideologische Nicht-Übereinstimmung zwischen „the narrator and the authorial audience“ (Phelan 2008, 9), *bonding unreliability* hingegen „reduces the distance between the narrator and the authorial audience“. Unklar ist, ob mit „authorial audience“ der reale oder der implizite Rezipient gemeint ist.

⁶ Martínez / Scheffel (1999, 102f.) führen hierzu den Begriff der mimetischen Unzuverlässigkeit ein.

⁷ Martínez / Scheffel (1999, 104f.) führen ein Beispiel aus dem ersten Teil des *Quijote* an, übersehen jedoch, dass dieses auf listig-komische Weise im zweiten Teil (Kapitel 2 und 3) diskutiert und widerlegt wird. Insofern ist die Episode mit Sanchos Esel umgekehrt ein schönes Beispiel für die Markierung unzuverlässigen Erzählens – und dessen gleichzeitige Ironisierung – seitens des impliziten Autors.

⁸ Die Anführungsstriche dienen der Hervorhebung des metaphorischen Charakters dieser Instanz, die nicht mit der technischen Apparatur auf extratextueller Ebene zu verwechseln ist. Aufbauend auf meiner Studie *Verfilmtes Erzählen* (1997) unterscheidet Markus Kuhn in *Filmnarratologie* (2011) zwischen einer grundlegenden visuellen narrativen Instanz und einer fakultativen verbalen Instanz.

⁹ Bordwell (2006, 72) nennt noch weitere „unreliable flashbacks“ aus dieser Zeit: den *film noir* *Crossfire* (1947) von Edward Dmytryk, und *I Don't Care Girl* (1953) von Lloyd Bacon; diese Filme habe ich nicht gesichtet.

¹⁰ Pinkas (2010, 206-212) indessen interpretiert *Caligari* nachvollziehbar als phantastischen Film und weist darauf hin, dass die Rahmenhandlung erst nachträglich durch den Regisseur hinzugefügt worden ist.

¹¹ Ein eindrückliches Beispiel liefert Lars von Triers *Antichrist* (2009).

¹² Leiendecker unterscheidet sechs Merkmale der unzuverlässigen filmischen Erzählung, die er z.T. anders benennt. Ich reduziere seine Typologie einerseits um zwei Merkmale, erweitere sie andererseits und ordne die einzelnen Kriterien ihrer Relevanz entsprechend. *Last, but not least* sind die hier vorgestellten Kriterien auch auf literarische unzuverlässige Erzählungen anwendbar.

¹³ Das nächste Kriterium Leideckers, das der Eindeutigkeit, zielt in dieselbe Richtung und wird daher nicht eigens ausgewiesen. Das Kriterium der Nachträglichkeit halte ich ebenfalls nicht für triftig, denn es gibt auch unzuverlässige Erzählungen, die sich nicht erst am Ende als solche ausweisen, wie z.B. *À la folie ... pas du tout* (Laetitia Colombani, 2002), wo der *twist* ungefähr in der Mitte des Films angesiedelt ist.

¹⁴ Darüber hinaus ist diese Einstellung ein intermedialer Verweis auf einen der ersten Kurzfilme der Brüder Lumière: *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), wo die Kamera ebenfalls statisch auf das Tor einer Fabrik gerichtet ist, aus dem Arbeiter und Angestellte herausströmen.

¹⁵ Der Blickwinkel entspricht nur in etwa dem, was Espinosa sieht, denn man sieht noch einen Teil seiner linken Schulter, daher handelt es sich strenggenommen um eine semi-interne Okularisierung.

¹⁶ In filmischen unzuverlässigen Erzählungen gibt es häufig ein gemeinsames Element, das (intrafiktionale) Realität und Fiktion miteinander verbindet: hier ist es der Hund, in *Stay* (Marc Forster, 2005) ist es ein Ring und in *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) ein teurer Rahmen.

¹⁷ Vgl. Bongers 2011; im Folgenden übersetze ich seine Handlungszusammenfassung.

¹⁸ Vgl. Liptay / Wolf (2005), Orth (2005), Helbig (2006), Laass (2008), Elsaesser (2009a), Krützen (2010).

¹⁹ So die Meinung des Rezensenten Jan Füchtjohann (2011).