



Der Blick auf die Realität

Fokalisierung und narrative Wirklichkeit in WICKER PARK,
À LA FOLIE ... PAS DU TOUT und RASHÔMON

Dominik Orth, Universität Bremen

Die dargestellten Ereignisse in einem fiktionalen Spielfilm finden nicht in der ‚realen‘ Wirklichkeit der Rezipienten statt, sondern auf der Ebene einer fiktiven Wirklichkeit, die der Film konstruiert. Diese Realitätsebene fiktionaler Narrationen ist für zahlreiche Genres relevant – man denke nur an den Krimi, wo die Suche nach den „fiktionalen Fakten“ (Surkamp 2002: 158) Protagonisten und Rezipienten darüber grübeln lässt, wer die Tat begangen hat. Doch auch unabhängig von genrespezifischen Relevanzen ist diese *narrative Wirklichkeit* grundlegend für das Verständnis der Zusammenhänge in einer erzählten Geschichte, da dieses nur durch eine kohärente und in sich konsistente Wirklichkeitsebene ermöglicht wird.¹

Die filmische Erzählung kann eine figurengebundene Sicht auf die fiktiven Ereignisse einnehmen. Diese *Perspektive* kann in Bezug auf die narrative Wirklichkeit ‚eingeschränkt‘ sein, etwa dann, wenn einer Figur nicht alle Fakten in der Fiktion bekannt sind. Mit dem Begriff der Perspektive ist im vorliegenden Zusammenhang keine spezifische Kameraperspektive und auch keine visuell-subjektive Perspektive im Sinne eines *point-of-view-shots* gemeint, sondern das an eine Figur gebundene und unter Umständen eingeschränkte oder eingeschränkt dargestellte Wissen über die Wirklichkeit in der Fiktion. Im Rahmen der Narratologie findet für diese „Erlebensperspektive“ (Schweinitz 2007: 84) im „handlungslogischen“ (ebd.: 88) Sinne der Begriff der *Fokalisierung* Anwendung.² Der Begriff entstammt der narratologischen Terminologie des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette und bezieht sich auf die verschiedenen Formen der Perspektivierung

¹ Mit dem Begriff der narrativen Wirklichkeit, der auf Surkamp (2002: 159) zurückgeht, bezeichne ich die Realitätsebene in fiktionalen Erzählungen. Vgl. zu einem fiktions- und erzähltheoretischen Konzept der narrativen Wirklichkeit Orth 2010.

² Schweinitz (2007: 88) bringt die zugrundeliegende Frage wie folgt auf den Punkt: „Wer erlebt?, oder: Die Erlebensperspektive welcher Figur wird narrativ repräsentiert?“

literarischer Texte (vgl. Genette 1998: 134-149 und 241-244), kann jedoch mit medienspezifischen Anpassungen auch für die Analyse filmischer Erzählungen verwendet werden.³

Ich möchte im Folgenden Filme in den Blick nehmen, die nicht nur *eine* ‚eingeschränkte‘ Perspektive auf die Fakten in der Fiktion einnehmen, sondern die aus der Sicht von *mehreren* Figuren eine fiktive Geschichte erzählen und dadurch unterschiedliche Blickwinkel auf die Verhältnisse innerhalb der narrativen Wirklichkeit einnehmen. Filme, die von einer solchen Pluralität verschiedener Erlebnisperspektiven geprägt sind, können als *polyfokalisierte Erzählungen* bezeichnet werden (vgl. Tröhler 2006 und 2007). Anhand von drei konkreten Beispielen gehe ich der Frage nach, wie sich die Pluralität der figurengebundenen Perspektiven einer filmischen Erzählung auf die Konstruktion der narrativen Wirklichkeit auswirken kann. Unter diesem Aspekt werde ich die Filme WICKER PARK von Paul McGuigan, À LA FOLIE ... PAS DU TOUT von Laetitia Colombani und Akira Kurosawas RASHÔMON anhand ausgewählter Szenen hinsichtlich ihrer Fokalisierungsstruktur analysieren, um drei unterschiedliche Formen polyfokalierten Erzählens aufzuzeigen.

WICKER PARK

WICKER PARK ist von einer komplexen Art und Weise der erzählerischen Vermittlung geprägt.⁴ Die Geschichte wird überwiegend aus den drei unterschiedlichen Erlebnisperspektiven der Figuren Matthew, Alex und Lisa erzählt.⁵ Der Film lässt sich in drei Phasen der Informationsvermittlung, also in drei Fokalisierungsphasen unterteilen, wobei jede Phase von einer höheren Komplexität geprägt ist. Ich werde im Folgenden die Etablierung der fiktionalen Fakten im Rahmen dieser drei Fokalisierungsphasen aufzeigen.

In der ersten Phase folgt die filmische Narration dem männlichen Protagonisten Matthew. Zu Beginn des Films wird eine der zentralen Szenen der Erzählung aus seiner Erlebnisperspektive erzählt: Bei einem Geschäftstermin in einem Restaurant, an dem auch seine Verlobte beteiligt ist, entschuldigt er sich kurz bei seinen Gesprächspartnern, um telefonie-

³ Nach Genette wird zwischen einer internen (es wird so viel mitgeteilt, wie die Figur weiß), einer externen (es wird weniger mitgeteilt, als die Figur weiß) und einer Null-Fokalisierung (es wird mehr mitgeteilt, als die Figuren wissen) unterschieden. Die Fokalisierung bezieht sich auf die Wissensrelation zwischen filmischer Erzählung und Figuren und kann im Medium Film von Aspekten der Wahrnehmung differenziert werden. Diese können nach François Jost (1989) mit den Begriffen Aurikularisierung (auditive Wahrnehmung) und Okularisierung (visuelle Wahrnehmung) erfasst werden. Dieses Konzept wird zunehmend in der deutschsprachigen Forschung berücksichtigt, vgl. Schlickers 1997 und 2009, Kuhn 2007 und 2010. Auch Schweinitz 2005 und 2007 bezieht sich auf Jost, verwendet aber eine andere Terminologie. Vgl. ausführlicher dazu und zur Fokalisierung im Film Orth 2009.

⁴ Bei diesem Film handelt es sich um ein Remake des französischen Films L'APPARTEMENT des Regisseurs Gilles Mimouni. Die Erzählform von WICKER PARK orientiert sich am französischen Original, ist jedoch hinsichtlich der Fokalisierungsstruktur komplexer, weshalb ich mich für die Analyse des Remakes entschieden habe.

⁵ Dies ist nicht durchgängig der Fall. Auf die Analyse kurzer Abweichungen von der vorherrschenden Fokalisierung kann in Bezug auf meine Fragestellung jedoch verzichtet werden, da diese die Konstruktion der narrativen Wirklichkeit durch die übergreifende Fokalisierungsstruktur nicht beeinflussen. So wird kurzzeitig auf Nebenfiguren wie Luke, einen Freund Matthews, fokalisiert oder auch auf Daniel, den ehemaligen Geliebten von Lisa.

ren zu gehen. Da sein Handy offenbar nicht richtig funktioniert, möchte er den Telefonraum im Untergeschoss des Restaurants nutzen, allerdings ist der öffentliche Apparat bereits von einer Frau belegt. Durch das milchige Glas ist sie nicht zu erkennen. Ungeduldig klopft Matthew an die Tür, die junge Frau bittet jedoch bei verschlossener Tür um ein wenig Geduld. Matthew vertreibt sich die Wartezeit auf der nebenan liegenden Toilette, kann durch den Lüftungsschacht jedoch die Stimme der telefonierenden Frau deutlich wahrnehmen. Die Stimme scheint ihm bekannt vorzukommen, kurze Erinnerungsbilder an eine junge blonde Frau sind zu sehen, laut spricht er den Namen „Lisa“ aus und scheint zu glauben, dass es sich bei der Frau im Telefonraum nebenan um diese Lisa handelt. Er verlässt die Toilette, rennt den Gang herunter, der jungen Frau hinterher, die fluchtartig das Restaurant verlässt. Blonde Haare sind kurz zu sehen, im Gedränge vor dem Ausgang bricht sie sich den Absatz eines schwarzen Schuhs mit roter Sohle ab und verschwindet. Offenbar aus Respekt vor den anwesenden Geschäftspartnern und seiner Verlobten verzichtet Matthew darauf, der vermeintlichen Lisa zu folgen, geht zurück in die Telefonkabine und findet dort den Zimmerschlüssel eines Hotels. Damit kann er eine erste Spur verfolgen, um herauszufinden, ob es sich bei dieser Frau tatsächlich um Lisa handelt. Matthew scheint diese Frau zu kennen, die Rezipienten zu diesem Zeitpunkt hingegen nicht. Auf Matthew wird daher zunächst extern fokalisiert, denn zu diesem Zeitpunkt der filmischen Erzählung teilt die narrative Instanz⁶ weniger mit, als der Protagonist Matthew in Bezug auf Lisa weiß. Dieser Wissensvorsprung Matthews bleibt jedoch nicht lange bestehen, denn drei Analepsen, die im Verlauf der ersten Fokalisierungsphase die fortlaufende Handlung immer wieder unterbrechen, informieren über die ehemalige Beziehung von Matthew und Lisa: wie sie sich kennengelernt haben, wie sie sich ineinander verliebt haben, wie er sie bittet, mit ihm zusammenzuziehen und wie sie daraufhin als Tänzerin auf eine Europa-Tournee geht, ohne sich noch einmal bei ihm zu melden. Durch diese zeitlichen Rückwendungen wird also sukzessive Matthews Wissensstand in Bezug auf diese Beziehung erzählt, sodass von einem Wandel von einer externen zu einer internen Fokalisierung gesprochen werden kann. Diesen Wandel möchte ich als *sukzessive interne Fokalisierung* bezeichnen, die auf der Ebene der zeitlichen Gestaltung durch den Einschub von Analepsen vorgenommen wird.

Zwischen dem vermeintlichen Wiedersehen in der Telefonkabine und Lisas Aufbruch nach Europa liegen etwa zwei Jahre. Ausgehend von dem gefundenen Hotelschlüssel begibt Matthew sich auf die Suche nach ihr und gelangt durch einige Zufälle an einen Schlüssel für ihre Wohnung. Es stellt sich jedoch heraus, dass die Wohnung zwar von einer Lisa bewohnt wird, es handelt sich dabei jedoch nicht um seine Exfreundin. Diese ‚falsche‘ Lisa, die eigentlich Alex heißt, behauptet, die Person gewesen zu sein, die Matthew für ‚seine‘ Lisa gehalten hat, doch durch zahlreiche Ungereimtheiten zweifelt Matthew zunehmend an

⁶ Die narrative Instanz verstehe ich mit Schweinitz 2007: 93 als die „narrative Intelligenz“, die hinsichtlich der filmischen Erzählung als „strukturierende Intentionalität“ [...] spürbar ist“. Vgl. zu narrativen Instanzen im Film weiterführend Kuhn 2007 und 2010.

ihrer Glaubwürdigkeit: Lisas Puderdose, die er in ihrem Hotelzimmer findet; ihre schwarzen Schuhe mit roter Sohle, die er in der Wohnung findet; die unterschiedlichen Haarfarben (Lisa ist blond, Alex hingegen brünett). Bis zu diesem Zeitpunkt der filmischen Narration wurde Matthews Sicht auf die narrative Wirklichkeit dargestellt, die Rezipienten verfügen daher hinsichtlich der Beziehung von Matthew und Lisa über denselben eingeschränkten Informationsstand wie der Protagonist des Films: Matthew weiß nicht, warum Lisa sich nicht mehr bei ihm gemeldet hat.

Diese und andere Informationen werden jedoch durch einen Fokalisierungswechsel ergänzt. Die zweite Fokalisierungsphase der filmischen Narration ist davon geprägt, dass neben Matthew auch auf Alex fokalisiert wird. Ab diesem Zeitpunkt verändert sich die Erzählung von einer bis dahin festen Fokalisierung Matthews zu einer *variablen Fokalisierung* auf Matthew und Alex.⁷ Der Wechsel der Fokalisierungsphase wird in Form einer Analepse auf die Telefonszene im Restaurant markiert, die bislang nur durch Matthews Perspektive erzählt wurde.⁸ Zunächst wird bestätigt, dass es sich bei der Frau mit dem abgebrochenen Absatz tatsächlich um Lisa gehandelt hat. Lisa hat im Telefonraum im Untergeschoss unter anderem mit Alex telefoniert, sie vereinbarten, dass Lisa ein paar Tage bei Alex wohnen kann. Alex beobachtet nach dem Telefonat, wie Lisa aus dem Restaurant geht und Matthew ihr folgt. Es wird deutlich, dass Alex kein Interesse daran hat, dass sich das ehemalige Liebespaar zwei Jahre nach der Trennung wiedersieht. Zu diesem Zeitpunkt ist zwar unklar, wieso Alex ein Wiedersehen von Matthew und Lisa verhindern möchte, die Rezipienten wissen jedoch durch die neue Erlebensperspektive auf die Ereignisse im Restaurant mehr als Matthew: Er hat tatsächlich seine Exfreundin gesehen und wurde von Alex getäuscht. Alex und Lisa sind scheinbar miteinander befreundet und es deutet sich an, dass Alex ein Intrigenspiel betreibt, um zu verhindern, dass sich Matthew und Lisa begegnen. Durch die neue Erlebensperspektive auf die Situation im Restaurant werden Informationen nachgeliefert, die aus der Erlebensperspektive Matthews nicht zur Verfügung standen.⁹

⁷ Eine variable Fokalisierung liegt nach Genette dann vor, wenn im Wechsel auf unterschiedliche Figuren fokalisiert wird. Vgl. Genette 1998: 135. Genette bezieht sich zwar explizit auf interne Fokalisierungen, die Variabilität muss meiner Meinung nach jedoch nicht an interne Fokalisierungen gebunden sein.

⁸ Diese Analepse bezieht sich also auf einen anderen Zeitstrang als die Analepsen der ersten Fokalisierungsphase, deren Reichweiten zwei bis drei Jahre vor der Restaurant-Szene umfassten und zu einer sukzessiven internen Fokalisierung Matthews führten. Die Analepse, die den Übergang von der ersten zur zweiten Fokalisierungsphase markiert, hat hingegen nur eine Reichweite von einem Tag, denn so viel Zeit ist seit dem Zeitpunkt vergangen, als Matthew glaubte, im Restaurant seine Exfreundin Lisa nach zwei Jahren wiedergesehen zu haben.

⁹ Dabei liegt jedoch nicht dauerhaft eine interne Fokalisierung auf Alex vor. Die Zeitspanne nach der Beendigung des Telefonats zwischen Lisa und Alex und dem Moment, in dem Lisa wieder ins Erdgeschoss kommt, ist kurzzeitig null-fokalisiert, da mehr mitgeteilt wird, als irgendeine der Figuren weiß: Alex weiß für diesen kurzen Moment nicht, ob Matthew und Lisa sich in diesem Zeitraum begegnen (die filmische Erzählung hingegen zeigt, dass sie es nicht tun). Matthew weiß nicht, ob es sich tatsächlich um Lisa handelt (die filmische Erzählung zeigt, dass es sich um Lisa handelt) und Lisa weiß nicht, dass Matthew sich dort aufhält (die filmische Erzählung zeigt, dass er sie um wenige Sekunden verpasst). Kurz darauf wechselt die Fokalisierung jedoch wieder auf eine interne Fokalisierung auf Alex, als sie sieht (markiert durch eine interne Okularisierung in Form eines *pov-shots*), dass Lisa die Treppen hochsteigt und Matthew einige Schritte hinter ihr ist. Dieser Wechsel verdeutlicht, unter welcher Anspannung Alex steht, weil es in diesem kurzen null-

Dieses Gestaltungsmittel – ein Ereignis wird aus unterschiedlichen Erlebensperspektiven erzählt – wird nach Genette als *multiple interne Fokalisierung* bezeichnet (vgl. Genette 1998: 135) und findet in WICKER PARK mehrfach Anwendung. Zentrale Funktion einer solchen multiplen internen Fokalisierung ist die Rekontextualisierung des gezeigten Ereignisses: Dieses erscheint durch den Fokalisierungswechsel in einem neuen Licht, da zentrale Informationen nachgeliefert werden.

Das Motiv für den Versuch von Alex, das Wiedersehen des einstigen Liebespaars zu unterbinden, ist zunächst unklar, wird jedoch in der zweiten Fokalisierungsphase durch eine sukzessive interne Fokalisierung auf Alex verdeutlicht. Parallel zur ersten Fokalisierungsphase werden die notwendigen Informationen durch Analepsen nachgereicht, die erneut die Zeit von vor etwa zwei bis drei Jahren erfasst, diesmal jedoch aus der Erlebensperspektive von Alex. Der alternierende Wechsel der Erlebensperspektive im Sinne einer variablen internen Fokalisierung findet daher nur auf der Ebene der fortlaufenden Zeit der Gegenwart innerhalb der Erzählung statt, während in den Analepsen dieser Fokalisierungsphase, die die Vorereignisse erzählen, ausschließlich auf Alex fokalisiert wird. Durch die zeitlichen Rückwendungen erfahren die Rezipienten, dass Alex bereits eine Nachbarin und Freundin von Lisa war, als diese Matthew noch nicht kannte. Als Alex eines Tages Matthew auf der Straße erblickt, verliebt sie sich in ihn, traut sich aber nicht, ihn anzusprechen. Als Lisa, unabhängig von Alex, Matthew kennenlernt und sich in ihn verliebt, ist Alex am Boden zerstört. Im Gegensatz zur *vollendeten* sukzessiven internen Fokalisierung Matthews in der ersten Fokalisierungsphase des Films, endet die zweite Fokalisierungsphase mit einer noch *nicht abgeschlossenen* sukzessiven internen Fokalisierung von Alex, da noch nicht der endgültige Wissensstand der Intrigantin erreicht ist. Offen bleibt unter anderem nach wie vor die Frage, wie es zur Trennung von Lisa und Matthew kam.

Das Prinzip der Informationsergänzung wird in der dritten und letzten Fokalisierungsphase fortgesetzt, die von einer erneut erhöhten Komplexität geprägt ist. Auf der Zeitebene der fortlaufenden Geschichte wird die variable Fokalisierung nun durch eine dritte Figur erweitert: Neben der Fokalisierung auf Matthew und Alex wird in dieser Phase auch auf Lisa fokalisiert. Sie erfährt durch eine Nachricht von Matthew, die er für sie in dem Restaurant hinterlassen hat, dass dieser sie sucht. Matthew zweifelt zunehmend daran, sich getäuscht zu haben und ist sich sicher, doch seine Exfreundin Lisa gesehen zu haben. Auch in dieser Phase wird das Geschehen durch Analepsen unterbrochen: Die sukzessive interne Fokalisierung von Alex wird in diesen Analepsen abgeschlossen und es werden weitere zentrale Informationen hinsichtlich der Trennung von Matthew und Lisa nachgeliefert: Lisa, die nach Matthews Angebot, zusammenzuziehen, kurzfristig als Tänzerin für eine

fokalisierten Zeitraum nicht in ihrer Macht steht, zu verhindern, dass die beiden sich begegnen. Insofern stützt dieser kurzzeitige Fokalisierungswechsel im Prinzip die Erlebensperspektive von Alex – zumindest lässt sich der Wechsel so interpretieren. Die Rezipienten wissen bereits durch die in der ersten Fokalisierungsphase gezeigte Erlebensperspektive von Matthew, dass er Lisa nicht trifft, sodass dieser Fokalisierungswechsel nicht dem Spannungsaufbau dient.

Europa-Tournee rekrutiert wird, kann Matthew nicht erreichen, um ihm dies mitzuteilen, schreibt ihm aber einen Brief und bittet ihre Freundin Alex, Matthew den Brief zu übergeben. Alex jedoch, die selbst in Matthew verliebt ist, kommt dieser Bitte nicht nach. Und nicht nur das: Sie löscht Nachrichten von Lisa auf Matthews Anrufbeantworter und sorgt somit dafür, dass Matthew neben dem Brief auch sonst keine Nachrichten von Lisa erhält und daher nicht weiß, warum seine Freundin plötzlich verschwunden ist. Lisa wiederum erzählt sie in einem Telefonat, dass sie Matthew mit einer anderen Frau *in flagranti* erwischt hätte: Alex hat demnach die Beziehung von Matthew und Lisa aus Eifersucht zerstört und versucht nun zu verhindern, dass die beiden sich wieder begegnen und ihre Intrigen durchschauen. In dieser dritten Fokalisierungsphase wird auch eine intern auf Lisa fokalierte Analepse gezeigt, wodurch auch auf der Zeitebene der Vergangenheit variable Fokalisierungen vorgenommen werden: Ihr Lächeln nach Matthews Angebot, mit ihm zusammenzuziehen, lässt erkennen, dass sie gewillt ist, sein Angebot anzunehmen. Aus Matthews Erlebensperspektive – auch diese Szene wird also multipel intern fokalisiert – war diese Reaktion nicht zu sehen.

Der Film endet damit, dass alle drei zentralen Figuren bezüglich zentraler Fragen der Geschichte den gleichen Wissensstand teilen, ebenso wie die Rezipienten. Die spezifische Fokalisierungsstruktur von WICKER PARK führt dazu, dass sich die Perspektiven von Matthew, Alex und Lisa wie Mosaiksteine ergänzen. In Bezug auf die narrative Wirklichkeit lässt sich daher konstatieren, dass die drei unterschiedlichen Erlebensperspektiven auf das dargestellte Geschehen in WICKER PARK somit die fiktionalen Fakten sukzessive ergänzen und komplettieren: Es entsteht ein widerspruchsfreies Bild von der Realität in der Fiktion. Diese Spielart der Pluralität von Erlebensperspektiven kann daher als *ergänzende Form* des polyfokalierten Erzählens bezeichnet werden und liegt dann vor, wenn unterschiedliche Sichtweisen auf die narrative Wirklichkeit erzählt werden, jede Erlebensperspektive aber zusätzliche Informationen zur Realität innerhalb der Fiktion hinzufügt.

À LA FOLIE...PAS DU TOUT

In Laetitia Colombanis À LA FOLIE...PAS DU TOUT werden zwei divergierende Erlebensperspektiven miteinander konfrontiert: Die Kunststudentin Angélique leidet an Erotomanie¹⁰ und lebt in dem Wahn, ihre Liebe zum Kardiologen Loïc beruhe auf Gegenseitigkeit. In einer ersten Fokalisierungsphase des Films wird vorwiegend Angéliques Erlebensperspektive eingenommen, anschließend wird in einer zweiten Fokalisierungsphase primär Loïcs Sichtweise auf die ‚Beziehung‘ erzählt. Eine zentrale Erzählstrategie des Films besteht darin, dass ein spezifischer Zeitraum der erzählten Zeit aus den beiden divergierenden Erlebensperspektiven von Angélique und Loïc geschildert wird. Zahlreiche Ereignisse

¹⁰ So lautet der Richterspruch gegen Ende der filmischen Erzählung, der aus dem *Off* die Einweisung Angéliques in eine psychiatrische Anstalt erklärt.

werden dabei multipel intern fokalisiert oder in Bezug zueinander gesetzt.¹¹ Das „narrative Raffinement“ (Schweinitz 2007: 85) dieses Films liegt darin begründet, dass die narrative Instanz durch den geschickten Einsatz narrativer und filmischer Strategien in der ersten Fokalisierungsphase nicht deutlich kennzeichnet, dass Angélique Wahrnehmung von der Welt nicht mit den fiktionalen Fakten übereinstimmt, oder, um es noch konkreter zu formulieren: Es wird von der filmischen Erzählung nicht hinreichend markiert, dass Angélique krank ist und dass ihre Krankheit zu einer verzerrten Wahrnehmung der narrativen Wirklichkeit führt. Die erste Fokalisierungsphase ist daher unzuverlässig erzählt.¹² Anhand einiger Beispiele möchte ich die unterschiedlichen Sichtweisen der beiden Protagonisten auf die Fakten der narrativen Wirklichkeit gegenüberstellen.

Eine bedeutende narrative Strategie in der ersten Fokalisierungsphase des Films besteht im geschickten Auslassen von zentralen Informationen, das als *underreporting* bezeichnet werden kann.¹³ Dies betrifft unter anderem Ereignisse in der erzählten Welt, die in der ersten Fokalisierungsphase zwar nicht dargestellt werden, die aber zu einer Missinterpretation durch Angélique geführt haben. So wird sie beispielsweise einmal von ihrem Verehrer David gefragt, ob der Schal, den sie trage, von Loïc sei. Die Studentin bestätigt dies, wodurch suggeriert wird, dass der Kardiologe ihr dieses Accessoire geschenkt habe. In der zweiten Fokalisierungsphase hingegen wird das zugehörige Ereignis zu diesem offensichtlichen Missverständnis nachgeliefert. Es ist zu sehen, wie Loïc per Zufall seinen Schal im äußeren Eingangsbereich seines Hauses verliert. Scheinbar findet Angélique diesen Schal und interpretiert diesen Fund als Zeichen von Loïc: „Vielen Dank für das Geschenk, das Du mir hinterlassen hast“, schreibt sie in einem Brief an Loïc, „ich trage ihn um meinen Hals als Erinnerung an den Tag, an dem Du mir Deine Leidenschaft und Liebe erklärt hast“, heißt es weiter. Loïc weiß nicht, um wen es sich beim Absender dieses Briefes handelt, die zahlreichen Nachrichten und Geschenke, die er erhält, führen jedoch dazu, dass seine Ehe gefährdet wird, da seine Frau Rachel zunehmend misstrauisch wird. Angélique hat David demnach nicht angelogen – der Schal ‚ist‘ ja tatsächlich ‚von‘ Loïc, aber im Sinne von ‚Besitz‘ im Gegensatz zu ‚Geschenk‘ –, sie missinterpretiert diesen verlorenen Gegenstand jedoch als Zeichen, das Loïc angeblich für sie hinterlassen habe.

¹¹ Bei dem Zeitraum handelt es sich um die Zeit bis zum Selbstmordversuch Angélique. Zu diesem Zeitpunkt wird die Erzählung per visualisierter Analepse ‚zurückgespult‘ und beginnt noch einmal von vorn, diesmal allerdings aus der Erlebensperspektive Loïc. In dieser zweiten Phase entsteht durch zahlreiche multiple interne Fokalisierungen ein Mehrwissen auf Seiten der Rezipienten. Nachdem zum zweiten Mal in der filmischen Erzählung der Selbstmordversuch erzählt wurde, wird der Film in einer dritten Fokalisierungsphase variabel intern fokalisiert und endet mit einer Null-Fokalisierung. Vgl. zur Null-Fokalisierung am Ende des Films und zur Unterscheidung des Mehrwissens durch Null-Fokalisierung einerseits und durch multiple interne Fokalisierungen andererseits Schweinitz 2007: 94.

¹² Vgl. zum unzuverlässigen Erzählen in *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* Thoene 2006 und Schweinitz 2007. Vgl. allgemein zum unzuverlässigen Erzählen im Film Laass 2008.

¹³ Vgl. zum *underreporting* und seiner Rolle für unzuverlässiges Erzählen insbesondere Hartmann 2007: 44 und zur besonderen Bedeutung für *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* Kuhn 2010 (Kapitel 5.2.3).

Ein weiteres Beispiel für eine derartige Missinterpretation fiktionaler Ereignisse durch Angélique ist die Reise nach Florenz, die Loïc angeblich mit ihr unternehmen möchte. Stolz zeigt sie David eine Broschüre: „Loïc und ich fliegen bald nach Florenz [...]. Heute früh kam er damit an“, berichtet sie. Aus Loïcs Perspektive kann von einer gemeinsamen Reise nach Florenz jedoch keine Rede sein. In einem weiteren Brief, den er von der ihm unbekanntem Angélique erhalten hat, heißt es: „Vielen Dank für den Prospekt, den ich in meinem Briefkasten fand.“ Seinem Freund, dem Loïc diesen Brief vorliest, versichert der Arzt jedoch: „Ich hab natürlich nie was in einen Briefkasten gesteckt.“ „Ich träume schon ewig von einer Reise nach Florenz, ich komme mit, wann immer Du willst“, schreibt die ‚wahnsinnig verliebte‘ Studentin weiter. Offensichtlich hat Angélique eine harmlose Werbe-Postwurfsendung dahingehend interpretiert, dass dies erneut ein Zeichen von Loïc sei. Selbst ihm wird bewusst: „Jemand scheint sich einzubilden, dass ich ihm irgendwelche Zeichen schicke, oder Botschaften“, sagt er zu seinem Freund. Dass Angélique tatsächlich in dem Glauben lebt, Loïc wolle mit ihr verreisen, wird dadurch deutlich, dass sie enttäuscht und vergeblich auf dem Flughafen auf ihr Liebesobjekt wartet. Um den Eindruck zu verstärken, dass es sich so verhält, wie Angélique es darstellt, werden die eigentlichen Ereignisse, die zu den Missinterpretationen führen, in der ersten Fokalisierungsphase ausgespart. In der zweiten Fokalisierungsphase wird jedoch die Information, welche Ereignisse zu diesen Fehlinterpretationen führten, nachgereicht (im Falle des Schals) oder angedeutet (im Falle des Flyers).¹⁴

Solche Ellipsen in der ersten Fokalisierungsphase des Films werden durch geschickte irreführende Montagen ergänzt. So wird beispielsweise die gemeinsame Heimfahrt von Angélique und Loïc von einem Empfang dargestellt. Aus Angéliques Erlebnisperspektive werden die Ereignisse wie folgt erzählt: Nachdem Loïc den Empfang verlassen hat, flüchtet auch Angélique von der Party, anschließend fahren beide gemeinsam in Loïcs Auto nach Hause. Durch die Montage und Kameraeinstellungen wird suggeriert, dass sie sich während der Fahrt verliebt in die Augen schauen. Die Rahmung dieser Ereignisse wird in der zweiten Fokalisierungsphase nachgeholt, wodurch die Fahrt in einem anderen Licht erscheint: Loïc und Angélique sind zufällig Nachbarn, da Angélique für einen längeren Zeitraum das Nachbarhaus bewohnt, um sich in der Abwesenheit der eigentlichen Besitzerin um das Haus zu kümmern. Loïc bietet Angélique daher an, sie in seinem Wagen mitzunehmen, als er sie nach dem Verlassen des Empfangs an einem Taxistand warten sieht. Durch die Windschutzscheibe ist zu sehen, dass sie sich zeitversetzt ansehen und lächeln. Als sie ihr Fahrziel erreicht haben, verabschieden sie sich.¹⁵ Hätten diese Informationen bereits in der ersten Fokalisierungsphase zur Verfügung gestanden, so wäre deutlich geworden, dass Angélique in dem Wahn lebt, ihre Liebe zu Loïc beruhe auf Gegenseitigkeit.

¹⁴ Im Gegensatz zum Verlust des Schals wird der Einwurf der Postsendung durch einen Prospektausträger nicht dargestellt. Es wird aber durch Loïcs aufgezeigte Reaktion angedeutet, dass es sich so verhalten hat.

¹⁵ Vgl. zu dieser Szene auch Thoene 2006: 84 und Schweinitz 2007: 97.

Eine weitere irreführende Montage, die zentrale Informationen zunächst vorenthält, ist die Szene, in der Loïc nachts an der Tür des Hauses klopft, in dem Angélique derzeit lebt. In der ersten Fokalisierungsphase wird diese Szene dadurch eingeleitet, dass Angélique ausnahmsweise bei ihrer Freundin Héloïse übernachtet. Nachdem sie ein Treffen von Loïc mit seiner schwangeren Frau zufällig beobachten konnte, ist sie außer sich vor Wut. Zunächst will sie den Vorschlag ihrer Freundin, bei ihr zu übernachten, ablehnen: „Und wenn Loïc kommt?“ Héloïse antwortet: „Ach, dann hat er eben Pech, wär’ doch gut, dann denkt er vielleicht mal ein bisschen nach.“ In der nächsten Einstellung klopft Loïc nachts an Angélices Haustür, wodurch suggeriert wird, dass tatsächlich das eintrifft, was Angélique vermutet hat: Loïc möchte sie besuchen. In der zweiten Fokalisierungsphase werden erneut rahmende Informationen nachgeliefert: Loïc wollte lediglich bei seinen Nachbarn nach Milch für seine schwangere Frau fragen, die gerne ein Glas Milch trinken würde.¹⁶

Schließlich führt ein weiteres zentrales Ereignis der narrativen Wirklichkeit in der ersten Fokalisierungsphase per irreführender Montage zu falschen Schlüssen über die Verhältnisse in der narrativen Wirklichkeit: Loïc überreicht Angélique eine Rose. Im Rahmen einer Analepse erinnert sich Angélique an dieses Ereignis, als sie nachts wach im Bett liegt, mit Loïcs Schal in der Hand, an dem sie mit geschlossenen Augen riecht. Qua filmischer Konvention wird suggeriert, dass Loïc ihr einmal aus Liebe eine Rose geschenkt hat. Dieses Rosengeschenk hat zwar tatsächlich stattgefunden, aber rein zufällig, wie eine Analepse gegen Ende des Films aufklärt: Als Loïc seiner Frau einen Blumenstrauß mitbringt, da sie ihn mit der Nachricht beglückt hat, dass sie schwanger ist, verlässt just in diesem Moment Angélique das Nachbarhaus, nachdem sie wieder einmal auf das Baby der Nachbarin aufgepasst hat. Vor lauter Freude über die Schwangerschaft seiner Frau überreicht Loïc der ihm zufällig über den Weg laufenden Angélique eine Rose aus diesem Blumenstrauß – der Auslöser für ihre Erotomanie.

Das *underreporting* hinsichtlich zentraler Ereignisse in *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* wird nicht nur durch Ellipsen und ergänzende irreführende Montagen umgesetzt, sondern darüber hinaus auch über kurze Fokalisierungswechsel, die Genette als *Alterationen* bezeichnet. Zwar wird in der ersten Fokalisierungsphase vorwiegend Angélices Erlebensperspektive eingenommen, doch durch kurze Alterationen wird diese häufig kurzzeitig unterbrochen.¹⁷ Diese Wechsel werden unter anderem dann eingesetzt, wenn die Beibehaltung der internen Fokalisierung auf die Protagonistin entlarven würde, dass Angélique eine Beziehung fantasiert, die *de facto* nicht existiert. Ein gutes Beispiel ist ein Ereignis auf dem bereits erwähnten Empfang, auf dem auch David anwesend ist. Als Angélique und kurz nach ihr auch Loïc Richtung Toilette verschwinden, wechselt die Fokalisierung kurzzeitig auf David. Dadurch vermeidet die narrative Instanz, die Ereignisse auf der Toilette zu erzählen, die

¹⁶ Vgl. zu dieser Szene auch Thoene 2006: 89.

¹⁷ Vgl. zum Begriff Alteration Genette 1998: 138-140 und zur Bedeutung der Alterationen in *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* Schweinitz 2007: 90-94.

aufzeigen würden, dass der von Angélique vermittelte Eindruck, sie hätte eine Affäre mit dem Kardiologen, jeglicher Realität entbehrt. In der zweiten Fokalisierungsphase folgt die filmische Erzählung jedoch Loïc und es wird deutlich, dass sich die beiden dort nur zufällig treffen und dass sich Loïc kaum erinnern kann, Angélique schon einmal gesehen zu haben. Statt eines *Tête-à-Têtes*, das durch den Fokalisierungswechsel in der ersten Fokalisierungsphase suggeriert wurde, unterhalten sich die beiden Gäste lediglich und Loïc stellt dabei fest, dass Angélique derzeit zufälligerweise neben ihm wohnt.¹⁸

Auch hinsichtlich der Vertuschung geschmackloser Racheakte bis hin zu Mordversuchen wird die interne Fokalisierung Angéliques kurzzeitig aufgegeben. So wechselt die Fokalisierung auf ihre Freundin Héloïse, als Angélique sich deren Motorroller ausleiht, mit dem die Studentin – wie später deutlich wird – Loïcs Frau Rachel in einen Unfall verwickelt, bei dem diese ihr noch ungeborenes Kind verliert. Wie der Unfall verläuft, wird durch den Wechsel der Fokalisierung auf Héloïse nicht erzählt. Neben diesen Fokalisierungswechseln auf andere Figuren wechselt auch die Art der Fokalisierung auf Angélique kurzzeitig. Als sie beispielsweise von dem Mediziner David ein echtes Herz besorgen lässt, dass sie, mit einem Pfeil durchbohrt, an Loïc liefern lässt, wird Angélique in der ersten Fokalisierungsphase bezüglich dieser Information extern fokalisiert. Es wird nicht erzählt, um welchen Gefallen Angélique David bittet, der zunächst erschrocken ihre Bitte ablehnt, um dann doch nachzugeben.¹⁹ Zwar würde die Beibehaltung der internen Fokalisierung auf Angélique hinsichtlich dieser beiden Ereignisse des Mofa-Unfalls und des Herz-Geschenks nicht zwangsläufig entlarven, dass Loïc und Angélique keine Beziehung haben, allerdings würden sie aufzeigen, dass Angélique eventuell ein schwerwiegendes psychisches Problem hat und ihre Glaubwürdigkeit schwächen.

Alle diese aufgeführten Strategien – die Ellipsen, irreführenden Montagen und Alterationen in der Fokalisierung –, mit denen das *underreporting* umgesetzt wird, stützen paradoxerweise Angéliques Sicht auf die Dinge in der ersten Fokalisierungsphase der filmischen Erzählung (vgl. Schweinitz 2007: 91f.). Somit unterstützen auch filmische Strategien, die nicht direkt mit der Fokalisierung in Zusammenhang stehen, die subjektive Erlebensperspektive Angéliques, die nicht mit der narrativen Wirklichkeit übereinstimmt.

In *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* werden wie in *WICKER PARK* unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen eingenommen. Doch hinsichtlich der Konstruktion der narrativen Wirklichkeit besteht ein entscheidender Unterschied zu McGuigans Film: Durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Perspektiven entsteht eine „neue Wahrheit“ (Schweinitz 2007: 83), denn die verschiedenen Fokalisierungen ergänzen sich nicht wider-

¹⁸ Vgl. zu dieser Szene auch Thoene 2006: 88f. und Schweinitz 2007: 92. Interessanterweise wird Loïcs Erlebensperspektive in dieser Toilettenszene ebenfalls nicht durchgängig durchgehalten. Als er in einer Toilettenkabine verschwindet, wird kurzzeitig auf Angélique fokalisiert, die schminkend am Spiegel steht.

¹⁹ Diese kurzzeitige externe Fokalisierung wird dabei durch eine externe Okularisierung gestützt, als Angélique begeistert in das Behältnis schaut, in dem das Herz liegt. Zu diesem Zeitpunkt wird jedoch nicht gezeigt, was sich in diesem Behälter befindet, Angélique sieht daher mehr, als die narrative Instanz mitteilt.

spruchsfrei, sondern sie divergieren. Diese *korrigierende Form* polyfokalisiertes Erzählens liegt dann vor, wenn sich mehrere interne Fokalisierungen widersprechen und es sich herausstellt, dass nur eine der intern fokalisierten Erlebensperspektiven der narrativen Wirklichkeit entspricht: Eine interne Fokalisierung korrigiert eine andere in Bezug auf die Realität in der Fiktion.²⁰

RASHÔMON

Als ein Klassiker des polyfokalisiertes Erzählens kann Akira Kurosawas RASHÔMON aus dem Jahr 1950 gelten. Ein Verbrechen in einem Wald wird aus vier unterschiedlichen Erlebensperspektiven erzählt – von Figuren, die an dem Delikt beteiligt waren oder es beobachtet haben. Durch diese Vielfalt an Sichtweisen werden vier unterschiedliche Versionen der Tat dargestellt. Dabei können einige Ereignisse als fiktionale Fakten gelten, da sie in allen Versionen übereinstimmen: Der ‚Räuber‘ Tajomaru überfällt in einem Wald einen Samurai und vergewaltigt dessen Frau. Der Samurai wird tot aufgefunden, die Frau überlebt das Verbrechen. Die Frage jedoch, wie der Samurai zu Tode kam, wird unterschiedlich beantwortet.

Die Komplexität der Fokalisierungsstruktur in RASHÔMON wird insbesondere durch unterschiedliche Erzählebenen hervorgerufen (vgl. Griem 2000: 316). Auf der Rahmenebene führt die Ruine eines zerstörten Tores bei einem starken Regen drei unterschiedliche Männer zusammen, die sich vor den Wassermassen schützen: einen Holzfäller, einen Mönch und einen weiteren Mann. Der Holzfäller erzählt in dieser Ruine die vier verschiedenen Versionen, fungiert also als intradiegetische sprachliche Erzählinstanz, die von einer visuellen Erzählinstanz unterstützt wird, die seine Erzählung visualisiert.²¹ Die Aussagen und somit auch die Erlebensperspektiven Tajomarus, des Samurais und der Frau sind somit Bestandteil einer Erzählsituation auf der extradiegetischen Ebene.²² Diese drei Figuren werden in der intradiegetischen Geschichte des Holzfällers wiederum zu expliziten Erzählerfiguren und fungieren daher als metadiegetische sprachliche Erzählinstanzen. Die Aussagen der einzelnen Figuren vor Gericht werden von der visuellen Erzählinstanz mit Bildern unterstützt, es wird also nicht nur audiovisuell dargestellt, wie die Figuren vor Gericht ihre Aussagen machen, sondern auch das, was sie dem Gericht erzählen. So liefert die visuelle Erzählinstanz die Bilder zu allen sich ausschließenden Versionen über das Geschehen im Wald. Somit widersprechen sich nicht nur die Erzählungen der Figuren, sondern auch die von der visuellen Erzählinstanz gezeigten Bilder. Einzig die Version des

²⁰ Durch die Schlussphase des Films und insbesondere durch die null-fokalisierte Schluss-Sequenz wird deutlich markiert, dass Loïcs Erlebensperspektive mit der narrativen Wirklichkeit übereinstimmt.

²¹ Vgl. zu der Unterscheidung zwischen sprachlichen und visuellen Erzählinstanzen auf verschiedenen Erzählebenen Kuhn 2007 und Kapitel 3 in Kuhn 2010. Eine differenzierte Darstellung der einzelnen Ebenen und Erzählinstanzen in RASHÔMON findet sich in den Kapiteln 5.3.5 und 6.3.2.2 in Kuhn 2010. Ob neben dem Holzfäller auch der Mönch als sprachliche Erzählinstanz fungiert, ist nicht eindeutig bestimmbar.

²² Vgl. zu narrativen Ebenen Genette 1998: 162-165.

Holzfällers wird nicht vor Gericht erzählt, sondern nur dem Mönch und dem weiteren Mann auf der ersten Erzählebene, die sich vor dem Regen schützen.

In Tajomarus Version der Geschichte ergibt sich die Frau nach kurzem Kampf ihrem Schicksal. Er behauptet, es sei nicht seine Absicht gewesen, ihren Mann zu töten, daher fesselt er ihn und lässt ihn bei seinem Verbrechen zusehen. Doch die Frau fordert den Tod von einem der beiden Männer: „Vor zwei Männern mit Schande bedeckt zu werden ist viel schlimmer als der Tod“, sagt sie zur Begründung. Sie fordert Tajomaru dazu auf, mit ihrem Mann um sie zu kämpfen. Den Kampf gewinnt der Verbrecher, indem er den Samurai mit einem Schwert tötet. Die Frau flieht während des Kampfes. In der Variante der Frau flüchtet Tajomaru, nachdem er sie vergewaltigt hat. Ihr Mann blickt sie minutenlang voller Verachtung an, was sie zur Verzweiflung treibt: Sie ersticht ihren Mann mit ihrem Dolch, möchte sich selbst auch das Leben nehmen, hat jedoch nicht die Kraft dazu. Der tote Samurai – der über ein Medium aus dem Reich der Toten berichtet – wiederum behauptet, Tajomaru hätte versucht, seine Frau dazu zu überreden, ihren Mann zu verlassen und ihr Leben zukünftig an seiner Seite zu verbringen. Die Frau willigt ein, verlangt aber von Tajomaru, dass er ihren Mann töten soll, sonst könne sie nicht mit ihm gehen. Tajomaru verliert durch die Forderung der Frau das Interesse an ihr und fragt den Samurai, ob er sie töten solle. Währenddessen gelingt der Frau die Flucht, Tajomaru verfolgt sie, lässt sie aber laufen und befreit den Samurai von seinen Fesseln. Mit dem Dolch ersticht sich der Samurai anschließend selbst. Der Holzfäller wiederum behauptet in einer vierten Version, die Ereignisse nach der Vergewaltigung beobachtet zu haben. Demnach bittet Tajomaru die Frau nach der Tat um Entschuldigung und bittet sie, seine Frau zu werden. Die Frau bindet ihren Mann los und fordert implizit einen Zweikampf um sich. Zunächst werden Wortgefechte zwischen den drei Beteiligten geführt, es kommt aber schließlich doch zum Kampf zwischen den beiden Männern, den Tajomaru gewinnt, indem er den Samurai mit einem Schwert tötet. Der Frau gelingt die Flucht.

Die vier unterschiedlichen und sich widersprechenden Erlebnisperspektiven machen unterschiedliche Aussagen darüber, wer den Samurai getötet hat und aus welchem Motiv er den Tod gefunden hat. Die narrative Instanz etabliert keine dieser Versionen als narrative Wirklichkeit. Diese Nicht-Etablierung einer fiktionalen objektiven Wirklichkeitsebene ist auf die fehlende Markierung der Art der Fokalisierungen zurückzuführen. Zwar wird durch die Rahmung auf den unterschiedlichen Ebenen der Erzählung deutlich markiert, auf welche Figur fokalisiert wird, aber es fehlt die Markierung, ob intern oder extern auf die diversen Beteiligten fokalisiert wird: Lügen diese bewusst, beispielsweise um sich vor Gericht zu schützen, oder vor Scham, und wird somit weniger mitgeteilt, als die Figuren wissen (externe Fokalisierung), oder ist ihr Erinnerungsvermögen beeinträchtigt, und es wird ihr Wissensstand – oder das, was sie glauben, zu wissen – erzählt (interne Fokalisierung)? Die Darstellung des Geschehens im Wald kann daher sowohl multipel *intern* als auch multipel *extern* fokalisiert sein. Analytisch lässt sich dies nicht erschließen, nur per Interpre-

tation, die unterschiedlich ausfallen kann. Das Korrektiv einer ‚tatsächlichen‘ Version fehlt, die narrative Wirklichkeit wird *pluralisiert*, ohne dass eine der Versionen als tatsächliche narrative Wirklichkeit fungiert.²³

Hinsichtlich der Konstruktion der narrativen Wirklichkeit kann diese Form des polyfokalisierten Erzählens daher im Gegensatz zu der ergänzenden und der korrigierenden Form als *relativierende Form* bezeichnet werden: Mehrere Erlebensperspektiven relativieren sich gegenseitig und es herrscht Uneinigkeit über Teile der fiktionalen Fakten, die selbst von der narrativen Instanz nicht aufgelöst wird.²⁴

Fazit

Die Bezugsetzung ausgewählter polyfokalisierter Erzählungen zur Realitätsebene in fiktionalen Erzählungen zeigt die ‚Macht‘ der Perspektive auf: Durch die Pluralität mehrerer Erlebensperspektiven kann die narrative Wirklichkeit ergänzt, korrigiert oder relativiert werden. Im Falle der korrigierenden und der relativierenden Form führt dies zu einer Pluralität der narrativen Wirklichkeit, die von der filmischen Erzählung hierarchisiert werden kann (korrigierend) oder nicht (relativierend). Strategien der Fokalisierung spielen daher eine zentrale Rolle bei der Konstruktion der Realitätsebene fiktionaler Narrationen. Die knappen Analysen der einzelnen Filme haben aufgezeigt, dass diese verschiedenen Grundformen polyfokalisierten Erzählens durch sehr unterschiedliche Erzählstrategien hervorgerufen werden, die narrationspezifisch zu analysieren sind.

Davon ausgehend, dass sich die drei herausgearbeiteten Formen polyfokalierten Erzählens im Allgemeinen und die drei analysierten Beispiele im Besonderen zum Thema ‚Wirklichkeit‘ verhalten – mal implizit wie im Fall WICKER PARK, mal explizit wie in RASHÔMON, wo die ‚Realität‘ in Dialogen zwischen den Figuren reflektiert wird –, so bildet die narratologische Analyse der Fokalisierungsstruktur in Bezug auf die narrative Wirklichkeit eine Grundlage für mögliche Interpretationen. WICKER PARK, À LA FOLIE ... PAS DU TOUT und RASHÔMON implizieren sehr unterschiedliche Aussagen über das, was Realität oder Wirklichkeit ist. In WICKER PARK wird die Realität nicht infrage gestellt, sie wird als gegeben etabliert, lediglich der Zugang zu ihr ist individuell und somit stehen nicht allen Beteiligten an einem Geschehen alle notwendigen Informationen zur Verfügung. Dies kann fatale Auswirkungen auf das persönliche Lebensschicksal haben. À LA FOLIE ... PAS DU TOUT thematisiert die Subjektivität der Wahrnehmung, das bewusste und unbewusste Ausblenden von Tatsachen, das soweit gehen kann, nicht nur das eigene, sondern auch das Leben anderer zu zerstören. Es muss nicht alles real sein, was aus subjektiver Perspektive für real

²³ Die Version des Holzfällers nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, da sie auf einer anderen Erzählebene angesiedelt ist und der Holzfäller nicht direkt beteiligt ist, sondern das Geschehen nur beobachtet. Dennoch lässt sich analytisch nicht belegen, dass diese Version den fiktionalen Fakten entspricht. Vgl. dazu auch Kapitel 6.3.2.2 in Kuhn 2010.

²⁴ Vgl. zur Relativierung von Wahrheit und Wirklichkeit in RASHÔMON Flierl 2004 und Griem 2000: 318.

gehalten wird. RASHÔMON hingegen stellt die Existenz einer objektiven Realität infrage und betont das konstruktive Element narrativer Wirklichkeitskonstitution.

Polyfokalisierte Erzählungen reflektieren somit eine Frage, die in der Philosophie, in der Kulturtheorie und eben auch in fiktionalen Erzählungen immer wieder gleich gestellt und doch unterschiedlich beantwortet wird: Was ist die Wirklichkeit?

Über den Autor

Dominik Orth ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich 10: Sprach- und Literaturwissenschaften, Studiengang Germanistik/Deutsch, Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (IfkuD) an der Universität Bremen. Das Thema seines Promotionsprojektes lautet *Realitätsfaktionen – Narrative Wirklichkeiten in Literatur und Film*. Er ist Mit-herausgeber von *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Erzähltheorien, Fiktionstheorien und Transmedialität. Publikationen zu Computerspielen, Literatur und Film.

Filme

À LA FOLIE ... PAS DU TOUT (WAHNSINNIG VERLIEBT, Frankreich 2002, Laetitia Colombani)

L'APPARTEMENT (LÜGEN DER LIEBE, Frankreich/Spanien/Italien 1999, Gilles Mimouni)

RASHÔMON (Japan 1950, Akira Kurosawa)

WICKER PARK (SEHNSÜCHTIG, USA 2004, Paul McGuigan)

Literatur

Flierl, Alexander (2004): „Die Menschen lügen nun mal. Aber niemand gibt es zu. Sie wissen nicht mal, dass sie lügen“: Zur Relativität von Wirklichkeit und Wahrheit in RASHÔMON. In: Kerstin Kratochwill/Almut Steinlein (Hg.): *Kino der Lüge*. Bielefeld: transcript, S. 49-70.

Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Fink

Griem, Julika (2000): *Mit den Augen der Kamera? Aspekte filmischer Multiperspektivität in Bryan Singers THE USUAL SUSPECTS, Akiro Kurosawas RASHÔMON und Peter Weirs THE TRUMAN SHOW*. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Multiperspektivisches Erzäh-*

len. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT, S. 307-322.

Hartmann, Britta (2007): Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film. In: Patric Blaser et al. (Hrsg.): Falsche Fährten in Film und Fernsehen (=Maske und Kothurn 53, Heft 2-3). Wien u.a.: Böhlau, S. 33-52.

Jost, François (1989): L'Oeil-Caméra. Entre film et roman. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Kuhn, Markus (2007): Narrative Instanzen im Medium Film. Das Spiel mit Ebenen und Erzählern in Pedro Almodóvars LA MALA EDUCACIÓN. In: Corinna Müller/Irina Scheidgen (Hg.): Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben. Marburg: Schüren, S. 56-76.

Kuhn, Markus (2010, in Vorbereitung): Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin, New York: de Gruyter.

Laass, Eva (2008): Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema. Trier: WVT.

Orth, Dominik (2009): Eine Frage der Perspektive. Greg Marcks' 11:14, polyfokalisiertes Erzählen und das Problem der Fokalisierung im Film. In: Hannah Birr et. al. (Hg.): Probleme filmischen Erzählens. Münster: LIT, S. 111-130.

Orth, Dominik (2010, in Vorbereitung): Die Realität in der Fiktion – ‚Narrative Wirklichkeit‘ als transmediales Konzept der Fiktions- und Erzähltheorie. In: John Bateman et. al. (Hg.): Film, Text, Wirklichkeit: Beiträge zur Textualität des Films. Marburg: Schüren.

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 a. M.: Vervuert.

Schlickers, Sabine (2009): Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Peter Hühn et. al. (Hg.): Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin, New York: de Gruyter, S. 243-258.

Schweinitz, Jörg (2005): Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text+kritik, S. 89-106.

Schweinitz, Jörg (2007): Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: montage/av 16, Heft 1, S. 83-100.

Surkamp, Carola (2002): Narratologie und possible-worlds theory: Narrative Texte als alternative Welten. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT, S. 153-183.

Thoene, Tina (2006): Er liebt mich – er liebt mich nicht. Abweichende Wahrnehmung und erzählerische Irreführungen in Laetitia Colombanis *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT*. In: Jörg Helbig (Hg.): Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier: WVT, S. 73-93.

Tröhler, Margrit (2006): Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: *montage/av* 15, Heft 2, S. 95-114.

Tröhler, Margrit (2007): Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film. Marburg: Schüren.