

Prof. Dr. Markus Kuhn

# Analyse des narrativen Films

Fakultät für  
**Kultur- und  
Sozialwissen-  
schaften**

---

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m<sup>2</sup>, weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>A</b>	<b>Grundlagen</b> .....	<b>1</b>
<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Zur Narrativität audiovisueller Medien</b> .....	<b>5</b>
2.1	Wie erzählen Medien? .....	5
2.2	Die Komplexität des narrativen Mediums Film .....	11
2.3	Zur medienübergreifenden Definition der Narrativität .....	17
2.4	Die erzählerischen Dimensionen des Spielfilms .....	21
2.5	Der Spielfilm als historisches Paradigma fiktionalen filmischen Erzählens .....	22
<b>B</b>	<b>Die Kernbereiche der Filmnarratologie: Zur Analyse der narrat. Repräsentation</b> ...	<b>24</b>
<b>3</b>	<b>Instanzen der narrativen Vermittlung: Wer erzählt? Wie wird erzählt?</b> .....	<b>24</b>
3.1	Die narrative Vermittlung in der Erzählliteratur .....	24
3.2	Die narrative Vermittlung im Film .....	27
3.3	Das Kommunikationsmodell der Erzählliteratur .....	30
3.4	Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film .....	32
3.5	Die visuelle Erzählinstanz .....	38
3.5.1	Die Rolle der Mise-en-scène bei der narrativen Vermittlung .....	40
3.5.2	Die visuelle Erzählinstanz als synthetisches Konstrukt und logisch privilegierte Vermittlungsinstanz .....	42
3.6	Fakultative sprachliche Erzählinstanzen im Film .....	45
3.7	Das Zusammenspiel der visuellen Erzählinstanz mit sprachlichen Erzählinstanzen .....	47
3.7.1	Hilfskategorien zur Beschreibung des Verhältnisses von visueller und sprachlicher Erzählinstanz .....	48
3.8	Diegetische Ebenen .....	51
3.9	Weitere Instanzen des Kommunikationsmodells .....	54
3.9.1	Der implizite Autor .....	54
3.9.2	Implizite, extra- und intradiegetische Adressaten und das extratextuelle Produktionsteam .....	56
<b>4</b>	<b>Perspektivierung und Fokalisierung</b> .....	<b>58</b>
4.1	Perspektivierung und Fragen der Wissensvermittlung und Wahrnehmung .....	58
4.2	Das klassische Konzept der Fokalisierung in der Erzählliteratur und seine Unschärfen .....	61
4.3	Fokalisierung, Okularisierung und Aurikularisierung im Film .....	64
4.3.1	Fokalisierung im Film .....	65
4.3.2	Okularisierung und Aurikularisierung im Film .....	70
4.3.3	Formen der Aurikularisierung im Film .....	72

4.4	Formen der Nullfokalisierung im narrativen Spielfilm .....	74
4.4.1	Nullfokalisierung und fluktuierende Informationsvergabe .....	77
4.4.2	Merkmale einer Nullfokalisierung.....	78
4.5	Formen der internen Fokalisierung im narrativen Spielfilm .....	80
4.5.1	Interne Fokalisierung bei interner Okularisierung: die subjektive Kamera .....	80
4.5.2	Interne Fokalisierung bei Nullokularisierung: der over-shoulder-shot und wahrnehmungsreflexive Einstellungen .....	84
4.5.3	Interne Fokalisierung durch den Blick ‚ins Innere‘: Formen der Introspektion.....	85
4.5.4	Mentale Metadiegesen, mentale Projektionen, mentale Einblendungen und Varianten der Subjektivierung .....	88
4.6	Formen der externen Fokalisierung .....	91
4.7	Doppelte, mehrfache und vorgetäuschte Fokalisierung .....	95
<b>5</b>	<b>Zeit .....</b>	<b>97</b>
5.1	Der Akt des filmischen Erzählens als Phänomen der Zeit .....	97
5.2	Zur Anwendung von Genettes Kategorien zur erzähltheoretischen Analyse der Zeit auf den Film.....	98
5.3	Kategorien der (Zeit-)Ordnung.....	99
5.3.1	Anachronien: Analepsen und Prolepsen .....	99
5.3.1.1	Die Reichweite und der Umfang von Anachronien.....	100
5.3.1.2	Interne und externe Anachronien .....	100
5.3.1.3	Narrationale/auktoriale Anachronien vs. figurale Anachronien .....	102
5.3.1.4	Zur Markierung von Anachronien .....	102
5.3.2	Zeitdiagramme.....	103
5.3.3	Varianten des Rückwärtserzählens .....	106
5.4	Kategorien der (Zeit-)Dauer .....	107
5.4.1	Ellipse, Zeitraffung, Zeitdeckung, Zeitdehnung und Pause.....	108
5.4.2	Zeitraffendes Erzählen im Film .....	110
5.4.3	Formen der Ellipse.....	113
5.4.4	Montagesequenzen und Sonderformen des summarischen Erzählens .....	116
5.5	Kategorien der (Zeit-)Frequenz.....	118
5.5.1	Singulatives und pseudo-iteratives Erzählen im Film.....	120
5.5.2	Varianten des iterativen Erzählens.....	120
5.5.3	Iterativ-durative Zeitraffung .....	123
5.5.4	Iteratives Erzählen durch den Einsatz sprachlicher Mittel.....	127
5.5.5	Formen der Repetition und des repetitiven Erzählens .....	129

<b>C</b>	<b>Komplexe Varianten des filmischen Erzählens &amp; Ausblick.....</b>	<b>131</b>
<b>6</b>	<b>Komplexe Formen filmischen Erzählens.....</b>	<b>131</b>
6.1	Die Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen des Films als Erzählmedium.....	131
6.2	Extra- und intradiegetische sprachliche Erzählinstanzen.....	132
6.2.1	Extradiegetische auditive sprachliche Erzählinstanzen.....	132
6.2.2	Formen sprachlicher Gedankenrepräsentation im Film.....	134
6.2.3	Intradiegetische sprachliche Erzählinstanzen.....	135
6.2.4	Der Ebenenstatus sprachlicher Erzählinstanzen bei visueller Umsetzung.....	137
6.2.5	Zusammenfassung: Formen der Redewiedergabe im Film.....	140
6.2.6	Zusammenfassung: Formen der Gedankenrepräsentation im Film.....	143
6.3	Visuelle Formen der Ebenenschachtelung.....	145
6.3.1	Diegetische Ebenen vs. Fiktionsebenen.....	147
6.4	Ebenenübergänge.....	149
6.4.1	Formen des Ebenenwechsels.....	149
6.4.2	Rahmen- und Binnenhandlungen.....	150
6.5	Der visuelle Ebenenkurzschluss.....	152
6.6	Metalepsen.....	156
6.6.1	Innere Metalepsen und Kurzschlüsse.....	159
6.6.2	Äußere Metalepsen und Kurzschlüsse.....	161
<b>7</b>	<b>Ausblick.....</b>	<b>163</b>
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>165</b>
<b>9</b>	<b>Filmverzeichnis.....</b>	<b>173</b>

Diese Seite bleibt aus technischen Gründen frei!

## A GRUNDLAGEN

### 1 Einleitung

In diesem Studienbrief werden Sie eingeladen, einen Gegenstand zu analysieren, mit dem Sie sicherlich bereits die vielfältigsten Erfahrungen gemacht haben: den narrativen Film. Vielleicht irritiert Sie auf den ersten Blick noch das Adjektiv *narrativ*. Aber bereits an dieser Stelle können wir festhalten, dass Sie, wenn Sie in Ihrem Leben mindestens einen einzigen Spielfilm gesehen haben, somit zugleich einen *narrativen* Film gesehen haben. Denn mit Ausnahme einiger äußerst seltener experimenteller Beispiele ist jeder Spielfilm narrativ.

Filme sind in der Lage, uns zu erfreuen oder zu enttäuschen, uns zu rühren oder zu ängstigen, uns einmalige Erlebnisse zu verschaffen und uns mitunter sogar zu überwältigen. Wir gehen aus dem Kino heraus und sind so fasziniert und mitgerissen, als hätten wir selbst etwas erlebt – und können manches Mal gar nicht genau sagen, warum. Doch ebenso faszinierend wie das Filmerlebnis ist es, die Vielschichtigkeit eines filmischen Werkes herauszuarbeiten und zu durchdringen, wie viele ästhetische, narrative, stilistische und kompositorische Aspekte zusammenspielen, wenn ein Film seine Bedeutung schafft und seine Wirkung erzielt. Und wir werden sehen, dass die Bedeutung eines Films – sowohl für uns persönlich als auch für ein großes Publikum sowie unsere Kultur – eng mit der Tatsache verknüpft ist, dass die meisten Filme und insbesondere die meisten Spielfilme Geschichten erzählen. Filme erzählen nicht auf dieselbe Weise, wie wir uns gegenseitig Geschichten erzählen, wenn wir beispielsweise gemeinsam zusammensitzen, also nicht in verbalsprachlicher Form, sondern durch die Mittel und Möglichkeiten des audiovisuellen Mediums Film.

Spielfilme erzählen Geschichten. Das ist eine der wichtigsten Grundannahmen dieses Studienbriefs. Natürlich werden wir diese These im Folgenden noch ein wenig systematisieren und theoretisieren sowie vielleicht noch etwas vorsichtiger formulieren und eher davon sprechen, dass Filme Geschichten darstellen oder repräsentieren, aber im Kern ist das eine Annahme, die wir auch ganz ohne theoretische Modellbildung nachvollziehen können. Versuchen Sie es doch einmal selbst! Fassen Sie einmal kurz zusammen, um was es in dem letzten Film gegangen ist, den Sie im Kino, im Fernsehen oder im Internet gesehen haben.

In den meisten Fällen erzählen Sie, wenn Sie den Inhalt eines Films in eigenen Worten wiedergeben, eine Geschichte; die Geschichte, die der Film in seinem Kern erzählt oder – vorsichtiger formuliert – zur Darstellung gebracht hat. In anderen Worten: Sie haben den Kern der Geschichte, die im Film repräsentiert wurde, verbalsprachlich paraphrasiert. Und damit sind Sie automatisch an einem der Ansatzpunkte angelangt, den dieser Studienbrief wählen wird: den Spielfilm als mediale Form betrachten, die Geschichten repräsentiert. Freilich müssen wir später noch etwas zielgerichteter vorgehen und beispielsweise definieren, was wir in diesem Zusammenhang unter einer *Geschichte* bzw. einem *Narrativ* und dem Phänomen des *Erzählens* verstehen sowie, was das dazugehörige Adjektiv *narrativ* und einige weitere abgeleitete Termini bedeuten. Aber im Kern wissen Sie schon jetzt, um was es in diesem Studienbrief gehen wird: den Spielfilm als narrative mediale Form analysieren und erklären.

Dass in audiovisuellen Medien – also beispielsweise in Kinospielelfilmern, Fernsehserien und Filmclips im Internet – *erzählt* werden kann, steht heute sowohl aus erzähltheoretischer als auch aus film- und medienwissenschaftlicher Sicht außer Frage. Als sich das Forschungsfeld der Erzähltheorie in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren unter dem Einfluss strukturalistischer Ansätze, aber auch Impulse aus Formalismus, de Saussure'scher Linguistik und Semiotik aufgreifend, herausgebildet hat, spielten audiovisuelle Medien noch kaum eine Rolle innerhalb des Forschungsfelds (wiewohl Kino und Fernsehen bereits eine immense gesellschaftliche Bedeutung hatten). Aber spätestens im Zuge der transmedialen und interdisziplinären Erweiterungen der Erzähltheorie in den letzten rund 15 bis 20 Jahren ist die sogenannte *Filmnarratologie*, die sich mit Fragen des audiovisuellen Erzählens im Medium Film auseinandersetzt, zu einer festen Größe geworden. Film zählt mittlerweile zu den anerkannten Gegenständen der Narratologie. Ein anderes hochgradig erzählerisches Medium – das der Erzählliteratur – bzw. eine andere hochgradig erzählerische mediale Form – den Roman – haben Sie im Verlauf Ihres Studiums bereits kennengelernt. Und das ist auch aus narratologischer Sicht keine Überraschung: Die Narratologie, die auch als Erzähltheorie oder Theorie des Erzählens bezeichnet wird, hat sich wissenschaftshistorisch zuerst im Rahmen der Literaturwissenschaften und der Romananalyse herausgebildet, bevor ihre Ansätze Schritt für Schritt auch auf andere Gattungen und Medien übertragen wurden.

Die Begriffe *Erzähltheorie* und *Narratologie* werden – wie die entsprechenden Adjektive – in diesem Studienbrief synonym verwendet, was der Praxis in weiten Bereichen erzähltheoretischer/narratologischer Forschung entspricht. Das Adjektiv *narratologisch* sollte jedoch nicht mit dem Adjektiv *narrativ* verwechselt werden. Einen Film oder Text, der eine Geschichte repräsentiert, nennen wir *narrativ*. Ein Modell, eine Theorie oder einen Analyseansatz, die auf die Grundannahmen und Methoden der Narratologie (Erzähltheorie) zurückgreifen, *narratologisch (erzähltheoretisch)*. Ein Film oder ein Roman selbst sind niemals narratologisch.

Im Fokus dieses Studienbriefs stehen Modelle und Kategorien, die man kennen und anwenden können muss, um einen narrativen Film erzähltheoretisch zu analysieren. Das heißt, der Film wird hier zuallererst aus einer dezidiert narratologischen Perspektive analysiert. Insofern beschäftigen sich die Kapitel des Studienbriefs mit den Grundfeldern einer erzähltheoretischen Analyse des Films. Vorab sollte aber ebenso betont werden, dass es die Gattung des Spielfilms ist, die in diesem Studienbrief im Mittelpunkt steht und die gemeint ist, wenn hier teilweise nur der Begriff Film benutzt wird. Gleichwohl kann davon ausgegangen werden, dass sich viele Kategorien und Verfahren einer narratologischen Analyse des Spielfilms auch auf andere Gattungen (wie den Dokumentar- oder Animationsfilm) oder andere audiovisuelle Medien (Fernsehen – insbesondere Fernsehfilme und Fernsehserien – oder Webserien) übertragen lassen, was an verschiedenen Stellen des Studienbriefs zumindest angedeutet wird.

Auch wenn das Anwendungs- und Analysepotenzial narratologischer Ansätze und Modelle definitiv im Mittelpunkt steht und dieser Studienbrief eine ausdrücklich anwendungs- und analyseorientierte Ausrichtung hat, kommt er nicht ohne die notwendige theoretische Basis und das notwendige Grundlagenwissen aus, dessen Kenntnis unumgänglich ist, um den Spielfilm als narrative Repräsentation zu verstehen und zu analysieren. Nur auf der Grundlage theoretischer Modelle lassen sich die narratologischen Kategorien anwenden, um die erzählerischen Strukturen von Filmen herauszuarbeiten. Durch diese Verbindung aus theoretischer Reflexion



und analytisch-praktischer Anwendung soll insgesamt ein gesteigertes Verständnis für das Phänomen des Erzählens im audiovisuellen Medium Film entwickelt werden. Dabei geht es nicht nur um besonders auffällige, zugespitzte und kreative Formen filmischen Erzählens, sondern auch um Konventionen und narrative Stilmittel, die sich im Mainstream-Kino so sehr etabliert haben, dass sie uns völlig vertraut sind, ja beinahe ‚natürlich‘ vorkommen (was sie aber logischerweise nicht sind). Dennoch – um es erneut ganz eindeutig zu betonen: Jeder theoretische Ansatzpunkt, der herangezogen wird, wird immer nur hinsichtlich seiner Relevanz für die narratologische Analyse befragt und ausgewertet. Das Ziel ist, dass Sie Kategorien kennen und verstehen lernen, mit denen Sie in erster Linie Spielfilme (aber auch viele andere Gattungen und Ausprägungen audiovisueller Medien) analysieren können.

Da sich die klassische Narratologie, die hier als Ausgangspunkt dienen soll, vor allem mit Fragen der narrativen Vermittlung beschäftigt hat, liegt der Hauptfokus des Studienbriefs auf dem ‚Wie‘ des Erzählens – also auf Fragen, *wie* ein Film erzählt; *wie* er die Geschichte, die er erzählt, *vermittelt*: wie er sie strukturiert, zeitlich gestaltet und perspektiviert. Narratologisch gesprochen geht es also primär um die Ebene des *discours*, die man auch als Ebene der Darstellung oder Vermittlung bezeichnen könnte. Strenggenommen geht es dabei aber nicht ‚nur‘ um die Darstellung selbst, sondern immer auch um das Verhältnis der Darstellung zum Dargestellten, und zwar einfach gesagt deshalb, weil es eine Darstellung ohne Dargestelltes (bzw. eine Repräsentation ohne Repräsentiertes oder eine Erzählung ohne Erzähltes) nicht gibt.

Thematische Aspekte, die Handlungsdramaturgie, die dargestellte Figuration, der filmische Raum und alle Fragen, die um die Strukturierung der dargestellten Welt selbst kreisen, werden hier also erst einmal soweit wie möglich ausgeklammert. Bei allen diesen Kategorien und Modellen zur Analyse der Ebene der Darstellung oder des ‚Was‘ der Geschichte handelt es sich um eine Schnittstelle zu anderen Ansätzen der Literatur-, Film- und Dramenanalyse, die Sie teilweise in anderen Kursen Ihres Studiums bereits kennengelernt haben bzw. noch kennenlernen werden. Das heißt eine narratologische Analyse des narrativen Films kann und sollte je nach Fragestellung durch andere Formen der Filmanalyse ergänzt werden – etwa durch eine klassische Filmanalyse, wie sie im deutschsprachigen Raum gelehrt wird, oder eine semiotische, (neo-)formalistische, kognitivistische, phänomenologische oder genretheoretische Filmanalyse.

An dieser Stelle noch eine Randbemerkung: Die Erzähltheorie oder Narratologie ist, wie sie im Rahmen dieses Studienbriefs verwendet und verstanden wird, hochgradig kompatibel zu vielen anderen Ansätzen der Literatur-, Film- und Medienwissenschaft. Sie kann anderen analytischen und insbesondere auch interpretatorischen und kontextorientierten Ansätzen dienen, indem sie präzise Kategorien für Analysen liefert, deren Ergebnisse dann anderen Verfahren und weiterreichenden Interpretationen zur Verfügung stehen. Umgekehrt kann sie auch der Ausgangs- und Zielpunkt der Analyse sein, für die zusätzlich auf andere Ansätze zurückgegriffen wird (wie beispielsweise zur Analyse der Figurenebene eines Spielfilms auf Modelle der Figuren-, Dramen- und Filmtheorie etc.).

Was man ebenso verinnerlichen sollte, bevor man eine erzähltheoretische Analyse des Spielfilms beginnt, ist, dass die klassische Erzähltheorie zuallererst beim Gegenstand selbst ansetzt, weshalb man auch von einem *werkimmanenten* Ansatz oder einer *deskriptiven* Analysemethode spricht. Das heißt, mithilfe der narratologischen Kategorien wird zuallererst der Film selbst

analysiert – nicht seine Produktion (die beispielsweise mithilfe von Quellen und Hintergrundwissen über die Produktionsumstände rekonstruiert werden könnte), nicht seine Rezeption in spezifischen Kontexten und nicht seine Wirkung auf ein konkretes Publikum. Das heißt jedoch *nicht*, dass mithilfe narratologischer Kategorien und Analyseergebnisse nicht auch Hypothesen zur Rezeption, Bedeutung oder Wirkung eines Films aufgestellt würden. Im Gegenteil: Oft provozieren die narratologischen Kategorien und die Ergebnisse einer mit ihnen operierenden narratologischen Analyse automatisch weiterführende Hypothesen und werfen weiterführende Fragen auf, zu deren Beantwortung dann auf andere Theorien oder Modelle zurückgegriffen werden kann und sollte.

Aus den soeben erörterten Grundlagen und Hintergründen ergibt sich die Struktur des Studienbriefs: Im Kapitel „Zur Narrativität audiovisueller Medien“ geht es zunächst um die grundlegenden Fragen nach dem erzählerischen Potenzial audiovisueller Medien und in welchem Sinne davon gesprochen werden kann, dass Spielfilme Geschichten erzählen. Es wird eine Vorstellung davon entwickelt, was die Substantive „Geschichte“ und „Erzählung“ und das Adjektiv „narrativ“ bedeuten. Wie muss Narrativität – das ist die Eigenschaft des Erzählerischen – definiert werden, damit die Definition für verschiedene Medien gültig ist? Was ist Erzählen in einem audiovisuellen Medium?

Sie sollten sich nicht wundern, dass in diesem Kapitel Fragen angerissen werden, die sie bereits aus anderen Kursen dieses Moduls kennen bzw. dort wiederfinden werden, denn die Bezeichnung und Definition dieses Moduls deuten ja bereits darauf hin. Auch wird in diesem Kapitel sicherlich einiges wiederholt und vertieft, das Ihnen als Literaturwissenschaftler\* ohnehin bekannt vorkommt – aber immer im Hinblick oder als Hinführung auf die Anwendung bekannter Fragestellungen und Kategorien auf audiovisuelle Medien und insbesondere den Spielfilm.

Im zweiten größeren Abschnitt werden in drei grundlegenden Kapiteln die Hauptfelder narratologischer Analyse bezüglich des Films durchgearbeitet: a) die Fragen nach der erzählerischen Vermittlung, dem narrativen Akt des Films und den Instanzen der narrativen Vermittlung; b) die Fragen nach der Perspektivierung, die in narratologischen Theorien zumeist unter dem Begriff der Fokalisierung behandelt werden; c) die Fragen nach der zeitlichen Strukturierung des Films.

Im abschließenden Abschnitt des Studienbriefs werden dann – anhand einschlägiger Beispiele – komplexe narrative Formen des Spielfilms diskutiert. Hier geht es einerseits um die Anwendung der zuvor kennengelernten Kategorien, andererseits um deren kritische Befragung und ggf. Modifikation angesichts schwieriger und komplexer filmischer Strukturen.

Der vorliegende Studienbrief orientiert sich an meinem Buch *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Kuhn 2011a). Sämtliche Modelle, die in diesem Studienbrief zur Anwendung kommen, sowie große Teile der Argumentation folgen diesem Werk. Allerdings wird der Gegenstandsbezug, der bereits in der *Filmnarratologie* wichtig war, deutlich ausgebaut. Die Frage nach der Anwendbarkeit narratologischer Kategorien für die Analyse des narrativen Films dominiert.

\* Nota bene: Im vorliegenden Studienbrief wird aus praktischen Gründen und zwecks besserer Lesbarkeit das generische Maskulinum als übergreifende Anredeform für alle Geschlechter gleichermaßen gebraucht.