



Werner Kamp, Michael Braun

Filmperspektiven
Filmanalyse für Schule und Studium

VERLAG EUROPA-LEHRMITTEL • Nourney, Vollmer GmbH & Co. KG
Düsselberger Straße 23 • 42781 Haan-Gruiten

Europa-Nr.: 37817

Autoren

Dr. Werner Kamp, Köln

(Teil 1, 2.1, 2.2, 2.3, 2.5, 3.3, 3.4)

Prof. Dr. Michael Braun, Köln

(2.4, 3.2, 3.5)

Quellenhinweis Umschlag:

Bildquelle Cover Filmstills v.l.n.r.

Blade Runner (USA 1982) (c) Warner Bros.

Casino (USA (1995) (c) Universal Pictures Hamlet (USA (USA 2000) (c) double A Films

Bildquelle Rückseite Filmstills v.l.n.r.

Taxi Driver (USA 1976) (c) Columbia Pictures Hass (FR 1995) (c) Polygram Filmed Entertainment

Der Prozess (FR/IT/BRD 1962) (c) Paris-Europa Productions

Alle Fotos Cinetext Bildarchiv

unter Verwendung eines Fotos von Getty Images (Steve Bonini).

Das vorliegende Buch wurde auf der Grundlage der aktuellen amtlichen Rechtschreibung erstellt.

1. Auflage 2011

Druck 5 4 3 2 1

Alle Drucke derselben Auflage sind parallel einsetzbar, da bis auf die Behebung von Druckfehlern untereinander unverändert.

ISBN 978-3-8085-3781-7

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der gesetzlich geregelten Fälle muss vom Verlag schriftlich genehmigt werden.

© 2011 by Verlag Europa-Lehrmittel, Nourney, Vollmer GmbH & Co. KG, 42781 Haan-Gruiten

<http://www.europa-lehrmittel.de>

Umschlaggestaltung: braunwerbeagentur, 42477 Radevormwald

Layout & Satz: Daniela Schreuer, 65549 Limburg

Druck: Konrad Triltsch, Print und digitale Medien GmbH, 97199 Ochsenfurt-Hohestadt

Vorwort

Die Auseinandersetzung mit dem Medium Film an Schulen und Hochschulen ist inzwischen obligatorisch. Im Zentrum stehen dabei häufig inhaltliche Aspekte, wie etwa die Fragen nach den Unterschieden von literarischer Vorlage und deren Filmversion. Ein allein von der Literatur geprägtes Verständnis des Films wird dem Medium aber nicht gerecht. Um eine gründliche **Medienkompetenz** in Sachen Film zu erwerben, ist ein tieferes Verständnis der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Mediums notwendig.

Das Lehrbuch „**Filmperspektiven – Filmanalyse für Schule und Studium**“ vermittelt die wesentlichen Kompetenzen, die zu einem fundierten Verständnis und einem produktiven Umgang mit Film führen. Das Buch richtet sich gleichermaßen an **Lehrkräfte, Dozenten, Schüler und Studenten**, die sich die **Ausdrucksformen und Wirkungen des Mediums** erarbeiten wollen. Es ist geeignet für den Einsatz im **Deutschunterricht**, in Seminaren zur **Filmsprache** und bietet ebenso Anregungen für den Einsatz von Film im **Kunst- oder Politikunterricht**. Ebenso ist es geeignet für Berufe, die sich das Ausdrucks- und Wirkungspotential des Films zunutze machen, wie **Mediengestalter, Medienassistenten, Gestaltungstechnische Assistenten, Film- und Videoeditoren** und **Journalisten**.

„Filmperspektiven“ stellt vor allem **formale Aspekte** in den Vordergrund. Es macht aber auch deutlich, wie eng diese formalen Aspekte mit einem inhaltlichen Verständnis verbunden sind. Mit **Kenntnis der filmischen Erzählweisen und Techniken** lässt sich ein genauer und **kritischer Blick** einüben, der auch die Mechanismen und Manipulationen des Mediums deutlich werden lässt.

Das Buch bietet verschiedene Perspektiven auf den Film: theoretische und methodische Einführungen sowie beispielhafte **Szenen- oder Sequenzanalysen**. Die Beispiele reichen von den Anfängen des Films über ausgewählte Klassiker der Filmgeschichte bis zu den **Blockbustern** und Autorenfilmen der Gegenwart. Als Orientierung bei der Filmauswahl diente auch der Filmkanon, der von der Bundeszentrale für politische Bildung herausgegeben wurde. Diese Auswahl wurde erweitert durch Filme, deren Einsatz im Unterricht sich als fruchtbar für Diskussionen zum Thema erwiesen hat.

Die Filmanalysen und Filminterpretationen sind so ausgerichtet, dass sie stets auch zum **eigenständigen Weiterarbeiten** anregen und eine Übertragung der Methoden auf andere als die angesprochenen Filme ermöglichen. Konkrete Hinweise mit **beispielhaften Fragen** und weiterführende **Arbeitsvorschläge** schließen jedes Kapitel ab. Durch diese Elemente eignet sich das Buch sowohl für den **Einsatz im Unterricht** als auch für das **Selbststudium**. Das Ziel des Buches ist es, die Medienkompetenz fundiert zu fördern und, über die Vermittlung von Grundlagen hinaus, Konzepte vorzustellen, die zu einer weitergehenden Arbeit mit dem Medium befähigen.

Inhaltlich werden dabei folgende Schwerpunkte gesetzt:

- **Erzählen im Film:** Hier werden die grundlegenden Kategorien der Filmanalyse genauer vorgestellt: Erzählperspektiven, Filmische Zeit und Filmischer Raum.
- **Strukturen, Themen und Motive:** Inhaltliche und formale Unterscheidungskriterien des Films werden dargestellt und exemplarisch analysiert.
- **Film und Literatur:** Hier stehen filmische Adaptionen literarischer Vorlagen im Mittelpunkt, die zum Repertoire des Literaturunterrichts zählen.

Am Ende des Buches werden alle wesentlichen Begriffe in einem reich bebilderten **Glossar** noch einmal aufgegriffen und definiert.

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern viel Erfolg und Freude beim Studium dieses Buches. Hinweise und Ergänzungen, die zur Verbesserung und Weiterentwicklung des Buches beitragen, werden unter der Verlagsadresse oder per E-Mail (lektorat@europa-lehrmittel.de) dankbar entgegengenommen.

Frühjahr 2011

Autoren und Verlag

Inhalt

| | | |
|------------|---|-----|
| 1 | Film als Erzählung und Inszenierung | 7 |
| 1.1 | Erzählen im Film | 8 |
| 1.1.1 | Der Erzähler als Teil der erzählten Welt | 11 |
| 1.1.2 | Der außen stehende Erzähler | 18 |
| 1.1.3 | Fragen und Hinweise | 22 |
| 1.2 | Perspektive: Erzählen und Zeigen | 23 |
| 1.2.1 | Nullfokalisierung | 23 |
| 1.2.2 | Interne Fokalisierung – Innenperspektive | 27 |
| 1.2.3 | Externe Fokalisierung – Außenperspektive | 31 |
| 1.2.4 | Fragen und Hinweise | 36 |
| 1.3 | Filmische Zeit | 38 |
| 1.3.1 | Ordnung | 38 |
| 1.3.2 | Frequenz | 40 |
| 1.3.3 | Dauer | 43 |
| 1.3.4 | Fragen und Hinweise | 58 |
| 1.4 | Filmischer Raum | 61 |
| 1.4.1 | Abbildung des Raums | 61 |
| 1.4.2 | Kulisse und Design | 74 |
| 1.4.3 | Szenische Auflösung | 80 |
| 1.4.4 | Fragen und Hinweise | 88 |
| 2 | Strukturen, Themen und Motive | 91 |
| 2.1 | Dramaturgie und Struktur | 92 |
| 2.1.1 | Die Heldenreise | 92 |
| 2.1.2 | Die Archetypen | 100 |
| 2.1.3 | Fragen und Hinweise | 103 |
| 2.2 | Gattungen und Genres | 105 |
| 2.2.1 | Katastrophenfilm | 108 |
| 2.2.2 | Sciencefiction | 111 |
| 2.2.4 | Fragen und Hinweise | 120 |
| 2.3 | Dokumentarfilm | 121 |
| 2.3.1 | Entwicklung und Varianten des Dokumentarfilms | 122 |
| 2.3.2 | Fragen und Hinweise | 134 |
| 2.4 | Geschichte und Film | 136 |
| 2.4.1 | Geschichte als Filmstoff | 140 |
| 2.4.2 | Geschichte als Erzählung | 146 |
| 2.4.3 | Lernen aus der Geschichte | 152 |
| 2.4.4 | Fragen und Hinweise | 157 |

| | |
|--|-----|
| 2.5 Stanley Kubrick als Autor | 159 |
| 2.5.1 Menschen in Formation. | 161 |
| 2.5.2 Trieb und Aggression. | 163 |
| 2.5.3 Masken | 165 |
| 2.5.4 Fragen und Hinweise. | 166 |
| | |
| 3 Film und Literatur | 169 |
| | |
| 3.1 Filmische Adaption | 170 |
| 3.1.1 Fragen und Hinweise. | 178 |
| | |
| 3.2 Kafka und der Film | 179 |
| 3.2.1 Der Prozess | 180 |
| 3.2.2 Kafka. | 190 |
| 3.2.3 Das Schloss | 197 |
| 3.2.4 Fragen und Hinweise. | 206 |
| | |
| 3.3 Shakespeare-Filme | 209 |
| 3.3.1 Bildinszenierung | 210 |
| 3.3.2 Montage | 213 |
| 3.3.3 Ton | 215 |
| 3.3.4 Shakespeare-Film als Interpretation. | 216 |
| 3.3.5 Fragen und Hinweise. | 221 |
| | |
| 3.4 Eyes Wide Shut | 223 |
| 3.4.1 Die Geschichte. | 223 |
| 3.4.2 Der Handlungsverlauf | 224 |
| 3.4.3 Stil. | 225 |
| 3.4.4 Fragen und Hinweise. | 235 |
| | |
| 3.5 Effi Briest | 237 |
| 3.5.1 Film als Adaption | 239 |
| 3.5.2 Story und Plot | 240 |
| 3.5.3 Die Exposition | 243 |
| 3.5.4 Das Filmende | 246 |
| 3.5.5 Der Erzähler | 248 |
| 3.5.6 Fragen und Hinweise | 252 |
| | |
| Glossar | 254 |
| Stichwortverzeichnis | 268 |

1

Film als Erzählung und Inszenierung

| | |
|--|----|
| 1.1 Erzählen im Film | 8 |
| 1.2 Perspektive: Erzählen und Zeigen. | 23 |
| 1.3 Filmische Zeit. | 38 |
| 1.4 Filmischer Raum | 61 |

Die meisten Spielfilme kann man als eine Art Erzählung ansehen: Mit Hilfe von Bildern und Tönen wird eine Geschichte erzählt, die ihr Publikum möglichst fesseln soll. Zugleich aber wird die Geschichte inszeniert: Im Gegensatz zum Roman oder zur Kurzgeschichte entsteht nicht erst in der Vorstellungswelt der Zuschauer ein Bild von den beschriebenen Ereignissen, sondern auf der Leinwand bzw. auf dem Bildschirm nimmt das Geschehen Gestalt an. Das heißt, es wird in konkrete Bilder und Töne umgesetzt.

Im ersten Teil dieses Buches geht es um diese doppelte Eigenschaft des Films als Erzählung und Inszenierung. Dabei stehen folgende Aspekte im Vordergrund:

- **Erzählen im Film:** Die Perspektive, aus der die Geschichte vermittelt wird, hat wesentlichen Einfluss auf deren Rezeption. Es gibt deutlich erkennbare Erzähler filmischer Ereignisse, ebenso gibt es Filmhandlungen, die sich ohne erkennbaren Erzähler vor den Augen des Zuschauers entwickeln.
- **Die zeitliche Dimension der Erzählung:** Das Verhältnis zwischen ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählter Zeit‘ wird hier ebenso untersucht wie die Ordnung, nach der die Informationen des Films organisiert sind.

Das sind die **narrativen Eigenschaften des Films**. Sie sind eng mit den **audiovisuellen Qualitäten des Films** verbunden. Hierbei stehen die Merkmale der Inszenierung im Mittelpunkt des Interesses:

- **Die räumliche Dimension des Films:** Die Welt des Films ist sichtbar und damit ganz konkret. Handlungsorte, ‚Look‘ und Design werden dinglich gestaltet und sind damit wesentlich für die Wirkung einer filmischen Erzählung.

Durch die Analyse des erzählerischen Potentials des Films und dessen Möglichkeiten, zeitliche und räumliche Bezüge vielfach zu manipulieren, wird ein Gesamtbild von den Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums erkennbar. Das Zusammenspiel dieser Aspekte wird in zahlreichen Beispielanalysen demonstriert.

1.1 Erzählen im Film

In der Filmtheorie wird häufig der Begriff **Narration** verwendet (von lat. ‚narrare‘: ‚erzählen‘).

Das Medium Film weist immer Elemente des Dramatischen und des Narrativen auf. Zum einen sieht und hört der Zuschauer, wie das Geschehen dargestellt wird. In diesem Sinne ist er direkter Zeuge des Geschehens. Zum anderen aber wird diese unmittelbare Seherfahrung perspektivisch gebrochen, durch die Kameraarbeit etwa oder durch die Montage, bei der Raum- und Zeitverhältnisse manipuliert werden. Durch diese Brechung der direkten Wahrnehmung wird ein bestimmter Grad an Mittelbarkeit erzeugt. Dieser Grad bestimmt die Nähe oder Distanz des Zuschauers zum Erzählten.

Die Geschichte eines Films kann auf sehr unterschiedliche Weise vermittelt werden. Um die Erzählweise zu analysieren, ist es zunächst hilfreich festzustellen, ob dem Zuschauer der Vorgang des Erzählens bewusst gemacht wird, oder ob es sich um scheinbar **unsichtbares Erzählen** handelt, bei dem die Geschichte ‚wie von selbst‘ abläuft.

Längst nicht alle narrativen Filme weisen einen Erzähler im literarischen Sinne auf. Eine solche identifizierbare Erzählerfigur, die beispielsweise auf der Tonspur zum Zuschauer spricht, ist zwar keine Seltenheit, aber ein Film kann auch erzählen, ohne eine solche Figur zu etablieren.

Erzählen bedeutet immer eine indirekte Präsentation der Ereignisse, d. h. es gibt eine Instanz, die dem Zuschauer das Geschehen vermittelt. Diese **Erzählinstanz** kann sich im Film ganz unterschiedlich zeigen:

- Der Film kann einen **personalisierten Erzähler** haben, der als Figur mehr oder weniger deutlich in Erscheinung tritt. Der Erzähler ist sichtbar oder hörbar präsent, er kann Teil der Geschichte sein oder außerhalb von ihr stehen. In jedem Fall leitet er den Zuschauer durch das Geschehen. Durch die Erzählfigur entsteht deutlich eine **mittelbare Darstellung** der Geschichte, die auch Kommentare und Reflexionen zum Geschehen beinhalten kann.
- Der Film kann seine Geschichte auch erzählen, ohne dass man direkt auf die Perspektive einer konkreten Erzählerfigur schließen kann. Das Geschehen wird durch verschiedene Techniken, z. B. Schrifteinblendungen, die Kameraarbeit oder den Ton, fokussiert und vermittelt. Auch hier findet eine narrative Ordnung des Geschehens statt, ohne jedoch einen identifizierbaren Erzähler einzusetzen.

Die Distanz zum Erzählten ist ein zentraler Aspekt der Erzählforschung. Hier wird unterschieden zwischen **narrativem Modus** (mittelbare Darstellung) und **dramatischem Modus** (unmittelbar erscheinende Darstellung).

Die narrativen Möglichkeiten des Films können dem Zuschauer also sehr unterschiedlich bewusst sein bzw. **bewusst** gemacht werden. Er kann von einem Erzähler ‚an die Hand genommen werden‘ und von ihm durch das Geschehen geführt werden. In anderen Fällen kann der Zuschauer aber auch den Ereignissen der Geschichte sehr **unvermittelt** ausgesetzt sein und sie direkt miterleben, ohne sich einer erzählenden Instanz überhaupt bewusst zu sein.

Schon in den Anfängen des Films wurde mit erzählerischen Elementen gearbeitet. Stummfilme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* oder *Nosferatu* geben in ihren Zwischentiteln nicht nur den Dialog der Figuren wieder. Auch narrative Passagen, die das Geschehen einführen, erklären und kommentieren, werden auf Texttafeln eingefügt.

Die Abbildungen 1.1-1 und 1.1-2 zeigen Ausschnitte eines Rolltitels aus *Metropolis*. Hier wird der Zuschauer über die Hintergründe eines neuen Schauplatzes informiert. Interessant ist, wie der relativ neutrale Inhalt in der Form an die Großstadtkulissen angepasst wird, die im Film sehr dominant sind.

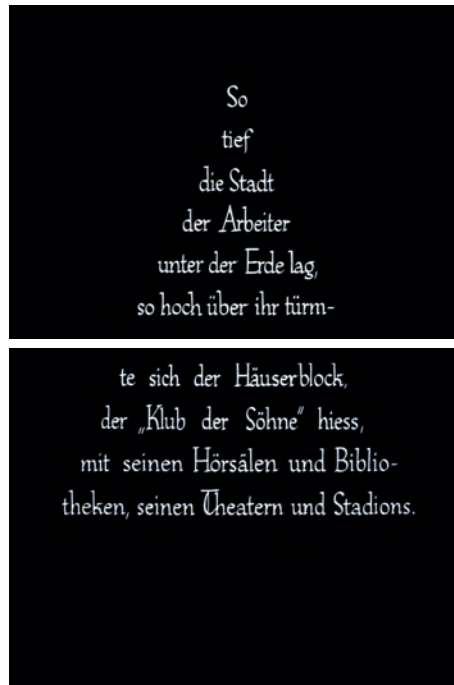


Abb. 1.1-1, 1.1-2 *Metropolis*

Metropolis (Deutschland 1927, Fritz Lang)



Abb. 1.1-3, 1.1-4 *Der letzte Mann*

Der letzte Mann (Deutschland 1924, Friedrich Wilhelm Murnau)

Einen ganz anderen Charakter hat der Rolltitel, der bei *Der letzte Mann* eingesetzt wird. Der Film schildert den sozialen Abstieg eines stolzen Hotelportiers. Nach dessen Degradierung zum Toilettenmann des Hotels wird der abgebildete Kommentar eingefügt (Abb. 1.1-3, 1.1-4).

Mit diesem Zwischentitel wird das märchenhafte Ende des Films eingeleitet. Der Erniedrigte macht aus heiterem Himmel eine enorme Erbschaft. Der Text kündigt die plötzliche Wende ironisch an und macht sie so als verlogenes Happy End bewusst. Der Erzähler (hier als „Autor“) meldet sich zu Wort, um das nun folgende Kinoklischee spöttisch zu bedienen und doch gleichzeitig damit zu brechen.

Voice Over beschreibt allgemein Sprache im kommentierenden Off.

Wenn im Film eine Stimme als **Voice Over** zu hören ist, dann wird sie vom Zuschauer bzw. Zuhörer als Erzählerstimme wahrgenommen. Jemand spricht von vergangenen oder gegenwärtigen Ereignissen, erläutert oder kommentiert sie mehr oder weniger deutlich von einem eigenen Standpunkt aus. Hierbei kann man zwischen der internen und externen Erzählperspektive unterscheiden:

- Bei der **internen Erzählperspektive** spricht eine Figur, die am Geschehen beteiligt ist oder war.
- Die **externe Erzählperspektive** ist dadurch gekennzeichnet, dass aus einer Position außerhalb des Geschehens erzählt wird.

In beiden Fällen verweist der Einsatz einer Erzählerstimme auf literarische Traditionen: Die Ereignisse des Films werden in sprachlicher Form präsentiert oder kommentiert. Das direkte Erlebnis des Zuschauens beim Film kann durch diese erzählerische Ebene deutlich beeinflusst werden. Verwendet der Erzähler die Vergangenheitsform, dann wird der unmittelbare Eindruck, den Filmbilder immer auslösen, stark relativiert: Was gezeigt wird, ist bereits in der Vergangenheit passiert. Die Perspektive auf das Geschehen damit wird verschoben.

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat in den 1970er Jahren ein Modell entwickelt, mit dem erzählende Texte analysiert werden können. Diese Theorie ist nicht unumstritten, hat aber in der Filmwissenschaft großen Einfluss ausgeübt.

Der zentrale Aspekt einer Erzählung ist für Genette die erzählende Rede, die **Diegese** (*telling*). Sie steht im Gegensatz zur nachahmenden oder szenischen Rede, der **Mimesis** (*showing*). Durch die Diegese unterscheidet sich der Film vom Theater.

Mit dem Begriff der Diegese kann man das **Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt** erklären, also die Frage, wer erzählt (*qui parle?*):

- Der **homodiegetische Erzähler** ist Teil der erzählten Welt. Er spielt in der Geschichte mit, als Hauptakteur, als Nebenfigur oder als Beobachter. Dieser Erzähler ist also eine Figur der Geschichte.
- Der **heterodiegetische Erzähler** steht außerhalb der erzählten Welt. Er kann insofern auch nicht ins Geschehen eingreifen.

Der Begriff der Diegese eignet sich auch dazu, um **Filme mit einer Rahmenerzählung** zu beschreiben:

- Der **intradiegetische Erzähler** spricht innerhalb einer Erzählung, z. B. während einer Rahmenhandlung (sichtbar oder als Voice Over).
- Wenn dieser intradiegetische Erzähler eine Binnenhandlung erzählt, also eine ‚Erzählung in der Erzählung‘, in der er selbst vorkommt oder nicht vorkommt, dann wird er hier zum **extradiegetischen Erzähler**.

1.1.1 Der Erzähler als Teil der erzählten Welt

Die Konvention der **Voice Over** ist besonders häufig im amerikanischen **Film Noir** der 1940er Jahre eingesetzt worden. Dieses Genre erzählt von Korruption und Verbrechen und ist durch eine düstere, oft alptraumhafte Atmosphäre gekennzeichnet. Der stets in der Vergangenheitsform von den Ereignissen berichtende Erzähler unterstützt durch seine Rede ein Klima der Unausweichlichkeit.

Ein Beispiel für diese Funktion der Voice Over ist der Ich-Erzähler in *Spiel mit dem Tode*. Die Eingangsszene, die in die Gänge eines großen Verlagshauses führt, zeigt einen gehetzt wirkenden Mann, der sich offensichtlich vor seinen Verfolgern versteckt. Als er sich in Sicherheit wähnt, resümiert er im Off:

Spiel mit dem Tode
(The Big Clock, USA
1948, John Farrow)



Abb. 1.1-5 Spiel mit dem Tode

Wie bin ich denn eigentlich in diesen Schlamassel hineingeraten? Ich bin doch kein Verbrecher. Wie hat das bloß alles angefangen? Noch vor 36 Stunden durchquerte ich die Halle auf meinem Weg zur Arbeit. Hatte nur meine eigenen Angelegenheiten im Kopf und freute mich auf den ersten Urlaub seit Jahren. Vor 36 Stunden war ich ein anständiger, angesehener Bürger mit Frau und Kind und in fabelhafter Stellung. Vor genau 36 Stunden nach der großen Uhr...



Abb. 1.1-6, -7, -8 Spiel mit dem Tode

Die Ereignisse, die zu der geschilderten Ausgangssituation geführt haben, werden sodann in einer Rückblende gezeigt (durch eine Überblendung der großen Uhr um 36 Stunden zurück). In der Folge wird die Ich-Erzählung jedoch nicht mehr aufgenommen. Auch wenn die Rückblende die dramatische Ausgangssituation wieder einholt, ist die Darstellung zwar auf den anfangs eingeführten Erzähler konzentriert, es werden jedoch Ereignisse gezeigt, von denen er, der Logik der Geschichte folgend, nichts wissen kann. Die personalisierte Erzählerstimme in diesem Beispiel wird also nicht konsequent durchgehalten. Sie ist als Genre-Konvention zu verstehen, die den Zuschauer möglichst direkt an die Geschichte heranführen soll. Außerdem betont sie die Unvermeidlichkeit der Ereignisse, denen die Hauptfigur von Anfang an bereits ausgeliefert ist.

Boulevard der Dämmerung (Sunset Boulevard, USA 1950, Billy Wilder)

Boulevard der Dämmerung treibt das Element des Unausweichlichen auf die Spitze: Der Protagonist des Films, der auch als Erzähler fungiert, liegt zu Beginn des Films bereits tot im Swimming Pool einer Villa in Hollywood. Auf der Tonspur berichtet er davon, dass ein Mord passiert sei, und er spricht den Zuschauer direkt an:



Abb. 1.1-9 *Boulevard der Dämmerung*

Aber bevor alles durch die Hollywooder Zeitungsschreiber aufgebauscht und verzerrt zu lesen sein wird, könnte ich mir vorstellen, dass Sie lieber den wahren Sachverhalt direkt kennen lernen wollen. In dem Schwimmbasin dieser Villa wurde die Leiche eines jungen Mannes gefunden, mit zwei Schüssen im Rücken und einem Bauchschuss. Keine bedeutende Persönlichkeit, nur ein kleiner Filmdichter, der ein paar zweitklassige Drehbücher geschrieben hatte. Der arme Phantast, er hatte sich immer ein Schwimmbasin

gewünscht. Und als er es endlich bekam, musste er es mit einem hohen Preis bezahlen. Drehen wir das Rad der Zeit um sechs Monate zurück bis zu dem Tag, wo es begann...

Mit der jetzt einsetzenden Rückblende wird deutlich, dass der Ermordete tatsächlich der Erzähler der Geschichte ist. Mit der Erzählposition aus dem Jenseits ist ein absurder Endpunkt der Film Noir-Konvention erreicht. Die tragische Geschichte um die ehemalige Stummfilmdiva, die zurückgezogen in einer wahnhaften Welt lebt, wird durch den toten Erzähler durchgängig böse oder zynisch kommentiert. Er spricht aus einer Position, die ihn den fatalen Verlauf der Ereignisse seltsam entspannt betrachten lässt.

Eine in Rückblenden erzählte Geschichte muss nicht unbedingt an der Seite des Erzählers bleiben, um eine durchgehend subjektive Sicht aufrechtzuerhalten. Durch eine Rückblende wird die Erzählung der Vergangenheit zugeordnet, der Wissensstand des Ich-Erzählers in der Rahmenhandlung kann also durchaus größer sein als zum Zeitpunkt der erzählten Geschichte. Er kann Einzelheiten mitteilen, die ihm erst später bekannt wurden. So können Szenen in den Film eingefügt werden, die sich ohne den Ich-Erzähler abgespielt haben, die er in der Rekonstruktion der Ereignisse dennoch erzählen kann.

Das Apartment (USA 1960, Billy Wilder)

In *Das Apartment* ist der Erzähler zugleich die Hauptfigur der Geschichte. C. C. Baxter führt schnell und effektiv in die Handlung und in den Konflikt des Films ein. Er beginnt beim ersten Bild nach dem Titelvorspann mit einem absurden Zahlenspiel:

Am 1. November 1959 hatte New York 8.042.783 Einwohner. Würde man alle diese Menschen, eine Durchschnittsgröße von 1,65 m zu Grunde gelegt, der Länge nach aneinander reihen, so würden sie vom Times Square bis zum Marktplatz von Karatschi in Pakistan reichen. Solche Zahlenbilder sind mir geläufig, weil ich bei einer Versicherungsgesellschaft arbeite. (...)

Unterlegt ist dieser Text mit Panoramaaufnahmen und Totalen von New York, die Wolkenkratzer und Häuserschluchten zeigen, also klassischen Establishing Shots, die die Anonymität der Großstadt unterstreichen

(Abb. 1.1-10, -11). Im Weiteren stellt sich der Sprecher dem Zuschauer vor, wobei er betont, dass er nur eine kleine Nummer im riesigen Versicherungskonzern ist.

Er jongliert weiterhin mit Zahlen des großen Konzerns, spricht über die offiziellen Arbeitszeiten und erklärt schließlich, warum er häufig Überstunden macht. Dabei spricht er den Zuschauer direkt an:

Sie müssen nämlich wissen, ich habe ein kleines Problem mit dem Apartment, in dem ich wohne. ... Ich kann nicht immer hinein, wenn ich möchte.

Bei dieser Bemerkung durch die Erzählstimme sieht man Baxter, wie er nachts vor seinem Apartment steht und in das beleuchtete Fenster schaut. Durch einen Umschnitt erfährt der Zuschauer in der jetzt folgenden Szene, dass einer seiner Vorgesetzten das Apartment Baxters für gelegentliche Treffen mit seiner Geliebten nutzt.

Nach dieser knapp zweiminütigen Einführung wird die Erzählerstimme Baxters im weiteren Verlauf des Films nicht mehr zu hören sein. Der einmalige Einsatz des Ich-Erzählers dient hier vor allem der schnellen Charakterisierung des Protagonisten als Rädchen im Getriebe, das von seinen Vorgesetzten ausgenutzt wird. Der Erzähler erklärt sein Problem und bindet den Zuschauer durch direkte Ansprache („Sie müssen nämlich wissen...“) sofort in seine Welt ein. Damit wird von Anfang an die **Identifikation** mit Baxter hergestellt. Das hohe Sprechtempo, unterstützt durch eine treibende Musik, und das schräge Zahlenbeispiel etablieren den leicht überdrehten Stil des Films.

Das Apartment zeigt, wie die direkte Ansprache des Publikums durch einen Ich-Erzähler schnell und effektiv eine Identifikation herstellen kann.

Eine seltene Erscheinung im Film ist der Ich-Erzähler, der das Publikum anspricht, während er sich in der dargestellten Szene befindet. Der Protagonist wendet sich direkt an die Zuschauer, um seine Sicht der Dinge zu erläutern. Die anderen Charaktere können das meistens nicht und somit entsteht die besondere Kommunikations-Situation der Erzählerfigur: Sie erlebt und erzählt ihre Geschichte im gleichen Moment. Äußeres Zeichen dieses Tabubruchs der konventionellen Erzählregeln ist der **Blick in die Kamera**. Häufig wird so ein verfremdender und eher komischer Effekt erzielt.

In der Komödie *High Fidelity* erläutert der Protagonist Rob seine Lebenslage und Philosophie fortwährend durch Kommentare in die Kamera (Abb. 1.1-13). So entsteht eine sehr enge Bindung an seine Sicht der Dinge und seine



Abb. 1.1-10, -11, -12 Das Apartment

High Fidelity (USA, Großbritannien 2000, Stephen Frears)



Abb. 1.1-13 High Fidelity

Art, das Leben zu sehen. Hierdurch entwickelt sich eine Art Komplizenschaft zwischen Rob und dem Zuschauer. Sein Leben zwischen Beziehungsstress und perfekter Plattensammlung wird nachvollziehbar, weil es ganz aus seiner Sicht gezeigt und kommentiert wird. Gleichzeitig wird durch diese Erzählstrategie aber auch ein Eintauchen des Zuschauers in die erzählte Welt verhindert. Die dargestellte Welt wird nicht als in sich geschlossen und damit als echt oder glaubwürdig wahrgenommen. Die Illusionsbildung, die ein

wesentliches Merkmal kommerziellen filmischen Erzählens ist, wird nicht komplett geleistet.

Nicht zufällig sind Filme, bei denen die Protagonisten durch einen Blick in die Kamera Kontakt zum Publikum aufnehmen, fast immer Komödien. Schon bei den klassischen Filmkomikern Charlie Chaplin, Laurel und Hardy oder Jerry Lewis unterstreichen solche kurzen Momente das Spielrische und Unernstes der Situation.

Als durchgängiges Erzählprinzip bleibt der direkt in die Kamera sprechende Ich-Erzähler aber eine Ausnahme.

Unzuverlässige Erzähler

Good Bye, Lenin!
(D 2003, Wolfgang
Becker)

Ein Beispiel für eine ganz andere Funktion des am Geschehen beteiligten Erzählers zeigt *Good Bye, Lenin!* Der Erzähler Alex ist zugleich die Hauptfigur der Geschichte über das Ende der DDR. Der Film spielt in den letzten Wochen vor der Maueröffnung. Alex' Mutter, eine überzeugte Bürgerin der DDR, erleidet einen Herzinfarkt und fällt für mehrere Monate ins Koma. Sie erwacht, nachdem sich die politischen Verhältnisse im Deutschland völlig verändert haben. Um sie vor einem lebensgefährlichen Schock zu bewahren, arrangiert Alex mithilfe der Familie und Freunden eine Täuschung: Sie spielen der Mutter eine heile und immer noch intakte DDR-Welt vor.

Im Verlauf der Handlung ist Alex immer wieder mit Kommentaren zum Verlauf der Handlung zu hören. Dabei erläutert er das Geschehen in der Vergangenheitsform, nimmt also eine zeitlich verschobene Perspektive zur Handlung und zu den Bildern des Films ein. Durch den zeitlichen Abstand wird er zum allwissenden Erzähler, der den Verlauf der Geschichte – hier im doppelten Sinn als Story und History – bereits vollständig kennt. Aus dieser Position heraus kommentiert er zum Beispiel Bilder der Staatsfeiern zum 40. Jahrestag der DDR (Abb. 1.1-14, -15):

Die Zeit roch nach Veränderung, während bei uns im Vorgarten ein überdimensionierter Schützenverein seine letzte Vorstellung gab.

Immer wieder durchsetzen solche **ironischen Kommentare** den Film. Die eigentliche Handlung kann auch vollständig ohne den Erzähler ver-

→ Kapitel 2.4



Abb. 1.1-14, -15 *Good Bye, Lenin!*

standen werden. Seine Aufgabe besteht hier mehr in der Schaffung einer ironischen Distanz zum Geschehen, die eine allzu enge Identifikation mit den Protagonisten verhindert. Die Stimme aus dem Off bringt den Verlauf der Geschichte nicht wirklich voran, vielmehr reflektiert sie das politische Geschehen im Rückblick und betont die Absurdität der Handlung.

Als am Ende des Films die Mutter stirbt, resümiert Alex: *Das Land, das meine Mutter verließ, war ein Land, an das sie geglaubt hatte und das wir bis zur letzten Sekunde überleben ließen. Das es in Wirklichkeit nie so gegeben hat. Ein Land, das in meiner Erinnerung immer mit meiner Mutter verbunden sein wird.*

Der Zuschauer allerdings weiß, dass die Mutter in den letzten Tagen ihres Lebens die Wahrheit über die Inszenierung der falschen DDR längst kannte und nur aus Zuneigung zu ihrem Sohn die Unwissende gespielt hatte. Alex weiß also am Ende des Films offensichtlich sogar weniger als die Zuschauer, er ist, bezogen auf seine eigene Geschichte, ein unzuverlässiger Erzähler.

Eingeschränkte und unverständige Erzähler

Eine Variante des unzuverlässigen Erzählers ist die in ihrem Verständnis der Geschichte eingeschränkte Erzählerfigur. Scheinbar allwissend werden sämtliche Ereignisse erzählt und kommentiert, die Bedeutung all dessen wird aber nicht vermittelt oder verstanden.

Das Gangsterdrama *Casino* ist im Spielerparadies Las Vegas der 1970er Jahre angesiedelt. Die Handlung wird durchgängig von zwei Protagonisten erläutert, der Zuschauer wird dabei direkt als Adressat angesprochen. Die Ich-Erzähler arbeiten in der Geschichte mal miteinander, mal stehen sie als Rivalen gegeneinander. Im Wechsel ihrer Kommentare zum Geschehen entsteht so ein komplexes Netz an erzählerischen Perspektiven auf das Geschehen, eine Identifikation im konventionellen Sinne wird dadurch allerdings nicht erreicht. Zum einen widersprechen sich die beiden Erzählerstimmen andauernd, zum anderen sind beide Charaktere durch ihr äußerst gewalttätiges Verhalten kaum dazu geeignet, den Zuschauer auf ihre Seite zu ziehen. Die Haltung des Zuschauers kann also nicht, wie in konventionellen Filmerzählungen, darauf angelegt sein, die Perspektive der Protagonisten zu teilen. Vielmehr wird er in eine analytische Haltung gedrängt, die ihn dazu zwingt, eine eigene Position zum Gezeigten anzunehmen.

Casino (USA 1995,
Martin Scorsese)



Abb. 1.1-16, -17, -18 Casino

Auch wenn die Aufteilung der Erzählerstimme auf mehrere Charaktere eine eindeutige Fokussierung auf eine Figur verhindert, so wird doch im Film eine durchgängig männliche Perspektive eingenommen.

Wenn der Casinobetreiber Ace Rothstein, die Hauptfigur des Films, zum ersten Mal das Luxus-Callgirl Ginger sieht, wird sie aus seiner Perspektive beschrieben: *Ich war sofort in sie verliebt. Aber in Vegas und bei einem Mädchen wie Ginger kostet Liebe Geld.* Die Abfolge der Bilder bestätigt die Aussage Rothsteins: Er beobachtet die Frau, eine Großeinstellung betont seine gesteigerte Aufmerksamkeit, nach einem harten Schnitt zeigt eine weitere Großaufnahme, wie er ihr eine teure Brosche ansteckt. Rothstein und die Brosche werden so als wesentlich herausgestellt, die Frau wird in offeneren Einstellungen gezeigt, die teils verdeckt sind und damit den beobachtenden Charakter – die **Perspektive des Mannes** – herausstellen (Abb. 1.1-16, -17, -18).

Obwohl die Figur der Ginger eine zentrale Rolle im Film einnimmt, ist ihre Perspektive auf das Geschehen nie zu hören und zu sehen. Sie erscheint immer dargestellt aus einer **Außenperspektive**. Sie steht zwischen den männlichen Protagonisten und wird immer mehr zum Opfer der maßlosen Zustände in Las Vegas. Sie zerbricht an den Gewalttätigkeiten, Drogen und Machtspielen der Männer. Der Film zeigt dies alles, gibt ihr aber keine Erzählerstimme. Während die Gangster auf der Tonspur ihre Geschichten ausbreiten und dabei ihre Geschäfte und ihr kriminelles Vorgehen erklären können, fällt die Frau dieser Welt zum Opfer. Sie versteht die herrschende – und erzählende – Männerwelt nicht. So ist auch Rothsteins letzte Bemerkung über sie mit Geld verknüpft: *Am Ende waren ihr noch 3600 in prägefrischen Münzen geblieben.* Emotionen, wie Bedauern oder Mitgefühl, kommen in den Kommentaren über sie nicht vor.

Der Zuschauer sieht Gingers Niedergang als Außenstehender, die Auskünfte der Männer gehen auf ihre Situation lediglich aus ihrer eingeschränkten Sicht ein, die immer von dem Gedanken an Geld und Macht bestimmt wird. Im Film gibt es keine weibliche Perspektive, auch in diesem Sinne widersprechen die Erzählerstimmen dem Gezeigten und sind damit unzuverlässig.

Voice Over in Blade Runner

Vielfach wird die Verwendung eines Erzählerkommentars als ein unfilmisches Stilmittel angesehen, das zu sehr an literarische Traditionen anknüpft. Am Beispiel von *Blade Runner* von Ridley Scott lassen sich die

Blade Runner (USA
1982, Ridley Scott)

Argumente für und gegen eine Voice Over im Film besonders deutlich nachvollziehen.

Bei seinem Kinostart im Jahr 1982 erschien *Blade Runner* mit einem Erzählerkommentar der Hauptfigur. Die düstere Geschichte von Rick Deckard, der in einer postapokalyptisch erscheinenden Megastadt künstliche Menschen, sogenannte Replikanten, jagt, wird von ihm im Off kommentiert. Die Erzählerstimme imitiert dabei die ‚coole‘ Sprechweise und die zum Teil zynisch-resignative Haltung der Detektivfiguren des Film Noir – ein zur Bildsprache des Films passender Stil.

Der Kommentar war bereits bei der Produktion des Films heftig umstritten. Nach sehr unbefriedigenden Ergebnissen bei ersten Testvorführungen einigten sich Regisseur und Produzenten auf die Verwendung der Voice Over, um die ungewöhnliche und für viele offenbar schwer verständliche Handlung zu erklären. Die letztlich in der Kinofassung verwendete Kommentarstimme entstand nach weiteren Kontroversen allerdings ohne Mitarbeit des Regisseurs. Hauptdarsteller Harrison Ford war vertraglich verpflichtet, die Kommentare einzusprechen.

Ein Beispiel: In einer emotionalen Szene beweist Deckard der Assistentin des Wissenschaftlers Tyrell, dass sie selbst ein künstliches Wesen mit implantierten Erinnerungen ist. Daraufhin verlässt sie aufgebracht seine Wohnung. Während Deckard nachdenklich die falschen Beweisfotos aus Rachels Kindheit betrachtet, setzt sein Erzählerkommentar ein:

Tyrell hatte wirklich ganze Arbeit geleistet. Bis hin zu einem Schnappschuss von einer Mutter, die sie nie hatte, und einer Tochter, die sie nie war. Replikanten sollten keine Gefühle haben und Blade Runner wie ich sollten keine haben. Was zum Teufel war mit mir los? (Abb. 1.1-19, -20, -21)

So erläutert die Off-Stimme in der Kinofassung von 1982 die Gedankengänge Deckards, erklärt damit den Handlungsverlauf und schafft logische Verbindungen zwischen einzelnen Szenen.

Im Jahr 1991 erhielt Ridley Scott die Gelegenheit, einen Director's Cut des Films zu fertigen, dabei wurde, neben einigen anderen Veränderungen, die Erzählerstimme Deckards aus dem Film eliminiert. Auch in einer weiteren, abermals leicht abgeänderten Version von 2007, dem so genannten ‚Final Cut‘, ist die Stimme nicht zu hören.

Seit seiner Erstveröffentlichung 1982 hat sich *Blade Runner* zum Kultfilm entwickelt, der zudem als einer der einflussreichsten Filme der letzten Jahrzehnte gilt. Dabei gibt es eine Mehrheit an Fans und Kritikern, die der unkommentierten Fassung



Abb. 1.1-19, -20, -21 *Blade Runner*

von 1991 den Vorzug geben. Die größtenteils redundanten Erzählerkommentare werden von vielen als störend angesehen. Die Argumentation betrifft dabei vor allem die Atmosphäre des Films: Die düstere, zum Teil elegische Stimmung der Geschichte und der Bilder werde durch die Erzählerstimme zunichte gemacht. Es seien gerade die Ambivalenz der Handlung und die Atmosphäre der Szenen und Bilder, die die Qualität von *Blade Runner* ausmachten. Die Kommentare der Hauptfigur und ihre eindeutigen Erläuterungen, wie man bestimmte Szenen zu verstehen habe, widersprächen dem Stil des Films. Weiterhin werde auch die Wirkung der komplexen Tonspur zunichte gemacht. Zahlreiche Sound Effekte, wie auch das vielsprachige Stimmengewirr in den Straßenszenen, würden ein fremdes und faszinierendes Ambiente schaffen, das durch den Off-Kommentar zerstört werde.

Blade Runner zeigt, wie durch die Voice Over eine abgerundete, verständliche (und damit kommerziell Erfolg versprechende) Produktion gestaltet werden sollte, dadurch aber die eigentliche Qualität des Films offensichtlich beeinträchtigt wurde, die weniger im Narrativen als im Atmosphärischen liegt.

1.1.2 Der außen stehende Erzähler

In **Literaturverfilmungen** wird die Erzählerstimme häufig in Anlehnung an den auktorialen Erzähler der Vorlage eingesetzt. Damit stellt die Erzählerstimme, die nicht selten Originaltexte aus der Vorlage zitiert, den literarischen Bezug besonders heraus. Die Verbindung zum Roman wird dem Filmrezipienten bewusst gemacht. Die Filmadaption von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* lässt diese Funktionen des Erzählers deutlich werden. Schon im Prolog des Films wird die Figur in Worten vorgestellt, die inhaltlich stark an die ersten Sätze des Romans angelehnt sind:

Im 18. Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und zugleich berüchtigtsten Gestalten jener Epoche gehörte. Er hieß Jean-Baptiste Grenouille. Und wenn sein Name heute in Vergessenheit geraten ist, so nur aus dem einzigen Grund, weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterlässt. Das flüchtige Reich der Gerüche.

Mit dieser Einleitung werden zum einen das Thema und die Hauptfigur des Films benannt, zum anderen wird alles Gezeigte der Vergangenheit zugeordnet. Der Zuschauer sieht eine Geschichte, die im Nachhinein erzählt wird, geordnet von einem allwissend auftretenden, sprachlich gewandten Erzähler. Er setzt über einen Zeitsprung zurück zur Geburt des Protagonisten seine Erzählung fort:

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Europas. Und nirgendwo in Paris war dieser Gestank so über alle Maßen widerlich, wie auf dem Fischmarkt der Stadt.

Erzähler und Zuschauer werden als „moderne Menschen“ bezeichnet, die Geschichte wird in einer fast märchenhaft-entrückten Vergangenheit positioniert. Nach dieser Etablierung der **Erzählhaltung** ist die Voice Over in sehr typischer Weise eingesetzt. Sie rafft die Handlung, führt in neue Szenen ein und schafft damit Übergänge zwischen einzelnen Episoden der Handlung.

Das Beispiel des Mordes von Grenouille an dem Mirabellenmädchen zeigt, wie der Einsatz des Erzählers konzipiert ist. Die gesamte Sequenz, wie der Protagonist der Verkäuferin begegnet, ihren Duft in sich aufnimmt, ihr folgt und sie, wie es scheint, versehentlich tötet, wird ohne Erzählerkommentar szenisch dargestellt. Ebenso wird sein Versuch, den flüchtigen Geruch der Toten in sich aufzunehmen, durch Musik, Licht, Kameraarbeit und Darstellung inszeniert. Erst später, als Grenouille über das Ereignis nachdenkt (Abb. 1.1-22), setzt die Erzählerstimme ein, die seine Reflexionen auf den Punkt bringt:



Abb. 1.1-22 Das Parfum

In dieser Nacht fand er keinen Schlaf. Der berausende Duft dieses Mädchens hatte ihm plötzlich klar gemacht, weshalb er so zäh und verbissen am eigenen Leben hing. Jetzt wusste er, dass seine Existenz Sinn und Zweck und eine höhere Bestimmung hatte: Er musste lernen, wie man einen Duft bewahrt, um nie wieder etwas von solch erhabener Schönheit zu verlieren.

Die eigentliche Begegnung mit dem Mirabellenm dchen wird unvermittelt und direkt filmisch gezeigt, die vermittelnde Instanz des Erzählers folgt erst im Anschluss an die Szene. Sprachstil und Duktus der Erzählerstimme **distanzieren** den Zuschauer dabei vom zuvor gezeigten Geschehen.

Gerade im Fall der Parfum-Adaption erscheint der Einsatz einer Erzählerstimme notwendig: Der Protagonist erklärt sein Verhalten nicht, auch spricht er insgesamt wenig. Die in manchen Literaturverfilmungen eingesetzte Methode, die Kommentare eines Erzählers in Dialogform zu übersetzen und sie damit zum Teil der **diegetischen Welt** zu machen, erscheint hier deshalb unangebracht.

Ein anderes Beispiel für den Einsatz eines außen stehenden Erzählers liefert *Magnolia*. In dem fast dreistündigen Film werden Schicksale unterschiedlicher Charaktere in den USA der Gegenwart geschildert. Die Lebenswege der einzelnen Figuren sind auf verschiedene Weisen, oft durch Zufälle, miteinander verbunden.

Magnolia (USA 1999,
Paul Thomas Anderson)

Das Motiv des Zufalls wird am Anfang des Films durch eine Erzählerstimme anhand von drei unglaublichen Geschichten eingeführt. Immer wieder betont der Erzähler: *Ich bemühe mich zu glauben, dass es sich bei all dem nur einen Zufall handelt.* Bei einer der Zufallsgeschichten hält der Erzähler sogar das Filmbild an und erläutert anhand von Pfeilen und Markierungen im Bild den genauen Hergang eines Selbstmordversuches: Der Selbstmörder, der sich vom Haus gestürzt hat, wird während seines Sturzes von einer Gewehrkuugel getroffen, die von seiner Mutter bei einem Ehestreit auf den Vater abgegeben wurde und den gerade Vorbeifallenden tödlich trifft (Abb. 1.1-23).

Mit den Zufallsgeschichten werden das Thema und die Erzählweise des Films eingeführt und deutlich benannt: *Nach der unmaßgeblichen Meinung dieses Erzählers haben wir es hier nicht mit reinem Zufall zu tun. Solche eigenartigen Sachen passieren andauernd.* Erst am Ende des Films taucht die Erzählerstimme wieder auf.

Nach den sehr dramatischen und stark emotional geprägten Ereignissen schließt die Stimme das Geschehen ab, indem sie das Thema des Zufalls wieder aufnimmt:

Es gibt Geschichten über Zufälle und Schicksal, über das Zusammentreffen von Umständen und über merkwürdige Dinge. Und was ist was, und wer weiß das schon. Und wir sagen dann gern, wenn das in einem Film vorkäme, ich würd's nicht glauben,

dass der Soundso von Einem den Soundso von dem Anderen trifft und so weiter. Und nach der unmaßgeblichen Meinung dieses Erzählers passieren solche eigenartigen Sachen andauernd. Und immer wieder und immer wieder. Und es steht geschrieben „Wir haben mit der Vergangenheit abgeschlossen. Aber die Vergangenheit nicht mit uns.“



Abb. 1.1-23 Magnolia



Abb. 1.1-24 Magnolia

Die Erläuterungen des Erzählers werden mit einer Texttafel eingeleitet (Abb. 1.1-24), die den Zuschauer aus der bis dahin angewendeten szenischen Erzählweise löst und ihn zurück zu dem erzählerischen Rahmen bringt, der am Anfang deutlich wurde. „So now then...“ leitet die Zusammenfassung, die ‚Moral‘ der Geschichte ein und schafft eine Einordnung in größere, hier

deutlich religiöse Zusammenhänge („Es steht geschrieben“). Der Bezug auf den Film als Medium („wenn das in einem Film vorkäme“) hat zudem eine verfremdende Funktion – es ist ja alles in einem Film vorgekommen. Der Zuschauer wird aber dazu aufgefordert, das Gesehene als wirklich und nicht als fiktiv anzusehen.

Ironischer Abgang: Der unnütze Erzähler

The Big Lebowski erzählt eine Geschichte, die inhaltlich und formal Zutaten verschiedener Filmgenres verknüpft. Hier werden Elemente des Gangsterfilms, der Komödie und des Musicals verwendet, vor allem aber bezieht sich der Film auf viele Konventionen des Film Noir, neben der Literaturverfilmung dem Genre, das besonders häufig mit einer Erzählerstimme arbeitet. Zum Fortgang der Geschichte trägt der Erzähler in *The Big Lebowski* allerdings so gut wie gar nichts bei.

Am Anfang setzt der Off-Erzähler traditionell ein: *Ich werde Euch die Geschichte ... erzählen*, aber schon bald kommt er ins Straucheln, verliert den Faden und murmelt nur noch vor sich hin.

Während des Films, mitten in der Geschichte, begegnet der Protagonist einem freundlichen Cowboy an der Theke in einer Bowlinghalle, der überhaupt nicht in die Umgebung und den Film passen will. Der Held wechselt

The Big Lebowski
(USA 1998, Joel Coen)