

Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin, New York (de Gruyter) 2011 (= *Narratologia*; 26). 410 S.

Die Zahl der Publikationen zur Narratologie ist in den letzten Jahren auf ein nahezu unüberschaubares Maß angewachsen und wächst stetig weiter. Um so wichtiger erscheinen Bücher, die gleichsam innehalten und den aktuellen Forschungsstand festhalten und dabei einen summarischen, systematischen und anwendungsorientierten Überblick liefern. Eben dies ist der Anspruch, den Markus Kuhn mit seiner 2008 an der Universität Hamburg vorgelegten und mit dem Absolventenpreis 2009 der Studienstiftung Hamburg ausgezeichneten Dissertation verfolgt. Er geht dabei von einem in der Einleitung durchaus richtig festgestellten Defizit aus: eine »systematische und umfassend ausgearbeitete Filmnarratologie« (2f.) stellte bisher in der deutschsprachigen Literatur-, Film- und Medienwissenschaft eine auffällige Lücke dar, zumal selbst die einschlägigen amerikanischen Arbeiten zum Erzählen im Film von David Bordwell, Seymour Chatman und Edward Branigan auch nach z. T. mehr als einem Vierteljahrhundert nicht oder nur teilweise in deutscher Übersetzung vorliegen. Diesen attestiert Kuhn obendrein – ob zu Recht oder nicht, sei dahingestellt –, daß sie »nur bedingt als narratologisch« zu bezeichnen seien (3). Und er grenzt sich von diesen auch insofern ab, als er postklassische narratologische, d. h. kognitivistische, psychologische und zuschauerrezeptionsbezogene, Ansätze dezidiert ausklammert (8). Er begründet dies mit der Absicht, »eine weitgehend werkimmanent-deskriptive Analyse« vorzulegen, welche zu einer Beschränkung auf eine »klassisch-strukturalistisch[e] Narratologie« (ebd.) führe. Dies freilich bedeutet vor allem eine Konzentration auf den von Gérard Genette in seinem *Discours du récit* (1972) erarbeiteten und im *Nouveau discours du récit* (1983) erweiterten und revidierten Ansatz.

Die Beschränkung auf einen klassischen narratologischen Ansatz genetischer Provenienz begründet Kuhn vor allem mit dessen weiten Verbreitung »sowohl inner- als auch außerhalb der scientific community der Narratologen« (10). So nehme Genette selbst angesichts eines »nahezu unüberschaubare[n] Methodenpluralismus[es]« in der aktuellen Narratologiedebatte eine herausragende Stellung ein, zumal sich auch zahlreiche postklassische Ansätze auf Genette bezögen (23), dessen Kategorien und Modell somit gleichsam als »lingua franca der Narratologie« anerkannt seien (10). Dies allein erscheint als ein eher schwaches Argument. Schon eher zu überzeugen vermag hier, daß der Verf. die Wahl des klassischen Ansatzes inhaltlich damit rechtfertigt, daß es ihm »in erster Linie um die Seite der Darstellung« und damit um eine werkimmanente discours-Narratologie gehe, stelle diese doch eine »transparente Methode« dar, »deren Analyse- und Klassifikationsraster die nötige Trennschärfe und Definitionsgenauigkeit besitzt, um intersubjektive, wissenschaftlich nachvollziehbare und nicht normativ beeinflusste Erkenntnisse zu liefern« (7). Demgemäß moniert er insbesondere, »dass ein Großteil der frühen transmedialen und filmbezogenen Arbeiten zum Erzählen trotz der Verwendung von Begriffen wie ›narrativ‹, ›Narrativik‹ oder ›Narratologie‹ wider alle Behauptungen nicht narratologisch ist: Entweder weil das Erzählen im Film unter anderen theoretischen Prämissen angegangen wird – etwa unter semiotischen oder neoformalistischen – oder aber weil die verwendeten Konzepte nicht hinreichend reflektiert wurden.« (26) Warum eine narrative Untersuchung zwingend strukturalistisch ausgerichtet sein sollte, erklärt diese Kritik indes nicht.

Man muß der Arbeit aber zugute halten, daß ihre Beschränkung auf einen rein strukturalistischen Ansatz keinesfalls so rigoros ausfällt, wie dies zunächst anzuklingen scheint. Zum einen faßt Kuhn auf knapp über zehn Seiten (29–42) verschiedene narratologische Ansätze zusammen, um u.a. ihre Schwachpunkte zu erörtern, darunter insbesondere jene von Chatman, Bordwell und Branigan, aus deren »zumeist kontroversen, nur teilweise zu vereinbarenden Positionen« er drei Problemfelder der narrativen Vermittlung ableitet – 1. das Erzählen im Medium Film; 2. der Aspekt Erzählinstanz und Kommunikationsmodell; 3. die Frage nach Perspektive, Fokalisierung und Point of View (39), ergänzt um 4. das Problem subjektivierender Darstellungstechniken (42), die er dann im Verlaufe seiner Filmnarratologie abarbeitet. Zum anderen verweist der Verf. darauf, daß die Übertragung des von Genette anhand der Erzählliteratur entwickelten narratologischen Modells auf den Film ein »transmediales wissenschaftliches Vorgehen« (27) darstelle, und in dieser »transmediale[n] Erweiterung« sei sein eigener (neo-)klassischer Ansatz eben doch postklassisch (24).

Um die genetischen Kategorien und seine Terminologie auf den Film und seine Erzählweisen zu übertragen, nimmt der Verf. zunächst eine Bestimmung des Mediums Films vor, das aufgrund seiner Hybridität eine »komplexere Struktur« als die »schriftsprachlich[e] Erzählliteratur« aufweise, weshalb »ein filmnarratologischer Ansatz per se komplexer ist als ein literaturbasierter.« (9) Er versteht unter »Medium« dabei die »Summe aller im Kommunikationsprozess eingesetzten Mittel« (27). Damit wird bereits deutlich, daß Kuhn von einem narratologischen Kommunikationsmodell ausgeht, das er im Medium Film auf zwei Kanäle, genauer: zwei narrative Instanzen aufgeteilt wissen will. In Erweiterung und Differenzierung von Chatmans (1990, 124f.) Konzept des filmischen Erzählers (cinematic narrator) unterscheidet der Verf. »eine visuelle Erzählinstanz und eine oder mehrere (oder auch keine) sprachliche Erzählinstanz(en) auf extradiegetischer Ebene« (85). Erst aus dem Zusammenspiel dieser nicht anthropomorph aufzufassenden narrativen Instanzen, die an die Stelle von Genettes Konzept der Stimme zu setzten seien (75), resultiere der »Prozess filmischen Erzählens« (85–87). Voraus geht dem Kap. 3, das sich ausführlich mit den narrativen Instanzen auseinandersetzt (81–118), im Rahmen von Kap. 2 (»Von der sprachbasierten zur transmedialen Narratologie, 47–80) die Erarbeitung einer Minimaldefinition von Narrativität. Aufbauend auf Wolf Schmidts weiter Definition von Narrativität als Veränderung eines Zustands und Gerald Princes Konzept einer Minimalgeschichte entwickelt der Verf. eine »Minimalbedingung der Narrativität: Es muss mindestens eine Zustandsveränderung in einem gegebenen zeitlichen Intervall dargestellt werden.« (61) Die Unterscheidung von einer visuellen Erzählinstanz, die neben Kamera und Montage auch die Mise-en-scène umfasse (87–91), und fakultativen sprachlichen Erzählinstanzen führt zu einer notwendigen Differenzierung und teilweisen Modifikation des Genettes Modells und seiner Terminologie. Dies führt der Verf. in Kap. 4. (»Fokalisierung und Perspektivierung«, 119–194) zunächst anhand von Genettes Fokalisierungskonzept aus. Damit beginnt zugleich der analytische und anwendungsorientierte Teil des Buches. Kuhn hat den »grundlegenden Anspruch [...], dass Fokalisierungsprozesse in Erzählliteratur und narrativem Film bis zu einem gewissen Grad vergleichbar sein sollen.« (122) Er nimmt dazu eine relationale Klassifizierung von Fokalisierung als Verhältnis von narrativer Instanz zu Figur vor und geht davon aus, »das sowohl sprachliche als auch visuelle narrative Instanzen fokalisieren können.« (Ebd.) Damit werde zwar Genettes Trennung von »Wer sieht?« und »Wer spricht?« unterlaufen, allerdings werde auch

»eine Vermengung von Fragen des Wissens mit Fragen der Wahrnehmung« vermieden (122). Fokalisierung wird hier also »als Möglichkeit der Informationsselektion und relationierung« verstanden (ebd.). Um der Trennung von visueller und sprachlichen Erzählinstanzen gerecht zu werden, übernimmt der Verf. die von François Jost geprägten Begriffe ›Okularisierung‹ (ocularisation) für die visuellen und ›Aurikularisierung‹ (auricularisation) für die auditiven Aspekte der Wahrnehmung. In den darauffolgenden Unterkapiteln überträgt er sodann Genettes Dreiteilung Nullfokalisierung, interne Fokalisierung und externe Fokalisierung jeweils auf die visuelle und die sprachliche narrative Instanz und exemplifiziert dies anhand mehrerer Beispielanalysen. Das vierte Kapitel endet mit einer kritischen Reflexion einer möglichen Übertragung von Genettes Distanzbegriff auf den Film. Kuhn gibt zu bedenken, daß zwar alle Formen der Rede, die Genette unterscheidet, »in längeren sprachlichen Abschnitten des Films vorkommen« können. »Darüber hinaus ist es jedoch problematisch, den literaturwissenschaftlichen Distanz-Begriff auf den Film zu übertragen.« (185) Völlig zu Recht hält er es daher für wenig sinnvoll, z. B. die verschiedenen Einstellungsgrößen mit dem narratologischen Distanzbegriff gleichzusetzen (185 f.). Es erklärt dies wohl, warum der Aspekt der Distanz deutlich kürzer abgehandelt wird als jener der Fokalisierung. Kapitel 5 ist sodann der Kategorie »Zeit« gewidmet. Obschon sich »das temporale Verhältnis des discours zur histoire bzw. die Modulation des Verhältnisses von erzählter Zeit und Erzählzeit [...] transmedial auf dargestellte Zeit und Darstellungszeit erweitern« lasse, gebe es allerdings eine »grundsätzliche Differenz zwischen erzählliterarischer und kinematographischer Indikation von Zeit«, die sich an der im Film fehlenden grammatischen Tempusmarkierung des Verbs ablesen lasse (195). Letzteres ist vor allem für die Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens von Belang: während in der Erzählliteratur häufig eine »spätere Narration im Präteritum« vorliege, impliziere die »zeitliche Unmarkiertheit« des Filmbildes in der Regel »eine Tendenz zur gleichzeitigen Narration« - »zumindest so lange keine weiteren sprachlichen oder nicht-sprachlichen Markierungen auf einen anderen Typus verweisen.« (243) Es verwundert, daß hier (wie insgesamt) kein Verweis auf Deleuze erfolgt, der sich in seinen Kino-Büchern ausführlich mit der ›Zeit‹ des Filmbildes auseinandersetzt und betont, daß »das kinematographische Bild [...] nur in schlechten Filmen in der Gegenwart« ist.

Im Zusammenhang mit der Zeit handelt der Verf. auch die Anachronie als Grundkategorien der Ordnung im Sinne Genettes ab, wobei er auf Reichweite und Umfang der Anachronien sowie die Unterscheidung von partiellen und kompletten, externeren, internen und gemischten, homo- und heterodiegetischen, kompletiven und repetitiven Analepsen sowie von Ellipsen und Paralipsen hervorhebt, ebenso wie die von narrationalen und figuralen Ana- und Prolepsen (196-199). In diesem Zusammenhang artikuliert Kuhn die These, »dass komplexere Zeitstrukturen erst durch die Gewöhnung des Zuschauers an Konventionen der zeitlichen Umgruppierung möglich geworden seien« (201), womit einmal mehr deutlich wird, daß er auch postklassische narratologische Ansätze, die von der Zuschauerrezeption ausgehen, keinesfalls vollständig ignoriert. Die Rezeptionssituation des Zuschauers stellt zudem eine wichtige argumentative Grundlage für die ausführliche Analyse des Zusammenhangs von »Zeit, Gedächtnis und kognitive[r] Unzuverlässigkeit« in Christopher Nolans Film *Memento* (2000) dar (207-211). Daran anschließend geht er auf den Aspekt der Dauer ein und postuliert, daß sich im Film aufgrund seiner fixen Abspielgeschwindigkeit die Darstellungszeit - im Gegensatz zur Erzählzeit in der Literatur - genau bestimmen und ins Verhältnis zur

dargestellten Zeit setzen lasse (213). Diese Zweiteilung scheint im Vergleich zu Bordwells (1985, 82-84) Differenzierung von »fabula and syuzhet duration« im Verhältnis zur »screen time« ein Rückschritt, da die Darstellungszeit als Zeit des Diskurses (bzw., i. S. Bordwells, des Sujets) mit Blick auf die gesamte Abspielzeit des Films keinesfalls fixiert, sondern variabel ist. Kuhn trägt dem aber – gleichsam zwischen den Zeilen – Rechnung, wenn er betont: »Nimmt man den gesamten Film als Bezugsgröße, gibt es im narrativen Spielfilm fast ausschließlich den Typus des zeitraffenden Erzählens, äußerst selten ein zeitdeckendes Erzählen (und wahrscheinlich nur im Experimentalfilm ein zeitdehnendes Erzählen).« (216) Ergänzt um Ellipse und Pause sind dies für ihn die fünf Grundtypen der narrativen Geschwindigkeit (214)

Das letzte sechste Kapitel (271-366) ist das mit Abstand umfangreichste des gesamten Buches. Es wendet sich den durch die Verbindung visueller und sprachlicher Erzählinstanzen im Film möglichen komplexen Kommunikations- und Ebenenstrukturen zu. Dabei erörtert der Verf. zunächst die diegetische Verortung sprachlicher Erzählinstanzen und unterscheidet neben »1.) der intradiegetischen szenischen Stimme einer Figur und 2.) einer extra-homodiegetischen inneren Stimme als kurzes Voice-over«, die sich daran festmachen lasse, »ob sich die Lippen der Figur stimmensynchron bewegen (1) oder nicht (2)« (273), auch zwischen einer extra- und einer intradiegetischen sprachlichen Erzählinstanz in Form eines Voice-overs. Letztere sei im Gegensatz zur ersteren stets, wenn auch womöglich nur kurz, visuell in der Diegese verankert. Es erscheint fraglich, ob die visuelle Verankerung als Unterscheidungskriterium zwischen intra- und extradiegetischem Voice-over zu taugen vermag. Ist es nicht denkbar, daß ein Voice-over-Erzähler nie zu sehen ist, aber daß er dennoch (z. B. aufgrund der Informationen, die er sprachlich über sich vermittelt) Teil der Diegese und somit intradiegetisch ist? Der Aspekt der visuellen Verankerung ist für Kuhn also maßgebend für die Unterscheidung verschiedener diegetischer Ebenen. Die Möglichkeit der Ebenenschichtung führt er in 6.3 anhand von Erinnerung-, Traum- sowie Vorstellungs- und Phantasiesequenzen aus, wobei er eine zusätzliche Differenzierung vornimmt: »In vielen Filmen decken sich die diegetischen Ebenen mit den Fiktionsebenen – d. h. die Diegese entspricht einer Fiktionsebene ersten Grades, die Metadiegeese einer Fiktionsebene zweiten Grades, eine Metametadiegeese einer Fiktionsebene dritten Grades. Filme, die eine Vermengung von Traum und Realität formal durchspielen [...], lassen es jedoch gegebenenfalls notwendig erscheinen, diegetische Ebenen und Fiktionsebenen zu differenzieren.« (287) Das mag richtig sein. Als problematisch erweist sich hier indes, daß der Fiktionsbegriffs des Verf. und damit einhergehend eine Unterscheidung von fiktionalen und narrativen Welten nicht deutlich wird.

Bevor sich Kap. 6.4 (325-357) dem »Film im Film« als »häufigste Form, in der in einem fiktionalen Film ein intradiegetischer Film vorkommt« (325), zuwendet und dies an *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973), *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), *Inland Empire* (David Lynch, 2006) und *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) exemplifiziert, wird unter 6.3.3. zunächst der »visuelle Ebenenkurzschluss« abgehandelt. Mit diesem bezeichnet der Verf. das vermeintliche Paradoxon, daß (sprachliche evozierte) Metadiegesen von einer extradiegetischen visuellen Erzählinstanz gezeigt werden (312) – eine Problematik, die allein dadurch aufkommt, daß Kuhn zwischen einer visuellen und einer sprachlichen Erzählinstanz differenziert und letztere mithin stark gewichtet. Obgleich der visuelle Ebenenkurzschluss eine »metaleptische Grundstruktur« besitze, sei er aber von der Metalepse im eigentlichen Sinne abzugren-

zen. Sie ist Gegenstand des abschließenden Kap. 6.5. Bezugnehmend auf Genettes im Discours du récit entwickelten Begriff der narrativen Metalepse, definiert Kuhn die Metalepse als eine Grenzüberschreitung sowohl zwischen verschiedenen diegetischen als auch verschiedenen Fiktionsebenen (358). Leider wird der Verf. dem Konzept der Metalepse damit nicht ansatzweise gerecht, insbesondere, da sich in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Monographien, Sammelbänden und Aufsätzen mit den verschiedenen Ausprägungen der Metalepse auseinandergesetzt haben und das Konzept weiterentwickelt hat. Es wirkt daher befremdlich, daß außer einem knappen Verweis auf Genettes Definition im Discours du récit die einschlägige Literatur, darunter auch eine umfangreiche Studie Genette, nicht berücksichtigt wurde.

Bei aller Kritik, die im einzelnen durchaus angebracht ist (dazu zählen auch die häufigen Formulierungen in der ersten Person, die insbesondere in Definitionen störend wirken, steht doch eine subjektive Einfärbung dem Charakter einer Definition entgegen), hat Kuhn mit seiner Filmnarratologie weitestgehend den Anspruch eingelöst, ein Modell entwickelt zu haben, »das sowohl einer Vergleichbarkeit der Erzählvorgänge in der Erzählliteratur und im narrativen Film als auch den spezifischen Strukturen des Films gerecht wird.« (368) Der Preis für ein systematisches und dem Anspruch nach anwendungsorientiertes Werk ist allerdings, daß sich der Innovationswert mithin in Grenzen hält. So werden über weite Strecken bekannte Positionen dritter zusammengefaßt oder, leicht modifiziert, wiedergegeben. Dies zeigt sich in den zahlreichen Verweisen – neben Genette insbesondere immer wieder auch auf die wohl längst schon zu einem ›Klassiker‹ gewordene Einführung von Martínez und Scheffel, die Genettes Modell und Terminologie für die deutschsprachige Literaturwissenschaft aufgearbeitet und mit weiteren Ansätzen ergänzt hat. Was diese für die Erzählliteratur geleistet haben, schafft Kuhns Buch – mit einigen Abstrichen – für den Film (und andere audiovisuelle Medien), wenngleich es weniger synchronoptisch aufgebaut und angesichts seines Umfangs, der den Leser zu intensiver Lektüre herausfordert, weniger praktisch geraten ist. Einer weiten Verbreitung dürfte auch der – wie für die *Narratologia*-Reihe üblich – hohe Preis entgegenstehen. Das qualitativ hochwertig aufgemachte und gebundene Buch wird wohl eher den Weg in die Bibliotheken als in das heimische Bücherregal finden. Der Anspruch einer anwendungsorientierten Filmnarratologie, die gerade auch eine wichtige Orientierung und ein praktisches Hilfsmittel für Studierende sein könnte, ließe sich aber sicherlich – ähnlich Wolf Schmidts *Elemente der Narratologie* – mit einer überarbeiteten und erschwinglichen Studienausgabe einlösen.

Keyvan Sarkhosh

Christine Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München (Fink) 2011.

›Essen und Literatur‹ ist seit einigen Jahren Gegenstand zahlreicher Anthologien, wissenschaftlicher Tagungen und Publikationen. Die vorliegende Habilitationsschrift, die im Winter 2008/2009 an der Philipps-Universität Marburg vorgelegt wurde, reiht sich in diese Tradition ein. Deutet der Titel noch einen umfassenden, eventuell nationalliteraturenübergreifenden Blick auf das Thema – zudem für einen relativ weit gefassten