



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Genre- & Gendererwartungen auf Falschen Fährten

Erwartung und Enttäuschung generischer Geschlechterkonstruktion in
unzuverlässigen Erzählungen am Beispiel der Filme *Fight Club* und *Haute Tension*

verfasst von

Yasmine Paul

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Inhalt:

1. Einleitung	3
2. Erwartungen.....	11
2.1. Genreerwartungen	12
2.2. Geschlechterkonstruktion.....	19
2.2.1. Geschlechterkonstruktion im Horrorfilm	20
2.2.2. Geschlechterkonstruktion im Actionfilm.....	29
2.3. Erwartungen durch Vermarktungsstrategien	40
3. Geschlechterkonflikte	44
3.1. Störfaktor Weiblichkeit und der Mann als Opfer der Gesellschaft.....	44
3.2. Die Abspaltung von (sadistischer) Männlichkeit.....	49
4. Täuschung.....	55
4.1. Hintergrund: Falsche Fährten und unzuverlässige Erzählungen	55
4.1.1. Fokalisierung	71
4.2. Strategien der Irreführung	76
4.3. Hinweise auf die Unzuverlässigkeit.....	80
4.3.1. Frauen nicht trauen	87
5. Enttäuschung.....	92
5.1. Ent-Täuschung	92
5.2. Enttäuschte Gendererwartungen	99
5.3. Enttäuschte Genreerwartungen	103
6. Conclusio	110
Quellenverzeichnis.....	112
Danksagung.....	118
Abstract.....	119
Lebenslauf	121

1. Einleitung

Filme wecken Erwartungen – vor dem Kinobesuch beeinflussen diese einerseits die Auswahl und auch schon den späteren Rezeptionsprozess und währenddessen werden sie durch die Informationen, die der Filmtext präsentiert, stetig modifiziert und an die neue Situation angepasst. Zahlreiche Faktoren beeinflussen diese Erwartungshaltungen und ebenso viele wirken mit, sie zu verändern und zu leiten.

Einige Filme spielen allerdings gezielt mit diesen Erwartungen. In manchen Genres war dieses Spiel immer schon zentraler Bestandteil des „kommunikativen Vertrags“¹, wie beispielsweise im Kriminalfilm, dessen Plotstruktur stark auf Irreführung und Lenkung der Hypothesenbildung ausgelegt ist. ZuschauerInnen rechnen in solch einem Fall damit, dass sich ihre Vorstellungen des Tathergangs mehrmals im Filmverlauf ändern werden und das Spiel damit trägt maßgeblich zum Rezeptionsvergnügen bei. In anderen Genres hingegen sind solche Mechanismen weniger üblich und derartig diegetisch relevante falsche Annahmen würden eher verstörend wirken als dass sie ein stärkeres Involvement in die Geschichte fördern.

Um die Jahrtausendwende kam jedoch eine Art von Filmen in Mode, die an solch vermeintlich fixen Konventionen rüttelten, und zwar nicht im Umfeld des grundsätzlich experimentierfreudigeren Independent-Kinos sondern vermehrt auch in Mainstream-Hollywood-Produktionen, deren klassischer Erzählstil generell darauf ausgelegt ist, keine Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken.² Nun jedoch wurde ganz offen mit den Erwartungen des Publikums und mit etablierten Narrationsmustern gespielt, indem zum Beispiel mit der Tradition der linearen Erzählung gebrochen und somit vermehrt die Aufmerksamkeit auf die narrative Vermittlung selbst gelenkt wurde. Diese irreführenden Strategien lassen sich unter dem Terminus der narrativen „Falschen Fährten“ subsumieren. Vor allem solche Filme, die mit dem Wahrheitsgehalt der filmischen Bilder spielen und so als

¹ Beim kommunikative Vertrag handelt es sich „[i]m Wesentlichen um eine vorbereitende Übereinkunft, die auf festgefügtten Erwartungen beruht, sowie auf deren zuverlässiger Befriedigung durch wiederholt angebotene Einlösungen.“ Wie zum Beispiel Francesco Casetti sagt, kennzeichnet „sich ein Filmgenre durch das Vorhandensein einer weit reichenden Übereinkunft über die Bedeutung dessen [...], was erzählt wird, sowie über die Formen des Erzählens und über die Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird.“ Vgl. Casetti, Francesco. „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag.“ [1999] Vinzenz Hediger (dt. Übersetzung). *montage/av* 10.2, 2001. S. 155-173, hier: S. 163.

² Vgl. z. B. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. z. B. S. 164.

„rückwirkende Überraschungsgeschichten“³ verstanden werden können, führten in der Filmkritik und –wissenschaft zu heterogenen Reaktionen und Auseinandersetzungen.

Erwartungen leiten jedoch nicht nur die Rezeption eines Filmes, sondern auch die Wahrnehmung alltäglicher Gegebenheiten. Zentral sind solche, vor allem häufig unbewusste Erwartungen für die Kategorie Geschlecht. Seit Judith Butler kann diese nicht mehr als natürlich gegebene binäre Opposition angesehen werden, sondern im Gegenteil als kulturell konstruiert, während die Stabilisierung dieser vermeintlich natürlichen Binarität vor allem mittels der „heterosexuellen Matrix“ produziert wird. Auch wenn ich mich in dieser Arbeit nicht explizit mit Butlers Werk und Thesen auseinandersetze, wird dennoch in vielen Gedanken der performative Charakter von Geschlecht vorausgesetzt.⁴ So werden zum Beispiel in Kapitel 2 einige Beispiele für die Uneindeutigkeit von Geschlechterzuschreibungen aufgezeigt und dargelegt, dass ein Subjekt auch als männlich und weiblich erkannt werden kann/muss.

Stark kodifizierte Geschlechterrollen spielen auch im Kino eine große Rolle, und bringen in den unterschiedlichen Genres zahlreiche stereotype Formen hervor. In dieser Arbeit will ich die Erwartungen an solche etablierten Geschlechterrollen in der Filmwahrnehmung herausarbeiten und in Zusammenhang mit den zuvor erwähnten narrativ irreführenden Filmen setzen. Es soll geklärt werden, wie solche Täuschungen zustande kommen können und welchen Einfluss die Kategorie Geschlecht auf diese hat. Genauer soll beantwortet werden, ob die Erwartungen an das Genre und die dazugehörigen Rollenbilder die Aufrechterhaltung der Falschen Fährten begünstigen und inwiefern nach Richtigstellung der Falschannahme die etablierten Geschlechterrollen infrage gestellt und ob somit auch die Genreerwartungen enttäuscht werden.

Diese Fragen werden vor allem mittels Untersuchung der Filme *Fight Club*⁵ und *Haute Tension*⁶ anhand deren Figurencharakterisierungen und narrativen Techniken der Irreführung erläutert. Theoretische Texte aus den Bereichen der Genretheorie und Ergebnisse aus der Forschung zu erzählerischer Unzuverlässigkeit sowie Abhandlungen zu den konkreten Filmen sollen die Erkenntnisse aus den Filmanalysen stützen.

Die beiden Filme weisen große Ähnlichkeiten in der Konstruktion und vor allem der Auflösung der narrativen Falschen Fährten auf. Im Laufe meiner Abhandlung sollen jedoch

³ Vgl. Hartmann, Britta. „Von der Macht der ersten Eindrücke: Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment.“ *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hg.). München: Ed. Text und Kritik, 2005. S. 154-174.

⁴ Vgl. Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York [u. a.]: Routledge, 2002 [1990, 1999].

⁵ *Fight Club*. Regie: David Fincher. Drehbuch: Jim Uhls (nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk). USA/Deutschland: 20th Century Fox, 1999.

⁶ *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: EuropaCorp [u. a.], 2003.

nicht nur die Parallelen in den Narrationsstrukturen, sondern auch die Unterschiede, die sich vordergründig aus der Genrezuordnung und der Erzählweise und im Detail durch Variationen gemeinsamer Themen ergeben, herausgearbeitet werden. Diese wiederkehrenden Motive bestimmen auch die Gliederung dieser Arbeit, auf die ich später noch genauer eingehen werde.

Die thematische Bandbreite, die sich aus der Verknüpfung der Forschungsbereiche Genre, Gender und Falsche Fährten ergibt, ließe viele interessante Untersuchungen zu und böte die Möglichkeit zahlreiche weitere Schnittmengen herauszuarbeiten, deren Betrachtung fruchtbare Ergebnisse liefern würde. In dieser Arbeit kann kein Anspruch darauf erhoben werden, die einzelnen Themenbereiche in ihrer Vollständigkeit abzubilden. Viel mehr wird versucht, die angesprochenen Forschungsgebiete miteinander zu verbinden und herauszuarbeiten, wie in den gewählten Filmen die jeweiligen Konzepte zum Ausdruck kommen.

Es scheint mir zu Beginn sinnvoll zu erwähnen, dass ich bei „den ZuschauerInnen“ von denen ich in dieser Arbeit sprechen werde von einer Annahme eines/einer durchschnittlichen FilmrezipientIn ausgehe, der/die außerdem historisch zur Zeit der Filme positioniert ist. Dies ist mir wichtig zu erwähnen, da inzwischen die Menge an Filmen, die mit überraschenden Plot Twists am Ende die gesamte Narration hinterfragen lassen, möglicherweise RezipientInnen für derartige Wendungen sensibilisiert haben. Jedoch gehe ich in meiner Arbeit von ZuschauerInnen aus, bei denen die Täuschung funktioniert.

Zur Filmauswahl

Wie bereits erwähnt verbindet die beiden ausgewählten Filme die gleiche narrative Grundstruktur. Der Großteil beider Filme wird innerhalb einer durch eine Figur motivierte Rückblende erzählt, wobei jeweils am Ende des Plots zur einleitenden Rahmenszene zurückgekehrt wird. In *Fight Club* ist diese Analepse durch ein den gesamten Film begleitendes Voice-Over des Protagonisten klar markiert und wird durch selbstreflexive Kommentare wie „No wait, back up. Let me start over“⁷ ständig im Bewusstsein des Publikums gehalten. In *Haute Tension* ist die Rückblende zwar auch durch die Protagonistin eingeleitet und kann definitiv als von ihr ausgehend erkannt werden, allerdings ist die Markierung in diesem Fall um einiges subtiler: In der zwischen die Anfangscredits geschnittenen Eingangsszene sieht man Teile des zerschundenen, scheinbar nur mit einem

⁷ Vgl. *Fight Club*. Regie: David Fincher. Drehbuch: Jim Uhls (nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk). USA: 20th Century Fox, 1999. Fassung: Kauf-DVD. 20th Century Fox Home Entertainment, 2003. 134', hier: 3:35". Alle folgenden Zeitangaben beziehen sich auf diese Version.

Krankenhemd bekleideten Körpers einer Frau und während die Kamera ihren mit Schnitten übersäten Rücken nach oben fährt, erscheint im oberen Bildrand das rote Aufnahmelicht einer Kamera und sie fragt „Ça y est ça enregistré?“⁸. Danach wird mit einer langsamen Überblendung über Weiß zu einer – wie später klar wird – Traumsequenz, in der die selbe verwundete Frau panisch durch den Wald läuft, geschnitten. Im Anschluss an diese Szene setzt dann die Binnenhandlung ein, was diese nicht so eindeutig erkennen lässt wie in *Fight Club*. Allerdings legt die weiche Überblendung nahe, dass es sich um einen Zeitsprung und/oder den Wechsel zu einer subjektiven gefilterten Darstellung handelt, was sich beides als wahr herausstellt. Nachdem in der beginnenden Binnenhandlung die zuvor stark verletzte und verwirrte Frau gesund und fröhlich wirkt, liegt die Annahme nahe, dass es sich um einen diegetischen Rückgriff handelt.

Darüber hinaus können beide Filme als „rückwirkende Überraschungsgeschichte“ beschrieben werden. Nach etwa vier Fünftel der Filmzeit⁹ stellt sich heraus, dass grundlegende Annahmen bezüglich der diegetischen Welt falsch waren, genauer, dass jeweils eine der Hauptfiguren, die bis dahin als (fiktiv) real angesehen wurde, die abgespaltene Persönlichkeit einer anderen ist, und somit aus objektiver Sicht nicht existiert. Eine weitere Gemeinsamkeit stellen die – an beiden Filmen später kritisierten – exzessiven Gewaltdarstellungen dar. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in beiden Fällen vor allem die Darstellungen männlicher Gewalt im Fokus der Aufmerksamkeit stehen und somit in beiden Fällen als das auffälligste Merkmal zur Konstruktion von Männlichkeit gesehen werden können.

Unterschiede zwischen den beiden Filmen können größtenteils durch Genrekonventionen erklärt werden. *Haute Tension* ist leicht als Horrorfilm in der Tradition der „Slasher“ der 1970er- und 80er-Jahre zu erkennen. Auch Regisseur Alexandre Aja erklärt, dass er mit diesem Film „zu den Wurzeln des Genres“ zurückkehren wollte.¹⁰ Die in der vorliegenden Arbeit zum Horrorfilm herangezogenen Thesen beschäftigen sich in erster Linie mit dem US-Amerikanischen Horrorfilm. Wenngleich *Haute Tension* eine französische Produktion ist und die Produktionsbedingungen und das Herkunftsland eines Filmes natürlich in der Regel nicht unbeachtet bleiben dürfen, erscheint vor dem Hintergrund dieser eindeutigen Hommage an das Genre eine Betrachtung vor diesem historischen Hintergrund angemessen.

Fight Club wird in dieser Arbeit (vorerst) als Actionfilm verstanden. Auch wenn diese Genrezuschreibung nicht für jeden naheliegend scheint, soll diese vor allem in Kapitel 2 näher begründet werden. Erwähnt sei an dieser Stelle vor allem die „actionreiche“

⁸ „Wird aufgenommen?“ [Übersetzung YP] Vgl. *Haute Tension*. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: EuropaCorp [u. a.], 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa, 2004. 85', hier 1:09". Alle folgenden Zeitangaben beziehen sich auf diese Version.

⁹ *Fight Club*: 108'. *Haute Tension*: 75'.

¹⁰ Kermode, Mark. „The Razor's Edge.“ *Sight and Sound* 14.10, 2004. S.40-41, hier S. 40.

Erzählweise, die gleich zu Beginn des Films einsetzt und dem/der ZuschauerIn kaum eine andere Möglichkeit bietet, als sich „mitreißen“ zu lassen.

Ein weiterer Gegensatz lässt sich an der disproportionalen kritischen und akademischen Rezeption ablesen. Während *Haute Tension* – sicher auch aufgrund der erwähnten Produktionsbedingungen – kaum wissenschaftlich behandelt wurde, und sich vor allem (negative) Kritiken dazu finden lassen, ist auf der anderen Seite die Menge der Abhandlungen zur Hollywoodproduktion *Fight Club* kaum zu überblicken. Die große Aufmerksamkeit, die diesem Film zugekommen ist, lässt sich wohl am ehesten durch die Tatsache, dass er einer der ersten der Jahrtausendwende-Modeerscheinung war und als einer der „milestones of filmic unreliable narration“¹¹ gilt. Ebenso trägt zu diesem Ungleichgewicht bei, dass in *Haute Tension* die Handlung, wie für einen Slasherfilm üblich, sehr simpel bleibt, während in *Fight Club* durch das Erzähltempo und schnelle Szenenwechsel eine derart hohe semiotische Dichte erreicht wird und somit viel Potential für Analysen unterschiedlicher Themen und Ebenen bietet. Daraus folgt eine sehr breite Menge an filmwissenschaftlichen Abhandlungen mit gesellschaftskritischem, psychoanalytisch geprägtem oder narratologischem Fokus, die zu diesem Film publiziert wurden. Ich habe für meine Arbeit Texte verschiedener Richtungen zur Analyse herangezogen und versuche dadurch ein breites Spektrum an Sichtweisen und Argumenten zu finden. Durch die genannten Unterschiede zwischen den beiden Filmen ergibt sich auch in manchen Kapiteln dieser Arbeit ein Ungleichgewicht in der Ausführung bestimmter Aspekte.

Bevor ich nun näher auf die Gliederung und den Inhalt dieser Arbeit eingehe, soll an dieser Stelle kurz der Inhalt der Filme vorgestellt werden.

Der Erzähler von *Fight Club*, der den ganzen Film über namenlos bleibt¹² scheint in seinem konsumorientierten Leben und sinnentleertem Beruf festzustecken. Auf der Suche nach Linderung seiner chronischen Schlaflosigkeit entwickelt er eine Sucht nach der Teilnahme an Selbsthilfegruppen für unheilbar Kranke. Dieses Idyll wird bald von Marla Singer gestört, einer kettenrauchenden, verwirrt wirkenden, rücksichtslosen und todessüchtigen Femme fatale, die ebenfalls nicht wirklich von einem der unzähligen Leiden, deren Betroffene sich in den Gruppen zusammenfinden, befallen ist. Ihre Anwesenheit führt dem Erzähler seinen eigenen Schwindel vor Augen, wodurch seine Schlaflosigkeit wieder zurückkehrt. Schließlich begegnet der Protagonist dem charismatischen Tyler Durden, der ihn, nachdem auf mysteriöse Weise das schicke Appartement des Erzählers zerstört wurde,

¹¹ Laass, Eva. *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema; A Contribution to Film Narratology*. Trier: WVT, 2008. WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft 3. S. 2.

¹² In einigen Abhandlungen wird die Figur des Erzählers mit dem Namen Jack, mit dem sie auch im Drehbuch benannt ist, bezeichnet. Allerdings wird er im Film selbst nie bei diesem Namen genannt und auch die Credits führen die von Edward Norton dargestellte Rolle lediglich als „Narrator“ an.

bei sich einziehen lässt und auch gleich in seinen selbstzerstörerischen und anarchistischen Lebensstil einweist. Die beiden gründen den „Fight Club“, in dem sich abends Männer im Keller einer Bar treffen und im Kampf gegeneinander ihre in der Konsumgesellschaft verlorene Männlichkeit reaffirmieren können. Marla wird zu einem Bestandteil dieses Lebens nachdem Tyler sie vor einem vermeintlichen Selbstmordversuch rettet und die beiden eine Affäre beginnen – sehr zum Missfallen des Erzählers. Während sich dessen Leben immer mehr an Tylers Vorstellungen anpasst, ist dieser mit dem Aufbau einer terroristischen Gruppierung, dem „Project Mayhem“, beschäftigt. Unter dem Vorwand, die Menschheit befreien zu wollen, werden erst verschiedene Konsumeinrichtungen zerstört, um in einem letzten großen Akt die Gebäude aller Kreditkartenunternehmen in die Luft zu sprengen und somit die Schulden aller Menschen „auszulöschen“. Als der Erzähler diese Pläne zu durchschauen beginnt, versucht er, Tyler aufzuhalten, nur um schlussendlich festzustellen, dass er selbst Tyler ist, und alle Taten, die bisher diesem zugeschrieben wurden, in Wahrheit er selbst vollbracht hat. Trotz dieser Erkenntnis ist es allerdings nicht mehr möglich, den Fortlauf der Ereignisse aufzuhalten, und – wieder angelangt in der Rahmenhandlung – sieht der Erzähler als letzte Möglichkeit, Tyler auszulöschen, sich selbst, und somit auch seinem Alter Ego, in den Kopf zu schießen. Auf wundersame Weise geht dieser Plan auf, der Erzähler überlebt, während Tyler verschwindet, und in der letzten Einstellung kann der nun endlich freie Erzähler Hand in Hand mit Marla die spektakulären Explosionen in der Skyline beobachten.

Die Binnenhandlung von *Haute Tension* erzählt von zwei Freundinnen, Alex und Marie, die sich zum Lernen in das abgeschiedene Haus von Alex' Familie zurückziehen. Dort aber taucht gleich in der ersten Nacht nach der Ankunft ein mysteriöser, ekelerregender Killer auf, der nach der Reihe mit brutalsten Mitteln alle Mitglieder von Alex' Familie umbringt und Alex in seinem Kleinlaster entführt. Marie schafft es dagegen, unentdeckt zu bleiben und sich auch unbemerkt in das Entführungsfahrzeug zu schleichen. Nach dem Stopp an einer Tankstelle, die danach aufgrund des gewaltvollen Todes des einzigen Angestellten zusperren muss, folgt sie dem Mörder in einen dunklen Wald, wo es zum Showdown zwischen Marie und dem Killer kommt, in dem sie nach einem blutigen Kampf siegreich hervorgeht. Als sie dann jedoch endlich ihre Freundin aus dem Laster befreit, offenbart diese die schreckliche Wahrheit: Marie selbst wurde aufgrund ihrer unerfüllten Liebe zu Alex zum Mörder/zur Mörderin und alle Opfer sind nun nachträglich ihr zuzurechnen.

Zum Aufbau der Arbeit

Grob lässt sich diese Arbeit in zwei Teile gliedern. Der erste Teil (Kapitel 2 und 3) beschäftigt sich mit den Geschlechterkonstruktionen und –konstellationen, einerseits aus generischer Sicht und andererseits bezogen auf die konkrete Situation in den beiden Filmen. Der zweite Teil lässt sich unter dem Begriff Täuschung, so auch der Titel des vierten Kapitels, zusammenfassen und betrachtet verschiedene Aspekte der filmischen Irreführung. Im fünften Kapitel schließlich sollen die eingangs gestellten Fragen beantwortet und die beiden Themenkomplexe zusammengeführt werden.

In Kapitel 2 wird unter der Überschrift „Erwartungen“ geklärt, mit welchen Annahmen ZuschauerInnen die beiden untersuchten Filme rezipieren (können). Der Fokus liegt hierbei auf Erwartungen, die durch bestehende Geschlechter- und Genrekonventionen entstehen. Zu Beginn wird anhand ausgewählter genretheoretischer filmwissenschaftlicher Beiträge geklärt, welchen Einfluss Genres generell haben, wie solche generischen Zuschreibungen zu verstehen sind und auch welche Probleme sie in sich bergen. Darauf folgt eine kurze Betrachtung der beiden Genres Action und Horror und deren wichtigster Merkmale. Im Anschluss wird dann detailliert auf die Geschlechterkonstruktion in diesen beiden Genres eingegangen, und anhand der wichtigsten wissenschaftlichen Beiträge auf diesem Gebiet untersucht. Danach wird jeweils erörtert, wie sich diese Betrachtungsweisen in den beiden Filmen wiederfinden und somit bestätigen lassen. Zudem wird als Abschluss dieses Kapitels eruiert, welche Erwartungen schon vor Filmstart durch die unterschiedlichen Vermarktungsstrategien geweckt werden. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nur angeschnitten werden und wird mittels Untersuchung der Trailer verdeutlicht. Meines Erachtens darf jedoch bei Überlegungen zu Erwartungshaltungen diese Komponente nicht außer Acht gelassen werden. Somit handelt es sich in diesem Kapitel um Erwartungen, die vor dem Rezeptionsprozess – durch Genrezuschreibung und Vermarktung – oder zumindest vor dem Plot Twist bestehen und dadurch um Erwartungen ohne Wissen um die wahre Identität der Figuren und die tatsächlichen Verhältnisse, in denen sie zueinander stehen.

Kapitel 3 ist unter dem Titel „Geschlechterkonflikte“ zusammengefasst. Darin werden einige von den eingangs erwähnten zentralen wiederkehrenden Motiven in den gewählten Filmen herausgearbeitet und deren Variationen untersucht. Erst soll analysiert werden wie Weiblichkeit – einerseits durch die „feminisierte Kultur“¹³ und andererseits durch Frauen selbst – Männlichkeit und die „Männerwelt“, die sich unter anderem in heteronormativen Strukturen ausdrückt, gefährdet. Weiters soll die von den Filmen gebotene Antwort auf diese

¹³ Vgl. Giroux, Henry A. „Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence.“ *JAC* 21.1, 2001. S.1-31.

Störung aufgezeigt werden – die Befreiung der gestörten, unterdrückten Männlichkeit durch deren Abspaltung.

Das vierte Kapitel beginnt mit einem Überblick zu den theoretischen Grundlagen zu Falschen Fährten im Film, die eng mit dem narratologischen Diskurs um erzählerische Unzuverlässigkeit zusammenhängen. Somit werden an dieser Stelle verschiedene Ansichten zu diesem Themenbereich erörtert und einige Klassifikationsvorschläge in dem für die Filmwissenschaft eher jungen Forschungsgegenstand dargelegt. Im Anschluss daran wird das Konzept der Fokalisierung näher betrachtet, nachdem in den Fallbeispielen dieser Arbeit diesem Mittel eine zentrale Rolle für die Etablierung der Täuschung zukommt. Des Weiteren werden anhand der gewählten Filme die Strategien aufgezeigt, die eingesetzt werden, um die Täuschung zu etablieren und aufrechtzuerhalten. Andererseits werden die Hinweise auf die Irreführung herausgearbeitet, die zwar in der Narration zu finden sind, jedoch vom Publikum nicht oder nur bei wiederholter Rezeption wahrgenommen werden. Besonders hervorgehoben werden hierbei jene Hinweise, die durch weibliche Charaktere gegeben werden. Es wird untersucht, ob die zu Beginn der Arbeit behandelten Figurencharakterisierungen Gründe liefern, diesen Hinweisen nicht zu trauen, beziehungsweise diese nicht ernst genug zu nehmen, um den Wahrheitsgehalt der Erzählung zu hinterfragen. Der letzte Teil der Arbeit thematisiert in Kapitel 5 die Auflösung der Falschen Fährten und stellt eine Zusammenführung der Ergebnisse aus den vorhergehenden Kapiteln und den Themen der generischen Geschlechterkonstruktion und den Funktionsweisen von unzuverlässigen Erzählungen dar. Dabei wird erst dargelegt, wie diese Auflösung in den beiden Filmen realisiert ist um anschließend die Frage zu beantworten, welchen Einfluss diese auf die zuvor etablierten Erwartungen hat. Inwiefern werden die Erwartungen an die generischen Geschlechterrollen durch die Offenlegung der tatsächlichen Verhältnisse enttäuscht und zu welchen Neuinterpretationen wird der/die ZuschauerIn in Hinblick darauf gezwungen? Weiters wird beantwortet, ob bzw. wie sich mit dem Twist auch die Genrevorstellungen des/der RezipientIn ändern und ob auch auf dieser Ebene eine Umschrift notwendig ist.

In einer kurzen Conclusio werden abschließend die Ergebnisse zusammengeführt.

2. Erwartungen

ZuschauerInnen verbinden häufig spezifische Erwartungen mit einem bestimmten Film, bevor sie ihn tatsächlich sehen, bzw. bevor die Entscheidung fällt, ihn zu sehen. Diese Erwartungen können von einer Vielzahl von Faktoren abhängen: Mundpropaganda, der Bekanntheit der Mitwirkenden und die ihnen gegenüber verspürte Sympathie (oder eben nicht), von diversen Werbemaßnahmen, Medienberichten oder ganz einfach von einem Gefühl, das all diese Faktoren gemeinsam auslösen. Diese Vorstellung, die von einem Film in der Öffentlichkeit zirkuliert, nennt John Ellis das „narrative Image“ des Films.¹⁴ Ein wichtiger Teil dieses narrativen Images, der eine ganze Palette an Erwartungen bewirken kann, denen sich der/die potentielle ZuschauerIn auch nicht immer vollends bewusst sein muss, ist die Zuordnung des jeweiligen Films zu einem bestimmten Genre. Häufig genügt auch allein diese Zuteilung, um Erwartungen zu erzeugen, die eindeutig genug sind, um je nach persönlicher Vorliebe eine Entscheidung zu treffen, einen Film zu sehen oder eben nicht.

Im folgenden Kapitel möchte ich mich mit diesen Erwartungen auseinandersetzen. Zu Beginn scheint eine kurze Erörterung des Genrebegriffs an sich und der Problematiken, die dieser mit sich bringt, sinnvoll, um im Anschluss auf die Genres der beiden zentralen Filme dieser Arbeit einzugehen. Diese Abhandlung kann in diesem Rahmen nur in sehr gestraffter Form erfolgen; es wird keine vollendete Definition angestrebt – auch die Schwierigkeit dies überhaupt zu erreichen wird thematisiert werden – sondern es sollen die zentralen Merkmale und die grundlegenden Erwartungen an die beiden Genres Action- und Horrorfilm dargelegt werden.

Im darauffolgenden Unterkapitel wird dann näher auf die Konstruktion von Geschlecht in Hinblick auf die genannten Genres eingegangen. Dies soll durch einen Überblick über die wichtigsten wissenschaftlichen Abhandlungen zu diesem Thema erreicht werden, um dann im Anschluss jeweils kurz zu untersuchen, welche Konzepte in Bezug auf diese Arbeit fruchtbar erscheinen.

Als letzten Punkt werde ich anhand der Filmtrailer kurz die Frage nach den durch die Vermarktung erzeugten Erwartungen behandeln, vor allem hinsichtlich der Genres.

¹⁴ Vgl. Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. New York: Routledge, 1992 [1982]. S. 30. Ellis bezeichnet damit vor allem das Bild, das von der Filmindustrie selbst in Umlauf gebracht wird. Vgl. hierzu auch Teresa de Lauretis, die nach Stephen Heath das „narrative Image“ (Erzählbild) als Bild der narrativen Position der Frau im Film versteht. Siehe de Lauretis, Teresa. „Desire in Narrative.“ *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Dies. (Hg.). Basingstoke [u. a.]: Macmillan, 1987 [1984].

2.1. Genreerwartungen

Durch die Standardisierung im Sinne der Kosteneffizienz und zur Harmonisierung von Publikumserwartungen „avancierte ‚Genre‘ in der amerikanischen Filmkultur bereits in den Jahren um 1910 zum kulturindustriellen Prinzip und damit zur filmkulturellen Institution.“¹⁵ Trotz dieser frühen Zentralität von Genres für die Filmproduktion hat sich die Filmtheorie lange Zeit überhaupt nicht mit dem Aspekt des Genres befasst, sondern war hauptsächlich bemüht, den Status des Films als Kunst zu argumentieren und etablieren. Der Genrefilm Hollywoods wurde im Zuge dessen eher ausgeblendet oder später im Sinne der Auteur-Theorie in Einzelfällen zu individualisieren gesucht. Erst Ende der 1960er-Jahre begann sich die Filmwissenschaft für das „Funktionieren des Films als soziales, kulturelles, ideologisches bzw. mythologisches Phänomen“ zu interessieren.¹⁶

Versuche, textbasierte Klassifikationskriterien für einzelne Genres zu erstellen, stießen jedoch schnell auf das Problem, entweder zu wenige Kriterien einzuschließen und somit als „tautologisch“ verworfen zu werden oder die narrativen Strukturen zu eng zu definieren und somit an der empirischen Verifizierung zu scheitern. Verkompliziert wird dieser Sachverhalt durch den Umstand, dass Genres von Anbeginn viele Überschneidungen aufweisen und in der Geschichte häufige Umdeutungen erlebt haben.¹⁷ Ein Teil dieses Problems liegt schon in der Vermischung unterschiedlicher Ebenen der Definitionskriterien:

„Die Unterscheidungsmerkmale der verschiedenen Gattungen und Typen werden einmal auf der Ebene des Inhalts, ein andermal auf der Ebene der Bildersprache oder Montage, ein drittes Mal auf der Ebene ihrer vor-filmischen Quelle (Originaldrehbuch oder Roman) gefunden.“¹⁸

Dennoch haben FilmtheoretikerInnen Genres vor allem vor dem Hintergrund des aufkommenden Interesses an (kultur)semiotischen und mythologischen Lesarten lange als stabile Systeme zu definieren versucht, als fixe Kategorien, die sich durch festgelegte, unveränderliche Merkmale auszeichneten. Die meisten Bemühungen gingen also dahin, diese Merkmale herauszuarbeiten und festzulegen – Änderungen innerhalb des definierten

¹⁵ Schweinitz, Jörg. „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft.“ *montage/av* 3.2, 1994. S. 99-118, hier: S. 101.

¹⁶ Ebd., S. 104.

¹⁷ Vgl. u. a. ebd., S. 101 ff.

¹⁸ Braidt, Andrea, B. *Film-Genus: Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren, 2008. S. 29.

Musters wurden demnach nur als Variation der als fix angenommenen Genreformel im Rahmen eines bestimmten Films interpretiert.¹⁹

Ab den 1980er-Jahren wurde in vielfältigen Ansätzen und mittels diverser Methoden versucht, sich den hier nur kurz erwähnten Problematiken zu stellen – einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung dieser Ansätze und deren Problematisierung bietet Andrea Braidts *Film-Genus*²⁰.

Als eine fruchtbare Denkrichtung arbeitet Braidt das Konzept der Stereotypisierung von Jörg Schweinitz heraus, der Genres als Prozesse definiert:

„Die Kohärenzstiftung innerhalb des Genres erfolgt durch lebendige Prozesse der sukzessiven Herausbildung von stereotypen Formen – durch Stereotypisierung, wie [Jörg Schweinitz] den Vorgang der sukzessiven Konventionalisierung von erfolgreichen Mustern [nennt], der mit dem Effekt der Reduktion von Komplexität und mit der Koordinierung der Filmformen mit den Dispositionen des Publikums einher geht.“²¹

Diese Prozesshaftigkeit schafft es einerseits die historische Veränderbarkeit von Genres und andererseits auch die gegenseitige Beeinflussung von Genres untereinander sowie die Rolle des Publikums mitzudenken. Steve Neale betont in seinem Text „Questions of genre“ die Zentralität der Erwartungen des Publikums nicht nur für die Konstituierung eines Genres, sondern für die Bedeutung des Genres selbst.

„Genres do not consist only of films: they consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable.“²²

Die Gesamtheit der zirkulierten Bilder und Erwartungen, die Neale nach Gregory Lukow/Steven Ricci „inter-textual relays“ nennt, ergeben gemeinsam mit den Filmtexten das „generic image“. Auch Neale beschreibt Genres als Prozesse, die auf drei Ebenen interagieren: die Erwartungen, der generische Korpus und die Regeln und Normen, die die beiden ersten Ebenen lenken. Mit neuen Filmen inklusive deren narrativem Image wird das Genre erweitert und modifiziert. „[T]he elements and conventions of a genre are always *in play* rather than being, simply, *re-played*.“²³ Es ist genau diese Tatsache, die eine Definition eines Genres und dessen charakteristischer Komponenten so unmöglich macht, vor allem wenn diese Definition exklusiv und mehr als eine historische Momentaufnahme sein soll. Ebenso sind Filme selten eindeutig nur *einem* Genre zuzuordnen – die Vermischung

¹⁹ Vgl. Schweinitz, Jörg. „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Jan Sellmer, Hans J. Wulff (Hg.). Marburg: Schüren, 2002. S. 79-92, hier: S. 80 ff.

²⁰ Vgl. Braidt 2008.

²¹ Schweinitz 2002, S. 84.

²² Neale, Steve. „Questions of Genre.“ *Screen* 31.1. 1990. S. 45-66, hier: S. 46.

²³ Ebd., S. 56. Herv. im Orig.

verschiedener Genreelemente war von Beginn an üblich in der Filmproduktion, Hybridität ist somit ein zentraler Punkt in der Diskussion um Genres.

Steve Neale beschreibt die Erwartungen des Publikums an einen Film mittels des Begriffs der Verisimilität („verisimilitude“ – Wahrscheinlichkeit, Plausibilität): „Verisimilitude means ‚probable‘ or ‚likely‘. It entails notions of propriety, of what is appropriate and therefore probable (or probable and therefore appropriate).“²⁴ Er unterscheidet zwischen generischer und kultureller Verisimilität, um zwischen der Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit von Inhalten innerhalb eines Genres und kultureller bzw. sozialer Plausibilität dieser Inhalte zu differenzieren. Zum Beispiel ist es normalerweise extrem unwahrscheinlich, dass eine Gruppe von unbeschwerten Jugendlichen plötzlich von einem wahnsinnigen Killer gejagt wird, der einen nach dem anderen abschlachtet. In einem Horrorfilm kann man jedoch davon ausgehen, dass genau das passieren wird. Meist sind gerade die generisch wahrscheinlichen Elemente in einem Film die, die am weitesten von der kulturellen Plausibilität abweichen.

In Hinblick auf diese Erwartungen an die generische Verisimilität sollen auch die Ergebnisse im folgenden Kapitel verstanden werden. Ebenso sollen die herausgearbeiteten Rollenbilder, die sich oft in Genres wiederfinden, nicht als genrekonstituierende Elemente gesehen werden, sondern als mögliche und häufige Ausformungen, die durch ihre Wiederholung konventionalisiert wurden.

Als Abschluss dieses Kapitels möchte ich nun kurz auf allgemeine Erwartungen und Besonderheiten der Genres der ausgewählten Filme eingehen, um dann im nächsten Kapitel der Geschlechterkonstruktion in eben jenen Genres detaillierter nachzugehen.

Horror-Erwartung

Die grundlegende Eigenschaft des Horror-Genres bringt Noël Carroll folgendermaßen auf den Punkt: „The horror genre [...] is essentially linked with a particular affect – specifically, that from which it takes its name.“²⁵ Die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zum Horrorgenre sind vielseitig, die analysierten Facetten zahlreich und die Sichtweisen ebenso – in dieser grundlegenden Definition scheint aber Konsens zu herrschen: Das Genre Horror zielt auf das Evozieren bestimmter Affekte wie Grusel, Schauer, Ekel, Schock und Angst ab.

²⁴ Neale 1990, S. 46.

²⁵ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge, 1990. S. 15.

Robin Wood geht etwas tiefer zum Ursprung der Emotionen in seiner Beschreibung des Horrorfilms:

„One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression. [...] [T]hey are our collective nightmares.“²⁶

Zu diesen gesellschaftlich, institutionell und individuell unterdrückten Aspekten zählen weibliche Sexualität bzw. Sexualität im allgemeinen und auch in nicht heteronormativen Zusammenhängen sowie andere Kulturen, Ethnizitäten und Ideologien, womit Wood den Horrorfilm auf folgende „simple and obvious basic formula“ kompensiert: „normality is threatened by the Monster“ – und diese Normalität ist immer gekennzeichnet durch Heteronormativität und Bürgerlichkeit.²⁷

Zentral im Horrorfilm ist ein genrespezifisches Affekt-Management, wie Patrick Vonderau darlegt:

„Das Dissonanzerlebnis bezieht sich dabei auf die Evaluation eines mit dem Film gegebenen [sic!] Objektes. Etwas – z.B. eine Figur oder ein Ereignis – durchkreuzt auf unangenehme Weise unsere Erwartungen und Auffassungen bezüglich von ‚Welt‘, aber auch bezüglich des für das filmische Erzählen und Darstellen Akzeptablen; es wird als eine Nicht-Vereinbarkeit kognitiver Modellvorstellungen bewertet.“²⁸

Dieses „dissonanz-induzierende“ Objekt waren in der „klassischen“ Phase des Horrorfilms meist nicht-menschliche oder lebend-tote Kreaturen wie Werwölfe, Zombies oder Vampire. Mit dem Aufkommen des „modernen“ Horrorfilms, dessen Beginn meist in *Psycho* (USA, 1960, Alfred Hitchcock) gesehen wird, verändert sich auch das „Monster“ hin zu psychopathischen Serienkillern. Vonderau sieht in diesen neuen Filmen eine zusätzliche affektive Komponente, die er auf der Ebene der Narration verortet, in Form eines „fortwährenden unsicheren Zustand[s] bezüglich der Geschichte und deren weiteren Verlauf, und dies führt zu einem kognitiv induzierten Spannungsempfinden.“²⁹

Horrorfilme weisen eine hohe Formelhaftigkeit auf und Fans des Genres wissen meist schon ganz genau, was sie zu welchem Zeitpunkt erwartet. Genau diese Vorhersehbarkeit ist es aber, die den Reiz ausmacht.³⁰

²⁶ Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan ...and Beyond*. Expanded and Revised Edition. New York: Columbia University Press, 2003 [1986]. S. 68 ff.

²⁷ Ebd., S. 71.

²⁸ Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac: Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11.2, 2002. S.129–46, hier: S. 133.

²⁹ Ebd., S. 135.

³⁰ Vgl. Clover, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1993. S. 27.

„Die Originalität von Horrorfilmen liegt nicht in der Durchbrechung dieser Formelhaftigkeit, sondern in der Kreativität bei der Variation, in der Art und Weise, wie die vorgegebenen Schemata umgesetzt werden.“³¹

Linda Williams fasst die drei Genres Horror, Pornographie und Melodrama unter der Bezeichnung „Körpergenres“³² zusammen. Es sind diese drei meist als kulturell „low“ gesehenen Genres, die einerseits emotionale und körperliche Exzesse darstellen und andererseits auch bei den ZuschauerInnen starke emotional-körperliche Reaktionen hervorrufen (Schaudern, sexuelle Erregung bzw. Weinen), „caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen“.³³

Action-Erwartung

Im Vergleich zum Horrorfilm stellt sich die Forschungslage zum Actionfilm weitaus problematischer dar. Hier scheinen die zu Beginn des Kapitels erwähnten Probleme von Genredefinition und –eingrenzung eindeutig zuzutreffen, was vielleicht mit ein Grund ist, dass Action als Genre in der Filmwissenschaft selten theoretisiert wurde. Der Actionfilm wird als Genre sehr unterschiedlich gesehen, was unter Betrachtung der Tatsache, dass die Filme, die im alltäglichen Sprachgebrauch als solche bezeichnet werden, meist als Hybridgenres funktionieren und aus unterschiedlichen Genrepools schöpfen, eine „reine“ Charakterisierung als Actionfilm fast unmöglich erscheinen lässt. Ingo Irsigler beschreibt die Hybridität des Genres sogar als zentrales Definitionsmerkmal und beschreibt den Actionfilm als „strukturell offenes Genre“.³⁴

Im Actionkino besteht das zentrale Vergnügen nicht auf der Ebene des Dialogs, sondern auf der des Spektakels, nicht nur, wie Yvonne Tasker ausführt, in Form von spektakulären Special Effects und atemberaubenden Stunts, sondern als allgemeines visuelles Spektakel, das für das Filmmedium als solches konstituierend ist. Tasker will damit keine Opposition von Form und Inhalt propagieren, sondern meint: „Certainly within this particular mode, and

³¹ Klippel, Heike. „Das Unwesen: Subjektivität und Geschlechtlichkeit im Horrorfilm.“ *Das schlechte Wissen der Moderne: Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Jochen Fritz, Neil Stewart (Hg.). Köln: Böhlau, 2006. S. 211-229, hier: S. 212.

³² Die Bezeichnung von Horrorfilmen und Pornographie als „body“ genres stammt ursprünglich von Carol Clover. (vgl. Clover 1993.)

³³ Williams, Linda. „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ [1991] *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.). 6. Auflage. New York [u. a.]: Oxford University Press, 2004. S. 727-741, hier: S. 730.

³⁴ Irsigler, Ingo; Gerrit Lembke; Willem Strank. „Fuzzy, hybrid und pornografisch: Elf Thesen zum Actionfilm.“ *Actionkino: Moderne Klassiker des populären Films*. Dies. (Hg.). Berlin: Bertz + Fischer, 2014. Deep Focus 19. S. 7-21, hier: S. 11.

probably within other modes of popular cinema, the two are bound up together so that the ‚action‘ of action cinema refers to the enactment of spectacle as narrative.“³⁵

Auch die Darstellungen von Gewalt werden vorwiegend in Zusammenhang mit dem Spektakel und unter der Prämisse ästhetischer Ansprüche gesehen:

„Action films present violence as a component of a spectacular visual style, using images of violence to thrill or excite rather than to shock. [...] With screen violence distanced from reality by elaborate special effects and fantasy narratives, action-film violence appears legible and comprehensible to viewers.“³⁶

Um Gewalt in einen sozialen Kontext zu bringen, nutzen Actionfilme häufig entweder stark überzeichnete, stilisierte Darstellungen oder ironischen Humor, auch um Gewalt in der realen Welt von der Fantasie im Film abzugrenzen. Auf eine ähnliche Art werden auch andere gegenwärtige soziale und politische Probleme mittels Humor, visuellem Exzess und der Betonung von Künstlichkeit und Performativität verlagert.³⁷

„Extreme sensation is represented as experienced [...] in the body’s contact with the world, its rush, its expansiveness, its physical stress and challenge.“³⁸

Wie diese Beschreibung des Actionfilms von Richard Dyer nahelegt, aber auch viele andere in ihren Behandlungen zum Actionfilm betonen³⁹, spielt der Körper des Helden, über den die Konflikte ausgetragen werden, eine bedeutende Rolle innerhalb dieses Spektakels.

Meist wird der Beginn des Actiongenres als mehr oder weniger eigenständiges Genre in den 1960er-Jahren⁴⁰ angesiedelt, obwohl klar ist, dass es sich aus einer langen Tradition von Action-orientierten Genres herausgebildet hat und Einflüsse aus vielen anderen einwirken, wie zum Beispiel Western, Swashbuckler-, Kriegs-, Horror- und Katastrophenfilmen, Filmepen und anderen.⁴¹ Eric Lichtenfeld sieht den Actionfilm als eine Kombination der an und für sich gegensätzlichen Genres Western und Film Noir, der die Heldenthematik von ersterem und das urbane Milieu des zweiten kombiniert. Ein direkter Vorgänger ist das „police procedural“, wobei im Actionfilm die Untersuchung von Verbrechen durch die Beseitigung von Kriminellen ersetzt wird.⁴²

³⁵ Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London [u. a.]: Routledge, 1993. Comedia. S. 6. Herv. im Orig.

³⁶ Gallagher, Mark. *Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2006. S. 47.

³⁷ Vgl. ebd., S. 53.

³⁸ Dyer, Richard. „Action!“ [1994] *Action/Spectacle Cinema: A Sight and Sound Reader*. José Arroyo (Hg.). London: British Film Institute, 2000. S. 17-18, hier: S. 18.

³⁹ Vgl. z. B. Tasker 1993. | Purse, Lisa. *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2011.

⁴⁰ oder Anfang der 1970er-Jahre. Vgl. z. B. Lichtenfeld, Eric. *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Westport, Conn. [u. a.]: Praeger, 2004. S. 17.

⁴¹ Vgl. Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London [u. a.]: Routledge, 2000. S. 55.

⁴² Vgl. Lichtenfeld 2004, S. xv ff.

Das Genre des Actionfilms hat sich über die Zeit als äußerst wandelbar und anpassungsfähig erwiesen. So erscheint es beispielsweise einleuchtend, dass die Terroranschläge von 9/11 auch im Actionfilm nachhaltige Spuren hinterlassen haben. Lisa Purse betont in ihrer Abhandlung, dass vor allem der Actionfilm ab den 1990er-Jahren stets auf historische, technische und kulturelle Entwicklungen reagiert hat:

„Post-1990s action cinema necessarily speaks to its own historical moment, explicitly, implicitly, emphatically, or by omission. [...] More generally action cinema also continues to incorporate textual, narrative, visual and aesthetic elements from other cultural forms to keep its own form fresh and marketable. [...] It is this inherent adaptability that has allowed action cinema to respond effectively to shifts in cultural taste and changing audience interests in new developments in culture, media and technology.“⁴³

Ästhetische Veränderungen haben seit der Jahrtausendwende vor allem technische Neuerungen gebracht, wie zum Beispiel die umfassendere Möglichkeit der digitalen Manipulation oder 3-D-Technologie. Beeinflusst durch Werbe- und Musikvideoästhetik wurden im Laufe der Zeit die Einstellungen kürzer und die Schnittgeschwindigkeit schneller, in Mark Gallaghers Formulierung: „Brief shot durations, coupled with long running times, produce a sort of epic-length montage.“⁴⁴

⁴³ Purse 2011, S. 5 f.

⁴⁴ Gallagher 2006, S. 55.

2.2. Geschlechterkonstruktion

In diesem Kapitel setze ich mich mit der Konstruktion von Geschlecht im Film auseinander, insbesondere mit speziellen Rollenbildern im Horror- und Actionfilm. Jedoch möchte ich den konkreten Ergebnissen und Theorien zu den genannten Genres einen grundlegenden und historisch äußerst relevanten Text voranstellen. Fast zwingend muss am Beginn einer Diskussion zu Geschlechterdifferenzen im Film Laura Mulveys vielzitiierter Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ stehen, der sich mit der Zentralität der Darstellung weiblicher Figuren in einem strikt patriarchalen Repräsentationssystem beschäftigt. Der erstmals 1975 veröffentlichte Beitrag untersucht die Rolle des Blickes im narrativen fiktionalen Film und gilt als ein Gründungstext feministischer Filmwissenschaft. Seine Argumente haben Anstoß zu vielen weiteren Behandlungen mit diesem Thema gegeben, wovon einige im Laufe dieses Kapitels aufgegriffen werden.

Schaulust (Skopophilie) ist eine der zentralen Lüste, die das narrative Kino Hollywoods befriedigt. Mulvey beschreibt zwei zentrale Ausprägungen dieser Schaulust: Die erste davon ist die aktive Skopophilie, die, begünstigt durch die Vorführungssituation im dunklen Kinosaal, zur voyeuristischen Objektifizierung des Gesehenen führt. Zweitens bedient der Film auch Schaulust auf einer narzisstischen Ebene, die durch den Fokus des Mainstream-Films auf die menschliche Figur die narzisstische Identifikation mit dem männlichen Protagonisten hervorbringt. Der Zuschauer erkennt in diesem – wie das Kind, dass sich zum ersten Mal im Spiegel erkennt – eine idealisierte Version seines Selbst, was einerseits einen Verlust des Ichs und gleichzeitig dessen Bestärkung möglich macht. Diese scheinbar widersprüchlichen Prozesse werden durch einen Blick auf vorherrschende Geschlechterverhältnisse verdeutlicht:

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.“⁴⁵

Die Frau führt im Film als angeschauten Objekt zur Unterbrechung der Narration zugunsten des Spektakels. Durch den Zusammenfall des Blicks des männlichen Protagonisten mit dem des Zuschauers – ermöglicht durch den dritten Blick im Kino, dem der Kamera – kann das Spektakel des weiblichen Körpers in die Narration eingebunden werden. Der aus psychoanalytischer Sicht immer mit dem Bild der Frau mittransportierten Kastrationsangst

⁴⁵ Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ *Screen* 16.3. 1975. S. 6-18, hier: S. 11. Herv. im Orig.

kann auf zwei Arten begegnet werden – entweder durch Fetischisieren der Frau bzw. einzelner Körperteile (Beine, Lippen etc.) oder durch Entmystifizierung und Konzentration auf ihre (ursprüngliche) Schuldigkeit. Somit bietet der männliche Protagonist dem (männlichen) Zuschauer die Möglichkeit zur Identifikation in oben genanntem Sinn mit einer überlegenen Ich-Version während die Frau im Film den voyeuristischen Trieb der Skopophilie bedient. Visuelle Lust im Kino ist demnach einem männlichen Publikum vorbehalten.⁴⁶

2.2.1. Geschlechterkonstruktion im Horrorfilm

Wie bereits erwähnt ist das Horrorgenre in der Filmwissenschaft sehr intensiv behandelt worden und in Hinblick auf die Analyse der Geschlechterverhältnisse hat es – vor allem in der feministischen Filmwissenschaft – zu vielen fruchtbaren und vielfältigen Ergebnissen geführt. Dies liegt zu einem großen Teil daran, dass die Geschlechterkonstellation, trotz aller Veränderungen im Lauf der Geschichte, auf den ersten Blick eindeutig wirkt: Das Monster im klassischen bzw. der Mörder im modernen Horrorfilm ist meist männlich dargestellt und das zentrale ihm gegenübergestellte Opfer weiblich. Die formelhafte Wiederholung, die gerade für den Horrorfilm bezeichnend ist, lässt diese eindeutige Zuschreibung der Geschlechter als relativ fix erscheinen. Dass sich diese oberflächliche Beobachtung bei einer tiefergreifenden Analyse als weitaus vielschichtiger herausstellt, werden die Argumente in diesem Kapitel aufzeigen. Es wirkt fast, wie Heike Klippel es formuliert, als wäre die Geschlechterproblematik selbst ein „zentrales Anliegen des Genres“⁴⁷. Carol Clover, mit deren einflussreichen Thesen vor allem bezüglich des Slasher-Subgenres ich mich noch eingehender beschäftigen werde, sieht Geschlecht in Horrorfilmen eher nach der Funktion als nach dem biologischen Geschlecht der Figur definiert:

„A figure does not cry and cower because she is a woman, she is a woman because she cries and cowers. And a figure is not a psychokiller because he is a man; he is a man because he is a psychokiller.“⁴⁸

Der näheren Ausführung dieser Geschlechterfunktionen möchte ich an dieser Stelle Linda Williams Text „When the Woman Looks“, in dem sie Mulveys Blickparadigma im Kontext des Horrorfilms untersucht, voranstellen. Ausgehend von Mulveys These, dass Frauen keine Möglichkeit des genussvollen Blicks geboten wird, sondern ihre filmische Funktion allein darin besteht, angeschaut zu werden, beschreibt Williams, dass der verwehrte (oder

⁴⁶ Vgl. Mulvey 1975.

⁴⁷ Klippel 2006, S. 211.

⁴⁸ Clover 1993, S. 13.

verpasste) Blick weiblicher Protagonistinnen im klassischen Kino oft mit sexueller Zurückhaltung und Reinheit gleichgesetzt werden kann. Der voyeuristische, leidenschaftliche Blick ist den männlichen Charakteren bzw. als einzig weiblicher Figur dem von vornherein negativ konnotierten Vamp vorbehalten. Wenn „gute“ Frauen doch die Möglichkeit bekommen zu sehen, wird dies bestraft: „The woman’s gaze ist punished [...] by narrative processes that transform curiosity and desire into masochistic fantasy.“⁴⁹ Im klassischen Horrorfilm wird die Bestrafung des neugierigen Blicks der Frau auf das abscheuliche Monster durch das bei ihr ausgelöste Entsetzen verdeutlicht. Weiter führt Williams aus, dass im klassischen Horrorfilm der Blick der Frau auf das Monster von einer tranceähnlichen Passivität, ausgelöst vom Schock des Gesehenen, gekennzeichnet ist, die erlaubt, dass das Monster sie über *ihren eigenen* Blick beherrscht.⁵⁰ In diesem Moment verschiebt sich das Spektakel zumindest kurzfristig vom Körper der Frau auf den des Monsters.

Auch Carol Clover sieht den Blick als wesentliches Element im Horrorfilm, in dem es ihrer Meinung nach noch viel mehr als in jedem anderen Genre genau darum geht.⁵¹ Angefangen mit einer Fülle von Horrorfilmen, die schon im Titel oder auf dem Werbeplakat diesen Fokus klar machen (*The Hills Have Eyes* [USA, 1977, Wes Craven], *The Eyes of Laura Mars* [USA, 1977, Irvin Kershner], *Don’t Look Now* [UK/Italien, 1973, Nicolas Roeg] etc.) über zahlreiche Szenen, in denen ein diegetisches Publikum Horrorfilme bespricht oder rezipiert bis zu Filmen, in denen der Blick überhaupt im Zentrum der Narration steht. Ein Beispiel für letzteres ist Michael Powells *Peeping Tom* (UK, 1960), in dem das Sehen des Horrors und die tödliche Seite des Blickes die handlungstreibenden Motive sind. Dieser „assaultive gaze“ ist, unter vielen anderen Horror-Subgenres, auch ein zentrales Element im Slasherfilm. Filmtechnisch wird dieser Blick häufig mit Hilfe einer subjektiven Kameraeinstellung aus der Perspektive des Mörders verwirklicht, der aus seinem Versteck seine Opfer beobachtet oder verfolgt. Clover sieht diesen „assaultive gaze“ als eindeutig männlich/phallisch kodiert und das „tätliche Starren“ und Morden stellt für sie Ersatzhandlungen für sexuelle Unzulänglichkeit dar.⁵²

Schon im klassischen Horrorfilm stellt das Monster eine Gefahr für die männlichen Charaktere dar, da es eine potente, andere Art von Sexualität besitzt - und es dadurch, wie Linda Williams argumentiert, dieselben Kastrationsängste hervorruft wie die Frauen. In dieser Andersartigkeit, in dieser anderen Art sexueller Kraft, die - wie bei der Frau - nicht phallischen Ursprungs ist, erkennt sich die Frau selbst, da sie beide durch den selben

⁴⁹ Williams, Linda. „When the Woman Looks.“ [1983] *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant (Hg.). Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1996. Texas film studies series. S.15–34, hier: S. 17.

⁵⁰ Ebd., S. 18. Herv. übernommen aus dem Orig. „to master her through *her* look.“

⁵¹ Vgl. Clover 1993, S. 166 ff.

⁵² Vgl. ebd., S. 185 f.

„Mangel“ über den männlichen Blick zum Objekt gemacht werden. Die potentiell subversive Wiedererkennung dieser Andersartigkeit birgt eine klare Gefahr für die patriarchale Macht, weswegen auch beide - das Monster und die Frau - am Ende bestraft werden müssen.⁵³

Auf eine andere Art beschäftigt sich Barbara Creed mit der Verbindung des Weiblichen mit dem Monströsen als Gefahr für die Männlichkeit in ihrem, wie auch Linda Williams Beitrag, für die feministische Beschäftigung des Horrorfilms grundlegenden Text „Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection“. Als Ausgangspunkt dient Creed der von Julia Kristeva geprägte Begriff des Abjekts, der bezeichnet, was vom Subjekt und vom gesellschaftlich Akzeptablen abgegrenzt wird, was von der symbolischen Ordnung ausgeschlossen bleibt, und was in Folge aber auch notwendig ist, um die Grenzen des Subjekts selbst zu definieren.⁵⁴ Gemeint kann damit alles sein, was Ekel und Ablehnung hervorruft, von Blut, Exkrementen und anderen Körperausscheidungen über Ekel evozierende Lebensmittel bis zum ultimativ Abjekten, der menschlichen Leiche. Eine Schlüsselfigur der Abjektion ist die Mutter, die zum Zeitpunkt als das Kind sie zugunsten des Vaters und der symbolischen Ordnung ablehnt, zum Abjekt wird. Im Horrorfilm erkennt Creed ähnliche Wirkungsweisen, wie sie auch in religiösen Ritualen im Umgang mit dem Abjekt eingesetzt werden: die Konfrontation mit dem Abjekt und seine letztendliche (im Ritual symbolische und im Horrorfilm tatsächliche) Zerstörung.⁵⁵

Anhand des Science-Fiction Horrorfilms *Alien* (USA, 1979, Ridley Scott) analysiert Creed weitgehend unterschiedliche Repräsentationen dieser Mutter, die das „monströs-weibliche“ darstellt. Sie identifiziert Variationen der Urszene in verschiedenen Repräsentationen von Kopulation und Fortpflanzung, hinter welchen das Bild einer archaischen Urmutter steht, die Creed als Gegenentwurf zum in der Psychoanalyse sehr unscharf und nur bezüglich ihres Verhältnisses zum Phallischen konstruierten Bild der Mutter/Frau entwickelt. „[T]he central characteristic of the archaic mother is her total dedication to the generative, procreative principle. She is outside morality and the law.“⁵⁶ Repräsentiert in Form von gebärmutterähnlichen Schlünden und fokussiert auf diese prokreative Funktion kann sie somit ohne Bezug zum Phallischen definiert werden. Diese archaische Mutter birgt jedoch auch stets die Gefahr der Zerstörung in sich – die Gefahr, das von ihr geschaffene Leben wieder zu zerstören, es sich wieder einzuverleiben. Andere monströs-feminine Repräsentationen wie die phallische, die oral-sadistische oder auch die kastrierte Frau werden im Horrorfilm mit dem allgegenwärtigen Bild der archaischen Mutter vereint.

⁵³ Vgl. Williams 1996 [1983], S. 20.

⁵⁴ Vgl. Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York [u. a.]: Columbia Univ. Press, 1982.

⁵⁵ Vgl. Creed, Barbara. „Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection.“ [1986] *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant (Hg.). Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1996. Texas film studies series. S.35-65, hier: S. 35 ff.

⁵⁶ Ebd., S. 55.

Auch David Greven erkennt die Zentralität von Mutterrepräsentationen im Horrorfilm; er sieht in frauenzentrierten post-*Psycho*-Horrorfilmen gar eine Fortsetzung des „Frauenfilms“ der 1930er- bis 60er-Jahre (*Gone with the Wind* [USA, 1939, Victor Fleming], *Mildred Pierce* [USA, 1945, Michael Curtiz], *Now, Voyager* [USA, 1942, Irving Rapper] u. a.). Das Thema der weiblichen Transformation sowie auch das Motiv der sich rächenden Frau wird in Filmen wie Brian De Palmas *Carrie* (USA, 1976) übernommen und ins Extreme weiterentwickelt. Greven stimmt Creed zu, dass die Angst vor starken Mutterfiguren ein wichtiges Charakteristikum des modernen Horrorfilms ist, sieht jedoch das Frauenfilm-Motiv der Sehnsucht nach der Rückkehr zur Mutter als ebenso präsent. Diese innige, oft erdrückende, prä-ödicale Verbindung zwischen Mutter und Tochter, die Greven vor dem mythologischen Hintergrund der Geschichte von Demeter und Persephone durchleuchtet, lässt sich in vielen Horrorfilmnarrativen wiederfinden, wobei hier die Rolle der Tochter auch die Form eines biologischen Mannes annehmen kann (wie z. B. in *Psycho*).⁵⁷

Dem Themenkreis der Familie und der gestörten Mutter-Kind-Beziehung wird häufig ein zentraler Platz in der Diskussion um den Horrorfilm eingeräumt. Tony Williams sieht die Zentralität in Form des modernen Slasherkillers als Produkt einer bourgeoisen, autoritären Familie und einer traumatischen Kindheit gekennzeichnet durch Unterdrückung und Misshandlung. „As a product of the return of the repressed, the monster represents the alternative ‚No‘ to the family.“⁵⁸

Carol Clover bietet in „Her Body, Himself“, dem ersten Kapitel ihres vielbeachteten Buches *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* eine aufschlussreiche Lesart des Slasherfilms, indem sie häufig wiederkehrende generische Merkmale analysiert und den scheinbar so offensichtlichen Geschlechterverhältnissen auf sehr nachvollziehbare, anschauliche Weise auf den Grund geht. Sie legt die Ursprünge des Subgenres mit den bekannten und oft wiederholten Elementen, die mit dem Genreklassiker *Psycho* etabliert wurden, folgendermaßen dar:

„[T]he killer is the psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a beautiful, sexually active woman; the location is not-home, at a Terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim's point of view and comes with shocking suddenness.“⁵⁹

In den 1970er-Jahren wurde mit einer neuen Variation dieser Merkmale ein neuer Trend geschaffen – die beiden Filme *The Texas Chain Saw Massacre* (USA, 1974, Tobe Hopper)

⁵⁷ Vgl. Greven, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. S. 11 ff.

⁵⁸ Williams, Tony. „Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant (Hg.). Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1996. Texas film studies series. S.164–80, hier: S. 169.

⁵⁹ Clover 1993, S. 23 f.

und *Halloween* (USA, 1978, John Carpenter) begründeten diesen. In ihrer Analyse der zentralen Elemente eben dieser neuen Variation beschreibt Clover die Motivation des in der Regel männlichen Mörders als vordergründig psychosexuell, wobei hier die Gewalt nicht eine Begleiterscheinung sexueller Aktivität ist, sondern als Alternative dazu fungiert. Diese Störung ist meist auf eine dysfunktionale Familie und damit zusammenhängend eine gestörte Kindheit, in der der Mörder festzustecken scheint, zurückzuführen. Die Mörder sind „empathic misfits and outsiders“⁶⁰, ihre Rolle als Killer ist von Beginn an klar und eindeutig.⁶¹ Linda Williams sieht die sexuelle Macht des Monsters nicht in einer Eruption der im „normalen“ Mann unterdrückten animalischen Sexualität, sondern es repräsentiert im klassischen Horrorfilm die „power and potency of a non-phallic sexuality“.⁶² Carol Clover sieht in diesem Punkt eine Gemeinsamkeit zwischen dem Monster des klassischen Horrorfilms und dem Slasher-Mörder, dessen Sexualität auch nicht als eindeutig männlich dargestellt wird. Horrorfilm-Monster wie Vampire, Werwölfe und andere Untote stammen aus der Zeit des Ein-Geschlecht-Denkens, Überschneidungen zwischen den Geschlechtern sind dem Genre somit von Beginn an immanent, und auch im modernen Horrorfilm werden Überschreitungen von Geschlechtlichkeiten häufig dargestellt, zum Beispiel in Form von Frauen, die „wie Männer“ werden (z.B. durch Besessenheit) oder wie sie aussehen (in Slasher-Filmen).⁶³

Die Perspektive des Mörders wird häufig mittels subjektiver Kamera dargestellt. Schon in *Peeping Tom* wurde dem Publikum mit diesem Mittel die Perspektive des Mörders aufgezwungen und seit John Carpenters *Halloween* gehört der wandernde Blick eines noch nicht bekannten Mörders durch dessen Augen das Publikum das Opfer beobachtet, zum Standardrepertoire des modernen Horrorfilms. Meist werden solche Point-of-View-Shots als Einladung zur Identifikation mit dem Monster/Mörder gesehen, allerdings dient im modernen Slasher-Horror dieses Stilmittel auch dazu, die Identität des Killers so lange wie möglich zu verheimlichen, was nicht gegen die Identifikation mit dem Mörder sprechen muss.⁶⁴ Heike Klippel hebt jedoch einen anderen Effekt dieser Einstellung hervor: Deren wackelnde Kameraperspektive und Unschärfe bezeichnet die gestörte Subjektivität des Mörders. „Nicht nur wir kennen dieses Wesen nicht, es kennt sich selbst nicht, da ihm die Repräsentation im Blick der anderen verwehrt bleibt.“⁶⁵ Dieser verwehrte Subjektstatus des Monsters schafft somit Distanz zum/zur ZuschauerIn und schließt für Klippel demnach eine Identifikation mit ersterem aus.

⁶⁰ Clover 1993, S. 30.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 24 ff.

⁶² Williams 1996 [1983], S. 24.

⁶³ Vgl. Clover 1993, S. 15.

⁶⁴ Vgl. z. B. Wood 2003 [1986], S. 177.

⁶⁵ Klippel 2006, S. 218.

Zentral für den Horrorfilm ist jedoch nicht nur die Bedrohung durch ein Monster, sondern auch dessen bedrohte und in erster Linie weibliche Opfer, deren gequälte Körper auf der Leinwand zu sehen sind. Linda Williams hebt die Bedeutung der weiblichen Körper in ihrem Aufsatz „Body Genres“ hervor: „[I]n each of these genres [Melodram, Porno und Horrorfilm, Anm.] the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary *embodiments* of pleasure, fear, and pain.“⁶⁶ und an anderer Stelle:

„Each of the three body genres I have isolated hinges on the spectacle of a ,sexually saturated female body, and each offers what many feminist critics would agree to be spectacles of feminine victimization.“⁶⁷

Im modernen Horrorfilm wird die Sexualität der weiblichen Opfer häufig sehr offensichtlich als Grund für ihre Viktimisierung dargestellt. Wie Williams anhand von *Psycho* und *Dressed to Kill* (USA, 1980, Brian De Palma) veranschaulicht, haben diese weiblichen Charaktere ihren Tod durch ihre sexuelle Freizügigkeit selbst verschuldet, bzw. legen die genannten Filme (und viele andere, die folgten) diese Lesart nahe. Diesen Fokus auf die Schuldigkeit der Frau und die Tendenz in modernen Slasherfilmen, das Monster/den Mörder lange Zeit nicht zu zeigen, führt dazu, dass die Frau als einziges Spektakel übrig bleibt. „[I]n these films the recognition and affinity between woman and monster of the classic horror film gives way to pure identity: she is the monster, her mutilated body is the only visible horror.“⁶⁸ Auch Robin Wood versteht den modernen Horrorfilm als Verlust einer subversiven Ebene, da in diesem für den/die ZuschauerIn nur noch die Möglichkeit einer Identifikation mit der Bestrafung von (weiblicher) Sexualität besteht.⁶⁹

In diesem Sinne betont Carol Clover, dass, obwohl die Opfer im Slasherfilm nicht mehr ausschließlich weiblich sind, die Morde an weiblichen Charakteren sehr viel detailreicher und mit weniger Distanz dargestellt werden als die an männlichen, die meist schnell „beseitigt“ werden. Allerdings arbeitet sie heraus, dass seit den 1970-er Jahren ein eindeutiger Anstieg von weiblichen Heldenfiguren in Horrorfilmen zu beobachten ist. Ebenso tritt die aus *Psycho* noch bekannte Rolle des männlichen Retters in letzter Minute immer mehr in den Hintergrund, bis zu dem Punkt ihrer gänzlichen Aussparung. Trotz der Heldinnenrolle der weiblichen Charaktere bleibt der Fokus weiterhin auf ihrer Opferrolle. Als zentrale Figur wird das „Final Girl“ herausgearbeitet, die weibliche „victim-hero“-Figur, die am Ende überlebt und deren Horror am eindringlichsten dargestellt wird. „She is abject terror personified.“⁷⁰

Diese Figur wurde ebenso mit den 1970er-Jahre-Slasherfilmen „geboren“ und entwickelte sich zu einer Standardfigur in diesem Subgenre. Sie ist von Anfang an als zentrale Figur der

⁶⁶ Williams 2004 [1991], S. 730. Herv. im Orig.

⁶⁷ Ebd., S. 732.

⁶⁸ Williams 1996 [1983], S. 31.

⁶⁹ Vgl. Wood 2003 [1986], S. 173.

⁷⁰ Clover 1993, S. 35.

Handlung etabliert, gegen Ende des Films dominiert immer mehr ihr Handeln alleine die Erzählung. Das Final Girl ist diejenige, die die Gefahr schon früher als die anderen Opfer erkennt und den Attacken des Mörders standhält, diese antizipiert und zurückschlägt und entweder lange genug überlebt bis Rettung kommt oder ihren Widersacher gleich eigenhändig besiegt. Ihr sind der emotionale Höhepunkt und das große Finale, die letzte Konfrontation mit dem Mörder, gewidmet. Sie wird als intelligent, einfallsreich, (handwerklich) geschickt, extrem kämpferisch und im Gegensatz zu den anderen Opfern sexuell inaktiv, sogar uninteressiert, gezeichnet.⁷¹

In vielerlei Hinsicht wird sie weniger weiblich dargestellt als die übrigen weiblichen Charaktere. So wie der Mörder nicht rein männlich ist, ist sie nicht rein weiblich – sogar ihr Name ist oft männlich. Diese nicht eindeutige Geschlechtlichkeit und sexuelle „Andersartigkeit“ hat sie mit dem Mörder gemeinsam, der – trotz einer Fülle von phallischen Mordwerkzeugen und oft eindeutig sexueller Motivation – nicht fähig scheint, seine Männlichkeit und Sexualität „normal“ auszuleben.

Linda Williams sieht im modernen post-*Psycho*-Horrorfilm die Gleichsetzung des weiblichen Blicks mit ihrer Sexualität fortgeführt: Nur die Frau, die „pure at heart“ ist (also sexuell inaktiv) schafft es, dem voyeuristischen, männlichen Blick standzuhalten und am Ende zu überleben. „[T]he woman's power to resist the monster is directly proportional to her absence of sexual desire. Clarity of vision, it would seem, can exist only in this absence.“⁷² Clover führt aus, dass dem Final Girl als einzig weiblichem Opfer die Möglichkeit des „active investigative gaze“ gegeben wird, um nach dem Mörder zu suchen oder ihm sogar von Angesicht zu Angesicht gegenüberzustehen, wodurch ihre Passivität und somit ihre Weiblichkeit weiter in Frage gestellt wird.

Am Ende des Kampfes steht häufig die Kastration des Mörders (figurativ oder tatsächlich), also während das Final Girl im Filmverlauf immer männlicher wird, ist der Mörder am Ende durch ihre Hand entmannt. „It is the male killer's tragedy that his incipient femininity is not reversed but completed (castration) and the Final Girl's victory that her incipient masculinity is not thwarted but realized (phallicization).“⁷³ Das Thema der Kastration zieht sich durch viele der Abhandlungen zum Horrorfilm. Linda Williams sieht in den drei Körpergenres die Behandlung frühkindlicher Fantasien, die für das Kind Lösungen zu den grundlegenden Enigmen darstellen. So wiederholt der Horrorfilm das Trauma der Kastration, „as if to explain,‘ by repetitious mastery, the originary problem of sexual difference.“⁷⁴

Die Männlichwerdung des Final Girls kann auch in Relation zum aufwachsenden Kind nach psychoanalytischer Lesart gesehen werden: das hilflose Kind ist weiblich konnotiert und das

⁷¹ Vgl. Clover 1993, S. 35 ff.

⁷² Williams 1996 [1983], S. 27.

⁷³ Clover 1993, S. 50.

⁷⁴ Williams 2004 [1991], S. 738.

erwachsene, selbstständige Subjekt männlich. Diese Sichtweise würde – im Zusammenspiel mit ihren übrigen Charakterisierungen – die scheinbar einfache Identifikation des vorwiegend männlichen, jugendlichen Horrorfilmpublikums erklären.⁷⁵

Am Ende ihrer Ausführungen erkennt Clover, dass der Slasherfilm trotz der starken weiblichen Präsenz des Final Girls nicht die feministische Kehrtwende im Horrorgenre ist, die sie zu sein scheint, sondern „very little to do with femaleness and very much to do with phallocentrism.“⁷⁶ Sie ist in einem derart großen Ausmaß Stellvertreterin von Männlichkeit, dass sie nur noch „girl“ bedeutet „for purposes of signifying male lack, and even that meaning is nullified in the final scenes.“⁷⁷ Die häufig zitierte Schlusszene in *Texas Chainsaw Massacre 2* (USA, 1986, Tobe Hooper), in der das Final Girl Stretch nach ihrem Kampf triumphierend die phallische Kettensäge über ihrem Kopf schwingt, ist ein eindringliches Beispiel für diese letztendliche Geschlechtsumkehr. Für Tony Williams nimmt Stretch in dieser Szene sogar unheimliche Züge an: „[S]he resembles less a surviving female victor than a nightmarishly phallic, castrating woman.“⁷⁸

Haute Tension – anonymen Killer und Final Girl

Marie ist von Beginn an eindeutig als Final Girl zu erkennen. Gleich in der ersten Szene des Films wird sie als Überlebende gezeigt, was Slasherstudie zu dem Schluss führen könnte, dass sie wohl die einzige sein wird – wie es die Konvention verlangt. Auch ihre Rolle als Zentrum der Narration legt die von ihr eingeleitete Rückblende nahe und durch ihre vermeintliche Flucht im Wald sieht man sie in der Opferrolle. Viele weitere ihrer körperlichen und charakterlichen Merkmale bestätigen sie als Clovers Final Girl: Sie ist, zumindest an Männern, sexuell uninteressiert, burschikos gestylt und trägt kurze Haare. Außerdem ist sie die Einzige, die die Gefahr erkennt, bevor es zu spät ist, ist klug und einfallsreich genug, um vom Mörder unentdeckt zu bleiben und mutig genug, um sich zur Rettung ihrer Freundin dem Mörder an die Fersen zu heften.

Auch das Setting von *Haute Tension* ist klassisch für einen Horrorfilm: ein abgelegenes Haus irgendwo in der Einöde – ein „Terrible Place“⁷⁹, zu welchem sich das Haus von Alex' Eltern zum Zeitpunkt des Eintreffens des Killers jedenfalls verwandelt. Alex selbst ist sehr schnell als eines der sexuell aktiven Opfer zu erkennen. Während der Autofahrt der beiden jungen

⁷⁵ Vgl. Clover 1993, S. 50 f. Hierzu merkt Clover auch an, dass die Geschlechterverschiebung auch als „identificatory buffer“ dienen kann, wodurch der Zuschauer Tabus in sicherem Abstand durchleben kann.

⁷⁶ Ebd., S. 53.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Williams 1996, S. 171.

⁷⁹ Clover 1993, S. 30.

Frauen wird sofort klar, dass sie ein „Partygirl“ ist, sexuell aktiv und frei, was zu der Annahme führt, dass sie wohl dem Killer in die Fänge geraten wird. Dass ihre Qualen dann auch am längsten anhalten und sie zusätzlich zu dem Wissen, dass ihre gesamte Familie umgebracht wurde, auch entführt und weiter erniedrigt wird, verfestigt ihre Opferrolle. Ihre Passivität und Handlungsunfähigkeit bestärken die Weiblichkeit ihrer Figur und legen zusätzlich ein baldiges Ableben nahe.

Die Rolle des Killers ist ebenso von Beginn an klar erkenntlich, indem er als skrupellos und entmenslicht dargestellt wird. Gleich in der ersten Szene, in der er eingeführt wird, befriedigt er sich mit einem abgetrennten, weiblichen Kopf, wodurch einerseits seine sexuelle Motivation offenbar wird und ihn andererseits diese Grenzüberschreitung auch unmittelbar mit dem Abjekten in Verbindung bringt.⁸⁰ Als er dann an der Tür der Familienresidenz läutet, evoziert die Detailaufnahme seiner schwarzen, behaarten Hand eher das Bild eines klassischen Monsters wie etwa eines Werwolfs⁸¹ und auch sein stöhnendes Grunzen, das immer wieder sein Handeln begleitet, weckt nicht nur menschliche Assoziationen. Die Wahl der Waffen in Form von Klingen aller Art ist üblich im Sinne der Erwartungen, die an einen Slasherfilm gestellt werden, die einzige Ausnahme bildet der Mord an Alex' Bruder, welcher erschossen wird.⁸² Die auf brutalste Weise zur Schau gestellte Gewalt ist selbst für einen Film dieses Subgenres herausragend und in ihrer Intensität kritisiert worden.⁸³ Der Mörder bleibt auch, obwohl sein Gesicht nicht hinter einer Maske oder ähnlichem versteckt ist, namen- und charakterlos – abgesehen von seiner Zeichnung als abstoßender Leichenschänder. Teile seines Antlitzes sind zwar früh zu erkennen, ein Blick auf sein gesamtes Gesicht, insbesondere seine Augen, bleibt dem/der ZuschauerIn allerdings lange verwehrt: Stets sind die Einstellungen so kadriert, dass seine Augen nicht mehr Teil des Bilds sind, oder sie im Schatten seiner Schirmkappe verborgen bleiben. In der Szene, in der die Mutter die Stiegen hinuntergeht um nach ihrem Mann zu sehen, wird der Mörder zwar von vorne in der Totalen gezeigt, allerdings verhindert das starke Gegenlicht, Details in seinem Gesicht auszumachen.⁸⁴

⁸⁰ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 6:16" ff.

⁸¹ Vgl. ebd., 22:16".

⁸² Vgl. ebd., 37:45".

⁸³ *Haute Tension* findet sich z. B. auf einer Liste der „Top 10 ridiculously violent movies“ von *Time*. vgl. o. N. „Top 10 ridiculously violent movies“ *Time*, 2010. <http://entertainment.time.com/2010/09/03/top-10-ridiculously-violent-movies/slide/all/> (Zugriff: 14.01.2015).

⁸⁴ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 24:48".

2.2.2. Geschlechterkonstruktion im Actionfilm

In Kapitel 2.1 wurde bereits darauf hingewiesen, wie veränderbar gerade der Mainstream-Actionfilm in Hinblick auf seine Anpassung an die jeweiligen historischen und kulturellen Umstände ist. Nachdem die Produktion von *Fight Club*, der Film den ich den Ergebnissen dieses Kapitels gegenüberstellen werde, und die ZuschauerInnen von denen ich in dieser Arbeit ausgehe, wie bereits in der Einleitung erwähnt, Ende der 1990er-Jahre positioniert sind, werde ich die folgenden Ergebnisse mit Fokus auf die Erwartungen, die zu dieser Zeit an einen Actionfilm gestellt wurden, betrachten. Somit werde ich mich in diesem Kapitel auf Geschlechterkonstruktionen in Actionfilmen der 1980er und 90er-Jahre konzentrieren.

Im Gegensatz zum Horrorfilm ist es im Actionfilm der männliche Körper, der zur Schau gestellt, inszeniert und angeschaut wird. In einem der meist beachteten Texte zu Geschlechterrepräsentationen im Actionfilm, *Spectacular Bodies*, geht Yvonne Tasker gleich zu Beginn auf Mulveys Blickparadigma ein:

„Unlike the active/passive division of labour discussed by Laura Mulvey in relation to the classic Hollywood film, in which the male figure advances the narrative whilst ‚woman‘ functions as spectacle, the male figure in the contemporary action picture often functions in both capacities. He controls the action at the same time as he is offered up to the audience as a sexual spectacle.“⁸⁵

Steve Neale beschäftigte sich bereits 1983 mit der Frage nach Männlichkeitsrepräsentationen und merkt an: „Masculinity, as an ideal, at least, is implicitly known. Femininity is, by contrast, a mystery.“⁸⁶ Genau diese Tatsache ist laut Steve Neale einer der Gründe, warum Diskussionen zu Männlichkeitsrepräsentationen selten geführt wurden und, wie man hinzufügen könnte, auch der Actionfilm wenig theoretisiert ist.

Um die Frage des Blicks in Bezug auf dargestellte Männlichkeit zu untersuchen, betrachtet Neale Szenen aus „männlichen“ Genres, in denen die Narration zu einem vorübergehenden Stillstand kommt. Diesen sieht er in Kampfszenen und beschreibt anhand von Duellsituationen im Western, wie der männliche Körper zum Ort des Spektakels und somit zum Objekt des fetischisierenden Blicks wird.

„We see male bodies stylised and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved. And those looks are marked not by desire, but rather by fear, or hatred, or aggression.“⁸⁷

⁸⁵ Tasker 1993, S. 16.

⁸⁶ Neale, Steve. „Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema.“ *Screen* 24.6. 1983. S. 2-16, hier: S. 16.

⁸⁷ Ebd., S. 14.

Somit sieht Neale in diesen ritualisierten Szenen männlichen Dominanzverhaltens die Möglichkeit eines fetischisierenden Blicks auf den Mann durch die Unterdrückung der (homo)erotischen Komponente desselben. In anderen Fällen, wie zum Beispiel Rock Hudson in Sirks Melodramen oder üblicherweise im Musical, wird der Mann sehr wohl zum Objekt des erotischen Blicks und nachdem dieses, nach Mulveys Theorie, „normalerweise weiblich konnotiert ist“, wird auch der männliche Körper in diesen Fällen „feminisiert“. ⁸⁸

Auch Mark Gallagher verbindet die fragmentierte Präsentation einzelner Körperteile des Helden während einer Actionsequenz durch multiple Kameraperspektiven mit der typischen Darstellung von weiblichen Körpern als Objekt und sieht damit den fetischisierenden Blick des Zuschauers/der Zuschauerin auf den männlichen Helden aktiviert. ⁸⁹

„In addition to offering their heroes as objects of voyeuristic admiration, action films diffuse the boundaries of their protagonists' bodies so that the figures transcend the physical specificity of their representation“ ⁹⁰

Somit wird das Aktion-Spektakel selbst zur „bombastic representation of masculinity, a representation that can exist only in visual abstraction.“ ⁹¹

Einen Aspekt, den Gallagher ausblendet, Yvonne Tasker jedoch als problematisch in Neales Argumentation erkennt, ist, dass der männliche Körper feminisiert wird *weil* er erotisiert wird, eine Schlussfolgerung, die wiederum von einem binären Geschlechterdenken ausgeht, das in sich schon fragwürdig ist. Somit zweifelt Tasker an, dass Mulveys Konzept für die Herangehensweise an das Mainstream-Actionkino hilfreich ist:

„What once may have provided an enabling critical concept, now seems almost completely disempowering in its effects, operating as a term which fixes an analysis within the restrictions of the very gendered system it seeks to question.“ ⁹²

In ihren „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘“ geht Mulvey auf einige der Kritikpunkte, die gegenüber ihrem zu Beginn dieses Kapitels vorgestellten Text vorgebracht wurden, ein. Einer dieser Punkte betrifft die Position der weiblichen Zuschauerin, die in ihrem ersten Text ausgespart wurde. Diese, wie Mulvey mit Hilfe von Freuds Definition von Weiblichkeit als Opposition zu aktiver Männlichkeit ausführt, hat nur die Möglichkeit, sich der angebotenen Identifikation mit dem männlichen Protagonisten zu verschließen, oder sich dem aktiven Blickpunkt anzuschließen und somit einen

⁸⁸ Vgl. Neale 1983, S. 14 f.

⁸⁹ Vgl. Gallagher 2006, S. 58.

⁹⁰ Ebd., S. 59.

⁹¹ Ebd.

⁹² Tasker 1993, S. 115 f.

unterdrückten, männlichen Aspekt ihrer Sexualität wiederzuentdecken.⁹³ Für Tasker besteht hierin ein Grundvergnügen des Kinos an sich:

„[T]he cinema offers one of the few social spaces in which we can make seemingly perverse identifications, structured by a utopian both/and rather than a repressive gendered binary.

The processes of shifting identifications within the action cinema involve the play of both ‚passive‘ and ‚active‘ identifications.“⁹⁴

Dieses Spannungsverhältnis sieht Tasker unter anderem im Körper des Bodybuilder-Actionhelden, der in den 1980er-Jahren überaus prominent war.

Richard Dyer beschreibt in seiner Abhandlung zu männlichen Pin-ups eine ähnliche Problematik:

„[I]mages of men must disavow [...] passivity if they are to be kept in line with dominant ideas of masculinity-as-activity. [...] Even when not actually caught in an act, the male image still promises activity by the way the body is posed.“⁹⁵

Um also die erotische Darstellungsweise zu kompensieren, und somit der Zuschreibung zum Weiblichen zu entgehen, sieht auch Dyer eine aktive Definition von Männlichkeit als Voraussetzung, selbst wenn die Aktion wie im Fall der statischen Darstellung des Pin-ups nur vorgetäuscht ist.

Unter Einbezug von Dyers Gedanken der notwendigerweise aktiven Darstellung des männlichen Körpers und Neales Kommentar zum Kampf als verlagerte Erotik in Hollywoods Actiongenres, scheint es für Tasker einleuchtend, wie sie bereits mit dem Titel ihres Buches *Spectacular Bodies* betont, dass gerade das Actionkino „a showcase for the display of the muscular male body“⁹⁶ bietet. Der Widerspruch des Bodybuilders, der einerseits genrebedingt in Aktion gezeigt wird und andererseits „top-heavy, almost statuesque“ posiert bringt eine neue Sichtbarkeit des männlichen Körpers hervor und führt im Actionfilm zu einer Verschiebung des Fokus auf den muskulösen, männlichen Körper.⁹⁷

Thomas Morsch arbeitet heraus, dass sich der Bodybuilder-Actionheld in einer Zeit herausgebildet hat, in der im restlichen Kino pessimistischere Repräsentationen von Männlichkeit üblich waren. Im Actionfilm waren jedoch die Helden zu jeder Zeit handlungsfähig und stark und 1982 wurde mit dem Aufkommen der Figur Rambo diese aktive Darstellung auf eine neue Spitze getrieben und ein neuer Trend des, in Taskers

⁹³ Vgl. Mulvey, Laura. „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ Inspired by *Duel in the Sun*.” [1981] *Visual and Other Pleasures*. Dies. (Hg.) Bloomington [u. a.]: Indiana University Press, 1989. S. 29-38, hier: S. 31.

⁹⁴ Tasker 1993, S. 117.

⁹⁵ Dyer, Richard. „Don’t Look Now: Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pin-Up.” *Screen* 23.3/4, 1982. S. 61-73, hier: S. 66 f.

⁹⁶ Tasker 1993, S. 118.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 73.

Worten, „muscular cinema“ erschaffen. Häufig wird in diesem neuen Körperbild, am prominentesten von Susan Jeffords, eine Parallele zur Politik und Ideologie der Reagan-Ära gesehen.⁹⁸ Die Validität einer solchen Verbindung stellt Morsch jedoch unter dem Einwand der allzu großen Simplifizierung infrage.⁹⁹

Taskers differenzierte Sichtweise verschließt sich ebenfalls vor solch einfachen Analogien. Sie beschreibt die beiden vorherrschenden Sichtweisen des übertrainierten Helden als entweder triumphale Bestätigung traditioneller, starker Männlichkeit oder deren Parodie als nicht unvereinbar. Für Tasker erlaubt genau das Zusammenspiel dieser beiden Pole eine sinnvolle Diskussion über „multiplicity and instability of meaning“.¹⁰⁰

Barbara Creed führt in ihrer Gegenüberstellung von Feminismus und Postmodernismus Alice Jardines Argument an, das die Krise der „master narrative“ durch den Verlust der „paternal signifier“ ausgelöst sieht.¹⁰¹ In Actionhelden, wie den von Arnold Schwarzenegger oder Sylvester Stallone verkörperten, sieht Creed ein Spielen mit der Darstellung von Männlichkeit:

„Both actors often resemble an anthropomorphised phallus, a phallus with muscles, if you like. (Parodies of a lost ideal or menacing images of an android future?) They are simulacra of an exaggerated masculinity, the original completely lost to sight, a casualty of the failure of the paternal signifier and the current crisis in master narratives.“¹⁰²

Ähnlich argumentiert auch Yvonne Tasker:

„In terms of the muscular hero, it is possible to argue that these male figures offer a parodic performance of ‚masculinity‘, which both enacts and calls into question the qualities they embody. In these senses, masculinity has been insistently denaturalised, rendered multiple, within both criticism and popular images.“¹⁰³

Ein weiteres Paradox des männlichen Bodybuilders wird offenbar in der Diskussion um dessen Muskeln, die grundsätzlich im Sinne eines männlichen Attributs als „natürliche“ Legitimation von „male power and domination“ angesehen werden. Diese Natürlichkeitsannahme kann aber in Hinblick auf den Bodybuilder keineswegs gehalten werden, da deren Muskeln bekanntlich das Resultat jahrelanger harter Arbeit sind.¹⁰⁴ Diese Arbeit am eigenen

⁹⁸ Vgl. Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers, 1994.

⁹⁹ Morsch, Thomas. „Muskelspiele: Männlichkeitsbilder im Actionkino.“ *Männer – Machos – Memmen: Männlichkeit im Film*. Christian Hißnauer, Thomas Klein (Hg.). Mainz: Bender, 2002. S. 49-74, hier: S. 51.

¹⁰⁰ Vgl. Tasker 1993, S. 109.

¹⁰¹ Vgl. Jardine, Alice. *Gynesis, Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca [u. a.]: Cornell University Press, 1985.

¹⁰² Creed, Barbara. „From here to Modernity: Feminism and Postmodernism.“ *Screen* 28.2, 1987. S. 47-68, hier: S. 65.

¹⁰³ Tasker 1993, S. 111.

¹⁰⁴ Vgl. Dyer 1982, S. 71.

Körper wird häufig als narzisstisch und der Fokus auf Äußerlichkeiten als „unmännlich“ gesehen. Auch Kritiker, die die muskulösen Helden mit weiblichen Attributen versehen, von der Größe derer Brüste berichten oder Verbindungen zu eben jenen Darstellungen von Frauen ziehen, die von feministischer Seite kritisiert wurden, weisen auf die offenbar beunruhigende Männlichkeit hin.

„The muscular body of the action star seems to provide a powerful symbol of both desire and lack. The body is offered for display as both a static object of contemplation and, in the acting out of the hero's achievements, as both subjected and triumphant. [...] With critics caught between breasts and biceps, it is clear that both active and passive, both feminine and masculine terms, inform the imagery of the male body in the action cinema.“¹⁰⁵

Tasker erkennt in dieser Ambivalenz der Kategorie Männlichkeit in der Figur des Bodybuilders eine grundsätzliche Problematik von Geschlechterrepräsentationen: „[T]here is a sense in which bodybuilding does trouble the categories through which sex, as well as gender, is designated in our culture.“¹⁰⁶ Für Tasker weist diese Schwierigkeit darauf hin, dass Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit in unserer Kultur generell durch solche Ambivalenz gekennzeichnet sind, und keine dieser Kategorien „operate as clear sets of qualities that can be fixed in relation to the body.“¹⁰⁷ Auch die vielerorts ausgerufene Krise der Männlichkeit, auf die ich im nächsten Kapitel noch näher eingehen werde, impliziert, dass bis dahin Männlichkeit eine stabile Kategorie gewesen wäre. Somit schlägt Tasker vor, Repräsentationen in Hinblick auf die Art und Weise, wie sich bestimmte Unsicherheiten von Männlichkeit in einem bestimmten historischen Kontext manifestieren, zu untersuchen. So sieht sie zum Beispiel in diesen Männerdarstellungen nicht unbedingt einen Rückschlag für den Feminismus, sondern eine sehr komplexe Antwort darauf.¹⁰⁸

Die Unnatürlichkeit und Vielfältigkeit von Männlichkeit lässt sich auch daran erkennen, dass Männer in den 1980er-Jahren immer mehr zu „Lifestyle Konsumenten“ werden, was für Tasker auch die Fabrikation von Identität hervorhebt und damit „a denaturalizing of the supposed naturalness of male identity.“¹⁰⁹

In der öffentlichen Diskussion um die Facetten der Männlichkeitsrepräsentationen belegt auch die Rolle des Stars eine bedeutsame Position. Die Aufmerksamkeit auf die Star Personae der Heldendarsteller, deren Trainingsprogramme, deren privates Glück und Scheitern und auch das Spielen einer „männlichen“ Rolle in der Öffentlichkeit fließen in die

¹⁰⁵ Tasker 1993, S. 80.

¹⁰⁶ Ebd., S. 119.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 119 f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 110.

Rezeptionshaltung mit ein und sind auch ein unabdingbares Charakteristikum des Spektakels der Filme jener Zeit.¹¹⁰

„Action films provide fantasies of heroic omnipotence and escape from, or transcendence of, cultural pressures.“¹¹¹ Wie das Actiongenre insgesamt entwickelten sich auch die Rolle des Helden und die gewaltreiche Darstellung männlicher Autorität aus früheren Repräsentationen in Western, Gangster-, und Kriegsfilmern.¹¹² Auch durch zahlreiche intertextuelle verbale und visuelle Verweise auf eben jene „männlichen“ Genres, wird eine bestimmte Art von Männlichkeit konstruiert: „Such an identification already connotes the male body as spectacle, offering up an image of the hero as performing a pre-existing image of masculinity.“¹¹³ Ebenso erinnert die Konstruktion des Helden als Außenseiter, als Figur, die keinen Platz innerhalb der Gemeinschaft für die er kämpft einnimmt oder einnehmen kann, an verschiedene Traditionen „heroischer“ Narrative, wie den Western oder das Epos.¹¹⁴

Die Beziehung zu den Autoritäten wird in den „muscular movies“ meist als problematisch gezeichnet – diese sind meist korrupt und nicht wert, verteidigt zu werden, also muss die Motivation des Helden persönlich begründet sein. „The hero may be a policeman or a soldier, but he more often than not acts unofficially, against the rules and often in a reactive way, responding to attacks rather than initiating them.“¹¹⁵

„[I]n an environment fraught with risk and danger, it is the body poised between mastery and loss of control that holds our attention, and in the action film it is the precarious predicament of the action hero mid-action, as well as the hero's eventual overcoming of the presented challenge, that the action film underlines in its staging and presentation.“¹¹⁶

Dieses Wechselspiel von Macht und Machtlosigkeit ist zentral für die narrativen Strukturen des Actionfilms. Ebenso relevant wie die Omnipotenz des Helden ist auch dessen Leiden, das einerseits als Tests, die es zu bestehen gilt wie auch als „set of aestheticised images to be lovingly dwelt on“ gesehen werden kann.¹¹⁷

Die 1980er-Jahre wurde von vielen als Ära der „sequels and repetition“¹¹⁸ angesehen, in der zahlreiche Fortsetzungen erfolgreicher Action(hybrid)filme entstanden sind (vgl. z. B. *Rambo*, *Rocky*, *Lethal Weapon*, *Indiana Jones*). Susan Jeffords merkt an, während im ersten Teil einer Filmreihe möglicherweise noch eine Szene die emotionale Ebene des Helden thematisiert, werden vor allem in den Fortsetzungen häufig sogar die wenigen Momente der

¹¹⁰ Tasker 1993, S. 76.

¹¹¹ Gallagher 2006, S. 45.

¹¹² Vgl. ebd., S. 51.

¹¹³ Tasker 1993, S. 62.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 62 ff.

¹¹⁵ Ebd., S. 125.

¹¹⁶ Purse 2011, S. 3.

¹¹⁷ Tasker 1993, S. 125.

¹¹⁸ Vgl. Wood 2003 [1986], S. 144.

internalisierten Charakterentwicklung zugunsten des Spektakels aufgegeben.¹¹⁹ In den 1990er-Jahren wird dann, wie Jeffords anhand von *Terminator 2* (USA, 1991, James Cameron) aufzeigt, eine sensiblere „neue“ Art von Männlichkeit zentral, verkörpert durch Helden, die nun mehr als väterlicher Beschützer denn als brutaler Rächer dargestellt werden.

„[T]he Terminator films are offering male viewers an alternative realm to that of the declining workplace and national structure as sources of masculine authority and power – the world of the family. It is here, this logic suggests, that men can regain a sense of their expected masculine power, without having to confront or suggest alterations in the economic and social system that has led to their feelings of deprivation.“¹²⁰

Dieser Schlussfolgerung schließt sich Mark Gallagher an, und fasst treffend zusammen: „Action-film fatherhood thus offers a fantasy of autonomy, requiring no substantial behavioral change from men.“¹²¹ Gallagher betont, dass trotz des zunehmenden Fokus auf familiäre Thematiken die aktive, externalisierte Männlichkeit weiterhin vorrangig bleibt.¹²²

„[W]hereas cultural discourses and texts of the 1980s promote militant masculinity as an explicit alternative to feminine or liberal weakness, 1990s discourses synthesize categories of feminine domesticity and sentiment with those of masculine discipline and strength. Evidence of this shift appears in the action film at the level of visual style, in narrative linkages of active and domestic spaces, and in the genre’s contextualization of violence.“¹²³

Mark Gallagher argumentiert, dass in den 1990er-Jahren immer häufiger Elemente des Melodrams in Actionnarrative eingearbeitet werden. „Action films consistently channel sexual and romantic conflict into physical, performative, and violent displays, transforming or displacing emotion into sensation.“¹²⁴ Somit werden im Actionfilm Momente, in denen in anderen Genres romantische oder sexuelle Interaktionen erwartet würden, mit denen des gewaltvollen Spektakels ersetzt. Die damit korrespondierende Überrepräsentation von physischer Männlichkeit scheint die tatsächlichen Krisen männlicher Identität zu verschleiern. Melodramatische Plotelemente, Settings und Wirkungsweisen werden eingearbeitet um Themen, die in den 1990er-Jahren medial als zentral für die damalige Männlichkeit inszeniert wurden, abzuarbeiten. Dazu zählen väterliche Verantwortung, die Angst vor weiblicher Untreue, moralische und gesellschaftliche Überlegungen zum Wert von nicht-produzierenden Arbeitswelten und die Banalität des bürgerlichen Mittelstandslebens und die damit

¹¹⁹ Vgl. Jeffords, Susan. „Can Masculinity be Terminated?“ *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Steven Cohan, Ina Rae Hark (Hg.). London [u. a.]: Routledge, 1993. S. 245-262, hier: S. 246.

¹²⁰ Jeffords 1993, S. 258.

¹²¹ Gallagher 2006, S. 68.

¹²² Vgl. ebd., S. 56.

¹²³ Ebd., S. 46 f.

¹²⁴ Ebd., S. 48.

einhergehende Emaskulierung. Klassischerweise wird im Actionfilm Gewalt als universelle Lösung für diese männlichen Sorgen bezüglich Geschlechterrollen und Arbeitsplatz präsentiert. Zahlreiche Filme inkludieren also Gefahren für Familie und Domestizität in klassische Actionnarrative, wie die Bedrohung der Menschheit, und die Lösung für beides scheint Action und Gewalt zu sein.¹²⁵

Außerdem wurden Ende der 1980er-Jahre ironische Selbstreflexion, intertextuelle Bezüge zu vorangegangenen Filmen und deren spöttische Kommentierung bedeutende Elemente des Actionfilms. Indem sie vorgeben, ein Metakommentar zur aktuellen Medienkultur anzubieten, können die Filme jedoch weiterhin im Grunde konservative Ideologien tradieren.¹²⁶

Yvonne Tasker unterscheidet zwischen „tough guy“-Actionfilmen mit ihren unartikulierten, körperlichen Helden und ihren Stars wie Schwarzenegger oder Stallone und den „wise guy“-Filmen, wie eben jenen mit Bruce Willis, in denen nicht nur der Körper des Helden, sondern in gleichem Ausmaß seine verbalen, „wise-cracking“ Äußerungen relevant für die Konstruktion seiner Männlichkeit sind.¹²⁷ Gleichzeitig zu seiner verbal vermittelten Intelligenz wird dieser Held auch im Kampf erfinderischer und kreativer. Dieser neue Held ist kein mythisch allmächtiger, sondern ein „Jedermann“, der als verletzlich und imperfekt dargestellt wird.¹²⁸

„Action movies as the most common contemporary form of the cinema of sensation ally the speed they offer with white male characters. Women and people of colour may be let in on the action, but either in secondary roles or with a sense of their exceptionality.“¹²⁹

Frauen sind in Actionfilmen in erster Linie als *love interest* des Protagonisten präsent. Jedoch gibt es auch seit dem Aufkommen des männlichen muskelbepackten Actionhelden in den 1980er-Jahren gegenläufige Entwicklungen, die Frauen selbst als muskulöse Actionheldinnen zu inszenieren. Tasker sieht in diesen „women warriors“ eine ähnliche Entwicklung wie bei den männlichen Actionhelden hin zu einer parodistisch übertriebenen Darstellung von Genderidentität. Auch andere etablierte Rollenbilder wie zum Beispiel das des Tomboy finden sich in Actionnarrativen wieder und dienen dem Helden als Sidekick.¹³⁰

Meist erfüllen die weiblichen Charaktere die Funktion einer Differenzierung gegenüber dem männlichen Helden und eine Ablenkung von dem Homoerotismus der männlichen Beziehungen – „a place for the fixing of difference and heterosexual desire“¹³¹. Jedoch wird

¹²⁵ Gallagher 2006, S. 48 ff.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 58.

¹²⁷ Vgl. Tasker 1993, S. 73 ff.

¹²⁸ Vgl. Lichtenfeld 2004, S. 166 ff.

¹²⁹ Dyer 2000 [1994], S. 20.

¹³⁰ Tasker 1993, S. 14 ff.

¹³¹ Ebd., S. 16.

die Frau, vor allem unter Anbetracht der großen Bedeutung von Männerbeziehungen im Actionfilm, selbst als Liebesobjekt des Helden immer marginaler.

„The action movie often operates as an almost exclusively male space, in which issues to do with sexuality and gendered identity can be worked out over the male body. [...] [Female Characters] tend to be fought over rather than fighting, avenged rather than avenging. In the role of the threatened object they are significant, if passive, narrative figures. This role is sometimes also played by a ‚weak‘ male character, a figure who is similarly in need of the hero’s protection.“¹³²

Die Männlichkeit des Helden wird häufig mittels eines „pattern of masculinity that necessitates defining men not by content but by opposition to an other“¹³³ hergestellt. In Actionfilmen der 1980er- und 90er-Jahre wurden immer häufiger schwarze Partner an die Seite des weißen Helden gestellt, wodurch die Charakterisierung des Helden vor allem in der Differenz zu seinem Partner konstruiert wurde. In diesen Action-„Buddy Movies“ werden häufig die Krisen der Männlichkeit allein auf den schwarzen Partner projiziert, wodurch der weiße Protagonist seine sexuelle und soziale Freiheit und Kraft ungestört zur Schau stellen kann.¹³⁴

Die Entstehung der Buddyfilme der 1970er-Jahre wird von Robin Wood als Reaktion auf den Feminismus verstanden, und ihnen damit ein Problem mit Misogynie nahegelegt. In der Ablehnung der Frau, ihrer Erniedrigung und Marginalisierung, in dem sie als verzichtbar dargestellt wird, werden auch andere ideologische Prinzipien, wie Heirat, Familie und Heimat, marginalisiert. Das Fehlen von Heimat nicht nur als physischer Ort sondern auch als ideologisches Konstrukt, oder wie es Wood ausdrückt: „normality‘: the heterosexual romance, monogamy, the family, the perpetuations of the status quo, the Law of the Father“ ist neben der angedeuteten, jedoch niemals ausgelebten Homosexualität, der problematischen Darstellung von Frauen sowie Themen von Reise und Tod ein zentrales Prinzip der Buddyfilme.¹³⁵ David Greven fügt dieser Ausführung unter anderem hinzu, dass durch die kategorische Ablehnung homosexueller Tendenzen Gewalt die einzige Möglichkeit für die männlichen Buddies zu sein scheint, um Intimität zu erleben.¹³⁶

¹³² Tasker 1993, S. 17.

¹³³ Jeffords 1993, S. 256.

¹³⁴ Vgl. Gallagher 2006, S. 57.

¹³⁵ Wood 2003 [1986], S. 205.

¹³⁶ Vgl. Greven, David. *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. Austin: University of Texas Press, 2009. S. 137.

Fight Club – Männer wollen wieder Männer sein

Männlichkeit und deren Zurschaustellung stehen von Beginn an klar im Zentrum von *Fight Club* und die Ausübung von Gewalt wird als identitäts- und sinnstiftend begriffen. „Der harte, Schmerzen ertragende Körper kommt in *Fight Club* als phantasmatisches Heilmittel gegen die Entfremdung des männlichen Ichs in der Waren- und Konsumgesellschaft zum Einsatz.“¹³⁷ Die nackten, männlichen, zur Schau gestellten Körper – „poised between mastery and loss of control“¹³⁸ – sind im Kampf heroisch und können physische Stärke zelebrieren, jedoch wird auch das Leiden als notwendiger Weg zur Erleuchtung betont.

Die Kampfszenen werden wiederholt abgekoppelt von der restlichen Narration, häufig im Rahmen von Montagen, zu einer „bombastic representation of masculinity“¹³⁹, in der die Gewaltexzesse zwischen andere Aktivitäten des Männerduos geschnitten werden und dadurch der Spektakelcharakter dieser Szenen betont wird. Die rasante CGI-Kamerafahrt in der ersten Szene¹⁴⁰ und die schnelle Schnittfolge der gesamten Erzählung lassen das Gefühl einer Actionfilm-Ästhetik aufkommen.

Die Figur des Tyler Durden steht in der Actionheldtradition des „muscular cinema“, „der Film [beschwört] die Einheit von Wille und Körper und den virilen Körper als [...] Ort der Selbstvergewisserung des männlichen Subjekts.“¹⁴¹ Die Tatsache, dass Brad Pitt spätestens seit *Fight Club* als Verkörperung von Männlichkeit schlechthin gilt – immerhin wurde er im Jahr 2000 zum „Sexiest Man Alive“ gekürt¹⁴² – zeigt auf, wie zentral seine wahrgenommene Männlichkeit für den Film ist. Wiederholt wird der nackte Oberkörper von Pitt/Tyler präsentiert, allerdings lässt der Film den Vorwurf des Narzissmus gar nicht erst aufkommen, indem er Selbstzerstörung als sinnstiftend derart ins Zentrum des männlichen Erlebens stellt. Bereits in der ersten Szene des Films wird Tyler als überlegen gezeichnet, auch wenn sein Charakter zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingeführt wurde und auch sein Gesicht noch nicht zu erkennen ist. Der Erzähler wird hingegen von Beginn an als nicht in Kontrolle über das Geschehen gezeigt, indem er anfangs scheinbar in der aussichtslosen Lage einer Geisel ist. Auch der Schnitt, der zur darauffolgenden Rückblende überleitet verstärkt diesen Eindruck: Die Bewegung mit der Bob den Erzähler an sich drückt, setzt bereits in der vorigen Einstellung ein, wodurch der zweitgenannte buchstäblich „vom Geschehen mitgerissen“ wird.¹⁴³

¹³⁷ Morsch 2002, S. 70.

¹³⁸ Purse 2011, S. 3.

¹³⁹ Gallagher 2006, S. 59.

¹⁴⁰ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 2:25" ff.

¹⁴¹ Morsch 2002, S. 70.

¹⁴² Gewählt von *People Magazine*, vgl. Schneider, Karen S. „Brad Pitt.“ *People Magazine* 54.20, 2000. <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20132898,00.html> (Zugriff: 14.01.2015).

¹⁴³ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 1:57" ff.

Die Krise der Männlichkeit ist an beiden der eben genannten Figuren zu erkennen: Im Leben des Erzählers ist diese offenbar und auch die Figur von Bob, ein Mann ohne Männlichkeit, ohne Hoden und mit Brüsten, kann in der Tat als Verkörperung dieser Krise gesehen werden. Thematisiert wird auch, dass beide Protagonisten von ihren Vätern im Stich gelassen und enttäuscht wurden, so wie auch der Actionheld nicht auf die Unterstützung der Autoritäten hoffen kann. Die ebenso mit diesem Aspekt in Verbindung stehende Krise der Männlichkeit sowie der Verlust der „paternal signifier“ werden im nächsten Kapitel näher ausgeführt.

Die Paarung des männlichen Duos, das durch Differenz gekennzeichnet ist, erinnert an die Buddyfilm-Konventionen. Der muskulöse, selbstsichere, antiautoritäre und männliche Tyler hebt sich als Held vom schwächtigen, angepassten, verweichlichten Erzähler, ab, der wie der schwarze Buddy die ganze Last der männlichen Krise trägt, während ersterer seiner Männlichkeit freien Lauf lassen kann. Der Verlust von Heimat – für den Erzähler physisch und ideologisch Realität – und die Marginalisierung der einzigen weiblichen Figur sind ebenso in dieser Tradition zu verorten.

Marla ist zwar früh als Motivation für die Handlung eingeführt, ihre narrative Funktion besteht aber hauptsächlich in der Rolle der Liebhaberin und der Darstellung einer Störung der männlichen Zweisamkeit. Ihre Charakterisierung als tollpatschig und verwirrt lässt sie als klassische Actionfilm-Frau auftreten: „An hysterical figure who needs to be rescued or protected, the heroine is often played for comedy.“¹⁴⁴ Ihre Rolle als Opfer, das von dem Helden gerettet werden muss, wird auch gleich bei ihrer ersten Begegnung mit Tyler nach ihrer „one of those cry-for-help things“¹⁴⁵-Tablettenüberdosis etabliert.¹⁴⁶

Auch das klassische Action-Motiv der Rettung der Menschheit findet sich in *Fight Club* wieder – wenn auch mit eindeutig moralisch fragwürdigeren Methoden. Tylers Plan, den er mit „Project Mayhem“ umsetzen will, besteht darin, durch die Zerstörung aller Kreditinformationen die Menschen von all ihren Schulden zu befreien und so einen Neubeginn zu ermöglichen. Die dargestellte Bedrohung ist in diesem Fall somit weniger eine existentielle als eine ideologische, wie Tyler in einer Ansprache vor den Fight Club-Mitglieder verkündet: „Our great war is a spiritual war.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Tasker 1993, S. 16.

¹⁴⁵ *Fight Club*, Kauf-DVD, 45:37”.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 48:04” ff.

¹⁴⁷ Ebd., 1:07:44”.

2.3. Erwartungen durch Vermarktungsstrategien

Als letzten Punkt dieses Kapitels möchte ich nun darlegen, in welche Richtung die Vermarktungsstrategien der beiden Filme die Erwartungen an das Genre lenken. Dies wird exemplarisch mittels Analyse der offiziellen Trailer untersucht.

„Trailer basieren nun in der Regel auf Storyzusammenfassungen, die zwei Drittel des Plots nach dem Dreiaktschema wiedergeben und mit einem Cliffhanger enden, also mit der offenen Frage nach dem Ausgang des Konflikts.“¹⁴⁸

Diesem von Vinzenz Hediger dargelegten Schema folgen auch die hier untersuchten Trailer. Das Hauptaugenmerk meiner Analyse gilt allerdings nicht dem Aufbau an sich, sondern es sollen vor allem die „Genresignale“¹⁴⁹ herausgefiltert und somit das kommunizierte Genreversprechen ermittelt werden.

Im Fall von *Fight Club* wird das Versprechen von Action schon im Filmtiteln gegeben. Der offizielle US-Kinotrailer beginnt mit einer Einstellung von Tyler, der erklärt, „I want you to hit me as hard as you can“. Somit ist gleich das zentrale Thema des Films in diesem ersten Satz etabliert – es handelt sich um Männer, die sich prügeln.

Dann wird, wie im Film, mit dem Voice-Over des Erzählers – „Wait, let me start earlier“ – zur Exposition übergeleitet, in der der Erzähler berichtet „like many of you, I was stuck“ während in kurzen Szenenausschnitten sein langweiliger Job, seine Schlaflosigkeit und sein konsumorientiertes Leben dargestellt werden (Dauer: 22 Sekunden). Anschließend wird Tyler eingeführt und nachdem der Erzähler sein trostloses Leben mit den Worten „I prayed for a different life“ zusammenfasst, ist Tyler zu sehen, der seinen Koffer voller Seifen präsentiert. „This is how I met Tyler Durden“ kommentiert der Erzähler im Voice-Over. Tyler wird also schon im Trailer als Retter und Ausweg des Erzählers aus der Trostlosigkeit eingeführt.

Anschließend folgt eine schnelle Montagesequenz, in der in erster Linie Kämpfe und von Kämpfen gezeichnete Männer gezeigt werden und innerhalb derer Tyler auch den Fight Club vorstellt (Dauer: 31 Sekunden, bestehend aus 21 Einstellungen aus zwölf Szenen). Diese Sequenz, in der also in erster Linie Männer in Aktion zu sehen sind, steht im Kontrast zur vorangehenden, die das monotone, festgefahrene („stuck“) Leben des Erzählers darstellt.

¹⁴⁸ Hediger, Vinzenz. „Der Trailer, das Schlüsselement jeder Werbekampagne.“ *Demnächst in ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Ders., Patrick Vonderau (Hg.). Marburg: Schüren, 2005. S. 272-281, hier: S. 276.

¹⁴⁹ Vgl. Hediger, Vinzenz; Patrick Vonderau. „Landkarten des Vergnügens: Genres in Filmwerbung und Filmvermarktung.“ *Demnächst in ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Dies. (Hg.). Marburg: Schüren, 2005. S. 240-248, hier: S. 242.

Die Konzentration auf das Kampfgeschehen und dessen Versprechen einer Lebensverbesserung weisen bereits auf die Konventionen eines Actionfilms hin.

Die Konfrontation wird in diesem Trailer durch Marlas Auftreten angedeutet, im Anschluss eingeführt mit den Worten „And she ruined everything.“ Nachdem sie in ein paar kurzen Einstellungen gezeigt wird, folgt ein Gespräch zwischen Tyler und dem Erzähler. Tyler: „You’re not into her, are you?“ – Erzähler: „No, not at all!“ Es wird also nahe gelegt, dass innerhalb dieser Dreiecksbeziehung der zentrale Konflikt zu verorten ist und vor allem Marlas Eintreten in das „verbesserte“ Leben des Erzählers zu Problemen führt.

Es folgt eine weitere Montagesequenz, in der in sehr hohem Tempo (29 Sekunden, 26 Einstellungen aus 22 Szenen) weitere Kampfmomente und andere Einstellungen gezeigt werden, in denen meiner Meinung nach vor allem Tylers „Coolness“ im Vordergrund steht (Tyler, der in einen roten Sportwagen springt, Tyler mit nacktem, verschwitztem Oberkörper, Tyler beim Trainieren mit japanischen „nunchuks“ etc.). Akustisch wird die Sequenz einerseits von Tylers Ansprachen vor den Fight-Club-Mitgliedern gerahmt und andererseits von Aussagen des Erzählers, der ebenfalls zu Tyler berichtet: „He had a plan [...] In Tyler we trusted.“ Die dargestellten Kämpfe zeigen noch explizitere Gewalt als in der letzten Sequenz und sind – auch durch deren kurze Dauer – noch mehr aus dem Zusammenhang gerissen, die zwei abschließenden Einstellungen zeigen Explosionen ohne jeglichen Kontext.

Während den zwischengeschnittenen Credits mit den Starnamen geht die actionreiche Montage weiter, während immer wieder Hinweise auf Spannungen in dem Dreiergespann gegeben werden, zum Beispiel: Tyler: „You were looking for a way to change your life. You got it.“ – Erzähler: „I’m stopping this!“ – Marla: „What kind of sick game are you playing?“ Auf Bildebene werden diese Aussagen von unterschiedlichen Eindrücken gerahmt: Bilder von explodierenden und zersplitternden Dingen, einer Flugzeugkollision, einem Autocrash, einem Kuss, einem abgefeuerten Schuss und verschiedenen Kämpfen variieren mit Einstellungen, die in erster Linie die drei Stars zeigen. (32 Einstellungen in 25 Sekunden)

Der Abschluss dieser Abfolge von schnellen Montagen bildet die Einstellung eines Stücks Seife auf dem der Filmtitel zu lesen ist. Danach folgt vor den Credits lediglich eine kurze Szene, in der der Erzähler und Tyler über präferierte Kampfgegner diskutieren.¹⁵⁰

Der Trailer von *Fight Club* bietet ein actionreiches Spektakel, das mit jeder neuen Montagesequenz an Schnelligkeit und Brutalität gewinnt und scheinbar alles beinhaltet, was das Actionfan-Herz begehrt: Explosionen, harte Faustkämpfe, Schießereien, Katastrophen etc. Interessant ist, dass in diesem Trailer bereits alle Actionszenen, die im Film vorkommen (mit Ausnahme von wenigen Kämpfen), eingearbeitet sind, sogar solche, die nur Phantasien des Erzählers repräsentieren oder nur als kurze Rückblenden am Ende

¹⁵⁰ Vgl. „U.S. Theatrical Trailer.“ *Fight Club*, Kauf-DVD, Disc 2. 20th Century Fox Home Entertainment, 2003. 2:32”.

des Films stehen. Vor dieser Beobachtung scheint klar, dass der Fokus in der Bewerbung dieses Films auf dessen Spektakelcharakter gelegt wurde und somit die Erwartungen des Publikums auf die eines Actionfilms lenken soll.

Auch das für einen Actionfilm zentrale Starspektakel des Heldendarstellers belegt dieser Trailer, da Tyler zentral als „cooler“ Held, passend zu Brad Pitts Image, vorgestellt wird. Ebenfalls wird Marla bereits als Unheilsbringerin eingeführt, wobei unklar bleibt, worin genau der angedeutete Konflikt besteht, allerdings scheint die Beziehung zwischen den drei ProtagonistInnen ausschlaggebend dafür.

Im offiziellen Trailer von *Haute Tension* rahmt kein Voice-Over die gezeigten Bilder, sondern die präsentierten Szenen werden immer wieder von Zwischentiteln unterbrochen, die in diesem Fall die kommentierende Funktion übernehmen.

Der Trailer beginnt mit den beiden jungen Frauen auf ihrer Autofahrt, während der sie eindeutig gut gelaunt mit dem Radio mitsingen. Eine helle Überblendung schneidet zu einer Einstellung der weitläufigen Landschaft und die jetzt extradiegetische Musik vermittelt Anspannung. Es werden wieder die beiden Frauen im Auto gezeigt, jetzt bei Nacht – Zwischentitel: „Deux amies inseperables.“¹⁵¹ Die folgenden Einstellungen zeigen die Ankunft der beiden im Landhaus und die Vorstellung von Alex' Familie, die Texteinblendungen verraten, dass es sich um „une famille unie“¹⁵² und „une vie paisible“¹⁵³ handelt. Im ersten Teil des Trailers wird somit die im Horrorfilm klassischerweise am Anfang stehende „Normalität“ etabliert.

Die folgenden Aufnahmen zeigen das Haus bei Nacht, die Musik wechselt zu sphärischen Klängen – Zwischentitel „... trop paisible.“¹⁵⁴ Zur Musik mischen sich immer mehr unheimliche Geräusche und zwischen Großaufnahmen der Schlafenden werden die Namen der beiden weiblichen Stars und des Regisseurs eingeblendet. Schließlich fährt der Lastwagen des Mörders vor das Haus, der Hund beginnt zu bellen, die Papageien zu schreien und die Glocke läutet. Der Vater öffnet die Tür und Marie schaut aus dem Fenster und beobachtet, wie der Mörder den Vater attackiert. Während die mystischen Klänge anschwellen und sich mit dem Schrei des Vaters vermischen, erscheint über das gesamte Bild der Schriftzug „Haute Tension“. Die folgende Einstellung zeigt den Mörder ins Haus eintreten und es erscheint der Satz „Il est capable de tout“¹⁵⁵ – das Monster dringt in die Normalität ein.

¹⁵¹ „Zwei unzertrennliche Freundinnen“ (Übersetzung YP)

¹⁵² „Eine Familie in Eintracht“ (Übersetzung YP)

¹⁵³ „Ein friedliches Leben“ (Übersetzung YP)

¹⁵⁴ „... zu friedlich“ (Übersetzung YP)

¹⁵⁵ „Er ist zu allem fähig“ (Übersetzung YP)

Die folgende Montage zeigt in schneller Schnitffolge verschiedene Eindrücke: aufgerissene Augen, spritzendes Blut, Maries verängstigte Blicke, die geknebelte Alex usw. (14 Einstellungen in 10 Sekunden). Die nächste Texteinblendung beschreibt wieder den Killer: „Il n’a aucune limite“.¹⁵⁶ Nachfolgend wird eine Szene gezeigt, in der sich Marie unter dem Bett versteckt und der Mörder nach ihr sucht (11 Einstellungen in 14 Sekunden) – „Il connaît ses victimes.“¹⁵⁷

Während der Schriftzug „Haute Tension“ langsam über den Bildern eingeblendet wird, werden weitere schreckenerregende Einstellungen in so schneller Abfolge gezeigt, dass die meisten bei normaler Wiedergabegeschwindigkeit nicht mehr wahrzunehmen sind (42 Einstellungen in 8 Sekunden). Zu erkennen sind vor allem die blutigen, schreienden, panischen Gesichter von Alex, Marie und Eindrücke des Mörders. Die Montage mündet in der Einstellung einer leeren Straße, im Vordergrund ist nun wieder der Filmtitel zu lesen, während Marie im Voice-Over den Satz flüstert, den sie auch zu Beginn und am Ende des Films mantraartig wiederholt („Je ne laisserais plus jamais personne se mettre entre nous“¹⁵⁸) und die Musik wieder friedlicher wird. Nach diesem kurzen Entspannungsmoment folgt noch eine Schlusseinstellung, in der Marie mit einem Prügel Richtung Kamera schlägt.¹⁵⁹

Der Trailer von *Haute Tension* weckt eindeutig die Erwartungen an einen Horrorfilm. Die unschuldigen weiblichen Opfer auf ihrer Fahrt aufs Land, wo es „zu friedlich“ ist um so zu bleiben. In diese unschuldige Idylle dringt dann der „zu allem fähige“, „grenzenlos“ grauenhafte Mörder ein und bewirkt so eine schreckliche Mischung aus Verzweiflung, Panik, Blut und Tod. Auch der Moment des Ausatmens, der mit dem Bild der leeren Straße direkt nach der extrem schnellen Abfolge der vorhergehenden Montage ermöglicht wird, gefolgt von einem erneuten kurzen Schreckmoment, verdeutlicht die erwartete Affektdramaturgie eines Horrorfilms.

¹⁵⁶ „Er kennt keine Grenzen“ (Übersetzung YP)

¹⁵⁷ „Er kennt seine Opfer“ (Übersetzung YP)

¹⁵⁸ „Ich werde nie wieder jemanden zwischen uns kommen lassen.“ (Übersetzung YP)

¹⁵⁹ Vgl. „Film Annonce.“ *Haute Tension*, Kauf-DVD. Fox Pathé Europa, 2004. 1:43”.

3. Geschlechterkonflikte

Dieses Kapitel behandelt die konkreten Geschlechterkonstellationen in den beiden Filmen, aufgrund derer die Narration ihren Ausgang nimmt. Allerdings werden in beiden Fällen durch den dramaturgischen Aufbau diese Konstellationen und Probleme erst mit der Auflösung der Falschen Fährten offen gelegt. Somit beginne ich mich in diesem Kapitel schon mit Informationen zu beschäftigen, die der/die ZuschauerIn erst zu einem späteren Zeitpunkt erhält. Wie diese Zurückhaltung relevanter Informationen genau angelegt ist und welche Auswirkungen diese hat, wird in den Kapiteln 4 und 5 nähere Betrachtung finden.

3.1. Störfaktor Weiblichkeit und der Mann als Opfer der Gesellschaft

In beiden Filmen, die in dieser Arbeit behandelt werden, steht die gespaltene Persönlichkeit der Protagonistin/des Protagonisten und die Interaktion deren beider Persönlichkeiten im Zentrum der Erzählung. Ursache für diese Spaltung sind jeweils unterschiedliche Formen von Weiblichkeit, die den Ausgangspunkt für die Handlung und auch über die gesamte Filmdauer den Triebmotor für die Narration darstellen. In Zusammenhang damit wird in *Fight Club* zudem eine Gefährdung von Männlichkeit, die es zu bekämpfen gilt, verhandelt.

„One of the chief cultural projects of the 1990s was reclaiming white straight manhood from the principle seductive allurements that threaten to undermine it: sexual women and queer desire. *Fight Club* is the ultimate expression of this cultural project. [...] It is precisely The Narrator's submission to the effeminizing quality of corporate life that the film critiques.”¹⁶⁰

In Zusammenhang mit dieser vielerorts konstatierten Krise der Männlichkeit wird häufig auf Susan Faludi, im gleichen Jahr wie *Fight Club* erschienenen, *Stiffed: The Betrayal of the American Man* verwiesen, in dem sich die Autorin ausgedehnt der aus ihrer Sicht ausgeweglosen Situation der (weißen Mittelschichts-) Männlichkeit des auslaufenden Jahrhunderts widmet. Die Männer der Babyboom-Generation nach dem zweiten Weltkrieg wuchsen mit dem Versprechen ihrer Väter auf, dass auf sie neue Grenzen warten würden, die sie überwinden könnten, was Faludi vor allem in den Hoffnungen an die bevorstehende Erforschung des Weltraums erkannte. Diese Väter haben aber für ihre Söhne eine kommerzielle Welt erschaffen, in der es keine Möglichkeit mehr gibt, ihre Männlichkeit so zu

¹⁶⁰ Greven 2009, S.162 f.

beweisen, wie es die Kriegsgeneration vorgemacht hatte.¹⁶¹ In dieser „ornamentalen“, auf Image und Konsum ausgerichteten Kultur hat sich die Rolle der Männer von einer produzierenden zu einer konsumierenden, und somit weiblich „verweichlichten“ gewandelt. In Folge wird Männlichkeit zu etwas, „was man sich zulegt, und nicht etwas was aus inneren Werten entsteht“ und somit

„zur Schau gestellt und nicht bewiesen werden [muss]. Die inneren Werte, von denen man früher sagte, dass sie Männlichkeit ausmachten – Sicherheit, Stärke, die Verfolgung eines Ziels –, verkauft man den Männern heute zur Stärkung ihrer Männlichkeit.“¹⁶²

Die Figur des Erzählers in *Fight Club* wird von Beginn der Rückblende an als gefangen in einem Leben, das dominiert ist von Konsum und automatisierter Arbeit, charakterisiert. Sein Job ist es, Rückrufaktionen für eine große Autofirma zu veranlassen – oder nicht, wenn die Kosten nicht dafür sprechen. Seine somit potentiell lebensentscheidenden Urteile werden mit einer betonten Emotionslosigkeit und Distanz und allein aufgrund einer mathematischen Formel getroffen. Wiederholt thematisiert der Film die konsumorientierte Gesellschaft und die identitätsstiftende Komponente des Konsums. Als der Erzähler die Zerstörung seines Appartements beklagt, erklärt er Tyler, „I was close to being complete.“¹⁶³ An anderer Stelle bemerkt er, „like so many others, I had become a slave to the IKEA nesting instinct“¹⁶⁴ womit er einerseits die sklavenhafte Hingabe zu dieser Konsumwelt bezeichnet und andererseits auch mit der Erwähnung des „nesting instincts“ auf die häusliche, üblicherweise weiblich konnotierte Sphäre verweist. Es fällt also nicht schwer, in *Fight Club* eine Kritik an der von Faludi beschriebenen, ornamentalen, konsumorientierten Kultur als Grund für die Emaskulation des Erzählers zu erkennen.

Der Pädagoge und Sozialkritiker Henry Giroux denunziert den Film, entgegen vieler anderer Rezensenten, die dessen sozialkritische Position feierten, als pädagogisch unverantwortlich. Er sieht darin die Krise des Kapitalismus auf die Krise der Männlichkeit reduziert, indem der Kapitalismus als Angriff auf eine traditionelle Männlichkeit dargestellt wird.¹⁶⁵

„Consumerism in *Fight Club* is criticized primarily as an ideological force and existential experience that weakens and domesticates men, robbing them of their primary role as producers whose bodies affirm and legitimize their sense of agency and control.“¹⁶⁶

¹⁶¹ Vgl. Faludi, Susan. *Männer: Das betrogene Geschlecht*. [Orig.: *Stiffed: The Betrayal of the American Man*.] Ursula Locke-Gross, Sabine Hübner, Angela Schumitz (dt. Übersetzung). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001 [1999]. S. 44 ff.

¹⁶² Ebd., S. 60 f.

¹⁶³ *Fight Club*, Kauf-DVD, 28:17”.

¹⁶⁴ Ebd., 04:32”.

¹⁶⁵ Vgl. Giroux 2001, S. 5.

¹⁶⁶ Ebd., S. 14.

Die Figur des Erzählers veranschaulicht demnach diese Form von domestizierter Männlichkeit – passiv, befremdet und ohne Ambition – während Tyler im Gegensatz dazu eine Männlichkeit verkörpert, die den Versuchungen der Konsumwelt widersteht und Formen der Produktion fetischisiert (von Seifen bis Sprengstoff), dessen ultimativer Ausdruck Chaos und Zerstörung ist.¹⁶⁷

Auch Lynn Ta sieht in *Fight Club* eine „anxiety about masturbatory commercialism“, wobei die Unentrinnbarkeit der Konsumkultur als Grund für den Männlichkeitsverlust des Erzählers dargestellt wird.¹⁶⁸ Als der Erzähler dem Publikum von seinem Leben vor Tyler Durden erzählt, sieht man ihn auf der Toilette sitzen, in der einen Hand ein Magazin und in der anderen ein Telefon. Für Ta ahmt diese Szene das Bild eines masturbierenden Mannes nach, der während dem Konsum pornografischen Materials ein Telefonsexgespräch führt. Tatsächlich liest der Erzähler jedoch einen Einrichtungskatalog und bestellt per Telefon die „Erika Pekkari dust ruffles“. ¹⁶⁹

„[T]he film suggests that commercialism has replaced normative sexual stimulators and has reduced the male sex drive to furniture, traditionally an article of the domestic, and therefore feminine, sphere.“¹⁷⁰

Anschließend schlendert der Erzähler, immer noch am Telefon, durch sein Appartement, dessen vorerst leere Räume sich nach und nach mit Einrichtungsgegenständen füllen. Neben den jeweiligen Möbelstücken erscheinen Namen, Beschreibungen und Preisangaben als eingeblendete Schriftzüge, sodass seine Wohnung immer mehr zum Bild in einem Möbelkatalog wird. Im Voice-Over kommentiert er zum Abschluss der Szene, „We used to read pornography, now it's the Horchow Collection“. ¹⁷¹

Erste Abhilfe für seine Schlaflosigkeit und somit die erste Flucht aus seinem konsumgesteuerten Leben findet der Erzähler in Selbsthilfegruppen für unheilbar Kranke. In einer davon treffen sich an Hodenkrebs leidende Männer, die sich gegenseitig in ihrer Männlichkeit affirmieren, wie auch schon der Name der Gruppe – „Remaining Men Together“ – bezeichnenderweise klarmacht. Ironischerweise suchen diese im wörtlichen Sinne kastrierten Männer, wie auch der metaphorisch bzw. psychologisch kastrierte Erzähler, Trost mittels typischerweise weiblich konnotierter Methoden: sie reden über ihre Gefühle, hören zu und weinen miteinander. Somit besteht dieser Rückzugsort ebenso als Teil der feminisierten Gesellschaft wie das übrige Prä-Tyler-Leben des Erzählers. Dennoch stellen diese Treffen

¹⁶⁷ Vgl. Giroux 2001, S. 12.

¹⁶⁸ Ta, Lynn M. „Hurt So Good: *Fight Club*, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism.“ *The Journal of American Culture* 29.3, 2006. S.265-277, hier: S. 273.

¹⁶⁹ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 04:32“ ff.

¹⁷⁰ Ta 2006, S. 274.

¹⁷¹ *Fight Club*, Kauf-DVD, 04:49“ ff. „The Horchow Collection“ ist ein US-amerikanischer Einrichtungs-Versandhandel.

eine vermeintlich sichere Umgebung dar – eine reine Männerwelt, in der die Verhandlung und Reaffirmation von Männlichkeit den Mittelpunkt darstellen – und in dieses Schutz und Trost spendende Refugium dringt Marla ein.

Marla verkörpert als mysteriöse, todessüchtige, kettenrauchende Femme fatale eine Gefahr für die Welt des Erzählers. Ihr Eintreten wird als klarer Einschnitt in die Idylle inszeniert: Mitten in der innigen Umarmung des Erzählers mit Bob, „ready to cry“, hört man ihre lauten, hallenden Schritte näher kommen, die begleitende Musik verstummt und wird abgelöst von psychodelischen Klängen. Die gesamte auf diese Szene folgende Montage ist der Charakterisierung von Marla als störendes Element gewidmet und im Voice-Over bringt der Erzähler seine negativen Gefühle ihr gegenüber zum Ausdruck: „If I did have a tumor, I'd name it Marla.“¹⁷² In der geführten Meditation im Rahmen einer Selbsthilfegruppe dringt sie sogar bis in sein Innerstes vor, und in seiner imaginierten Höhle, in der bislang sein „power animal“ anzutreffen war, sitzt nun die qualmende Marla, die ihm mit ironischem Unterton den gleichen Rat gibt, wie sein kraftspendendes Tier zuvor: „Slide!“¹⁷³ Marla stellt als einzige relevante weibliche Figur den Ausgangspunkt für die Handlung dar, wie auch der Erzähler zu Beginn der Rückblende anmerkt.¹⁷⁴ Durch ihr Eindringen in seine Welt ist dieser gezwungen, einen neuen Weg zu finden, aus der „feminisierten“ Gesellschaft auszubrechen – diesmal auf eine rein „männliche“ Art.

Die „Entmannung“ droht in *Fight Club* jedoch nicht nur über die verweiblichte Kultur, die keinen Ausdruck von authentischer Männlichkeit mehr zulässt, sondern wird auch in Form einer immer wieder geäußerten Kastrationsangst thematisiert. Nach der Explosion des Appartements des Erzählers tröstet Tyler diesen mit der Tatsache, dass ihm zumindest nicht im Schlaf der Penis abgeschnitten wurde.¹⁷⁵ Später im Film folgen gleich zwei Szenen, in denen mit dem Abschneiden der Hoden gedroht wird – einmal, um den Polizeichef einzuschüchtern¹⁷⁶ und das zweite Mal wird diese Strafe dem Erzähler selbst angedacht, als dieser versucht, sich den Plänen von „Project Mayhem“ zu widersetzen.¹⁷⁷ Wiederholt wird also Kastration als die schlimmste mögliche Strafe, die einem Mann widerfahren kann, thematisiert und angedroht.

Ebenso möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf Barbara Creeds Anmerkung zu den muskulösen Actionheldenkörpern verweisen, die durch den Verlust der „paternal signifier“ Männlichkeit nur noch spielen können. Dieses Spielen wird in *Fight Club* vor allem durch das Ausleben von Gewalt verdeutlicht. „Male violence offers men a performative basis on which

¹⁷² Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 11:03” ff.

¹⁷³ Ebd., 14:03” ff.

¹⁷⁴ „And suddenly, I realize, that all of this - the gun, the bombs, the revolution - has got something to do with a girl named Marla Singer.“ Ebd., 02:45”.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., 27:54”.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., 1:30:10” ff.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., 1:57:33” ff.

to construct masculine identity.”¹⁷⁸ In einer späteren Badezimmer-Szene, in der Tyler in der Badewanne und Jack daneben am Boden sitzt und seine Wunden versorgt, besprechen die beiden ihre präferierten Kampfgegner. Während der Erzähler seinen Chef nennt, würde Tyler am liebsten gegen seinen Vater kämpfen, woraufhin sich herausstellt, dass beide Männer von ihren Vätern verlassen wurden. Wie der klassische Actionheld sind die beiden also von allen autoritären Instanzen im Stich gelassen worden. Im weiteren Gesprächsverlauf bemerkt Tyler zum Thema Heirat: „We are a generation of men raised by women. I'm wondering if another woman is really the answer we need.“¹⁷⁹ Ebenso enttäuscht von väterlicher Autorität wie auch ablehnend gegenüber allen weiblichen Einflüssen in ihrem Leben bleibt ihnen somit kein anderer Ausweg mehr als der Männerbund des Fight Clubs – „vom voyeuristischen Erleben von Schmerz zum selbstgefühlten“¹⁸⁰.

Auch in *Haute Tension* liefern äußere, gesellschaftliche Einflüsse einen Grund für die problematische Geschlechtlichkeit der Hauptfigur. In diesem Fall ist es allerdings keine feminisierte Kultur, aus der die Protagonistin auszubrechen sucht, sondern die Zwänge einer heteronormativen Gesellschaft, in der für sie und ihr Verlangen kein Platz zu sein scheint. Die störende Weiblichkeit ist somit die von Marie selbst.

Im Gegensatz zu *Fight Club* wird diese problematische Weiblichkeit in *Haute Tension* nicht derart offensichtlich inszeniert. Maries Sehnsucht nach Alex ist in den ersten zwanzig Minuten des Films vor dem Eintreffen des Killers klar ersichtlich, mehrfach wird die Aufmerksamkeit auf ihre begehrliehen Blicke in Richtung ihrer Freundin gelenkt. Gleich während der gemeinsamen Autofahrt zum Farmhaus von Alex' Eltern, wirft Marie der neben ihr schlafenden Freundin zärtliche Blicke zu.¹⁸¹ Deutlicher wird ihr Verlangen später nach dem nächtlichen Gespräch der beiden jungen Frauen vor dem zu Bett gehen, in dem auch zum zweiten Mal Maries dezidiertes Desinteresse an Männern zur Sprache gebracht wird. Um diesem Thema aus dem Weg zu gehen, bricht Marie das Gespräch ab um im Garten noch eine Zigarette zu rauchen. Aus der Dunkelheit beobachtet sie währenddessen Alex durch ein Fenster beim Duschen. Im Anschluss daran zieht sie sich in ihr Zimmer zurück, um sich selbst zu befriedigen.¹⁸²

Ein weit verbreitetes Motiv im Horrorfilm ist das abgeschiedene Haus am Land oder der dunkle Wald, in den sich die ProtagonistInnen aus der Stadt begeben und wo das Böse auf sie wartet. Die Bewohner dieser ländlichen Umgebung sind häufig „anders“, wenn Familien

¹⁷⁸ Giroux 2001, S. 18.

¹⁷⁹ *Fight Club*, Kauf-DVD, 37:10“ ff.

¹⁸⁰ Desalm, Brigitte. „Extreme Mittel, elegante Beiläufigkeit: *Fight Club* (1999).“ David Fincher. Frank Schnelle (Hg.). Berlin: Bertz, 2002. S. 173-194, hier: S. 179.

¹⁸¹ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 7:19“ ff.

¹⁸² Vgl. Ebd., 14:03“ ff.

dargestellt werden ist in den meisten Fällen etwas „furchtbar falsch“ an ihnen – man denke an Filme wie *The Texas Chain Saw Massacre* oder *The Hills Have Eyes*.¹⁸³ In *Haute Tension* wird dieses bekannte Horrormotiv aufgegriffen, allerdings mit einer relevanten Variation: Die beiden Mädchen fahren zwar aus der Stadt in eine sehr abgeschiedene Gegend, allerdings wirkt die Familie, auf die sie dort treffen, keineswegs gefährlich anders oder mental gestört. Im Gegenteil, die kurze Ankunftsszene mit Alex' Vater und dem schlafenden Bruder vermittelt das Bild einer äußerst liebevollen und „normalen“ Familie: Der Vater begrüßt die beiden jungen Frauen freundlich, der kleine Bruder wollte extra wach bleiben, um der großen Schwester sein Cowboykostüm zu zeigen und die Mutter hat fürsorglich etwas zu essen vorbereitet.¹⁸⁴ Für Marie jedoch wird dieses Zusammentreffen zum Auslöser für das Wachwerden ihrer mörderischen zweiten Persönlichkeit. Es wirkt, als würde das Bild dieser normalen Familie, in die sich Alex so wunderbar einfügen scheint, für Marie als heteronormativer Spiegel dienen, vor dem sie sich selbst als „anders“ und „furchtbar falsch“ erkennt. Ihr unterdrücktes Verlangen nach Alex ist genau in dieser heteronormativen und glücklichen Familienumgebung derart unmöglich auslebbbar, dass sie ein männliches Alter Ego ins Leben ruft, das sich nicht durch dieselben – oder andere – gesellschaftlichen Barrieren aufhalten lässt.

„[U]nder conditions of normative heterosexuality, policing gender is sometimes used as a way of securing heterosexuality.“¹⁸⁵ Judith Butlers Aussage scheint Maries Situation und den Druck, unter dem sie ja in der Tat innerlich zusammenbricht, gut zu beschreiben, auch wenn Butler als Lösung zweifellos andere Wege vorschlagen würde, als den, den Marie im Lauf dieses Films einschlägt.

3.2. Die Abspaltung von (sadistischer) Männlichkeit

Der Ausweg aus der problematischen Weiblichkeit, der in *Fight Club* sowie auch in *Haute Tension* geboten wird, führt über die Abspaltung eines männlichen Alter Egos. In beiden Fällen kompensieren diese alternativen Persönlichkeiten die störenden Weiblichkeiten durch exzessives Zelebrieren von Gewalt und somit einer Zurschaustellung von Männlichkeit und einem damit einhergehenden Quälen der masochistischen, weiblichen Seite.

In seiner dichten und historisch differenzierten Analyse betrachtet David Savran die Figur des Masochisten in verschiedenen kulturellen Kontexten. Vor allem diskutiert er die

¹⁸³ Vgl. Clover 1993, S. 124 ff.

¹⁸⁴ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 10:10" ff.

¹⁸⁵ Butler 2002 [1990, 1999], S. xii.

Relevanz dieser Figur in Zusammenhang mit der Konstruktion männlicher Identität und beschreibt Masochismus als „part of the very structure of male subjectivity as it was consolidated in western Europe during the early modern period.“¹⁸⁶

Savran führt aus, wie sich Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Einstellung zu körperlicher Bestrafung in der Kindererziehung markant zu ändern begann. Für John Locke, einen der einflussreichsten Verfechter dieser neuen humanistischen Denkweise, galt Selbstregulation als wichtigste Grundlage für die Erziehung, und somit für die Zivilisation selbst. Um dies zu erreichen, müssen die „natürlichen Neigungen“ des Kindes, Schmerz zu vermeiden und dem Genuss zu frönen, „aufgespürt und zerstört“ werden. Diese Selbstdisziplinierung kann allerdings nicht über Strafen von außen funktionieren, sondern muss als positive und negative Ideale internalisiert werden. Die Belohnung bzw. Bestrafung für das Verwehren der sofortigen Erfüllung seiner Bedürfnisse stellen gesellschaftliches Ansehen oder Missachtung dar.¹⁸⁷

Weiters kommt es laut Savran durch den zeitlichen Zusammenfall dieser Änderung in der Erziehung mit dem Aufkommen von Liberalismus und Kapitalismus zu einer Verschiebung der Werte Richtung Individualität und persönlicher Autonomie, wodurch persönlicher Erfolg und Misserfolg in die Verantwortung des Einzelnen geschoben wurden. Im Lauf dieser historischen Veränderung entwickelte sich das selbstregulierende Subjekt hin zu einem masochistischen, dessen Über-Ich, „that has internalized the Law, the Father, and the Word [...] becomes increasingly tyrannical against the ego“. Durch das ständige Verwehren von Genuss und die permanente Selbstüberwachung muss das masochistische Subjekt lernen, Schmerzen als Affirmation des Daseins anzunehmen, was in Folge eine Differenzierung zwischen Schmerz und Lust immer unmöglicher macht.¹⁸⁸

Savrans Beschreibung des masochistischen Subjekts erinnert an Freuds Ausführungen zur Melancholie. Dieser grenzt eben jenes Konzept von dem der Trauer ab, indem er postuliert, dass während bei letzterem der Verlust eines tatsächlichen Liebesobjekts verarbeitet wird, der Melancholie ein meist unbewusster Verlust zu Grunde liegt. Als Folge dieses Objektverlusts kommt es zum Transfer der Libido in das Ich, anstatt auf ein neues Objekt verschoben zu werden, und folglich zu einer narzisstischen Identifikation des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt.

¹⁸⁶ Savran, David. *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton [u. a.]: Princeton University Press, 1998. S. 10.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 21 f.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 24 ff.

„Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt, der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich.“¹⁸⁹

Durch diesen internalisierten Konflikt spaltet sich somit vom Ich eine „kritische Instanz“, die das Ich quält, „beschimpft, erniedrigt, leiden macht und an diesem Leiden eine sadistische Befriedigung gewinnt.“¹⁹⁰

In beiden Filmen wird diese sadistische abgespaltene Instanz des Ichs als eine männliche dargestellt, die erscheint, um die weibliche, masochistische Hälfte der Persönlichkeit zu quälen.

In *Fight Club* ist der Auslöser für die melancholische Verfassung des Erzählers der von ihm wahrgenommene Verlust seiner normativen Männlichkeit – seine Schlaflosigkeit stellt auch ein von Freud beschriebenes Symptom für diesen Zustand dar. Tyler wiederum repräsentiert die abgespaltene „kritische Instanz“, die den Erzähler mit all dessen Unzulänglichkeiten konfrontiert und ihn damit einer qualvollen Selbstreflexion aussetzt. Diese Peinigungen überschreiten in einigen Szenen die Grenzen zu körperlicher Folter. Während der gemeinsamen Seifenproduktion verlangt Tyler die Hand des Erzählers, der er dann einen extra feuchten Kuss aufdrückt, um die nasse Stelle mit Lauge zu übergießen und so eine Verätzung hervorzurufen. Er zwingt den sich unter den Qualen Windenden den Schmerz zu ertragen und somit wie Savrans masochistisches Subjekt als affirmierend zu erfahren. Erst als der Erzähler aufhört, sich mit den in seinen Selbsthilfegruppen gelernten Meditationstechniken abzulenken, besteht er in Tylers Augen, der schließlich mit Essig die chemische Reaktion neutralisiert.¹⁹¹

Für Lynn Ta spielt die homoerotische Ebene in dieser sadomasochistischen Beziehung den ganzen Film über eine zentrale Rolle. Die melancholische Verfassung des Erzählers nimmt in der Bestrafung durch die kritische Instanz Tyler auch Formen der Selbstgeißelung an. Nachdem der Erzähler sein verlorenes Liebesobjekt, also seine Männlichkeit, auf den hypermaskulinen Tyler projiziert, begehrt er diesen und die Kämpfe fungieren im Grunde als sadomasochistische Lustbefriedigung. Gleich in der ersten Szene hält Tyler dem Erzähler den Lauf einer Pistole in den Mund, wodurch dieses phallische Instrument der Gewalt umgehend eine homoerotische Rahmung des Films bietet.¹⁹²

In einer späteren Szene erwidert Tyler auf die Frage, ob ein Mann wie ein Calvin Klein Model aussehen sollte: „Self-improvement is masturbation. Now self-destruction ...“¹⁹³ Auch wenn

¹⁸⁹ Freud, Sigmund. „Trauer und Melancholie.“ [1915] *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Band 10: Werke aus den Jahren 1913-1917. London: Imago Publishing, 1991. S. 428-446, hier: S. 435.

¹⁹⁰ Ebd., S. 438.

¹⁹¹ *Fight Club*, Kauf-DVD, 58:16” ff.

¹⁹² Vgl. Ta 2006, S. 272.

¹⁹³ *Fight Club*, Kauf-DVD, 42:31”.

er den Satz nicht vervollständigt, scheint klar, dass der einzig „echte“ Sex in der Selbstzerstörung gefunden werden kann. Vor diesem Gedanken stellen die nächtlichen Kämpfe des Fight Clubs also in der Tat eine Form der sexuellen Gratifikation dar.

Aus medizinischer Sicht leiden Marie und der Erzähler an einer dissoziativen Identitätsstörung¹⁹⁴, die durch die „Koexistenz subjektiv getrennter, unterschiedlicher Identitäten“ gekennzeichnet ist. Diese multiplen Persönlichkeiten können vollständig unterschiedliche, und oft gegensätzliche Eigenschaften und Verhaltensweisen aufweisen, ebenso je ein eigenes Selbstgefühl, einschließlich eines separaten Körperbildes. Typischerweise weist jede Persönlichkeit Zeitlücken auf, während derer eines der anderen Alter Egos die Exekutivkontrolle ausübt, Wissen kann aber auch teilweise unter den Identitäten geteilt werden.¹⁹⁵

Begleitet wird diese dissoziative Störung vielfach von einer Borderline-Persönlichkeitsstörung, einer „Persönlichkeitsstörung mit einer Störung der Affektregulation als zentralem Merkmal“¹⁹⁶. Diese ist unter anderem durch eine zwanghafte Angst verlassen zu werden gekennzeichnet und betroffene Personen, die weitaus häufiger weiblich als männlich sind, tendieren dazu dies mit allen Mitteln zu verhindern. In *Haute Tension* können Anzeichen für diese begleitende Störung in dem Verhalten von Marie/dem Killer erkannt werden: Einerseits weisen beide Figuren eine starke Fixierung auf Alex auf – Maries Verlangen nach Alex wurde bereits im vorhergehenden Kapitel etabliert. Der Satz, den Marie gleich in der ersten Szene des Films, wie auch am Ende, wie ein Mantra immer wiederholt – „Je ne laisserais plus jamais personne se mettre entre nous“¹⁹⁷ – zeigt ihre Entschlossenheit, eine Trennung von Alex mit allen Mitteln zu verhindern. Die Fokussierung des Killers zeigt sich auch sehr bald darin, dass er ihre gesamte Familie zwar gewissenhaft, aber doch zielstrebig, umbringt, Alex aber knebelt und fesselt und zu einer unbekannten Destination entführt.

Personen mit Borderline-Persönlichkeitsstörung „tendieren zu rasch wechselnder Idealisierung und Entwertung anderer Menschen“¹⁹⁸ – ein Merkmal, das auch in der Persönlichkeit des Killers erkannt werden kann. Als dieser vor der Abfahrt das Haus

¹⁹⁴ Im medizinischen Fachdiskurs ist der Validitätsstatus dieser Störung teilweise umstritten. Manche Meinungen sehen sie als „soziokulturell vermittelte literarische Fiktion“. Vgl. Möller, Hans-Jürgen; Gerd Laux; Hans-Peter Kapfhammer. *Psychiatrie, Psychosomatik, Psychotherapie, Band 2: Spezielle Psychiatrie*. 4., erweiterte und vollständig neu bearbeitete Auflage. Berlin [u. a.]: Springer-Verlag, 2011. S. 710.

Interessant ist diese Sichtweise in Hinblick auf das Verhältnis zwischen kultureller und generischer Verisimilität, vor allem in Anbetracht der häufigen Darstellung dieser Störung in medialen Texten.

¹⁹⁵ Vgl. Möller [u. a.] 2011, S. 713 f.

¹⁹⁶ Ebd., S. 1020.

¹⁹⁷ „Ich werde nie wieder jemanden zwischen uns kommen lassen.“ (Übersetzung YP)

Haute Tension, Kauf-DVD, 00:38" ff und 1:23:17" ff.

¹⁹⁸ Möller [u. a.] 2011, S. 1022.

durchstreift, streichelt er liebevoll über ein Foto von Alex, das er schließlich auch aus dem Rahmen schneidet und in seinem Truck an den Rückspiegel heftet.¹⁹⁹ Diesem Bewunderung ausdrückenden Moment steht beispielsweise eine Szene im Lieferwagen gegenüber, in der er Alex quält und erniedrigt indem er sie mit Alkohol überschüttet und dann drohend und mit sadistischem Vergnügen ein angezündetes Streichholz über sie hält.²⁰⁰ Das geteilte Begehren der beiden Persönlichkeitsanteile wird offensichtlich in der Konfrontationsszene im Gewächshaus direkt vor dem Plot Twist thematisiert, als der Killer in dem Moment, als er Marie scheinbar besiegt auf den Boden drückt, fragt: „Elle t’excites? Moi aussi, elle m’excite ... moi aussi.“²⁰¹

In dieser Szene kann auch das eindringlichste Beispiel für das Quälen des masochistischen Ichs durch das sadistische gefunden werden: Der Mörder würgt Marie erst mit einer Plastikplane, „streichelt“ mit dem Klappmesser über ihren Bauch, und vergewaltigt sie schließlich mit seinem Finger in ihrem Mund.²⁰² Dass das Aufkommen von Maries zweiter Persönlichkeit sexuell motiviert ist, wird auch in der Szene, in der der Mörder zu dem Haus fährt, betont: Seine Fahrt wird durch eine Parallelmontage als gleichzeitig mit der bereits beschriebenen Selbstbefriedigungsszene gezeigt und direkt nachdem sie zum Höhepunkt gekommen ist, läutet der Killer an der Tür.²⁰³ Der Film konfrontiert also mit einer „female sexuality running amok“²⁰⁴.

Auch in Marie ist die Spaltung des melancholischen Sadomasochisten zu erkennen. Während das verlorene Objekt im Fall des Erzählers in *Fight Club* dessen Männlichkeit ist, schafft Marie es nicht, die Unmöglichkeit der Erfüllung ihrer Begierde zu verkraften. Sie verliert also vor dem heteronormativen Spiegel von Alex’ Familie die Hoffnung auf ihr Liebesglück mit Alex und um diesen Verlust zu verkraften, schaltet sich ihre kritische Instanz ein, die dann im wahrsten Sinn des Wortes mit aller Gewalt das Ich quält und erniedrigt.

Im Horrorgenre hat die Spaltung des Selbst in eine gute und eine böse Seite eine lange Tradition. Robert Louis Stevensons Novelle *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) ist eine klassische Auseinandersetzung mit dem Motiv der Persönlichkeitsspaltung. Ebenso liefern solche literarischen Beispiele des Doppelgängermotivs eine Versinnbildlichung von Freuds Thesen über das Unheimliche:

¹⁹⁹ *Haute Tension*, Kauf-DVD, 41:00“ ff.

²⁰⁰ Ebd., 58:29“ ff.

²⁰¹ „Sie erregt dich? Mich auch, sie erregt mich ... Mich auch.“ (Übersetzung YP)
Ebd., 1:10:59“ ff.

²⁰² Vgl. ebd., 1:09:40“ ff.

²⁰³ Vgl. ebd., 18:37“ ff.

²⁰⁴ Hurst, Matthias. „Subjectivity Unleashed: Haute Tension.“ *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*. Patricia Allmer, Emily Brick, David Huxley (Hg.). London [u. a.]: Wallflower Press, 2012. S. 103-114, hier: S. 109.

„[D]ies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist [...] etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.“²⁰⁵

Die Lesart des Bösen als Projektion der eigenen unterdrückten Triebe wird häufig auf Horrorfilme angewandt. Wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt, ist Robin Wood ein Verfechter dieser Sichtweise, der in diesem Genre die heteronormative, bürgerliche Gesellschaft durch die Rückkehr der kulturell unterdrückten Elemente, wie zum Beispiel von der Norm abweichende Sexualität, bedroht sieht. Der Konflikt zwischen diesen beiden Polen stellt für ihn den Kern des Horrorgenres dar: „It is [...] the relationship between normality and the Monster, that constitutes the essential subject of the horror film.“²⁰⁶

In *Haute Tension* ist für diese Sichtweise keine interpretatorische Umschrift mehr notwendig – der Film selbst visualisiert den internen Kampf der Protagonistin zwischen ihren unterdrückten, monströsen Trieben und ihrer „guten“, gesellschaftlich angepassten Persönlichkeit.

„As the depiction of a nerve-wracking battle against evil that comes from within and as a testimony to human monstrosity Aja's film is like a blueprint of horror fiction in its basic, essential and most revealing form.“²⁰⁷

Vor allem unter Einbeziehung von Carol Clovers Beobachtungen zu Geschlechterfunktionen im Horrorfilm scheint *Haute Tension* die uneindeutige Geschlechtlichkeit des Mörders und des Final Girls sehr konkret zu vergegenständlichen. Mit der Realisation, dass sie nicht nur die für diese Rolle charakteristischen „männlichen“ Eigenschaften, sondern sogar eine männliche Persönlichkeit annimmt, scheint sie das Modell des Final Girl subversiv zu transzendieren. Die Gefahr, die das Weibliche und das Monster für die heteronormative Gesellschaft darstellen, findet in der Persönlichkeit von Marie eine neue Form der Vereinigung zum „Monstrous-Feminine“²⁰⁸.

Die Differenz zwischen den beiden Persönlichkeitsanteilen ist in *Haute Tension* durch die offensichtlichen äußerlichen Unterschiede noch viel klarer betont als in *Fight Club*. Einerseits wird dadurch für das Publikum die Überraschung über die Identität der Protagonistin noch größer, andererseits betont die Gegensätzlichkeit der zarten, höflichen, jungen Frau und des ekelerregenden, bulligen, brutalen Mörders die tiefe Kluft, mit der sie innerlich – und äußerlich – zu kämpfen hat.

²⁰⁵ Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ [1919] *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*. Band 12: Werke aus den Jahren 1917-1920. London: Imago Publishing, 2005. S. 229-268, hier: S. 253.

²⁰⁶ Wood 2003 [1986], S. 71.

²⁰⁷ Hurst 2012, S. 107.

²⁰⁸ Vgl. Creed 1996 [1986].

4. Täuschung

4.1. Hintergrund: Falsche Fährten und unzuverlässige Erzählungen

Erzählerischer Unzuverlässigkeit wurde in filmwissenschaftlichen Theorien lange Zeit kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Erst in den 2000er-Jahren wurden mehr und mehr Publikationen zu diesem Thema veröffentlicht, soweit, dass schon von einem Boom in der Forschung zu diesem Phänomen gesprochen wird.²⁰⁹ Aufgrund der relativen Neuheit dieses Gebiets in der Filmwissenschaft kann auch noch nicht von einem standardisierten Kanon der Beiträge gesprochen werden. Die behandelten Theorien gehen von teils unterschiedlichen Definitionen und Methoden aus, wodurch ein Gesamtüberblick schwer zu geben ist. Selbst das Verständnis davon, was genau unter einer Falschen Fährte bzw. unzuverlässigem Erzählen subsumiert werden kann oder soll, divergiert in den Beiträgen.

Im Gegensatz zur Filmwissenschaft besteht in der Forschung zu Unzuverlässigem Erzählen in der Literaturwissenschaft schon seit einigen Jahrzehnten ein bedeutender Diskurs. Daher wurde vor allem zu Beginn in der filmwissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Thema meist auf diese zuvor etablierten Begrifflichkeiten und Definitionen zurückgegriffen, um so ein funktionierendes Konzept von Unzuverlässigkeit auch für den Film zu schaffen. Aufgrund der offensichtlichen Unterschiede zwischen literarischer, also rein sprachlicher und filmischer, also visueller und auditiver Vermittlung, müssen jedoch in der Filmwissenschaft andere Ebenen der Vermittlung bedacht und einbezogen werden, wodurch diese Umlegung auf ein anderes Medium nicht unproblematisch bleibt.

Ich möchte in diesem Kapitel dennoch mit den beiden einflussreichsten literaturwissenschaftlichen Denkrichtungen beginnen, und im Anschluss einige filmwissenschaftliche Konzepte zu diesem Thema darlegen. Die überwiegende Mehrheit dieser Beiträge beschäftigt sich aufgrund des narratologischen Hintergrunds mit unzuverlässigem Erzählen, oder sogar noch eingeschränkter – in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Sicht – mit unzuverlässigen ErzählerInnen²¹⁰. Nachdem es hier, wie gesagt, keine kanonische Übereinstimmung gibt, in Hinblick auf die Relevanz und vor allem Fruchtbarkeit der Konzepte für weitere Behandlungen, versuche ich in diesem Kapitel anhand einiger Beispiele einen Überblick über die unterschiedlichen Positionen zu

²⁰⁹ Vgl. Helbig, Jörg. „Einleitung: ‚Camera doesn’t lie‘.“ *„Camera doesn’t lie“: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Ders. (Hg.). Trier: WVT, 2006. Focal Point 4. S.1-2, hier: S. 1.

²¹⁰ Keiner der Beiträge zum Thema unzuverlässiges Erzählen, auf die ich während meinen Recherchen gestoßen bin, benutzt für den Begriff des „Erzählers“ eine gegenderte Version. Nachdem mir allerdings kein Grund eingefallen wäre, warum es sich in solch theoretischen Überlegungen nicht genauso um eine Erzählerin handeln kann, werde ich in diesem Fall den sprachlichen Kurs dieser Arbeit fortsetzen.

erzählerischer Unzuverlässigkeit anzubieten. Im Anschluss daran soll alternativ dazu der Begriff der „Falschen Fährte“ Betrachtung finden, wie auch die neue Terminologie des „Mindgame Movies“, die ebenfalls Filme zu definieren sucht, die mit der Irreführung des Publikums spielen.

Literaturwissenschaftliche Hintergrundkonzepte

Die erste und bis heute einflussreiche und diskutierte Definition von narrativer Unzuverlässigkeit formulierte der Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth bereits 1961. Zentral in dessen narrativer Theorie ist das Konzept des „implied authors“, das „zweite Ich“ des/der Autors/Autorin, also die literarische Version, die dieseR von sich selbst in seinem Werk kreiert. Diese Instanz entspricht jedoch nicht dem/der ErzählerIn in einem Text, sondern steht zwischen ihm/ihr und dem/der tatsächlichen, historischen AutorIn. Der „implied author“ ist somit etwas, das vom Leser/von der Leserin „zwischen den Zeilen“ erkannt wird.²¹¹

Booths Konzept unzuverlässigen Erzählens hängt zentral mit dem „implied author“ zusammen:

„I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.“²¹²

In Booths Verständnis beschreibt narrative Unzuverlässigkeit also ein Distanzverhältnis zwischen dem/der ErzählerIn und dem „implied author“, vor dessen Norm- und Wertvorstellungen, die auch für die des gesamten Werks stehen, die Zuverlässigkeit der erzählenden Instanz erkannt werden kann. Dieses Abweichen von den Normen, die Booth am ehesten als moralische/ethische oder intellektuelle sieht, entsteht in der Regel nicht aus Boshaftigkeit des/der ErzählerIn, sondern „the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him.“²¹³

Einer der Vertreter der Booth'schen Definition von Unzuverlässigkeit, der diese auch auf das Kino übertragen hat, ist Seymour Chatman. Die Unschärfen, die durch das sehr theoretische und nicht ganz greifbare Konstrukt des „implied authors“ entstehen, werden bei Chatman, wie auch bei zahlreichen anderen TheoretikerInnen, nicht ausgemerzt. „The implied author

²¹¹ Vgl. Booth, Wayne C. „Types of Narration.“ [Orig.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1961.] *Narratology: An Introduction*. Susana Onega, José Angel García Landa. New York: Longman, 1996. S. 145-154, hier: S. 147.

²¹² Ebd., S. 152. Herv. im Orig.

²¹³ Ebd.

has established a secret communication with the implied reader.“²¹⁴ Diese geheime Kommunikation stellt eine Form von Ironie dar und passiert also hinter dem Rücken des/der ErzählerIn. DieseR muss für Chatman eine Figur der Erzählung sein – wenn möglicherweise auch nur eine periphere – „Otherwise what interest would he have in giving us a distorted account?“²¹⁵ Ähnlich wird die Situation im Film dargestellt, wo nach dieser Theorie ebenfalls nur Erzählerfiguren innerhalb eines Voice-Over-Kommentars oder einer Erzählung im Rahmen einer Rückblende unzuverlässig sein können. Das Konzept des „implied authors“ verteidigt Chatman jedoch auch noch hier und behauptet, dass, selbst wenn das filmische Bild „lügt“, so tut es das im Dienst des/der ErzählerIn und nicht des „implied authors“, der wiederum dafür verantwortlich gemacht wird, dass das Publikum letztendlich doch die Wahrheit erfährt.

Diesem so genannten rhetorischen Zugang von Booth und Chatman, die Unzuverlässigkeit als textuelles Phänomen zu definieren suchen, stehen kognitionswissenschaftliche Theorien, die dem Rezeptionsprozess einen zentralen Stellenwert in der Wirkungsweise unzuverlässiger Erzählungen einräumen, gegenüber.

Ansgar Nünning, der eine solche kognitionswissenschaftliche Argumentation verfolgt, kritisiert an früheren Theorien vor allem, dass kaum oder nur mangelhaft unterschieden wird,

„ob sich der Verdacht mangelnder Glaubwürdigkeit auf die erzählten Ereignisse, d. h. die fiktionalen ‚Fakten‘ auf der Ebene der Figuren, oder aber auf die Deutung des Geschehens oder die Beurteilung anderer Figuren durch den Erzähler bezieht.“²¹⁶

Während Booth noch in erster Linie die Fragwürdigkeit der moralischen/ethischen Urteile des/der ErzählerIn in seine Gedanken einbezieht, also eine Form von „normativer Diskrepanz“ definiert, propagiert Nünning eine klare Unterscheidung zwischen dieser und der ersten Form, die eine „faktische bzw. epistemologische Unzuverlässigkeit“ darstellt.²¹⁷

Die Hauptkritik Nünnings bezieht sich allerdings auf das Konstrukt des „implied authors“ und vor allem die Unklarheit, wie genau die „geheime Kommunikation“ mit dem/der LeserIn vonstattengeht, also anhand welcher textueller Signale die ironische Botschaft „hinter dem Rücken des Erzählers“ festgemacht werden könnte.²¹⁸ Wenn nun nämlich von einer Abweichung der Normen eines/einer ErzählerIn die Rede ist, wird meist mit Begriffen wie „basic common sense“ oder „human decency“ auf undefinierte Standards von „Normalität“

²¹⁴ Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca [u. a.]: Cornell University Press, 1980 [1978]. S. 233.

²¹⁵ Ebd., S. 234.

²¹⁶ Nünning, Ansgar. „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens.“ *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Ders. (Hg.). 2. unveränderte Auflage. Trier: WVT, 2013 [1998]. S. 12.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 12 f.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 13 ff.

verwiesen, womit klar wird, dass selbst in diesen Theorien nicht die dubiosen Werte eines „implied authors“ gemeint sind, sondern in Grunde die moralische Beurteilung des/der LeserIn. Nachdem es jedoch in einer pluralistischen Gesellschaft weniger denn je eine allgemeine Übereinkunft bezüglich psychologischer und moralischer Normalität gibt, sind Urteile über die Un- oder Zuverlässigkeit eines/einer ErzählerIn zwangsläufig subjektiv und können auch dementsprechend historisch, kulturell und somit auch individuell stark variieren. Vor dieser Überlegung wird klar, dass es sich bei unzuverlässigem Erzählen nicht um ein rein textimmanentes Phänomen handelt,

„sondern um ein relationales bzw. interaktionales, bei dem die Informationen und Strukturen des Textes und das von Rezipienten an den Text herangetragene Weltwissen und Werte- und Normensystem gleichermaßen zu berücksichtigen sind.“²¹⁹

Somit lässt sich unzuverlässiges Erzählen als eine Interpretationsstrategie des/der RezipientIn konzeptualisieren, mittels welcher Diskrepanzen zwischen dessen Wirklichkeitsmodell und der diegetischen Welt aufgelöst werden. Durch das Zurückgreifen auf kognitive Schemata²²⁰ wird der Text „naturalisiert“, also durch den Rückgriff auf etabliertes Wissen wird den erkannten Inkonsistenzen eine Bedeutung zugeschrieben. So können dann zum Beispiel die erkannten Widersprüchlichkeiten auf ein verzerrtes Wirklichkeitsbild des/der ErzählerIn zurückgeführt werden.²²¹

„Whenever he comes up against referential difficulties, incongruities or (self-) contradictions of these kinds, whether external or internal, the reader has at his disposal a wide variety of reconciling and integrating measures.“²²²

Tamar Yacobi gliedert diese Integrationsmechanismen nach fünf Prinzipien: Das erste nennt sie „genetic“, in dem erkannte Inkongruitäten den historischen und biografischen Bedingungen der Entstehung des Texts zugeschrieben werden. Im zweiten Fall kann das „generic principle“ zur Anwendung kommen, wobei hier generische Konventionen zur Erklärungen herangezogen werden. Historische wie auch generische Bedingungen können unter anderem Teil einer Legitimierung nach dem „existential principle“ sein, wobei die fragwürdigen Elemente als Teil der fiktiven Welt anerkannt werden. Im Gegensatz dazu werden unter Einsatz des „functional principles“ vor allem ästhetische und formale Auffälligkeiten auf die kreative Absicht zurückgeführt, wie zum Beispiel im Fall der Satire der zu erzielende Effekt erlaubt, von anderen Bezugssystemen abzuweichen. Das letzte Prinzip

²¹⁹ Nünning 2013 [1998], S. 23.

²²⁰ Auf den kognitionswissenschaftlichen Schemabegriff wird in Kapitel 4.2 dieser Arbeit näher eingegangen.

²²¹ Vgl. Nünning 2013 [1998], S. 22 ff.

²²² Yacobi, Tamar. "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2.2, 1981. S. 113-126, S. 113 f.

nennt Yacobi „perspectival“, wobei hier die erzählende Figur für die widersprüchlichen Informationen verantwortlich gemacht, und somit als unzuverlässig entlarvt werden kann.²²³ Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass in der Literaturwissenschaft von Unzuverlässigkeit gesprochen wird, wenn es sich um eineN personalisierbareN, homodiegetischeN ErzählerIn handelt, dessen/deren Aussagen von der/dem LeserIn als widersprüchlich erkannt werden und somit durch das Erkennen einer impliziten und einer expliziten Botschaft ein Sonderfall von Ironie entsteht.

Formen unzuverlässigen Erzählens im Film

In der Filmwissenschaft war, wie eingangs erwähnt, die Forschung zu unzuverlässigem Erzählen eher spärlich, bis ab den späten 1990er-Jahren eine Welle von Filmen produziert wurde, die unter dem Begriff „unzuverlässig“ subsumiert werden können.²²⁴ In den Jahren zwischen 2005 und 2007 wurden im deutschsprachigen Raum gleich drei Sammelbände zu diesem Themenkomplex veröffentlicht²²⁵, was ein klares Anzeichen für das gesteigerte Interesse an diesem Forschungsbereich darstellt.

Filmisches unzuverlässiges Erzählen ist trotz dieser langen Vernachlässigung keine neue Erfindung des „postmodernen“ Kinos. Ein bekanntes Beispiel stellt der multiperspektivisch erzählte Film *Rashomon* (Japan, 1950, Akira Kurosawa) dar, in dem eindrücklich dargestellt wird, wie schwer es sein kann, diegetische Realität von diegetischer Lüge zu unterscheiden. Ein weiteres oft diskutiertes Beispiel für einen frühen Versuch filmischen unzuverlässigen Erzählens ist Alfred Hitchcocks *Stage Fright* (USA, 1950), in dem in einer figurengebundenen Rückblende eine Lüge erzählt wird, die erst sehr viel später im Film als solche entlarvt wird. Das Publikum reagierte auf diesen Angriff auf etablierte Sehgewohnheiten verärgert:

²²³ Vgl. Yacobi 1981, S. 114 ff.

²²⁴ Z. B. *The Usual Suspects* (USA, 1995, Bryan Singer), *Abre los Ojos* (Spanien [u. a.], 1997, Alejandro Amenábar), *The Sixth Sense* (USA, 1999, M. Night Shyamalan), *Fight Club* (1999), *The Others* (Spanien [u. a.], 2001, Alejandro Amenábar), *A Beautiful Mind* (USA, 2001, Ron Howard), *Vanilla Sky* (USA, 2001, Cameron Crowe), *Spider* (Frankreich [u. a.], 2002, David Cronenberg), *Identity* (USA, 2003, James Mangold), *The Machinist* (Spanien, 2004, Brad Anderson), *The Secret Window* (USA, 2004, David Koepp)

²²⁵ Liptay, Fabienne; Yvonne Wolf (Hg.). *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text und Kritik, 2005. | Helbig, Jörg (Hg.). *„Camera doesn't lie“: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT, 2006. Focal Point 4. | Blaser, Patric; Andrea B. Braidt; Anton Fuxjäger; Brigitte Mayr (Hg.). *Falsche Fahrten in Film und Fernsehen*. Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3.

„Sie konnten die Vorstellung nicht akzeptieren, dass das *Bild* lügen würde, obgleich sie jederzeit bereit waren anzunehmen, dass die *Figur* gelogen hatte. Das Leinwandbild ist mit einer unantastbaren Aura von Gültigkeit ausgestattet.“²²⁶

Den Grund für die unterschiedlichen Reaktionen zu den beiden genannten Beispielen ortet David Bordwell, wie auch in der oben angeführten Einschätzung James Monaco, darin, dass in *Stage Fright* keinerlei Hinweis gegeben wird, dass die Rückblende unzuverlässig ist. Während im Fall von *Rashomon* der/die ZuschauerIn von Beginn an gewarnt ist, dass die Zeugenaussagen nicht kompatibel sind und somit reine Fabrikationen der UrheberInnen sein könnten. In *Stage Fright* wird ein derartiger Hinweis nicht gegeben, wodurch die als hochkommunikativ dargestellte Lüge vom Filmpublikum als zuverlässig aufgefasst wurde.²²⁷

Nach diesem kurzen historischen Rückblick möchte ich an dieser Stelle einige Klassifikationsvorschläge, die sich dem Thema des unzuverlässigen Erzählens im Film widmen, vorstellen. Aufgrund der eingangs des Kapitels schon erwähnten Unstimmigkeiten auf diesem Gebiet, sollen einige unterschiedliche Sichtweisen dargelegt werden und so ein Überblick zu den diskutierten Varianten von filmischer Unzuverlässigkeit geboten werden. Ebenso möchte ich im Zuge dieser Gegenüberstellungen die zentralen Fragen, zu denen in der Debatte zu „unreliable narration“ Uneinigkeit herrscht, erörtern.

Eva Laass beschäftigt sich in ihrer Monografie *Broken Taboos, Subjective Truths* mit Formen unzuverlässigen Erzählens im zeitgenössischen Amerikanischen Kino und bietet eine sinnvolle, wenngleich auch recht grobe Klassifizierung des Phänomens. Nachdem Laass in ihrer Kategorisierung den Begriff des unzuverlässigen Erzählens sehr weit fasst, und somit bereits die am häufigsten diskutierten Varianten und Positionen in ihr Konzept inkludiert, möchte ich anhand dieser Einteilung, die dadurch auch etwas ausführlicher ausfällt, mögliche Ausformungen vorstellen und abweichende Sichtweisen dazu in Bezug setzen.

Laass' generelle Unterscheidung zwischen normativer und faktischer Unzuverlässigkeit stellt eine häufig anzutreffende Differenzierung dar²²⁸, auf deren Relevanz auch Ansgar Nünning bereits hingewiesen hat. Die Zuschreibung normativer Unzuverlässigkeit, mit der sich auch

²²⁶ Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. [Orig.: *How to Read a Film*.] Hans-Michael Bock (Hg. dt. Fassung). Brigitte Westermeier, Robert Wohlleben, Hans-Michael Bock (dt. Übersetzung). Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009 [dt. Erstausg 1980, Orig. 1977]. S. 226. Herv. im Orig.

²²⁷ Vgl. Bordwell 1985, S. 60 f.

²²⁸ Ähnliche Unterscheidungen lassen sich beispielsweise auch bei Tom Kindt finden, der zwischen normativer und mimetischer Unzuverlässigkeit trennt, und bei Jörg Helbig, dessen Terminologie zwischen normativ-ideologischer und faktisch-mimetischer Unzuverlässigkeit unterscheidet. Vgl. Kindt, Tom. „Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film.“ *Tiefenschärfe. Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur im Fachbereich Sprachwissenschaft der Universität Hamburg*. SoSe 2002. S.17–19. <http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/tiefenschaerfe/SoSe2002Tiefenschaerfe.pdf> (Zugriff: 04.01.2015). sowie Helbig, Jörg. „Follow the White Rabbit!': Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm.“ *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hg.). München: Ed. Text und Kritik, 2005. S. 131-146.

die literaturwissenschaftlichen Beiträge befassen, erfolgt hinsichtlich Erzählungen, in denen die Angemessenheit der Interpretation oder Evaluation der Ereignisse durch die erzählende Instanz angezweifelt wird, wofür die Ursache meist in einer Art kognitivem Defizit des/der ErzählerIn liegt (also z. B. dessen/deren mangelnde Intelligenz oder fehlendes Wissen). Ein anderer Grund für normative Abweichungen besteht in dessen fragwürdigen ethischen und moralischen Normen und Werten, was im Grunde der ursprünglichen Anwendung dieses Terminus von Booth entspricht. In Fällen faktischer Unzuverlässigkeit, mit deren Aspekten sich die meisten filmwissenschaftlichen Abhandlungen beschäftigen, entspricht die Erzählung nicht den fiktiven Fakten.²²⁹

Weiter differenziert Laass zwischen impliziter und expliziter Narration. Explizite narrative Kommunikation beinhaltet Voice-Over-ErzählerInnen und eingeblendete (Zwischen-)Titel, wobei ersteres für die Auseinandersetzung mit unzuverlässigen Erzählweisen ungleich mehr Relevanz hat. Ebenso sind Informationen, die auf dem Aktionslevel direkt von einer Figur kommuniziert werden, Teil der expliziten Erzählung des Films. Implizite Narration findet auf einem höheren Kommunikationslevel²³⁰ statt und beinhaltet, im Vergleich zur expliziten, in der verbale Sprache das dominante Medium darstellt, „the sum of the ‚implicit‘ audiovisual codes that distinguish filmic from literary narration.“²³¹ Vereinfacht lässt sich sagen, dass Narrative ohne einer expliziten Erzählerfigur als implizit gelten und jene mit einem personalen (homodiegetischen) Erzähler als explizit.²³²

Genau dieser Punkt stellt die größte Kontroverse innerhalb des Diskurses dar. Und zwar beschränken sich einige Beiträge auf Fälle, in denen die erkannten Inkonsistenzen auf eineN homodiegetischeN Voice-Over-ErzählerIn zurückgeführt werden können, und schließen somit Filme wie *Sixth Sense* oder *A Beautiful Mind* aus ihren Überlegungen aus. Der Grund hierfür ist meist darin zu finden, dass diese ihre Definitionen sehr eng an die literaturwissenschaftliche knüpfen, wobei es in einem schriftlichen Medium leichter ist, eine personalisierbare Erzählinstanz auszumachen als in Filmen, die nicht durch eine erzählende Figur vermittelt werden müssen.

Volker Ferenz argumentiert seine Eingrenzung folgendermaßen:

„[O]nly in the case of the pseudo-diegetic character-narrator (that is, the character-narrator who appears to be in the driving-seat of the narration [...]) do we deal with narrators [...] whom we can hold ‚responsible‘ for being unreliable about the facts of the

²²⁹ Vgl. Laass 2008, S. 30 f.

²³⁰ Eva Laass gliedert die filmische Kommunikation in vier „ineinander geschachtelte“ „narrative Level“ (NL): NL1 bezeichnet das Level der Aktion; NL2 ist das Level der expliziten Narration (Voice-Over-Erzähler und eingeblendete Titel); NL3 beinhaltet die implizite Kommunikation mit filmspezifischen Mitteln, die Laass dem „implied narrator“ zuschreibt; NL4 findet auf extratextueller, nicht-fiktiver Ebene statt, das Produktionsteam des Films wird als Quelle ausgemacht. Vgl. ebd., S. 44.

²³¹ Ebd., S. 89.

²³² Vgl. ebd., S. 43 ff.

fictional word. Only then do we deal with a clearly identifiable fictional scapegoat with sufficient ‚authority‘ over the narrative as a whole whom we can blame for textual contradictions and referential difficulties.”²³³

Es ist meines Erachtens und nach der Meinung vieler anderer²³⁴ fragwürdig, eine solche strenge Ausgrenzung bestimmter Fälle anhand nur eines Kriteriums festzumachen. Zweifelsfrei gibt es zwischen Filmen wie *Fight Club* und *Sixth Sense* eindeutige Unterschiede im narrativen Aufbau, die auch jeweils maßgeblich für die Täuschung des/der ZuschauerIn sind. Allerdings kann auch nicht ignoriert werden, dass in den beiden genannten Filmen der Effekt, den der Twist bei den RezipientInnen auslöst, jedenfalls sehr ähnlich ist. Somit macht es meiner Ansicht nach sehr wohl Sinn, zu unterscheiden, von welcher narrativen Ebene die Täuschung ausgeht, in Folge allerdings nur eine der Möglichkeiten in weitere Überlegungen einzubeziehen, scheint keiner umfassenden Betrachtung des Phänomens dienlich.

Jedoch zeigt die beispielhaft angeführte Argumentation von Ferenz, dass es generell darum geht, wer für die Narration *verantwortlich* zu machen ist. Wie mit dieser Frage in Fällen, in denen es also keineN homodiegetischeN ErzählerIn gibt, umgegangen werden soll, ist grundsätzlich umstritten. Während unter anderen Seymour Chatman dafür plädiert, dass die Instanz des „cinematic narrators“²³⁵ die Narration via aller sprachlicher und filmspezifischer Vermittlungskanäle steuert, sehen andere, so zum Beispiel David Bordwell, dieses Konstrukt als überflüssig an. Diese Uneinigkeit innerhalb der Disziplin stellt im Grunde nur divergierende Begrifflichkeiten dar, die aus den unterschiedlichen Auffassungen zu filmischer Vermittlung an sich resultieren. Nachdem Chatmans Überlegungen auf einem kommunikativen Modell basieren, ist für ihn klar, dass jemand oder zumindest „etwas“ kommunizieren, also erzählen muss. Bordwell hingegen versucht in seinem Konzept, seiner Meinung nach theoretisch unnötige Instanzen zu vermeiden, und sieht als Quelle für die Narration die Menschen, die tatsächlich dafür verantwortlich sind – also „[a] filmmaker or group of filmmakers [who] created the system of cues we are to follow“.²³⁶ Nachdem es in diesem Punkt aber wie gesagt in erster Linie um terminologische Unterscheidungen geht, und ich zum Beispiel keinen großen Unterschied erkennen kann, ob nun gesagt wird, dass

²³³ Ferenz, Volker. *Don't Believe His Lies: The Unreliable Narrator in Contemporary American Cinema*. Trier: WVT, 2008. Focal Point 9. S. 46.

²³⁴ Neben Laass beziehen z. B. auch Jörg Helbig, Britta Hartmann, Tom Kindt und Jörg Schweinitz impersonale Erzählungen in ihre Überlegungen mit ein.

Vgl. Helbig 2005. | Hartmann, Britta. „Von roten Heringen und blinden Motiven: Spielarten Falscher Fährten im Film.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S. 33-52. | Kindt 2002. | Schweinitz, Jörg. „Multiple Logik filmischer Perspektivierung: Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe.“ *montage/av* 16.1, 2007. S. 83-100.

²³⁵ In dieser Diskussion gibt es zahlreiche andere Bezeichnungen für diese narrative Instanz. Eva Laass nennt diese etwa „implied narrator“. Vgl. Laass 2008, S. 21 f.

²³⁶ Vgl. Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York [u. a.]: Routledge, 2008. S. 130. sowie Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca [u. a.]: Cornell University Press, 1990. S. 124 ff.

der „cinematic narrator“ unzuverlässig ist oder ganz einfach „der Film“ als solcher wahrgenommen wird, möchte ich es dabei belassen, auf diese Auffassungsunterschiede hinzuweisen.

Nach diesem kurzen Exkurs möchte ich abschließend festhalten, dass für mein Verständnis jedenfalls auch Erzählungen ohne personalisierbareN ErzählerIn unzuverlässig sein können, eines der beiden Fallbeispiele dieser Arbeit erfüllt genau diesen Sachverhalt.

Um also die verschiedenen Ausformungen von erzählerischer Unzuverlässigkeit, von denen wie etabliert kein Konsens herrscht, zu veranschaulichen, möchte ich noch einmal auf Laass' Klassifikationssystem zurückkommen. Danach ergeben sich vier Typen erzählerischer Unzuverlässigkeit – normativ unzuverlässige explizite Narration, normativ unzuverlässige implizite Narration, faktisch unzuverlässige explizite Narration und faktisch unzuverlässige implizite Narration – die Laass anhand ausgewählter Beispiele, die ich hier kurz nachzeichnen möchte, verdeutlicht.²³⁷

Als Beispiele für den ersten Typ zieht Eva Laass die beiden Filme *Forrest Gump* (USA, 1994, Robert Zemeckis) und *Thank You for Smoking* (USA, 2005, Jason Reitman) zur Analyse heran. Beide Filme werden von einem Voice-Over des Protagonisten/Erzählers begleitet und somit die Filminhalte kommentiert. Im ersten erzählt der titelgebende Protagonist offen und ehrlich in einer intradiegetischen Dialogsituation von seinem Leben, in dem er zufällig in zahlreiche bedeutsame Kapitel der Amerikanischen Geschichte „stolpert“, jedoch nie die Relevanz dieser Ereignisse oder seines persönlichen Involvements zu verstehen scheint. Durch die Diskrepanz zwischen seinen Ausführungen und dem Gezeigten, in Kombination mit dem Wissen der ZuschauerInnen über die tatsächlichen politischen Gegebenheiten jener Zeit, wird offenbar, dass Forrest missversteht, was tatsächlich vor sich geht und kann somit als normativ unzuverlässig entlarvt werden. In *Thank You for Smoking* geht es im Gegensatz dazu nicht um eine defizitäre kognitive Fähigkeit des Erzählers sondern um seine fragwürdige moralische Position, die wiederum im Widerspruch zur (angenommenen) moralischen Einstellung des Publikum steht.²³⁸

Diese Form der Unzuverlässigkeit korreliert wie erwähnt mit der ursprünglichen literaturwissenschaftlichen Sichtweise, indem durch zwei sich widersprechende Botschaften eine Form von Ironie entsteht. Weiters ist dieser Typus ein Beispiel für unzuverlässiges Erzählen, das nicht auf die Irreführung des Publikums abzielt und somit – im Gegensatz zur faktisch unzuverlässigen Variante – keine Falsche Fährte bewirkt.

Als Beispiel für die zweite, implizite Form normativer Unzuverlässigkeit untersucht Laass zunächst *Natural Born Killers* (USA, 1994, Oliver Stone). In Folge ihrer Analyse kommt sie jedoch zu der Einsicht, dass der Film, trotz zahlreicher ironisierender selbstreflexiver

²³⁷ Vgl. Laass 2008, S. 89.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 90 ff.

Einschübe, nicht zu dieser Kategorie gezählt werden kann, weil dem/der ZuschauerIn die Möglichkeit fehlt, die – obwohl eindeutig den eigenen Normen zuwiderlaufenden – Wertvorstellungen des Protagonistenpaares mittels des „perspectival principles“ zu naturalisieren. Aus Mangel an sonstigen treffenden Beispielen kann somit, so Laass' Schlussfolgerung, normativ unzuverlässige implizite Narration nur als hypothetische Kategorie gelten.²³⁹

Während die ersten beiden Typen selten in der Filmwissenschaft unter dem Schlagwort Unzuverlässigkeit diskutiert wurden, beinhaltet die faktisch unzuverlässige explizite Narration die am häufigsten diskutierten Beispiele. Eva Laass dienen *The Usual Suspects* und *Fight Club* zur Veranschaulichung dieser Kategorie. Im ersten Fall wird ähnlich wie in dem frühen Beispiel *Stage Fright*, innerhalb der Diegese eine filmisch dargestellte Lügengeschichte erzählt, die eindeutig einer Figur zuzuschreiben ist, also einen Fall von „misreporting“ darstellt. Erst am Ende des Films wird dies aufgedeckt, ohne jedoch eine vollständige Rekonstruktion der wahren fiktiven Ereignisse zuzulassen.²⁴⁰ Nachdem es sich bei dem zweiten Beispiel dieser Kategorie, *Fight Club*, um einen für diese Arbeit integralen Film handelt, werde ich am Ende dieses Kapitels darauf zurückkommen.

Als erstes Beispiel für faktisch unzuverlässige implizite Narration analysiert Laass *Memento* (USA, 2000, Christopher Nolan), der mit seiner höchst unkonventionellen Narrationsstruktur die Präsentation der Story radikal beschneidet und an den Erfahrungshorizont des Protagonisten anpasst, was zu einer Fehlinterpretation zahlreicher Zusammenhänge führt. Während in diesem Fall somit auch das „perspectival principle“ angewandt werden kann, stellt sich die Lage in ihrem zweiten Fallbeispiel *Mulholland Drive* (USA/Frankreich, 2001, David Lynch) komplizierter dar. Durch die verwirrende und inkohärente Erzählweise, dem fragmentierten Plot und die unmögliche Trennung zwischen objektiver und subjektiver Sicht kann, so schlussfolgert Laass, nur individuell, und je nachdem welche Naturalisierungsstrategien eingesetzt werden um sich die Geschichte zu erklären, entschieden werden, ob dieser Film dieser Kategorie zuzuordnen ist.²⁴¹ Dieses Beispiel nutzt die Autorin auch, um sinnvollerweise darauf hinzuweisen, wie sehr das „Aufdecken“ narrativer Unzuverlässigkeit auch im Urteil des/der Einzelnen liegt.²⁴²

Somit schließt Laass in ihre Konzeption unterschiedlichste Erzählungen ein, die jedoch alle durch die Perspektive einer erkennbaren Figur gelenkt werden. Diesen Figuren kann dann die von der ZuschauerInnenperspektive abweichende (normative oder faktische) Sichtweise zugeschrieben werden. Differenziert wird folglich danach, ob sie explizite

²³⁹ Vgl. Laass 2008, S. 119 ff.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 136 ff.

²⁴¹ Darüber, ob die Filme von David Lynch in die Phänomenologie eingeschlossen werden sollten, herrscht jedenfalls Uneinigkeit. Britta Hartmann zum Beispiel schließt solche „post-moderne[n] Experimente mit der Erzähllogik“ aus. Vgl. Hartmann 2007, S. 36.

²⁴² Vgl. Laass 2008, S. 166 ff.

FigurenerzählerInnen oder nur FokalisatorInnen der Erzählung sind. Fokalisierung ist somit eine der zentralen Methoden, die unzuverlässigem Erzählen zugrunde liegen. Auf die dazugehörige Terminologie und die unterschiedlichen Fokalisierungstypen werde ich in Kapitel 4.1.1 gesondert eingehen.

Nachdem also sehr vielfältige Phänomene unter dem Begriff erzählerischer Unzuverlässigkeit verstanden werden, gibt es auch solche Positionen, die dafür eintreten, klar zwischen dem, was die Literaturwissenschaft darunter subsumiert, und somit nach Laass in die Kategorie normativ unzuverlässiger expliziter Narration fällt, und anderen Arten von filmischer Unzuverlässigkeit terminologisch zu unterscheiden. Somit würde auch dem Anspruch der Narratologie, medienübergreifend gültige Theorien zu schaffen, gerecht und andere, filmspezifische Ausformungen müssten nicht in das Konzept hineingepresst werden.²⁴³

Formen Falscher Fährten im Film

Eine alternative Herangehensweise besteht darin, alle filmspezifischen Möglichkeiten der Irreführung unter dem Begriff der „Falschen Fährte“ zu subsumieren, wie beispielsweise im Wiener Sammelband *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Dies erlaubt eine breiter gefächerte Betrachtung des Phänomens, wodurch hier auch Beiträge zu intra- und extratextuellen Falschen Fährten, solchen, die nicht von den Filmemachern intendiert waren und sogar solchen, die nicht auf die Diegese bezogen sind, vereint werden. Also wird in diesem Fall nicht nur aus narratologischer Sicht gedacht und argumentiert, wodurch auch kein zwingender Fokus auf einer interdisziplinär gültigen Sichtweise besteht, sondern ebenso medienspezifische Ausformungen betrachtet werden. Beispielsweise werden gleich im ersten Aufsatz von Anton Fuxjäger Fälle von Täuschungen, die durch das Vorenthalten expositorischer Informationen zustande kommen, untersucht, wie etwa versteckte Orts- oder Zeitwechsel im Rahmen von Parallelmontagen, die kurzzeitig zu irrigen Annahmen des/der RezipientIn bezüglich der zeitlichen Gleichzeitigkeit oder der örtlichen Nähe führen.²⁴⁴

²⁴³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Jonas Koch und Robert Vogt, die beide sehr ähnliche Argumentationen verfolgen.

Koch, Jonas. „Unreliable and Discordant Film Narration.“ *Journal of Literary Theory* 5.1, 2011. S. 57-80. | Vogt, Robert. „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft.“ *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier, Timo Skrandies (Hg.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S. 35-55.

²⁴⁴ Vgl. Fuxjäger, Anton. „Falsche Fährten: Ein Definitionsvorschlag und eine Erörterung jener Untervariante, die durch die Vorenthaltung von expositorischen Informationen zustande kommt.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Ders., Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S. 13-32, hier: S. 23 ff.

Britta Hartmann bietet in ihrem Beitrag im selben Band eine ausführliche Klassifikation für Falsche Fährten im Film,²⁴⁵ der sie folgende Begriffsdefinition voranstellt:

„*Falsche Fährte* ist ein Sammelbegriff zur Beschreibung unterschiedlicher narrativer und dramaturgischer Verfahren, die den Zuschauer veranlassen (oder veranlassen sollen), zu *unzutreffenden Zusammenhangshypothesen, Annahmen und Schlussfolgerungen* zu gelangen. Falsche Fährten lassen sich auch als *provozierte Hypothesen* oder als *suggestierte Urteile* fassen, deren Unangemessenheit sich später erweist.“²⁴⁶

In ihrer Kategorisierung differenziert Hartmann auf verschiedenen Ebenen: Auf Ebene der Textbindung grenzt sie die häufiger beachtete textuelle Variante von außertextuellen Falschen Fährten ab, also von solchen, die zum Beispiel auf „falsche Indexierungen“ zurückzuführen sind, wie im Fall von „mockumentaries“. Weiters unterscheidet sie anhand der Intention, also ob die Irreführung von den Machern intendiert war oder ob sie aus Fehlern des Drehbuchs, der Dramaturgie oder der Montage hervorgehen. Die dritte Kategorie betrifft die Reichweite der Falschen Fährte. Im Extremfall wirkt sich eine Täuschung auf die Interpretation der gesamten Story aus, wie in den am häufigsten diskutierten Beispielen von „rückwirkenden Überraschungsgeschichten“. Hartmann grenzt solche „die Erzählung umgreifende[n] Global- oder Makrostrategien“ von „kleinschrittigen“ Falschen Fährten ab, die nur vorübergehend zu falschen Schlussfolgerungen verleiten, wie etwa durch den Einsatz von „red herrings“. ²⁴⁷

Die drei oben beschriebenen Klassifikationskriterien sind Varianten, die in anderen Beiträgen, die sich in der Regel lediglich auf der Ebene der Narration mit Falschen Fährten beschäftigen, meist unerwähnt bleiben. Auch wenn sich die vorliegende Arbeit ebenso mit dieser narrativen Variante auseinandersetzt, erscheint es mir aber durchaus sinnvoll, sich die grundsätzlich möglichen Ausprägungen dieses Phänomens dennoch bewusst zu machen.

Hartmanns weitere Differenzierung erfolgt auf der Ebene der Narration und beschäftigt sich mit den Fällen, die auch in der Debatte zu unzuverlässigem Erzählen behandelt werden. Das erste vorgeschlagene Unterscheidungsmerkmal ortet sie in der Ursache der Falschen Fährte, also in der Frage, wodurch die Täuschung zustande kommt. Einerseits kann es sich um einen Fall von „misreporting“, also in Hartmanns Worten eine „semantische Lüge“, handeln, in der ein falscher Sachverhalt dargestellt wird und wie im Fall von *Stage Fright* eine diegetische Lüge repräsentiert wird. Andererseits kann die Irreführung auch durch eine „pragmatische Lüge“, wie Hartmann den Sachverhalt des „underreporting“ nennt, zustande kommen. In diesen Fällen werden dem Publikum essentielle Informationen vorenthalten, was

²⁴⁵ Diese Klassifikation inkludiert zu einem großen Teil die im gleichen Band von Anton Fuxjäger vorgeschlagenen Differenzierungsmerkmale. Vgl. Fuxjäger 2007, S. 15 ff.

²⁴⁶ Vgl. Hartmann 2007, S. 34. Herv. im Orig.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 37 ff.

in vielen Genres eine grundlegende narrative Strategie darstellt, wie etwa in Whodunits. Diese Strategie kann aber auch auf weitreichende Falsche Fährten führen, wenn zum Beispiel eine Täuschung über die Existenzebene der Figuren besteht, wie im Fall von *Sixth Sense* und zahlreichen anderen Filmen, die solch für die richtige Beurteilung der Diegese wichtige expositorische Informationen vorenthalten – wie die Fallbeispiele dieser Arbeit.²⁴⁸

Ein weiteres zentrales Differenzierungskriterium stellt die Frage nach der Quelle bzw. dem/der UrheberIn der Täuschung dar, also ob die täuschende Absicht einer erzählenden Figur oder der primären narrativen Instanz zugeschrieben werden kann.²⁴⁹ Auf die Zentralität dieses Aspekts im Diskurs des unzuverlässigen Erzählens wurde bereits weiter oben hingewiesen.

Drittens kann danach gefragt werden, ob die Unzuverlässigkeit markiert ist, und somit eine „Dramaturgie des Zweifelns“ verfolgt wird, oder ob sie unmarkiert ist, was einer „Dramaturgie des Vertrauens“ entspricht. Die erste Variante ist häufig elementarer Bestandteil des narrativen Spiels und wesentliche Komponente des Genrevertrags, wie in Krimis, Detektivgeschichten, oder im Horrorfilm. Weiters gibt es Filme, in denen aufgrund zahlreicher aufeinanderfolgender Plot Twists die Unzuverlässigkeit zuverlässig wird (wie z. B. in *Wild Things* [USA, 1998, John McNaughton]). In anderen Fällen wird jedoch auf den „vertrauenden Zuschauer“ gesetzt, wodurch der Schock der „rückwirkenden Überraschungsgeschichte“ umso größer ist, weil nicht damit gerechnet wurde, dass die hochkommunikative Erzählung unzuverlässig war.²⁵⁰

Schließlich schlägt Hartmann vor, nach der Art des Umbruchs und dem dadurch erzielten Effekt zu unterscheiden. Einerseits differenziert sie zwischen Umbrüchen in der Fabel, also „herkömmlichen“ Plot Twists, in denen sich narrative Hypothesen bezüglich der diegetischen Zukunft nicht erfüllen, und „epistemologischen Twists“, die durch „falsche und irrige Annahmen“ zustande kommen, „wie sie für die ‚rückwirkenden Überraschungsgeschichten‘ konstitutiv sind.“ Dabei werden die Fehltritte vor allem zu Beginn der Diegese gewonnen und prägen als „regulierende ‚Rahmen‘ den Verstehensprozess“. Sie beziehen sich auf die Beschaffenheit der diegetischen Welt und den Realitätsstatus ihrer Bestandteile sowie auf den narrativen Modus, also ob die Erzählung beispielsweise als kommunikativ und transparent erkannt wird.²⁵¹ Einige Techniken, durch die solche „täuschenden Rahmen“ etabliert und aufrechterhalten werden, bespreche ich eingehender in Kapitel 4.2.

Die weiteren von Hartmanns Kriterien betreffen die Situation nach dem Umbruch: Nachdem durch die neu gewonnenen Informationen der/die ZuschauerIn häufig vor der Aufgabe steht, die Ereignisse retrospektiv neu zu deuten und mit dem erlangten Wissenstand abzugleichen,

²⁴⁸ Vgl. Hartmann 2007, S. 44.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 45.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 46 f.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 48 ff.

kann zwischen Erzählungen, die eine solche Rekonstruktion ermöglichen, und jenen, in denen es nicht möglich gemacht wird, im Nachhinein eine kohärente Geschichte zu entwerfen, unterschieden werden. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal besteht in der Frage, ob der Umbruch nur einen „Oberflächeneffekt“ zu erzielen sucht oder ob die Enthüllung einen „semantischen Effekt“ zur Folge hat, also ob mit den neuen Informationen der Erzählung eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzugefügt wird.²⁵²

Der Begriff der Falschen Fährte fasst somit alle Fälle narrativer faktischer Unzuverlässigkeit und zusätzlich andere filmspezifische Methoden der ZuschauerInnen-Irreführung zusammen.

Eine anders gefasste Kategorie stellt der Terminus des „Mindgame Movies“ bereit. Thomas Elsaesser fasst unter diesem Filme zusammen, die „Spiele spielen“,

„und zwar auf zwei Ebenen: einmal Filme, in denen mit einer Figur ein Spiel getrieben wird, ohne dass sie es weiß oder ohne dass sie weiß, wer dieses (oftmals sehr grausame, wenn nicht sogar tödliche) Spiel mit ihr spielt[.] [...] Zum anderen gehören dazu Filme, bei denen mit dem Publikum ein Spiel getrieben wird, weil bestimmte wichtige Informationen zurückgehalten oder mehrdeutig präsentiert werden[.]“²⁵³

Durch diese andere Herangehensweise fallen somit auch Filme wie *Se7en* (USA, 1995, David Fincher), *The Silence of the Lambs* (USA, 1991, Jonathan Demme) oder *The Truman Show* (USA, 1998, Peter Weir), in diese Rubrik, in denen vor allem oder sogar ausschließlich die Figur einer Täuschung unterliegt und nicht der/die ZuschauerIn. Somit überschreitet diese Sichtweise nicht nur das Konzept des unzuverlässigen Erzählens sondern auch die Definition einer Falschen Fährte, wie sie zum Beispiel Hartmann fasst. Dennoch sieht Elsaesser eine „wichtige Gemeinsamkeit der *mindgame movies* [...] in der Absicht, die Zuschauer zu desorientieren oder in die Irre zu führen“.²⁵⁴

Auf Ebene der Narration bieten die Mindgame Movies verschiedene Strategien, die dem/der ZuschauerIn „eine Reihe von *narratologischen Problemen oder Rätseln* stellen“ und im Zuge dessen den bisher bestehenden kommunikativen Vertrag aufheben, trotzdem aber „wahrhaft und konsistent innerhalb der Prämissen ihrer diegetischen Welten bleiben“.²⁵⁵ Ein häufig wiederkehrendes Motiv ist ein gestörter Geisteszustand der Hauptfigur, zu deren abweichender Wahrnehmung bzw. Verhalten jedoch der Referenzrahmen der „Normalität“ fehlt.²⁵⁶

²⁵² Vgl. Hartmann 2007, S. 50 ff.

²⁵³ Elsaesser, Thomas. *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2009. S. 237 f.

²⁵⁴ Ebd., S. 240.

²⁵⁵ Ebd., S. 244. Herv. im Orig.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 248 ff.

Kategorisierung von *Fight Club* und *Haute Tension*

Ich möchte nun zum Abschluss dieses theoretischen Hintergrunds die beiden Fallbeispiele dieser Arbeit in Bezug zu den vorgestellten Konzepten stellen. Etliche dieser Überlegungen werden in folgenden Kapiteln wieder aufgegriffen und einer näheren Betrachtung ausgesetzt. Deshalb werden einige Aspekte hier nur in aller Kürze konstatiert und später in der vorliegenden Arbeit ausgeführt.

Fight Club stellt im Diskurs zu filmischer Unzuverlässigkeit ein Standardbeispiel für „faktisch unzuverlässige explizite Narration“ dar, das in der Mehrzahl der Beiträge nähere Betrachtung oder zumindest Erwähnung findet. Nachdem dieser Film einer der ersten des „2000er-Jahre-Reigen“ unzuverlässiger Filme war, beschäftigten sich die frühen Abhandlungen dazu nicht in erster Linie mit der psychischen Verfassung des Erzählers oder der faktisch unzuverlässigen Erzählung des Films, deren Theoretisierung in der Filmwissenschaft zum damaligen Zeitpunkt noch kaum Thema war. Frühe Beiträge handeln eher, wie zum Beispiel die in Kapitel 3 behandelten Texte von Henry Giroux und Lynn Ta, die ideologischen Fragen und die moralisch-ethisch zweifelhafte Botschaft ab. Somit kann der Film, den Eva Laass als „milestone of unreliable narration“²⁵⁷ bezeichnet, auch unter dem Blickpunkt der normativen Unzuverlässigkeit betrachtet werden.

Die „moralische Botschaft“ von *Haute Tension*, sollte man unbedingt eine solche suchen wollen, ist ebenfalls äußerst zweifelhaft und könnte ebenfalls eine Kategorisierung als normativ unzuverlässig legitimieren. Ich würde allerdings in Hinblick auf die generische Verisimilität in einem Horrorfilm dafür plädieren, dass in diesem Fall die vermeintlich zu erkennende Botschaft von brutaler Gewalt als Lösungsstrategie in einem Horrorfilm zu erwarten ist und somit dem/der ZuschauerIn keinesfalls als widersprüchlich auffällt. Eindeutig ist in diesem Fall hingegen auch die faktische Unzuverlässigkeit des Films. Nachdem es in *Haute Tension* jedoch keine explizite narrative Instanz in Form eines Voice-Overs gibt, fällt dieser Film in Laass' Kategorie der faktisch unzuverlässigen impliziten Narration.

In Hinblick auf die Klassifizierung von Britta Hartmann können beide Filme als textuelle, intendierte Falsche Fährten, die als Globalstrategie den gesamten Film umspannen, bezeichnet werden. Die Frage, ob es sich in diesen Fällen um eine „pragmatische“ oder „semantische“ Lüge handelt, sollte differenzierter betrachtet werden. Einerseits wird dem/der ZuschauerIn vorenthalten, dass Tyler bzw. der Mörder als eigenständige Personen nur in der Vorstellung des Erzählers/von Marie existieren, womit jedenfalls der Sachverhalt des „underreportings“ zutrifft. Auf der anderen Seite werden in Szenen, in denen diese eingebildeten Figuren in Interaktion mit der diegetischen Welt gezeigt werden, zumindest

²⁵⁷ Vgl. Laass 2008, S. 2.

teilweise falsche Sachverhalte dargestellt, weil ja diese Aktionen in Wahrheit von der jeweils anderen Hauptfigur ausgeführt wurden. Somit kann in diesen Situationen auch von einem „misreporting“ gesprochen werden.

In *Fight Club* kann die Täuschung eindeutig einer erzählenden Figur zugeschrieben werden. Durch die bereits in der Einleitung dieser Arbeit beschriebene Anfangsszene des Films kann auch die Rückblende in *Haute Tension* als von Marie ausgehend erkannt werden. Diese ist in diesem Fall aber derart dezent markiert, dass sie von dem/der durchschnittlich aufmerksamen ZuschauerIn auch übersehen werden kann und somit die Erzählung eher der primären narrativen Instanz zugeschrieben werden würde. Das Fehlen eines begleitenden Voice-Overs lässt den Eindruck einer unpersönlichen Narration entstehen.

Durch den Effekt der „rückwirkenden Überraschungsgeschichte“ kann die Frage nach der Markierung der Täuschung in beiden Filmen jedenfalls als unzureichend charakterisiert werden. Die Erzählweise von *Fight Club* kann durch die hochkommunikative und ehrlich wirkende Art des Voice-Overs als grundsätzlich vertrauenswürdig eingestuft werden. Allerdings könnten die Signale auf die Unzuverlässigkeit, die in Kapitel 4.3 näher ausgeführt werden, den/die ZuschauerIn auch zu einer skeptischeren Haltung gegenüber der Narration veranlassen.

Einem Horrorfilm, wie *Haute Tension*, begegnet der/die RezipientIn von Vornhinein tendenziell mit mehr Vorsicht. Nachdem aber in diesem Film der Mörder sehr früh gezeigt wird, und auch viele Details mit oft grauenvoller Genauigkeit dargestellt werden, scheint es keine expliziten Rätsel oder offenen Fragen, die auf Rezeptionsseite zu klären sind, zu geben, wodurch eine – im Vergleich zu anderen Beispielen dieses Genres und zumindest hinsichtlich der Erzählweise – vertrauende Haltung eingenommen werden.

In beiden Filmen führt der Umbruch meines Erachtens zu einem „epistemological twist“, der eine Neuinterpretation alles Bisherigen nötig macht.

Im Fall von *Haute Tension* kann diese Zuordnung auch angefochten werden:

„*Haute Tension* etwa beabsichtigt, obwohl es sich um eine rückwirkende Überraschungsgeschichte handelt, am Ende gewiss keinen völligen Umbruch in der Wahrnehmung des Erzählten. Wenn wir am Schluss erfahren, dass der abstoßende Psychokiller, der in das Leben zweier Freundinnen einbricht und die Familie der einen ermordet, in Wirklichkeit die schizoid abgespaltene Persönlichkeit einer der beiden Frauen verkörpert, dann zielt dies allenfalls auf ein kurzfristiges Entsetzen, das den vorangegangenen Grausamkeiten nur mehr einen letzten brutalen Plot Twist anfügt.“²⁵⁸

Mit der Sichtweise, wie auch von Patrick Vonderau vertreten, würde mit dem Twist in *Haute Tension* somit nach Hartmanns Klassifizierung nur ein „Oberflächeneffekt“ zum Selbstzweck

²⁵⁸ Vonderau, Patrick. „Wrong Turn. Falsche Fährten und Filmgenres.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S.175-184, hier: S.178.

der Spektakularität erreicht. Allerdings sehe ich in diesem Film mit der Auflösung eine tiefgründige zusätzliche Bedeutungsebene hinzugefügt, wodurch ich auch in diesem Fall nach Hartmann von einem „semantischen Effekt“ sprechen würde. Weitere Auswirkungen, die die Auflösung der Falschen Fährte in diesen Filmen zur Folge hat, werden in Kapitel 5 genauer untersucht.

Nach Elsaessers Definition fallen beide Filme mit ihren psychisch kranken Hauptfiguren definitiv in die Kategorie des Mindgame Movies. Vor allem *Fight Club* hebt durch seine zahlreichen selbstreflexiven Kommentare und nicht zuletzt durch die Auflösung den narrativen Akt an sich hervor und betont so den Spielcharakter dieser Filme.

Der narrative Aufbau beider Filme, der die Täuschung ermöglicht, ist sehr ähnlich: In beiden Filmen wird der Großteil der Story in Form einer Rückblende erzählt, die an die Perspektive der Hauptfigur gebunden ist. Wie die Erzählsituation in diesen beiden Filmen beschrieben werden kann, soll im folgenden Kapitel mithilfe des Konzepts der Fokalisierung betrachtet werden.

4.1.1. Fokalisierung

Fokalisierung wurde ebenso wie das Konzept des unzuverlässigen Erzählens zuerst in der Literaturwissenschaft behandelt und der erste, der diesen Begriff nachhaltig prägte war Gérard Genette. Dieser unterscheidet mit den Fragen „Wer spricht?“ und „Wer sieht?“ zwischen dem von ihm geprägten Begriffspaar „Stimme“ und „Modus“. Während der erste Terminus nach dem Erzähler einer Geschichte, der narrativen Instanz, fragt, dient der „Modus“ der Beschreibung der Erzählperspektive, also welche Figur den Blickwinkel für die geschilderten Ereignisse liefert. Genette stellt infolge eine Klassifikation von „Erzählsituationen“ auf, die das Verhältnis dieser beiden Begriffe beschreibt und unterscheidet zwischen drei möglichen Typen: Der erste beschreibt Erzählungen, die unfokalisiert sind, und welche von der angelsächsischen Kritik als „Erzählung mit allwissendem Erzähler“ genannt wird, „wo der Erzähler also mehr weiß als die Figur, oder genauer, wo er mehr *sagt*, als irgendeine der Figuren weiß“. Der zweite Typus bezeichnet Erzählungen mit interner Fokalisierung, in denen „der Erzähler nicht mehr [sagt], als die Figur weiß“, also den Blickwinkel einer Figur einnimmt. Diese Fokalisierungsvariante kann wiederum fest (also die Erzählperspektive beibehaltend), variabel (von einer „fokalen Figur“ zur anderen wechselnd) oder multipel (dieselben Geschehnisse werden aus der Sicht unterschiedlicher Figuren beschrieben) sein. Der dritte Typ sind schließlich Erzählungen mit

externer Fokalisierung, in denen der Erzähler weniger sagt als die Figur weiß, also keinen Einblick in deren Innenleben hat.²⁵⁹

Für die Filmwissenschaft hat Markus Kuhn in seinem umfassenden Werk zur Filmnarratologie Genettes Modell übernommen und für das Medium Film adaptiert. An dessen Konzept kritisiert er, dass nicht klar unterschieden wird, ob es sich um ein Wissens- oder Wahrnehmungsverhältnis zwischen Erzählinstanz und fokaler Figur handelt. Kuhn konzentriert sich in seinen Überlegungen somit, um eine kohärente Terminologie zu schaffen, generell auf die Wissens- bzw. Informationsebene, und übernimmt Genettes Dreiteilung in Null-, interne und externe Fokalisierung. Um speziell das Verhältnis zwischen der visuellen bzw. auditiven Erzählinstanz und der fokalen Figur zu beschreiben, nutzt er die von François Jost übernommenen Begriffe „Okularisierung“ und „Aurikularisierung“, welche Kuhn wieder in die drei genannten Varianten unterteilt.²⁶⁰

Einen ähnlichen Zugang schlägt Jörg Schweinitz in seiner Argumentation vor, der ebenfalls von Genettes Fragenpaar ausgeht, dieses aber modifiziert, um Widersprüchlichkeiten, die sich beim Umlegen des Konzepts auf den Film ergeben, zu vermeiden. Somit schlägt er statt „Wer sieht?“ die Frage „Wer erlebt?, oder: „Die Erlebensperspektive welcher Figur wird narrativ repräsentiert?“ vor und anstelle von „Wer spricht?“ „Wer ist die Quelle des Erzählens?, oder kurz: Wer teilt mit?“²⁶¹ Weiter differenziert er zwischen handlungslogischer Fokalisierung, die die vermittelte Erlebnisperspektive beschreibt, und einer bild- und tonlogischen, also auf Ebene der visuellen und auditiven Wahrnehmung, die im Vergleich zur Literaturwissenschaft im Filmmedium ergänzt werden muss. Bei dieser Variante spricht sich Schweinitz für nur zwei Differenzierungsmöglichkeiten aus: objektivierte und subjektivierte, „da die Unterscheidung von null und extern[er bildlogischer Fokalisierung] hier nicht sinnvoll herstellbar ist.“ Doppelte Fokalisierungen bezeichnen somit solche, die auf beiden Ebenen zu finden sind.²⁶² Schweinitz' Trennung zwischen handlungslogischer und bild-/tonlogischer Fokalisierung entspricht weitgehend Kuhns Teilung in Fokalisierung und Okularisierung/Aurikularisierung.²⁶³

Jörg Schweinitz geht in seinen Ausführungen zur narrativen Instanz, nachdem es sich beim Medium Film nicht nur um verbale, sondern um eine mehrkanalige Vermittlung handelt, von einer Quelle aus, der die Kontrolle über alle filmischen Kanäle zugeschrieben werden kann:

²⁵⁹ Vgl. Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Jochen Vogt (Hg. dt. Fassung). Andreas Knop (dt. Übersetzung). 2. Auflage. München: Fink, 1998. [Orig.: „Discours du récit.“ *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.] S. 132 f.

²⁶⁰ Vgl. Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u. a.]: De Gruyter, 2011. S. 119 ff.

²⁶¹ Vgl. Schweinitz 2007, S. 88 ff.

²⁶² Vgl. ebd., S. 95. Schweinitz grenzt seine Verwendung des Begriffs der „doppelten Fokalisierung“ von Genettes ab. Vgl. dazu ebd., S.95, Fußnote 7.

²⁶³ Vgl. Kuhn 2011, S. 130.

„Gleich, ob es sich um extradiegetische Erzählerstimmen (Voice-over) oder um die erzählenden Stimmen intradiegetischer Erzählfikturen (innerhalb der Handlungswelt erzählende Figuren) handelt, sie besitzen niemals jene – die Gesamtnarration organisierende – Kraft, die der des literarischen Erzählers entspricht.“²⁶⁴

Somit schließt sich Schweinitz zwar jenen Positionen an, die für die theoretische Diskussion eine erzählende Instanz voraussetzen, vermeidet allerdings diese zu personalisieren.

Im Fall von *Fight Club* jedoch verfügt aus meiner Sicht der Voice-Over-Erzähler über ein ausgesprochen hohes Maß an Kontrolle über die Vermittlung, und kann somit als „die Gesamtnarration organisierende Kraft“ erkannt werden. Selbstverständlich steht hinter diesem „fingierten Erzähler“ ein reales Team an Filmschaffenden, dem alle Entscheidungen zur Darstellung zuzuschreiben sind. Meines Erachtens wurde aber eben von diesen die Erzählung auf die Art angelegt, dass es scheint, als wäre der Erzähler für den Inhalt der erzählten Rückblende verantwortlich zu machen.

So kommentiert er zum Beispiel nicht einmal eine Minute nachdem die Rückblende begonnen hat, „No wait, back up. Let me start over“²⁶⁵ worauf ein weiterer Zeitsprung in die Vergangenheit vollzogen wird. Weiters häufen sich vor allem in der ersten halben Stunde Filmzeit Momente, in denen eindeutig die Voice-Over-Erzählung die gezeigten Bilder zu steuern scheint. Etwa gleich in der ersten Szene des Films, als der Erzähler von dem Sprengstoff berichtet, der in den umliegenden Gebäuden in den Untergeschossen deponiert ist, und die Kamera in einer rasanten Fahrt eindeutig seinen Gedanken zu folgen scheint.²⁶⁶

Ein anderes Beispiel stellt die in Kapitel 3.1 beschriebene Szene dar, in der sich die Wohnung des Erzählers mit Einrichtungsgegenständen inklusive der Verkaufsinformationen füllt, wird begleitet von der Voice-Over-Aufzählung der Möbelstücke, wodurch die visuelle Ebene wie die Bildwerdung der verbalen Erzählung wirkt.²⁶⁷

An anderen Stellen richtet der Erzähler sich auch im Bild mit seinen Ausführungen direkt an das Publikum. Vor allem die Sequenz, in der Tyler vorgestellt wird, vermischt auf diese Art die Ebenen der Narration. Eingeleitet wird diese mit den Voice-Over-Worten: „Let me tell you a little bit about Tyler Durden“, woraufhin in den Projektionsraum eines Kinos geschnitten wird, in dem Tyler bei seiner nächtlichen Arbeit gezeigt wird. Im Bild erscheint der Erzähler, direkt an die Kamera gewendet, und berichtet von dessen Schandtaten. Auch Tyler gibt in dieser Szene ein extra-diegetisches Signal an den/die ZuschauerIn: Während der Erzähler

²⁶⁴ Schweinitz 2007, S. 89.

²⁶⁵ *Fight Club*, Kauf-DVD, 3:35”.

²⁶⁶ Vgl. ebd., 2:25” ff.

²⁶⁷ Ebd., 04:49” ff.

die Bedeutung von Überblendungszeichen erklärt, hebt Tyler seinen Arm, um auf ein eben solches, dass in diesem Moment am rechten oberen Bildrand erscheint, zu zeigen.²⁶⁸

Wenn wir also in *Fight Club* den Erzähler als narrative Instanz akzeptieren, muss dennoch geklärt werden, welcher Erzähler gemeint ist. Denn derjenige, der im Voice-Over die Geschichte erzählt, tut dies aus der Sicht der ersten Szene, die die Rückblende einleitet. Sein Wissenstand ist somit ident mit dem, den der Erzähler zum Zeitpunkt, als er von Tyler bedroht im Hochhaus sitzt, hat. In der erzählten Rückblende wiederum sieht man dann die Figur des Erzählers, deren Wissenstand geringer ist als der des Voice-Over-Erzählers. Ich werde mich somit im Folgenden, wenn es essentiell ist, diese Unterscheidung zu machen, auf die „Erzählerfigur“, die in der Rückblende agiert und die als fokale Figur zu erkennen ist, und auf den „Voice-Over-Erzähler“, also die narrative Instanz, beziehen.

In der zuvor beschriebenen Szene, die Tylers nächtliche Arbeit beschreibt, ist es nach meinem Verständnis auch der Voice-Over-Erzähler, der sich für diese Sequenz zusätzlich auf visueller Ebene an das Publikum wendet. Einerseits ist dieser Einschub wie beschrieben, eindeutig über das Voice-Over eingeleitet und direkt an den/die ZuschauerIn gerichtet, und andererseits entsprechen die gegebenen Informationen dem Wissenstand des Voice-Over-Erzählers, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass die Erzählerfigur zu diesem Zeitpunkt so genau über Tylers Leben Bescheid weiß – immerhin hat dieser ihn gerade erst kennengelernt.

Seinen privilegierten Wissenstand lässt der Voice-Over-Erzähler nur selten durchscheinen – das folgende Kapitel beschäftigt sich unter anderem mit diesen „Hinweisen“. Somit sagt der Erzähler (im Grunde) nicht mehr, als die Figur weiß, und stellt somit nach Genette einen Fall von interner, fester Fokalisierung dar. Um jedoch die Erzählsituation genauer zu betrachten, werden differenziertere Begrifflichkeiten, wie die von Kuhn und Schweinitz vorgeschlagenen, benötigt.

Durch die Rückblendenstruktur des Films ist von Anfang an klar, dass handlungslogisch durch die Erzählerfigur fokalisiert wird und das Publikum die Ereignisse mit seinem beschränkten Wahrnehmungshorizont erlebt. Dass ebenfalls eine bild-/tonlogische Fokalisierung besteht, wird bis zur Auflösung verheimlicht, also dass das Publikum während des Großteils des Filmes Dinge gesehen und gehört hat, die nur in seiner Wahrnehmung, nicht aber in der diegetischen Realität existieren. Diesen Fall, also „wenn von einer Reflektorfigur eingebildete Figuren (und Gegenstände) so inszeniert werden, dass sie wie Elemente der diegetischen Realität wirken und agieren“ nennt Kuhn als Sonderfall interner Fokalisierung eine „mentale Metalepse“.²⁶⁹

²⁶⁸ *Fight Club*, Kauf-DVD, 30:50'' ff.

²⁶⁹ Vgl. Kuhn 2011, S. 156.

In *Haute Tension* stellt sich die Situation aufgrund der Gemeinsamkeiten im narrativen Aufbau ähnlich dar. Der auffälligste Unterschied ist in diesem Fall das Fehlen eines/einer expliziten Erzählers/Erzählerin. Aufmerksame ZuschauerInnen erkennen, dass grundsätzlich durch die von ihr eingeleitete Rückblende, zumindest auf handlungslogischer Ebene, eine interne Fokalisierung vorliegt. Allerdings variiert sie hier zwischen Marie und dem Mörder, also verfolgt abwechselnd ihr Handeln und seines. Ich würde in diesem Fall jedoch dafür plädieren, diesen Wechsel als „Alterationen“ nach Genette zu verstehen. Dabei handelt es sich um kurzzeitige Fokalisierungswechsel innerhalb eines vorherrschenden Modus, bei denen „die Kohärenz des Ganzen noch stark genug bleibt, um von einem dominanten Modus reden zu können“.²⁷⁰ Ich würde mich auch deshalb für Marie als einzige Fokalisierungsinstanz aussprechen, da das Zeigen der Morde meines Erachtens nicht unbedingt handlungslogische Gründe hat, sondern als dissonanz-induzierende Szenen im Sinn der in Kapitel 2 beschriebenen Affektdramaturgie genreimmanente Bestandteile darstellen.

Dass ebenfalls bild-/tonlogisch durch Marie fokalisiert wird, erkennt der/die ZuschauerIn – genauso wie in *Fight Club* – erst mit dem Twist. Nachdem mit diesem auch festgestellt wird, dass Marie und der Mörder dieselbe Person sind, müssen auch die zuvor erkannten Alterationen revidiert werden, da ja somit alle Szenen – „ihre“ wie auch „seine“ – Maries Erlebnisse dargestellt haben und somit auch in diesem Fall im Grunde eine feste Fokalisierung vorgeherrscht hat.

In beiden Filmen wird nach dem Offenlegen der Falschen Fährte die Fokalisierung aufgebrochen und es folgen in beiden Fällen korrektive, bild-/tonlogisch objektiviert fokalisierte Einstellungen. Diese „Enthüllungstechniken“ werden in Kapitel 5.1 dieser Arbeit näher ausgeführt.

Mit dieser Klarstellung der Erzählsituationen der Filme ist auch schon die übergeordnete Strategie der Irreführung benannt. Im folgenden Kapitel werden weitere Methoden erörtert, wie Filme ihre Unzuverlässigkeit vor dem Publikum „verheimlichen“ können und wie dies in den Fallbeispielen dieser Arbeit umgesetzt wird.

²⁷⁰ Vgl. Genette 1998 [1972], S. 138 f.

4.2. Strategien der Irreführung

Nachdem im letzten Kapitel verschiedene theoretische Konzepte, die sich mit irreführenden Erzählungen auseinandersetzen, sowie die Erzählsituationen in *Fight Club* und *Haute Tension* erörtert wurden, wird nun untersucht, welche Methoden zur Steuerung des Rezeptionsprozesses ausgemacht werden können. Konkret wird die Frage beantwortet, wie es gelingt, die ZuschauerInnen auf die Falsche Fährte zu locken und ebenso sie davon abzuhalten, die Irreführung zu durchschauen. Warum in einzelnen Fällen Hinweise, die zu erkennen wären, nicht oder falsch wahrgenommen werden, soll in Kapitel 4.3 betrachtet werden.

Um sich dieser Frage anzunähern, muss zunächst geklärt werden, wie grundsätzlich die Aktivität des/der RezipientIn im Prozess des Film-Verstehens verstanden werden kann. Laut der Theorie von David Bordwell, einem namhaften Vertreter der konstruktivistischen Denkrichtung, organisiert der/die ZuschauerIn die Informationen, die ihm durch *Syuzhet/Plot* und *Style* vermittelt werden, mithilfe von mentalen Schemata und konstruiert so die *Fabula/Story*.²⁷¹ Diese Schemata sind Teil des impliziten Gedächtnisses und können als konzeptionelle Rahmen angesehen werden, innerhalb derer Wissen zu bestimmten Situationen, Personen oder Objekten mental organisiert ist. Somit können neue Informationen schnell verarbeitet werden, indem sie mittels Zuordnung zu einem dieser Schemata verstanden werden. Ein oft gebrachtes Beispiel für ein solches Schema ist das eines Restaurantbesuchs: Dieses beinhaltet unterschiedliche Aktionen, wie die Speisekarte zu lesen, zu bestellen, zu essen und zu bezahlen. Wenn nun zum Beispiel eine Person beim Essen in einem Restaurant beobachtet wird, können schnell die fehlenden Aktionen mental ergänzt werden und es wird davon ausgegangen, dass sie davor bestellt hat und danach zahlen wird. Somit steuern Schemata unbewusst Wahrnehmung und Erwartungen und helfen ebenso dabei, Situationen über die gegebenen Informationen hinaus „auszuschmücken“, also die Lücken zu füllen. In der Filmrezeption spielt diese schemengeleitete Denkweise nicht nur eine zentrale Rolle in der Konstruktion der Story, sondern beeinflusst auch die Grundannahmen, mit denen einE RezipientIn an einen Film herantritt, wie zum Beispiel die fortbestehende Existenz einer Figur, auch wenn sie nicht im Bild zu sehen ist. Solche Vorannahmen bleiben in der Regel unbemerkt – nur wenn ein Film diese verletzt, wird sich der/die ZuschauerIn ihrer bewusst.²⁷²

Daniel Barratt beantwortet die eingangs gestellte Frage nach den Gründen der „twist blindness“ der ZuschauerInnen ebenfalls mit Hilfe kognitionswissenschaftlicher Konzepte.

²⁷¹ Vgl. Bordwell 1985, S. 53.

²⁷² Vgl. ebd., S. 37.

Demnach sind die beiden zentralen, gleichsam aber auch beschränkten Fähigkeiten des/der ZuschauerIn bei der Filmrezeption Aufmerksamkeit und Gedächtnis. Somit konstatiert der Autor, dass es zu jedem Zeitpunkt nur möglich ist, sich auf einen Aspekt der Erzählung zu konzentrieren, was wiederum Auswirkungen auf das Erinnerungsvermögen hat. Die Gedächtnisfunktion des Menschen ist ebenfalls beschränkt und bietet keine fotografische Abbildung der Sinneswahrnehmung, sondern erfolgt anhand der Einbindung in bereits vorhandene Schemata. Die Übertragung von Informationen aus dem limitierten Arbeits- in das Langzeitgedächtnis erfordert allerdings das aktive Wiederholen derselben und gleichzeitig dürfen während dieses Prozesses keine Ablenkungen bestehen. Diese kognitiven Limitierungen können Filme mit verschiedenen Mitteln ausnutzen, um das Publikum zu täuschen.²⁷³

Eine Methode besteht darin, den Verarbeitungsprozess so zu stören, dass keine Ressourcen für die Einbeziehung der neuen Informationen in die Hypothesenbildung frei bleiben. Dies kann einerseits durch einen „informational load“ erreicht werden, also durch das Präsentieren von zusätzlichen Informationen, die die RezipientInnen ablenken, wie zum Beispiel das Einfügen von Zwischentiteln oder Voice-Overs. Andererseits werden durch das Hervorrufen einer emotionalen Reaktion, wie zum Beispiel Angst, die Verarbeitungsressourcen in Fight-or-flight-Manier auf das bedrohende Objekt gerichtet. Durch diesen „emotional load“ kann auch eine länger persistierende Ablenkung erreicht werden, da emotionale Effekte dazu tendieren langsamer abzuklingen.²⁷⁴

Weitere Faktoren, die „blind“ machen für eventuelle Hinweise, erklärt Barratt anhand des „Primacy effects“ und des „Primings“. Ersterer besagt, dass früher erhaltene Inputs eine ausschlaggebende Bedeutung für die Hypothesenbildung einnehmen und nachfolgende Informationen diesen soweit wie möglich untergeordnet und nötigenfalls auch gebeugt werden. „Priming“ beschreibt das Evozieren bestimmter Schemata durch diese früh gewonnenen Einsichten, durch die dann alles weitere verstanden wird.²⁷⁵

Britta Hartmann, die sich in einem Beitrag einer ähnlichen Argumentation bedient, schlägt zudem noch den Begriff des „modalen Priming“ vor, der das anfängliche Urteil des/der RezipientIn „über die Textsorte, das Genre, die ‚Art‘ der Erzählung und des Erzählens, über die epistemologische Distanz und damit über den Grad der Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit“²⁷⁶ beschreibt. In den von ihr so genannten „rückwirkenden Überraschungsgeschichten“ muss am Ende anerkannt werden, dass von einem falschen

²⁷³ Vgl. Barratt, Daniel. „Twist Blindness‘: The Role of Primacy, Priming, Schemas, and Reconstructive Memory in a First-Time Viewing of *The Sixth Sense*.“ *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Warren Buckland (Hg.). Malden [u. a.]: Wiley-Blackwell, 2009. S. 62-86, hier: S. 64 f.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 67.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 66 f.

²⁷⁶ Hartmann 2005, S. 168.

„Modus“ der Erzählung ausgegangen wurde, also „ein anderes Spiel“ als erwartet gespielt wurde.²⁷⁷

Dieses „modale Priming“ spielt vor allem in der Strategie von *Haute Tension* eine sehr große Rolle. In diesem Film wird schnell eine (wie der Name vermuten lässt) hohe Anspannung bei dem/der ZuschauerIn erzeugt. Gleich mit den ersten Einstellungen des geschundenen Körpers von Marie und der folgenden Traumsequenz wird die passende Erwartung für einen Horrorfilm geweckt. Auch wenn im Anschluss während der Autofahrt das Geplauder der beiden Frauen einen kurzen Moment des Aufatmens möglich macht, kehrt spätestens mit der darauf folgenden Szene, in der der Killer bei der Selbstbefriedigung und Leichenschändung zu sehen ist, die Angst vor dem Bevorstehenden zurück.²⁷⁸ Durch die aufgebaute Spannung wird also der „emotional load“ durchgehend aufrechterhalten. Dadurch werden die kognitiven Kapazitäten auf die Ursache der Gefahr konzentriert und so von eventuellen Hinweisen abgelenkt.

Zusätzlich führen die oben erwähnten ersten Einstellungen mittels Priming dazu, Marie in der Opferrolle zu sehen. Durch die Aktivierung des Genre-Schemas ist auch gleich klar, dass es sich bei den beiden sympathischen, jungen Studentinnen mit aller Wahrscheinlichkeit um die zentralen Opfer handeln wird. Mit dem Wissen um die generischen Konventionen ist deutlich zu erkennen, dass sich die beiden am Weg in ihr Unheil befinden. Diese Vorahnung scheint durch die extreme Abgeschiedenheit des Landhauses von Alex' Familie bestärkt.

Die Konzentration des Films auf den simplen Plot und die Konfrontation zwischen Marie und dem Mörder, von der keinerlei Nebenhandlungen ablenken, fördert das Hineinziehen des/der ZuschauerIn in das Geschehen. Ebenso verstärkt die gekonnte Inszenierung in der Tradition der Slasherfilme der 1970er und 80er-Jahre eine konservative Rezeptionshaltung. Durch das Aufgreifen derer zentralen Motive wie das Auftauchen des anonymen, grauenhaften Mörders und die blutigen Gewaltdarstellungen scheinen die ZuschauerInnenerwartungen auf Genre-Ebene optimal erfüllt. Ebenfalls bestätigt werden diese durch das geradezu mustergültige Ausfüllen der generischen Rollen – der ekelerregende, skrupellose Killer und Marie als ein Final Girl, wie es in (Carol Clovers) *Buche* steht. Durch diese durchgehende Bestätigung der Genreerwartungen gibt es in *Haute Tension* für das Publikum kaum Grund, die Darstellung anzuzweifeln.

In *Fight Club* kann, wie in *Haute Tension* anhand der Erzählweise gleich von Beginn an eine Ablenkungsstrategie erkannt werden. Schon früh wird ein sehr schnelles, wie in einem Actionfilm zu erwartendes Erzähltempo vorgelegt. Gleich in den ersten Minuten folgt Rückblende auf Rückblende, das Voice-Over-Kommentar des Erzählers liefert einen dichten

²⁷⁷ Vgl. Hartmann 2005, S. 168.

²⁷⁸ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 00:42“ ff.

Strom an Informationen, die erst verarbeitet und eingeordnet werden müssen. Durch diesen „informational load“ nimmt man seine zahlreichen Hinweise zwar wahr, hat aber keine mentalen Kapazitäten frei um sie mit anderen Informationen in Bezug zu setzen oder zu hinterfragen, ob die Erklärungen, die wir bekommen, auch tatsächlich stimmen.

In der ersten Szene im Hochhaus werden Tyler und der Erzähler im Rahmen einer Konfrontationssituation eingeführt. Durch die Aussage des Erzählers, „That old saying, how you always hurt the one you love, well, it works both ways“²⁷⁹ gesteht dieser jedoch auch unmittelbar ein Näheverhältnis zu Tyler. In Kombination mit der eindeutigen Konfliktsituation ist somit die Hypothesenbildung des/der ZuschauerIn gleich in Richtung der Frage gelenkt, was zwischen den beiden sich scheinbar nahestehenden Männern vorfallen wird. Dieser Frage ist wiederum die Annahme der beiden als separate Entitäten inhärent. Zu einem späteren Zeitpunkt scheint sich diese Sichtweise zu bestätigen, zum Beispiel als der Polizist, der die Explosion seines Appartements untersucht, den Erzähler am Telefon fragt: „Have you recently made enemies with anyone who might have access to homemade dynamite?“ – „Enemies?“ erwidert der Erzähler während er sich ungläubig in Richtung Tyler dreht.²⁸⁰ Mit dem Wissen um die finale Gegenüberstellung der beiden Protagonisten gehen auch weitere Überzeugungen einher, zum Beispiel, dass beide bis zu diesem Punkt überleben werden und dass deren Verhältnis zu irgendeinem Zeitpunkt des Films ins Negative kippen wird. Durch den „Primacy-Effekt“ lenken diese Annahmen den ganzen Film hindurch die Wahrnehmung und schließen gleichsam die Möglichkeit aus, dass einer der beiden nicht existiert.

Die genretypische Geschlechterkonstruktion der Figur Marla, die in vorangegangenen Kapiteln bereits ausgeführt wurde, stellt einen wichtigen Teil der Strategie dar. Sie wird von Beginn an als störendes Element inszeniert und als tollpatschig und verwirrt dargestellt. Somit können erkannte Inkonsistenzen auf sie und ihre Charakterisierung geschoben werden. Hinweise, die in diesem Sinne übersehen werden, werden in Kapitel 4.3.1 vorgestellt.

Als der Erzähler Tyler dem Publikum vorstellt, führt er ihn wie eine reale Figur ein und beschreibt seine Jobs, seine Lebenseinstellung und seine rebellischen Aktivitäten. Durch diese spezifischen Eigenheiten kann ihn das Publikum leicht als (in der Fiktion) reale Person begreifen. Die scheinbare „Realität“ der Figur wird auch durch die physische Gewalt untermauert. „Die körperlichen Konsequenzen der Schläge vermitteln die physische Realität von Tyler.“²⁸¹

²⁷⁹ *Fight Club*, Kauf-DVD, 02:17”.

²⁸⁰ Vgl. ebd., 54:02” ff.

²⁸¹ Vgl. Ganzer, Katharina. „Dramaturgie der Irreführung in *Fight Club* (1999).“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S. 111-120, hier S. 119.

Fast noch besser scheint diese Aussage im Fall des Mörders in *Haute Tension* zu passen. Die körperlichen Konsequenzen seiner Handlungen könnten „einschneidender“ nicht sein – deren physische Kraft ist den geschändeten und zerstückelten Körpern der Opfer eingeschrieben.

Eine (zumindest in westlichen Kulturen) vorherrschende Grundannahme, besteht sicher darin, dass jeder Mensch nur einem Körper innewohnen kann. Dadurch, dass wir die imaginierten Figuren sich „wie Menschen“ benehmend beobachten, können wir sie, ohne diese Information explizit zu bekommen, mit schematischen Etiketten wie „Mensch“ oder „existent“ versehen.²⁸² Mit dieser – in den Fällen dieser Filme – falschen Überzeugung ist der Grundstein für die Falsche Fährten bereits gelegt.

4.3. Hinweise auf die Unzuverlässigkeit

In den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits dargelegt, dass die Täuschung in den beiden Filmen auf der erst spät im Film offen gelegten subjektivierten bild-/tonlogischen Fokalisierung basiert. Die narrative „Rechtfertigung“ für dieses Vorenthalten der Information wird durch die Rückblendenstruktur ermöglicht, durch welche zumindest im Nachhinein erklärt werden kann, wie es zu dieser Irreführung gekommen ist. Zudem wurden einige Strategien vorgestellt, die ermöglichen, den/die ZuschauerIn davon abzuhalten, eine zweifelnde Rezeptionshaltung einzunehmen.

Wie bereits in der Einleitung erklärt, gehe ich in dieser Arbeit von ZuschauerInnen aus, bei denen die Täuschung funktioniert. Vor diesem Hintergrund kann somit gleich das Ende dieses Kapitels vorweggenommen werden: die genannten Hinweise werden in der Regel nicht erkannt. Dennoch möchte ich im Folgenden untersuchen, welche Markierungen in den Filmen zu finden sind, die vom Publikum noch vor den Auflösungsszenen als Hinweise auf die Unzuverlässigkeit erkannt werden könnten und auch versuchen zu beantworten, warum diese für gewöhnlich nicht wahrgenommen oder zumindest nicht richtig interpretiert werden.

Es ist natürlich schwer zu beurteilen, ob Hinweise wahrgenommen werden (können) oder nicht oder ob in Folge erkannte Irregularitäten als Signale für die Unzuverlässigkeit interpretiert werden. Ich möchte mich in diesem Kapitel bemühen, solche Hinweise anzuführen, die, *wenn* sie bemerkt werden, die Hypothesenbildung zumindest in Richtung der richtigen Auflösung lenken.

²⁸² Vgl. Barratt 2009, S. 66.

In *Fight Club* sind viele solcher „richtungsweisender“ Hinweise versteckt. Allerdings sind nicht alle auch zu erkennen oder fallen erst nach mehrfacher Rezeption als solche auf. So blitzt Tyler zum Beispiel schon vor seinem Zusammentreffen mit dem Erzähler wiederholt in Form von subliminal in Szenen eingearbeiteten Einzelbildern auf. Diese Tatsache ist jedenfalls interessant in Hinblick darauf, dass die zweite Persönlichkeit früh als Idee im Bewusstsein des Erzählers auftaucht. Aber durch die Dauer dieser Einstellungen fast unter der Wahrnehmungsgrenze – auch wenn die Stellen genau bekannt sind, fällt es bei normaler Wiedergabegeschwindigkeit schwer, mehr als nur einen flüchtigen Schatten wahrzunehmen – würde ich derartige Spiele mit den RezipientInnen nicht als Hinweise auf die Unzuverlässigkeit oder die Auflösung interpretieren. Eher würde ich sie als Teil eines extradiegetischen Kommentars verstehen. Während seiner Vorstellung von Tyler beschreibt der Erzähler, dass dieser genau dieselbe Technik anwendet, wenn er als Projektionist einzelne Bilder pornografischen Materials in Familienfilme schneidet.²⁸³ Diese diegetische Information wird am Ende des realen Films auf extradiegetischer Ebene aufgegriffen: Vor den Schlusscredits ist für einige Kader lang das Bild eines Penis zu sehen.²⁸⁴

Der Film beginnt auch gleich mit einem Hinweis, dass eine höchst subjektive Geschichte folgt. Die Anfangscredits werden durch eine computeranimierte „Kamerafahrt“ durch das Hirn des Erzählers hinterlegt. Dies könnte auch gleich als Warnung verstanden werden, dass die folgende Erzählung dessen Kopf entspringt.

„Sehr deutliche Hinweise auf die erzählerische Unzuverlässigkeit in *Fight Club* liefern mehrere Szenen, welche die unzuverlässige Perspektive des gesamten Films *en miniature* widerspiegeln.“²⁸⁵

So werden mehrfach (Tag-)Traumszenen erst im Nachhinein als solche zu erkennen gegeben. Auf einer seiner Geschäftsreisen etwa imaginiert der Erzähler eine Flugzeugkollision, die er, während rund um ihn Sitzplätze, Sauerstoffmasken und Passagiere durch die Luft fliegen, mit erstauntem Gesichtsausdruck beobachtet und seinen allgegenwärtigen trockenen Voice-Over-Kommentaren begleitet. Beendet wird die kurze Szene durch das Ausgehen des „Fasten Seat Belt“-Hinweises und der Rückkehr zur vermeintlich bild-/tonlogisch objektiv fokalisierten Realität. Jedoch passiert dies in eben diesem Moment nicht – als der Erzähler aus seinem Tagtraum erwacht, sitzt Tyler auf dem Platz neben ihm, an dem zuvor noch eine Frau gesessen ist.²⁸⁶

Im Laufe des Films bringt der Voice-Over-Erzähler auch häufig seine eigene Unzuverlässigkeit zum Ausdruck. So lässt schon seine Selbstcharakterisierung als chronisch

²⁸³ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 31:00“ ff.

²⁸⁴ Ebd., 2:11:06“.

²⁸⁵ Helbig 2005, S. 138. Jörg Helbig führt in diesem Text weitere Beispiele an, die auch in meiner Argumentation Eingang gefunden haben.

²⁸⁶ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 20:40“ ff.

schlaflos und seine zugegebenen daraus resultierenden Wahrnehmungsprobleme an seiner Integrität zweifeln. Er erklärt etwa, dass er einschläft und an anderen Orten aufwacht, ohne zu wissen, wie er dorthin gekommen ist²⁸⁷ oder „With insomnia, nothing is real. Everything is far away. Everything is a copy of a copy of a copy.“²⁸⁸ Weiters bezeichnet er sich während seiner Schimpftirade gegen Marla selbst als Lügner.²⁸⁹

Außerdem bringt der Voice-Over-Erzähler wiederholt in seinen Kommentaren seine scheinbar ehrlichen Gefühle zum Ausdruck, während gleichzeitig die Erzählerfigur On-Screen gegenteilig reagiert. Prägnant kommt dies zum Ausdruck, als Tyler nach seiner ersten Nacht mit Marla den Erzähler fragt:

Tyler:	You're not into her, are you?
Erzählerfigur (entrüstet):	NO! God, not at all!
Voice-Over-Erzähler:	I am Jack's raging bile duct.
Tyler:	Are you sure? You can tell me.
Erzählerfigur:	Believe me, I'm sure! (stößt empört Luft aus)
Voice-Over-Erzähler:	Put a gun to my head and paint the wall with my brains. ²⁹⁰

Von sich selbst als die verschiedenen Organe einer unbekannten dritten Person „Jack“ zu sprechen ist eine Erzählform, die der Erzähler aus einem Magazin übernommen hat, in dem Artikel aus dieser Perspektive verfasst sind. „So as ‚Jack's colon‘ or ‚Jack's inflamed sense of rejection,‘ the narrator ‚Jack‘ is able to displace his identity, which further contributes to his deferment of reality.“²⁹¹

So weisen zahlreiche Beispiele auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers hin und können damit Zweifel an seiner korrekten Darstellung des Geschehens wecken. Allerdings reichen diese Kommentare nicht aus, um einen Hinweis zu geben, was genau an der Repräsentation nicht zuverlässig ist. Es wird also auf keine Weise angedeutet, dass Tyler der Teil der Realität ist, den wir anzweifeln sollten.²⁹²

Andere Aussagen des Erzählers weisen expliziter auf Tyler oder sein Verhältnis zum Erzähler als Ursache für mysteriöse Begebenheiten hin. So erklärt der Erzähler gleich in der Anfangsszene bezüglich seines Wissens zu detaillierten Plänen von Project Mayhem mit „I know this because Tyler knows this.“²⁹³ Später kommentiert er als Tyler ansetzt seine Begegnung mit Marla zu schildern, „I already knew the story before he told it to me.“²⁹⁴

Während der Erzähler später im Büro seines Chefs einen Kampf mit demselben vortäuscht, indem er sich selbst durch den Raum wirft und ins Gesicht schlägt, stellt er fest: „For some

²⁸⁷ *Fight Club*, Kauf-DVD, 05:32”.

²⁸⁸ Ebd., 03:45” ff.

²⁸⁹ „Her lie reflected my lie.“ Ebd., 11:54”.

²⁹⁰ Ebd., 49:41” ff.

²⁹¹ Ta 2006, S. 272.

²⁹² Vgl. auch Helbig 2005, S. 139.

²⁹³ *Fight Club*, Kauf-DVD, 02:40”.

²⁹⁴ Ebd., 47:25”.

reason I thought of my first fight with Tyler.“ Betont wird diese Aussage, indem zeitgleich, während er sich selbst rückwärts gegen ein gläsernes Regal schleudert, mitten in der Flugbewegung das Bild für die Dauer dieses Satzes einfriert.²⁹⁵

Ebenso sind Tylers eigenes Verhalten bzw. seine Aussagen in einigen Fällen auffallend seltsam. So verbietet er dem Erzähler mit Marla oder irgendjemand anderem über ihn zu sprechen. „You say anything about me or what goes on in this house, to her or to anybody, we’re done!“²⁹⁶

In einer späteren Szene gibt er dem Erzähler und damit auch dem Publikum einen noch deutlicheren Hinweis darauf, die bisherigen Annahmen zu überdenken:

„You need to forget about what you know, that’s your problem. Forget about what you think you know - about life, about friendship, and especially about you and me.“²⁹⁷

Als der Erzähler nachfragt, was das zu bedeuten hätte, lenkt Tyler das Auto, in dem die beiden mit zwei Project-Mayhem-Mitgliedern sitzen, langsam auf die Gegenfahrbahn. Infolgedessen beschert ihnen Tyler in seinen Worten eine „near-life-experience“ – im Rahmen eines halsbrecherischen Autounfalls. In diesem Fall folgt auf den gegebenen Hinweis, der sogar den Erzähler selbst stutzig macht, direkt ein Ereignis, das große emotionale Anspannung bei dem/der ZuschauerIn bewirkt, und somit einen „emotional load“ hervorruft.

In beiden Filmen bleibt eine der beiden Persönlichkeiten namenlos. Der Grund dafür wird mit der Auflösung der Falschen Fährten offensichtlich, da es sich ja tatsächlich jeweils um nur eine Person handelt. Die Namenlosigkeit des Erzählers in *Fight Club* wird betont durch die ständige Hervorhebung des Namens seines Alter Egos. Innerhalb der Fight Club-Bewegung scheint dieser fast mythische Dimensionen anzunehmen. Etwa als Bob, der sich als Mitglied herausstellt, mit verschwörerischem Unterton schildert, welche Legenden sich um den Fight Club-Gründer ranken: „And he sleeps only one hour a night. He’s a great man. Do you know about Tyler Durden?“²⁹⁸ Als Wink Richtung Auflösung könnte auch die somit geschaffene Assoziation zwischen dem schlaflosen Erzähler und dem Namen Tyler Durden aufgefasst werden.

Auch als der Erzähler mit Marla Telefonnummern austauscht, wird explizit auf dessen unbekannten Namen hingewiesen. Nachdem er ihr seine Visitenkarte gegeben hat, dreht sie sich im Weggehen noch einmal um. Sie merkt an, dass die Karte mit seinen Kontaktinformationen nicht seinen Namen enthält und fragt, „Who are you? Cornelius?

²⁹⁵ *Fight Club*, Kauf-DVD, 1:13:45” ff.

²⁹⁶ Ebd., 50:32” ff.

²⁹⁷ Ebd., 1:34:59” ff.

²⁹⁸ Ebd., 1:05:55” ff.

Rupert? Travis?²⁹⁹ Any of the stupid names you give each night?“³⁰⁰ Eine Antwort wird nie gegeben – direkt nachdem sie diese Frage gestellt hat, fährt zwischen ihr und der Kamera ein Bus vorbei und es folgt der Schnitt zur nächsten Montagesequenz, die den Erzähler auf seinen Geschäftsreisen quer durchs Land zeigt. Erneut hält der Voice-Over-Erzähler durch einen stetigen Informationsstrom die kognitive Beschäftigung hoch (im Sinne eines „informational load“). Innerhalb dieser Sequenz taucht dann auch Tyler in einer Einstellung zum ersten Mal seit der Anfangsszene wieder auf. Diese zeigt zu Beginn den Erzähler auf einem Flughafen-Fahrsteig während er sich im Voice-Over fragt, „If you wake up at a different time, in a different place, could you wake up as a different person?“ In diesem Moment fährt Tyler lässig lehnend in Gegenrichtung an ihm vorüber. Das Publikum ist, wie die Kamera, die Tyler für ein paar Sekunden folgt, abgelenkt vom Erzähler und dessen Kommentaren und fokussiert auf die von Brad Pitt dargestellte Figur.³⁰¹

So auffällig bei näherer Betrachtung die Namenlosigkeit des Erzählers ist, so verwunderlich erscheint es, dass dies dem/der ErstrezipientIn in der Regel nicht auffällt. Erklärt werden kann dies mit der schematischen Rekonstruktion. So wird die beschriebene Szene mit Marla mit dem Schema „Kontaktaustausch“ belegt, und dieses beinhaltet im Regelfall das Weitergeben *aller* relevanten Daten. In der Erinnerung werden also die fehlenden Informationen hinzugefügt. Die gleiche Strategie kann während der Telefongespräche mit dem Polizisten, der die Appartement-Explosion untersucht, erkannt werden. Dass auch während diesen niemals der Name des Erzählers fällt, hat auf den Rezeptionsprozess keine Auswirkung. Die rekonstruierte Erinnerung wurde mit den Höflichkeiten, die dem Schema eines Telefongesprächs entsprechen, ausgeschmückt.

In *Haute Tension* kann die Namenlosigkeit der alternativen Persönlichkeit leicht mit der Genrekonvention des anonymen Killers erklärt werden, womit in diesem Umstand nicht zwangsläufig eine Falsche Fährte vermutet werden kann. Im Vergleich zu *Fight Club* sind in diesem Film insgesamt kaum ähnlich klare Markierungen zu finden. Der sehr geradlinige, simple Plot von *Haute Tension* kann diese geringere Dichte an Hinweisen erklären. Ebenfalls scheint die grundsätzliche Unmöglichkeit nach der Auflösung eine kohärente Story zu rekonstruieren den niedrigen Stellenwert, der bei der Produktion auf derartige Indizien gelegt wurde, zu belegen. Weiters fallen die meisten Anspielungen, die auszumachen sind, innerhalb des Genre-Schemas „Horrorfilm“ kaum auf.

Insgesamt sehe ich in *Haute Tension* den/die ZuschauerIn nicht in einer zweifelnden Position bezüglich der Unzuverlässigkeit der Erzählung. Wie erwähnt kann dies vor allem durch die

²⁹⁹ Mit diesen Namen bezeichnet sich der Erzähler bei seinen Besuchen in den Selbsthilfegruppen.

³⁰⁰ *Fight Club*, Kauf-DVD, 18:25“ ff.

³⁰¹ Ebd., 19:01“ ff.

Aspekte, die durch Hartmanns „modales Priming“ den Genrevertrag eines Horrorfilm versprechen und diesen auch bis zur Auflösung der Falschen Fährte außerordentlich gut zu erfüllen scheinen, erklärt werden. Nachdem der Mörder schon so früh im Film gezeigt wird, stellt sich dem Publikum ebenfalls nicht die Frage nach dessen Identität, was in anderen Slasher-Horrorfilmen noch eher dazu motiviert, auf „Indizienjagd“ zu gehen.

Ein relativ deutlicher Hinweis auf die Persönlichkeitsspaltung wird gleich nach der bereits mehrfach erwähnten Anfangssequenz gegeben, in der Marie panisch durch den Wald jagt. Anschließend, als die beiden Freundinnen über den Traum reden und Alex fragt, wer sie denn verfolgt hat, erklärt Marie, dass sie es scheinbar selbst war, die sich verfolgt hätte.³⁰² Somit wird sie gleich zu Beginn des Films als Täterin *und* Opfer positioniert und nimmt so auf subtile Weise schon das Ende vorweg.

Erneut als Gefahrenquelle gibt sich Marie kurz darauf zu erkennen. Kurz vor ihrer Ankunft im Landhaus verschwindet Alex, unter dem Vorwand etwas gehört zu haben, im Dunkeln des unüberblickbaren Maisfelds. Marie, die immer nervöser und auch verärgerter ihrer Freundin gegenüber wird, warnt diese mehrfach, dass sie diesen Scherz bereuen und dafür bezahlen wird.³⁰³ Maries Äußerung wird allerdings, nachdem es sich in der Tat als ein Streich von Alex herausstellt, von RezipientInnenseite am ehesten als eine alltagsbekannte Art von Drohung, die schnell und unbedacht geäußert wird, verstanden.

Wie bereits in Zusammenhang mit der sexuellen Motivation der Persönlichkeitsabspaltung beschrieben, fällt das Eintreffen des Mörders mit dem Höhepunkt von Maries Selbstbefriedigung zeitlich zusammen.³⁰⁴ Die Darstellung der Gleichzeitigkeit, betont durch die Parallelmontage dieser beiden Prozesse, kann als Hinweis auf einen kausalen Zusammenhang zwischen ihrer Sexualität und der bereits zuvor als sexuell charakterisierten Motivation des Mörders dienen.

Im Anschluss beobachtet Marie von ihrem Zimmer aus, wie der Mörder vor der Haustür darauf wartet, dass ihm sein erstes Opfer öffnet. Als er schließlich durch die vergitterte Tür den Vater attackiert, weicht Marie erschrocken vom Fenster zurück. In der nächsten Einstellung dreht sie sich mit vor Schock weit aufgerissenen Augen zur Kamera, worauf eine schnelle Kamerafahrt weg von ihr und durch das ganze Haus in Richtung Haustüre folgt. Am Ort des blutigen Geschehens angekommen, wird die Fahrt langsamer und bewegt sich zur Hand des Mörders, der in diesem Moment durch die vergitterte Tür greift, um von innen aufzusperren.³⁰⁵ Diese Art der Inszenierung vermittelt den Eindruck eines „Heraustretens“ aus Maries Körper und gleichzeitig wechselt auch der Fokus der Erzählung von ihr auf die Handlungen des Mörders im Sinne der zuvor besprochenen Alterationen nach Genette. Ein

³⁰² Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 03:42“ ff.

³⁰³ Vgl. ebd., 08:40“ ff.

³⁰⁴ Vgl. ebd., 21:20“ ff.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 22:25“ ff.

ähnlicher Effekt wird später erzielt, als der Killer Alex zu seinem Lastwagen trägt und Maries Gesicht für ein paar Sekunden aus der Dunkelheit auftaucht und mit einem unheimlichen extradiegetischen Atemgeräusch wieder dort eintaucht.³⁰⁶ Auch wenn solche Momente als auffällig empfunden werden und sie auch eine gewisse „Entkörperung“ von Marie nahe legen, würde sie einE ahnungsloseR ErstrezipientIn am ehesten als wirkungsvolle Einstellungen ansehen, die den Effekt des subjektiven Horrors verstärken.

Weiter können einige visuelle Symbole als Zeichen für die Dualität ihrer Identität gefunden werden, wie zum Beispiel die beiden Papageien im Haus von Alex' Familie, das zersprungene Gesicht der Puppe in Maries Zimmer, die zwei Streifen auf der Seite des Autos, in dem sie den Mörder verfolgt oder die Würfel in demselben, die in mehreren Einstellungen den Wert zwei zeigen.³⁰⁷ Ich stehe solchen gefundenen „Hinweisen“ – wie den subliminalen Bildern in *Fight Club* – jedoch zugegebenermaßen skeptisch gegenüber. Selbst wenn diese Elemente bewusst als Anspielungen auf ihre Spaltung in den Film eingebaut wurden, bezweifle ich stark, dass der/die nichts ahnende ZuschauerIn derartige Elemente auf diese Art auslegen würde, selbst wenn sie ihm/ihr auffallen würden. Weiters werden in der Erinnerung des/der RezipientIn solche Details üblicherweise nicht langfristig gespeichert, wenn kein konkretes Schema damit verbunden werden kann oder ihnen aus einem anderen Grund lange genug Aufmerksamkeit geschenkt wird, um sie im Langzeitgedächtnis abzulegen.³⁰⁸

Der objektiv betrachtet eindeutigste Hinweis in *Haute Tension* wird von Alex' Mutter kurz vor ihrem Tod gegeben. Als Marie neben ihr am Boden kniet, schreckt die tot Geglaubte noch ein letztes Mal hoch und flüstert wiederholt „Warum?“ in Maries Ohr während sie ihren handlosen Armstumpf in deren Richtung hält.³⁰⁹ Durch den damit einhergehenden Schockmoment, der ein „emotional load“ erzeugt, wird der/die ZuschauerIn davon abgehalten, diese Bemerkung richtig zu interpretieren, wodurch die gegebene Information nur unwahrscheinlich verarbeitet werden kann.

³⁰⁶ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 39:10" ff.

³⁰⁷ Vgl. Hurst 2012, S. 110.

³⁰⁸ Vgl. Barratt 2009, S. 65.

³⁰⁹ *Haute Tension*, Kauf-DVD, 35:12" ff.

4.3.1. Frauen nicht trauen

Marla und Alex können als „Vergleichsfolie“³¹⁰ zur Unzuverlässigkeit der Fokalisierungsinstanz dienen: Sie sind die Figuren, die neben den gespaltenen ProtagonistInnen die dritte Hauptfigur ausmachen, wodurch sie die verlässlichste Basis abgeben, um die diegetische Realität zu erkennen. In diesem Kapitel wird somit den Hinweisen, die von diesen beiden „objektiven“ Figuren gegeben werden, ein besonderes Augenmerk geschenkt.

In *Fight Club* füllt Marla diese Rolle sehr eindeutig aus und viele ihrer Hinweise könnten im Prinzip erkannt werden. Elisabeth Bronfen erkennt in dieser Figur eine „zeitgenössische Umschrift der Klara“ aus E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*, die an der Seite des immer wahnsinniger werdenden Helden die Rolle der Klarsicht und Vernunft einnimmt.³¹¹ Bronfen sieht Marla als „Korrektiv zum totalisierenden Männerbund, der im fight club zelebriert wird.“³¹²

Meist ist jedoch aufgrund Marlas Charakterisierung als sozial unangepasste und in jeder Situation (vor allem vonseiten des Erzählers) unerwünschte Person leicht zu erkennen, warum der/die nichts ahnende ErstrezipientIn ihre Aussagen falsch auslegt. So ist zum Beispiel ihre Reaktion auf Tylers Eintreffen in ihrer Wohnung bei isolierter Betrachtung höchst seltsam. Als dieser vor ihrer Tür steht, fragt sie lediglich verwundert „Did I call you?“ und schiebt die Frage auch gleich wieder mit einem Schulterzucken beiseite.³¹³ Nachdem sie ja eigentlich dem Erzähler am Telefon von ihrer beabsichtigten Tablettenüberdosis erzählt hat, und Tyler (vermeintlich) noch nie begegnet ist, wäre im Grunde größere Verwunderung bezüglich des fremden Mannes vor ihrer Tür angemessen. Allerdings ist ihr Zustand zu diesem Zeitpunkt alles andere als zurechnungsfähig – die Wirkung der Tabletten ist ihr deutlich anzumerken.

Ebenso beeinflusst in dieser Szene der „primacy effect“ ihrer Einführungsszene und die Inszenierung von Marla als störendes Element (wie in Kapitel 3.1 beschrieben) die Wahrnehmung der ZuschauerInnen. Somit werden ihre später geäußerten Hinweise ebenso unter diesem Blickwinkel gesehen. Das fortwährend ablehnende Verhalten des Erzählers komplementiert diese Sichtweise hervorragend und bestärkt das gefällte Urteil über sie.

So verhält sich Marla dem Erzähler gegenüber stets sehr zuneigungsvoll – jedenfalls immer so lange, bis dieser sie unmissverständlich abweist. Nach einer ihrer Nächte mit Tyler kommt sie in die Küche und präsentiert dem Erzähler ihr neues Second-Hand-Kleid, über dessen

³¹⁰ Jörg Helbig bezeichnet Figuren wie Malcom Crowes Ehefrau in *The Sixth Sense* und Marla in *Fight Club* als „Vergleichsfolien“. Vgl. Helbig 2005, S. 143.

³¹¹ Bronfen, Elisabeth. „Männliche Halluzination und weibliche Vernunft.“ *Wo/Man: Kino und Identität*. Christine Rüffert, Bremer Symposium zum Film [u. a.]. Berlin: Bertz, 2003. S.15-32, hier: S. 17.

³¹² Ebd., S. 29.

³¹³ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 48:13“ ff.

Vergangenheit sie mit ihrer rauen Stimme morbide Phantasien äußert. Währenddessen stellt sie sich hinter den Erzähler und greift ihm sanft in den Schritt – bis der Empfänger ihrer Zärtlichkeiten sie mit einer sarkastischen Antwort abwimmelt und sie wieder aus dem Zimmer eilt.³¹⁴

Für eineN getäuschteN ErstrezipientIn liegt es nahe, die auffallenden Diskrepanzen zwischen Marlas Verhaltensweisen und denen des Erzählers der extravaganteren und unangepassten Frau zuzuschreiben. Wäre sie als Person charakterisiert, die sich in sozialen Situationen immer „korrekt“ verhält (was sie zum Beispiel in dieser durch ihre scheinbar unangebrachte Distanzlosigkeit eindeutig nicht tut), würde dieses Verhalten wohl eher auffallen und eventuell ein Hinterfragen *seiner* Reaktion bewirken.

Auch in anderen Zusammentreffen der beiden kommt die Ambivalenz ihres Verhältnisses zum Ausdruck. So zum Beispiel in einem weiteren Küchen-Gespräch zwischen dem Erzähler und Marla, in dem sie erstmals seit Beginn der Affäre über ihre gemeinsame Vergangenheit reden. Während im Hintergrund immer lauter werdende Handwerksgeräusche zu hören sind, lenkt der Erzähler das Gespräch auf das Verhältnis zwischen ihr und Tyler (bzw. ihm selbst, je nach Wissensstand des/der RezipientIn):

Erzählerfigur:	Listen... Ahm... What are you getting out of all this?
Marla:	What?
Erzählerfigur:	I mean, all this. Why do you keep... Is this making you happy?
Marla:	Yeah, well... sometimes.
Erzählerfigur:	I don't know... I don't understand... I mean, why does a weaker person need to latch on to a strong person? What is that?
Marla:	What do <i>you</i> get out of it?
Erzählerfigur:	No... That's not the same thing at all. I mean... It's totally different with <i>us</i> . We're... we're...
Marla:	Us? What do you mean by „us“? ³¹⁵

In diesem Moment wird das Hämmern und Sägen im Hintergrund lauter, wodurch der Erzähler und das Publikum von ihrer Frage abgelenkt sind. Daher unterbricht er das Gespräch, um dem Lärm auf den Grund zu gehen. Er öffnet die Tür zum Keller, auf dessen Stiegenabgang Tyler steht. Wie der sprichwörtliche Teufel auf der Schulter gibt dieser die Worte vor, mit denen der Erzähler das Gespräch mit Marla beendet.

So wie hier Tyler aus dem Hintergrund, von Marla unbemerkt, das Geschehen dirigiert, sind die Szenen, in denen alle drei Hauptfiguren vorkommen, meist als auffällige Abfolge von Auf- und Abgängen inszeniert. Mit dem Wissen um die Auflösung liegt als Erklärung dafür die Möglichkeit einer schlüssigen Zweitrezeption nahe. Zusätzlich werden von dem Voice-Over-Erzähler oft Erklärungen geliefert, die Gründe für solche Auffälligkeiten liefern. So äußert er in einer dieser Szenen: „Except for their humping, Tyler and Marla were never in the same

³¹⁴ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 55:23" ff.

³¹⁵ Ebd., 1:22:18" ff.

room. My parents pulled this exact same act for years.“³¹⁶ Somit liefert der Erzähler selbst das passende Schema für den/die ZuschauerIn, mit dem er/sie sich die Situation erklären kann – das einer problematischen Beziehung.

„Wie penetrant wiederholte Spielereien wirken Tylers Faxen, um nur ja nicht mit Marla in einem Bild zu erscheinen, und die Missverständnisse zwischen ihr und dem Erzähler hinsichtlich der Ereignisse der jeweils vergangenen Nacht, die jedes Mal mit dem Abgang der beleidigten Marla enden.“³¹⁷

Nur eine Einstellung zeigt alle drei ProtagonistInnen gemeinsam im Bild: Während einer von Marla und Tylers lautstarken Sexorgien späht der Erzähler im Vorbeigehen durch einen Spalt in der Tür, die unmittelbar darauf von Tyler geöffnet wird. Für wenige Sekunden sind alle drei zu sehen: der Erzähler im Vordergrund, Tyler nackt in der offenen Tür stehend und Marla im Hintergrund in verdrehter Pose am Bett liegend. Bevor sie aber einen Blick auf das Geschehen an der Tür werfen kann, fällt sie tollpatschig vom Bett, neben dem sie erst wieder auftaucht, nachdem der Erzähler weitergeht. Sie streckt ihren Kopf nach oben und fragt „Who are you talking to?“ worauf Tyler kurz und bündig erwidert: „Shut up!“ und damit die Szene beendet.³¹⁸ Marlas Verhalten in dieser Szene passt problemlos in ihre bisherige Charakterisierung als ungeschickt und unzuverlässig. Dass Tyler, dessen muskulöser, nackter Oberkörper gerade noch die Einstellung dominiert hat, ihre Frage derart schroff unterbindet, scheint in einem Film wie diesem nicht verwunderlich – einem harten Actionhelden nimmt das Publikum so etwas nicht übel, vor allem wenn er damit der unerwünschten weiblichen Präsenz seinen Platz zuweist – nämlich den, den eine weibliche Figur in einem Actionfilm üblicherweise einnimmt – den der Liebhaberin.

Abschließend möchte ich noch auf eine Szene eingehen, die der Film selbst als Teil der Auflösungssequenz präsentiert, um eine alternative Interpretation mit dem neu erlangten Wissen um die Persönlichkeitsspaltung zu ermöglichen. Marla erscheint im Garten von Tylers Haus und fragt den Erzähler, ob sie hereinkommen kann. Nachdem Tyler aber seit dem von ihm verursachten Autounfall verschwunden ist, reagiert der Erzähler, der sich von ihm im Stich gelassen fühlt, genervt und verärgert. Er erklärt ihr, dass „er“ nicht mehr hier sei und auf ihr verdutztes Nachfragen verdeutlicht er: „Tyler isn’t here. Tyler went away. Tyler’s gone!“ Marla weicht daraufhin verletzt zurück und dreht sich ohne ein weiteres Wort zu sagen mit Tränen in den Augen um und lässt den Erzähler zurück.³¹⁹

³¹⁶ *Fight Club*, Kauf-DVD, 54:54” ff.

³¹⁷ Desalm 2002, S. 191.

³¹⁸ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 51:33” ff.

³¹⁹ Vgl. ebd., 1:40:32” ff.

In *Haute Tension* kann wie gesagt Alex die gleiche narrative Funktion wie Marla zugesprochen werden. Durch den Umstand, dass sie aber von dem Zeitpunkt, zu dem der Killer in das Haus eindringt, bis zu ihrer Befreiung, im Zuge welcher auch die Falsche Fährte aufgelöst wird, permanent geknebelt und gefesselt ist, kann sie keine derart eindeutigen Hinweise liefern wie Marla es kann. Somit bleibt allein die Ebene der Mimik und die in ihrer Situation eingeschränkte Körpersprache aufgrund derer ihr Verhalten und ihre Haltung Marie/dem Killer gegenüber interpretiert werden können. Ab dem Zeitpunkt der Ankunft des Mörders können zwei Szenen dazu betrachtet werden:

Während der Mörder das Haus durchstreift um Alex' kleinen Bruder aufzuspüren, schleicht Marie in Alex' Zimmer, um der dort Angeketteten zu Hilfe kommen. Diese zeigt allerdings keinerlei Anzeichen der Freude oder Erleichterung, ihre Freundin zu Gesicht zu bekommen, sie presst nur ihre Augen fest zusammen, als diese sie an sich drückt. In keiner Weise unterstützt sie Marie bei ihren Befreiungsversuchen, sondern lässt sie nur unter Schmerzen, ausgelöst vom Reißen an ihren Ketten, über sich ergehen.³²⁰ Ebenso wenig hilfreich verhält sich Alex wenig später und hört nicht auf panisch zu schreien und zu weinen, als Marie versuchen will, sie zu beruhigen und von ihr erfahren will, wo sie ein Telefon finden kann.³²¹

Das Fehlen jeglicher Kooperation charakterisiert auch Alex' Verhalten, als Marie zu ihr in den Laster klettert – ihre einzige Reaktion ist abermals zu weinen. Als Marie während der Fahrt die gefesselte Alex beschwört leiser zu sein, da sie sonst die Aufmerksamkeit des Mörders auf ihre Fluchtversuche ziehen könnte, schluchzt diese nur noch lauter auf, wendet sich von ihr ab und drückt sich an die gegenüberliegende Lastwagenwand.³²²

Alex' Verhalten kann ohne Probleme mit dem Schema eines klassischen weiblichen Horrorfilmopfers belegt werden. Mit ihrer permanenten Panik und ihrem Weinen und Schreien erfüllt sie die Erwartungen an diese Rolle optimal und löst somit bei der Erstrezeption vermutlich kein Misstrauen Marie gegenüber aus.

In Hinblick auf die Markierung der Irreführung können also gravierende Unterschiede zwischen den beiden Filmen ausgemacht werden. In *Fight Club* dienen zahlreiche Hinweise der Charakterisierung des Erzählers als unzuverlässig, sodass der/die aufmerksame ZuschauerIn schon früh im Film zu dem Schluss kommen könnte, dass *etwas* nicht stimmt. Was jedoch genau dieses Etwas sein könnte, ist nicht so einfach zu erkennen. Vor allem die Rolle, die Marla zu spielen scheint, hat großen Einfluss darauf, den Grund für die irritierenden Elemente am falschen Ort zu suchen. In *Haute Tension* hingegen, wie dieses und die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, ist es für das Publikum schwerer, klare

³²⁰ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 36:14" ff.

³²¹ Vgl. ebd., 37:55" ff.

³²² Vgl. ebd., 44:00" ff.

Hinweise auszumachen und schon vor der Auflösung zu erkennen, dass dieser Erzählung nicht zu trauen ist. Dies liegt meines Erachtens auch jeweils in der Intention der Filme. In *Fight Club* wurden viele – teils sogar ohne technische Hilfsmittel unmerkliche Details (z. B. subliminale Bilder) als Hinweise für die Unzuverlässigkeit eingebaut, was anzeigt, welchen Stellenwert in diesem Fall das kohärente und attraktive Erlebnis einer Zweitrezeption hatte. In *Haute Tension* dagegen scheint es so, als wäre der Fokus in erster Linie auf der Einhaltung der Genrekonventionen und der in diesem Zusammenhang stehenden Affektdramaturgie gelegen, während die aufrechterhaltene narrative Logik auch mit dem Wissen um die Persönlichkeitsspaltung keine Priorität in der Inszenierung hatte.

5. Enttäuschung

Nachdem in dieser Arbeit bisher die erwarteten und tatsächlichen Rollenbilder und auch die Etablierung der Falschen Fährten in *Fight Club* und *Haute Tension* untersucht wurden, führt dieses Kapitel die beiden Themenbereiche zusammen und beantwortet die eingangs dieser Arbeit gestellten Fragen. Zu Beginn sollen hierfür die Enthüllungsszenen, in denen die Fokalisierung erstmals offen gelegt wird, genauer betrachtet und anschließend deren unterschiedliche Auswirkungen auf die Rekonstruktion der Story analysiert werden. Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, wie die in Kapitel 2 dargelegten Rollenbilder durch die Offenlegung der Fokalisierung enttäuscht werden und zu welchen Neuinterpretationen der/die RezipientIn in Hinblick darauf gezwungen wird. Abschließend wird dann in Kapitel 5.3 beantwortet, welchen Einfluss diese Neukonstruktion der Geschlechterrollen auf das gesamte „Genre-Erlebnis“ hat und wie ansonsten die Genrevorstellungen der ZuschauerInnen bestätigt oder modifiziert werden müssen.

5.1. Ent-Täuschung

„Cinematic discourses [...] reflect the dilemma of our critical epistemological situation in which compulsive ideas of objectivity and the forces of subjectivity clash and undermine our perception of stable identity.“³²³

Filme, wie die beiden Fallbeispiele dieser Arbeit, in denen die konventionellen Einschränkungen des filmischen Bildes auf der Ebene der physischen Realität derart überschritten werden, reflektieren die Unsicherheit unserer Zeit, in der die Idee einer objektiv wahrnehmbaren Realität immer mehr an Glaubwürdigkeit verliert. Im Genre des Horrorfilms haben Auseinandersetzungen mit der Unzuverlässigkeit subjektiver Wahrnehmung eine längere Tradition. So thematisiert schon 1920 der Klassiker *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Deutschland, 1920, Robert Wiene) die Realitätsperzeption eines Wahnsinnigen, die das Publikum durch den dramaturgischen Aufbau des Films gezwungen war zu übernehmen.³²⁴ *Fight Club* und *Haute Tension* bedienen sich ähnlicher Mittel, um das Publikum über die Täuschung, der es bis zu diesem Zeitpunkt erlegen ist, aufzuklären. In beiden Fällen werden die relevanten Informationen über die Dialogebene von Figuren, die keine Reflektorfiguren sind, gegeben. Ebenso werden in beiden Fällen auch auf visueller Ebene, einerseits in Rückblenden, und andererseits in der diegetischen Gegenwart, Einstellungen präsentiert, die

³²³ Hurst 2012, S. 104.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 103 f.

die bisherige Fokalisierung offenlegen und auf eine nullfokalisierte bzw. eine bild-/tonlogisch objektiviert fokalisierte Sicht korrigieren.

In *Haute Tension* erweisen sich die Bilder von Überwachungskameras für den/die ZuschauerIn als erstes Korrektiv zu Maries subjektiver Wahrnehmung, an die bis dahin die Erzählung in extremer Form gebunden war. Dieses Mittel wird auch in *Fight Club* als objektives Korrektiv zur subjektiv fokalisierten Perspektive eingesetzt – allerdings in diesem Fall nicht zum Zweck der Auflösung, sondern erst später in der Erzählung, als die psychische Situation des Erzählers bereits aufgeklärt ist. Die Tatsache, dass filmisches Material zur Darstellung einer objektiven Sichtweise herangezogen wird, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, vor allem vor dem Hintergrund, dass in beiden Filmen bis dahin eben gerade die Bilder „gelogen“ haben, und verweist auf die lange Konvention des Glaubens an die Objektivität des Bildes.

Der Umbruch der Narration und der Moment der ersten Sichtung des objektiv-korrigierenden Bildmaterials ist in *Haute Tension* folgendermaßen in die Diegese eingebunden: Direkt nach der spannungsgeladenen Schlusskonfrontation zwischen Marie und dem Mörder, in der sie ihn nach einem langen und genretypisch wendungsreichen Kampf (scheinbar) zu Tode geprügelt und schließlich noch erstickt hat, folgt eine Szene in der Tankstelle, wo die Polizisten den toten Angestellten finden. Dort starten sie den Videorekorder, der die Überwachungskamerabilder aufzeichnet, um den Vorfall aufzuklären und sehen auf dem Band eine junge Frau, Marie, die dem entdeckten Opfer eine Axt in den Bauch rammt. Nach dem Mord bleibt sie wie angewurzelt an der Stelle stehen, wie in einem Rausch, und dreht sich dann Richtung Kamera, in die sie für einige Sekunden eindringlich starrt.³²⁵ Dieser Moment offenbart also nicht nur ihre innerliche Zerrissenheit und ihre ursächliche Verantwortlichkeit für alle gezeigten Grausamkeiten, sondern dient ebenfalls als nachdrückliches Beispiel für die Verbindung des aktiven Blicks mit TäterInnenschaft. Maries „assaultive gaze“³²⁶ ist in diesem Fall direkt an den/die ZuschauerIn gerichtet und scheint wie ein selbstreferentieller Kommentar auf die Slasherkonvention, nur dass dieser Blick überraschenderweise ein weiblicher ist. Dies signalisiert, dass nicht sie durch den Blick des Mörders beherrscht wurde, sondern sie im Gegenteil die einzige war, der die Möglichkeit zu sehen gegeben wurde, und sogar ihre Sicht für den/die ZuschauerIn die bis dahin die einzig erlebbare war.

Direkt von den körnigen Bildern der Überwachungskamera und von Maries mörderisch starrem Blick wird zur Innenseite der Ladetür des Kleinlasters geschnitten, die Marie in diesem Moment mit einem freudigen Strahlen in Richtung Alex öffnet. Diese beiden kontrastierenden Gesichtsausdrücke verdeutlichen somit unmittelbar nach dem

³²⁵ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 1:13:47" ff.

³²⁶ Vgl. Clover 1993, S. 185.

schockierenden Auflösungsmoment sehr anschaulich ihre beiden Persönlichkeitsseiten. Ihre freudigen Gesten Alex gegenüber – sie streichelt sie liebevoll und lacht sie erleichtert an – wirken nach der zuvor gesehen Szene fast manisch und unheimlich. Als Alex von Fesseln und Knebel befreit ist, hält sie umgehend mit drohender Gebärde das Messer, das Marie ihr zuvor zur Selbstverteidigung gegen den Killer gegeben hatte, in deren Richtung und fängt augenblicklich an zu schreien, dass sie ihr fern bleiben soll. Im folgenden Wortwechsel zwischen den beiden wird dann jeder Zweifel darüber, was vorgefallen ist, ausgeräumt: Während Marie ihre Freundin davon zu überzeugen versucht, dass der Schrecken jetzt endlich vorbei und „er“ tot ist, begreift diese verständlicherweise nicht, wovon sie spricht und wirft ihr stattdessen vor, ihre gesamte Familie umgebracht zu haben. Während dieser erneuten Konfrontationsszene werden kurze Rückblenden zu den Morden zwischengeschnitten, in denen nun Marie an der Stelle des Mörders zu sehen ist. Alex holt schließlich in ihrer Verzweiflung mit dem Messer aus, rammt es ihr anschließend in den Bauch und während sich Marie zusammenkrümmt, läuft Alex durch denselben Wald davon, der schon in der Traumsequenz zu Beginn des Films zu sehen war. Der Schnitt zurück an die Stelle, an der sie Marie zurückgelassen hat, zeigt nun den Killer, der sich das Messer aus dem Bauch zieht – seine aufgerissenen, nun weiß hervorstechenden Augen stehen in klarem Kontrast zur bisherigen Inszenierung im permanenten Halbschatten. Diese Einstellung, die sein Gesicht aus Untersicht zeigt, vermittelt somit ein starkes Gefühl der Enthüllung, verstärkt dadurch, dass inzwischen ein neuer Tag angebrochen ist und somit die Dunkelheit, die alle bisherigen Szenen dominiert hat, gewichen ist.³²⁷

Mit der nun wieder dominanten männlichen Persönlichkeit kehren auch Maries mörderische Impulse zurück und er/sie jagt einen massiven Trennschleifer schwenkend Alex durch den Wald hinterher. In einer Einstellung wechselt hier die Fokalisierung noch einmal zu einer objektiven und zeigt Marie mit dem schweren Werkzeug in der Hand.³²⁸ Interessant ist auch der erneute Perspektivenwechsel in den letzten Minuten der Binnenhandlung. Nachdem der Mörder/Marie an einem Autofahrer, den Alex bei ihrer Flucht aufgehalten hat, das nächste (allzu wörtliche) Blutbad angerichtet hat, schleppt sich die blutverschmierte Alex, die sich aufgrund einer Glasscherbe im Fuß nur noch am Boden entlang ziehen kann, die Straße hinunter von der Gefahr weg. Der/die MörderIn folgt ihr mit langsamen Schritten und fragt, „Tu m’aimes? Tu m’aimes pas, hein?“³²⁹ Als Alex verzweifelt weinend bestätigt, dass sie sie/ihn doch liebe, legt der Mörder das Werkzeug beiseite und bückt sich zu ihr nach unten. In der nächsten Einstellung sieht man dann anstatt des männlichen Mörders Maries (Cécile de Frances) Gesicht, wie es sich dem von Alex mit freudigem Lächeln nähert und sie

³²⁷ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 1:15:11“ ff.

³²⁸ Vgl. ebd., 1:18:15“ ff.

³²⁹ „Liebst du mich? Du liebst mich nicht, was?“ (Übersetzung YP) Vgl. ebd., 1:21:50“.

leidenschaftlich küsst. Maries inniges Verlangen scheint endlich befriedigt, und dieses Liebesgeständnis reicht aus, um ihre mörderische Persönlichkeit wieder in den Hintergrund zu drängen. Alex allerdings nutzt die Gelegenheit und rammt Marie eine Brechstange in den Bauch.³³⁰

Im Gegensatz zu *Fight Club* wird in *Haute Tension* Maries Persönlichkeitsspaltung nie direkt angesprochen oder eindeutig begründet. Durch die zuvor beschriebenen Szenen wird zwar unmissverständlich klar, dass sie die Morde begangen hat, und dass die Figur des Mörders folglich nicht existiert, aber viele weitere Fragen bleiben ungeklärt und zahlreiche Ereignisse können unter Einbeziehung der neuen Erkenntnisse nicht schlüssig rekonstruiert werden. Wie zum Beispiel eine Autoverfolgungsjagd stattgefunden haben kann, wenn dieselbe Person scheinbar beide Autos gelenkt hat oder woher zu Beginn des Films der Laster gekommen ist, wird nicht aufgeklärt.

In *Fight Club* andererseits wird sehr ausführlich erklärt, wie und warum es auf diegetischer Ebene zu der Persönlichkeitsspaltung und somit auf narrativer Ebene zur Täuschung kam. Die zahlreichen Hinweise, wie in Kapitel 4.3 ausgeführt, verdichten sich kurz vor der endgültigen Auflösung immer mehr. Nach Tylers Verschwinden begibt sich der Erzähler auf die Suche nach ihm und fliegt zu diesem Zweck kreuz und quer durch das ganze Land. Im Voice-Over der Montagesequenz erklärt er, dass er in jeder Stadt „somehow just knew“, in welchen Bars Tyler neue Fight Clubs eröffnet hatte. Er stellt sich Fragen wie „Is Tyler my bad dream or am I Tyler’s?“ und merkt an „I was living in a state of perpetual déjà vu. Everywhere I went, I felt I had already been there. It was like following an invisible man.“ Die Fülle an Bemerkungen wie diesen legt nahe, dass mit der Situation etwas nicht stimmen kann, vor allem in Kombination mit der Reihe an von Kämpfen gezeichneten Barbesitzern, die zwar seine Frage nach Tyler abblocken, aber trotzdem durch ein Zwinkern oder auffällig inkohärentes Verhalten andeuten, dass sie sehr wohl über die Lage Bescheid wissen. Seine Suche dauert an bis der Erzähler schließlich in einer Bar mit einem „Welcome back, Sir!“ von einem Halsstütze tragenden Barkeeper begrüßt wird, der somit offen legt, dass wohl der Erzähler derjenige ist, der die Situation nicht ganz überblickt. Auf dessen Nachfragen klärt der versehrte Barmann das grundlegende Missverständnis, auf dem die Narration bis zu diesem Moment fußt, auf und nennt dem Erzähler den Namen, unter dem er ihn kennt – Tyler Durden.³³¹

Nach diesem „Hinführen“ zum Twist folgt dann im Voice-Over folgende Empfehlung des Erzählers: „Please return your seatbacks to their full upright and locked position.“³³² Die

³³⁰ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD, 1:20:39“ ff.

³³¹ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 1:44:26‘ ff.

³³² Ebd., 1:47:14“ ff.

anschwellende Musikkulisse vermittelt tatsächlich das Gefühl „auf eine wilde Fahrt“ mitgenommen zu werden, während man sieht, wie der Erzähler in sein Hotelzimmer stürmt, hastig nach dem Telefon greift und Marla anruft. Diese bestätigt auf seine Frage hin, dass sie Sex hatten, wobei in dieser Szene ihre irritierte und genervte Reaktion für das Publikum endlich nachvollziehbar wird. Schließlich liefert sie eine ausführliche Beschreibung der Situation aus ihrer Sicht:

„You fuck me, then snub me. You love me, you hate me. You show me your sensitive side, then you turn into a total asshole! Is that a pretty accurate description of our relationship, Tyler?“³³³

Diese wiederholte Anrede als Tyler kommentiert der Erzähler abermals mit einem Spruch aus dem Flugjargon – „We have just lost cabin pressure“ – während das Klangbett wieder verebbt.

Nachdem Marla aufgelegt hat, erscheint Tyler im Zimmer des vollkommen verwirrten und immer panischer werdenden Erzählers und fängt an, ihm die Lage zu erklären. Während seinen Ausführungen veranschaulichen zahlreiche Rückblenden die Realisationen des Erzählers und korrigieren bisher Gesehenes: sechs davon zeigen Szenen, in denen nun er an Tylers Stelle zu sehen ist; in zwei weiteren, in denen zuvor beide zu sehen waren, spricht bzw. kämpft der Erzähler in der Korrektivversion mit sich selbst. Eines der Flashbacks zeigt die weiter oben beschriebene Szene, in der der Erzähler Marla über Tylers Abwesenheit informiert und sie verletzt davongeht, und die nun endlich mit dem korrektiven Wissen und der somit nun richtigen Interpretation von Marlas Reaktion verstanden werden kann. Doch nicht nur Rückblenden korrigieren die nun offengelegte Fokalisierung. Auch in der diegetischen Gegenwart sieht man in einer Einstellung, in der auf der akustischen Ebene Tylers Erklärung weiterhin zu hören ist, den Erzähler allein in seinem Hotelzimmer sitzend und der Stuhl, auf dem zuvor Tyler gesessen hatte, ist nun – mit der (fiktiv) objektiv korrekten Sichtweise – leer.³³⁴

Im weiteren Filmverlauf verschwindet Tyler wieder für einige Zeit und taucht erst wieder auf, als der Erzähler versucht, die Explosionen zu verhindern. In diesen Szenen wird die Tatsache seiner physischen Nicht-Existenz immer wieder hervorgehoben. So erscheint er plötzlich in einem versperrten Gebäude oder übersteht unversehrt auf ihn abgefeuerte Schüsse. Während des abschließenden Kampfes zwischen den beiden kommen dann auch die Bilder von Überwachungskameras zur Darstellung einer fokalisierungskorrigierenden Sichtweise zum Einsatz. Diese werden immer wieder in das Kampfgeschehen zwischengeschnitten und zeigen den Erzähler, wie er sich selbst brutal zusammenschlägt.³³⁵

³³³ *Fight Club*, Kauf-DVD, 1:47:52“ ff.

³³⁴ Vgl. ebd., 1:48:18“ ff.

³³⁵ Vgl. ebd., 2:00:33“ ff.

Die psychische Situation des Erzählers und deren Gründe werden somit sehr ausführlich erklärt und die Auflösung in zwei betont dramatischen Enthüllungsmomenten wiederholt und durch verschiedene Quellen bestätigt. Zudem unterstreichen die Inszenierung und die warnenden Voice-Over-Kommentare die Gewichtigkeit der gegebenen Informationen. Die fassungslosen Gesichtsausdrücke und die ungläubigen Reaktionen des Erzählers während des klärenden Gesprächs mit Tyler geben eine innerdiegetische Rechtfertigung für die ausführliche Auflösung. Somit wird durch den langsamen Erkenntnisprozess des Erzählers auch dem/der ZuschauerIn die Möglichkeit gegeben, sukzessive die neuen Informationen in das bisherige Bild zu integrieren.

In *Haute Tension* bleibt die Auflösung im Gegensatz dazu vergleichsweise unkommentiert – die einzigen Reaktionen auf Figurenebene sind ein Seufzer des Polizisten, der das Überwachungsband sieht und Alex' Panik und kreischende Anschuldigungen. Als relevanteste Richtigstellungen des Geschehens werden lediglich die vier Morde gezeigt – einer davon auf dem Überwachungsvideo und die drei weiteren in sehr kurzen Rückblenden. Weiters folgt mit der Jagd durch den Wald und dem Mord an dem unschuldigen Autofahrer gleich der nächste Schockmoment wodurch dem/der ZuschauerIn nicht viel Zeit bleibt, die neu gelernten Tatsachen in seine/ihre Sichtweise zu integrieren.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Blick auf andere unzuverlässig erzählte Filme, die wie auch *Haute Tension* einige Jahre nach *Fight Club* und dem ersten „Falsche Fährten Zyklus“ erschienen sind und in denen auf detaillierte Erklärungen und korrektive Rückblenden gänzlich verzichtet wird (vgl. z. B. *The Machinist*, *Secret Window*). Dies könnte darauf hinweisen, dass zu diesem Zeitpunkt dem Publikum schon eine größere „interpretative Kompetenz“ zugesprochen wurde.³³⁶

„FIGHT CLUB ist eine filmische Kopfgeburt.“³³⁷ Burkhard Röwekamp spielt mit seiner Aussage auf die Anfangscreditsequenz und die Fahrt durch das Hirn des Erzählers an. Jedoch ist auch aus narrativer Sicht die gesamte Erzählung, wie auch die von *Haute Tension*, ein geistiges Produkt des Protagonisten/der Protagonistin. „Ohne, dass wir dessen gewahr werden, etabliert [der Erzählmonolog] den Schauplatz, an dem *Fight Club* tatsächlich spielt: den Kopf des Erzählers.“³³⁸ In der Tat kann in beiden Filmen – zumindest nachträglich – als Handlungsort das tiefste Innere des Protagonisten/der Protagonistin erkannt werden. Wie Brigitte Desalm beschreibt, ist diese tiefgehende Subjektivität in *Fight Club* den ganzen Film über mittels des Voice-Overs betont. Die Kontrolle, die der Erzähler auch über die Bilder zu haben scheint – wie in vorangegangenen Kapiteln ausgeführt – verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Dennoch kann im Fall von *Fight Club* die Handlung auch mit dem Wissensstand

³³⁶ Vgl. Laass 2008, S. 2.

³³⁷ Röwekamp, Burkhard. *Vom film noir zur méthode noire: Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren, 2003. S. 141.

³³⁸ Desalm 2002, S. 178.

nach der Auflösung schlüssig rekonstruiert und viele Details im Nachhinein sinnvoll neu interpretiert werden.

In *Haute Tension* lässt sich dagegen wie bereits weiter oben erwähnt bei einer Zweitrezeption nicht alles so schlüssig rekonstruieren. Spätestens ab dem Zeitpunkt des Losfahrens fehlt mit dem Wissen um den finalen Twist die narrative Logik, da Marie unmöglich gleichzeitig den Lastwagen gefahren und hinten die Ladetür aufzubrechen versucht haben kann. Weiters kann in anderen Szenen unmöglich beurteilt werden, ob diese tatsächlich auf eine ähnliche Art stattgefunden haben oder ausschließlich in Maries Fantasie existieren. Unklar ist in dieser Hinsicht zum Beispiel die Szene, die den Mörder mit dem abgetrennten Kopf masturbierend zeigt.

Durch die Unmöglichkeit, nach der Rezeption Kohärenz in die Handlungsabläufe zu bringen, muss das Geschehen als sehr stark und auch bezüglich der tatsächlichen Abläufe von Maries Wahrnehmung verzerrt erkannt werden. Die Grenze zwischen diegetischer Realität und subjektiver Ebene ist in diesem Film weitaus verschwommener.

Ebenfalls scheint sich Marie im Gegensatz zum Erzähler ihrer Spaltung nie bewusst zu werden, zumindest wird diese Erkenntnis in keiner Einstellung gezeigt. Somit ist auch nicht eindeutig ersichtlich, ob die gezeigten Rückblenden als korrektive Erinnerungsflashbacks zu werten sind oder als extradiegetische Zusatzinformationen für das Publikum. Nachdem in Maries Gesicht keinerlei Erkenntnisprozess zu entdecken ist, und sie – bis zu ihrer Rückverwandlung in ihre mörderische Persönlichkeit – auch konsequent versucht, Alex zu beschwichtigen und davon zu überzeugen, dass sie doch ihre gute Freundin ist, können diese Rückblenden kaum ihr zugerechnet werden. Die Inszenierung würde am ehesten Alex als Fokalisatorfigur für diese korrektiven Bilder nahe legen, nachdem ja sie als einzige in dieser Situation die Morde richtig einschätzt, und es auch so wirkt, als würde sie auf diese „Erinnerungen“ reagieren. So holt sie direkt nach der Analepse, die den Mord an ihrem kleinen Bruder zeigt, mit dem Messer Richtung Marie aus, als würden diese Bilder die emotionale Anspannung in ihr abermals erhöhen. Allerdings kann Alex handlungslogisch im Grunde nicht wissen, wie sich die Morde genau zugetragen haben – es könnte sich also bestenfalls um ihre Vorstellung eines möglichen Handlungsverlaufs handeln. Also bleibt zuletzt doch Marie als einzig mögliche Quelle dieser Rückblenden – allerdings wie erörtert nicht die Figur in On-Screen-Geschehen, sondern die Erzählerin Marie, die in der Rahmenhandlung die Ereignisse für eine Kamera schildert und aus dieser Position vielleicht die in der Figur nicht zu erkennende Klarsicht schon erreicht hat.

5.2. Enttäuschte Gendererwartungen

Dieses Kapitel beantwortet nun, inwiefern die in Kapitel 2 etablierten Erwartungen an die generischen Rollenbilder, die ja bis zum Zeitpunkt der Auflösung in beiden Filmen weitgehend erfüllt wurden, mit dem Wissen um die Persönlichkeitsspaltung enttäuscht werden. Zu diesem Zweck werden auch Beiträge, die bereits zuvor in dieser Arbeit vorgestellt wurden, hier wieder in Erinnerung gerufen und mit dem Wissen um die bisherigen Falschannahmen neu bewertet.

„[I]n these films the recognition and affinity between woman and monster of the classic horror film gives way to pure identity: she is the monster, her mutilated body is the only visible horror.“³³⁹

Linda Williams Feststellung zum modernen Horrorfilm scheint die Verhältnisse in *Haute Tension* besonders gut auf den Punkt zu bringen. Marie war das Monster, das alleinige Spektakel und die einzige Ursache für den gezeigten Horror. Das „spectacle [...] of feminine victimization“³⁴⁰ wird durch die Auflösung zwar einerseits relativiert, andererseits verschiebt sich der Fokus dadurch noch stärker in Richtung der Frau. Denn Maries Leiden war noch viel weitreichender als bis zur Auflösung angenommen, und zwar nicht nur ein physisches Leid, sondern auch ein tiefgreifend psychisches.

Eine andere Beobachtung von Williams bestätigt der Film ebenfalls: „Clarity of vision, it would seem, can exist only in [the absence of sexual desire.]“³⁴¹ Nachdem zwar Maries sexuelles Desinteresse an Männern wiederholt betont wird, ist dennoch klar ersichtlich, dass sie nicht frei von sexuellem Verlangen ist. Somit scheint es vor dem Hintergrund von Williams Gedanken plausibel, dass ihr auch jeglicher klarer Blick bezüglich des Geschehens gefehlt hat und sie – neben dem Publikum – diejenige war, die am schlimmsten hinters Licht geführt wurde.

An dieser Stelle möchte ich auch noch einmal auf die im vorangehenden Kapitel beschriebene Auflösungsszene an der Tankstelle, in der zum ersten Mal Marie „richtig“ gesehen werden kann, eingehen. Bereits in der früher im Film gezeigten (also noch subjektiviert fokalisierten) Version dieser Szene wurde mehrfach dem Akt des Sehens und der Wichtigkeit der Augen eine große Bedeutung beigemessen. Als der Mörder dort eine Sonnenbrille anprobiert, sieht man zum ersten Mal seine Augen, die bis dahin immer im Schatten verborgen geblieben sind, und er erklärt dem verängstigten Tankstellenmitarbeiter, der zu diesem Zeitpunkt schon das Blut auf den mörderischen Händen entdeckt hat, dass die Brille seine Augen schützen würden. Also dient dieselbe Szene in den beiden Versionen

³³⁹ Williams 1996 [1983], S. 31.

³⁴⁰ Williams 2004 [1991], S. 732.

³⁴¹ Williams 1996 [1983], S. 27.

dazu, das Monster erstmals zu zeigen. Als der Angestellte anschließend den Raum durchquert um das Regal mit dem Alkohol zu entsperren, verrät sein Blick (scheinbar) Maries Anwesenheit. Als der Mörder, nachdem er sich des Mannes mit der Axt entledigt hat, durch die, zu diesem Zeitpunkt geschlossene Tankstelle schleicht, fragt er sich laut, was dieser angesehen hätte. Während seiner Erkundung durchsucht er auch die Toiletten und interessanterweise öffnet er dafür jede Kabine in der Damentoilette, als er jedoch in diejenige für Herren eintritt, wo sich Marie versteckt hält, benutzt er lediglich das Pissoir und geht wieder ohne seine Suche auch hier fortzusetzen. Marie verlässt daraufhin ihr Versteck und blickt vorsichtig in jede Kabine um sicherzustellen, dass sie allein ist. Mit dem Wissen um die Auflösung kann diese Szene als seine Suche nach dem weiblichen Persönlichkeitsanteil (und deshalb ausschließlich in der Damentoilette) und ihre Suche nach dem männlichen (in der Herrentoilette) verstanden werden.

Das Spiel mit dem symbolischen und tatsächlichen Geschlecht der (Haupt-)Figuren, also die nicht eindeutige Weiblichkeit des Final Girls und die nicht eindeutige Männlichkeit des Mörders, ist im Horrorfilm und vor allem, wie von Carol Clover herausgearbeitet, im Slasherfilm dem Genre immanent. Die Enttäuschung der Erwartungen hinsichtlich der Kategorie Geschlecht ist Bestandteil des Slasher-Horror-Genrevertrags, wie auch bereits in Kapitel 2.2.1 ausgeführt wurde.

„It is the male killer's tragedy that his incipient femininity is not reversed but completed (castration) and the Final Girl's victory that her incipient masculinity is not thwarted but realized (phallicization).“³⁴²

Am Ende von *Haute Tension* steht ebenfalls die Kastration des Mörders – er wird zur Frau bzw. war „er“ es immer schon. Ebenso wird mit der Auflösung die Männlichkeit des Final Girls mit der Spaltung von Marie auf eine neue Ebene gehoben: Nicht durch das Aneignen männlicher Eigenschaften hat sie sich erfolgreich zur Wehr gesetzt, sondern eben diese Eigenschaften waren die Quelle des Übels und Marie selbst hat das Monster erschaffen. Somit kann diese Übertragung der symbolischen Männlich-Werdung des Final Girls auf eine tatsächliche psychische Abspaltung einer männlichen Person nur als Steigerung des bekannten Musters gesehen werden.

Hinweisen möchte ich an dieser Stelle auch noch einmal auf David Grevens Analyse des modernen Horrorfilms. Die von ihm in diesem Genre erkannten Motive der „Frauenfilme“ der 1930er- bis 60er-Jahre werden in *Haute Tension* zentral behandelt: So gewinnen die Themen der weiblichen Transformation sowie auch das Motiv der sich rächenden Frau nachträglich drastisch an Bedeutung.³⁴³

³⁴² Clover 1993, S. 50.

³⁴³ Vgl. Greven 2011, S. 11 ff.

Die für das Genre unüblich frühe Sichtbarkeit des Mörders wird mit der Auflösung, dass das Gesehene falsch war, relativiert und die Frage nach seiner Identität doch überraschend anders beantwortet als diese frühe Sichtbarkeit glauben lässt. Im Slasherfilm ist es einerseits üblich, erst am Ende die Identität des Mörders zu enthüllen, und andererseits findet sich auch das Motiv, dass diese Offenbarung häufig Überraschungen in sich birgt, sich also oft die unwahrscheinlichste Person als die schuldige herausstellt. Somit positioniert sich *Haute Tension* in Hinblick auf den Aspekt des unbekannten, ungesehenen, maskierten Mörders sogar nach dem Twist näher bei den Post-*Psycho*-Slasherfilmen als es auf den ersten Blick scheint. Denn auch die Überraschung über das Geschlecht des Mörders ist im modernen Horrorfilm kein unbekanntes Motiv (*Psycho*, *Dressed to Kill*, *Friday, the Thirteenth* [USA, 1980, Sean S. Cunningham] etc.), und selbst die psychische Störung als Auflösung der Identität stellt ein bekanntes Muster dar.

Allerdings hatte Marie, trotz der immer schon zentralen Männlichkeit des Final Girls, rückwirkend gesehen tatsächlich nicht die narrative Funktion des Final Girls – sie war weder Opfer, noch Heldin, sondern Monster und Täterin. Sie hat sich nicht als einzige heroisch gegen den Mörder gestellt und mit Einfallsreichtum und Intelligenz um ihr Leben gekämpft, sie war nicht gut und rein, sondern sie war die ursprüngliche böse Macht gegen die das Final Girl normalerweise ankämpfen muss.

Im Gegenteil stellt sich ab dem Zeitpunkt ihrer Befreiung Alex als ein sozusagen „Last-Minute-Final-Girl“ heraus. Am Ende gehört nämlich ihr das große Finale und die letzte Konfrontation mit dem/der MörderIn, den/die sie am Ende auch besiegt und als einzige (auf Seite der „Guten“) überlebt – in ihrem Fall trifft sogar Carol Clovers Merkmal des männlichen Namens zu. Bis zur Auflösung ist Alex ein sehr „weibliches“ Opfer: Sie ist durch ihre Fesseln in eine passive Rolle gezwungen und kann nicht mehr als weinen und schreien. Am Ende ist es allerdings sie, die sich mit der nächstbesten phallischen Waffe – eine Brechstange, die sie im Auto des letzten Opfers findet – zur Wehr setzt und diese Marie in den Körper rammt und somit die endgültige Kastration des Monsters vornimmt.

Das Spektakel des Actionfilms, das „in the body's contact with the world, its rush, its expansiveness, its physical stress and challenge“³⁴⁴ zu einem bombastischen Zusammenspiel zwischen Heldenkörper und Umwelt wird, stellt sich in *Fight Club* im Gegenteil als ein Kampf heraus, der in erster Linie im Inneren ausgetragen wird. Den imposanten Heldenkörper, der während des Films spektakulär inszeniert wurde, gibt es gar nicht, bzw. nur in der Vorstellung des Erzählers.

³⁴⁴ Dyer 2000 [1994], S. 18.

Die Konvention des omnipotenten Helden, der am Ende triumphiert und die Welt/Menschheit/Frau rettet, wird von diesem Film eindeutig gebrochen. Wenn auch das Wechselspiel zwischen Macht und Machtlosigkeit ein zentrales Merkmal der narrativen Strukturen des Actionfilms ausmacht, ist vor allem dieses siegreiche Ende zentral für das kohärente Erlebnis eines Films diesen Genres. Die während des Films immer weiter anwachsende Bewunderung des Erzählers für sein Alter Ego verschwindet mit der Auflösung komplett und kehrt sich ins Gegenteil. Und so muss auch das Verständnis von Tyler als Actionheld der Einsicht weichen, dass dieser das Produkt einer kranken Psyche ist.

Im Grunde verlässt Tyler schon vor der Auflösung moralisch den Weg eines solchen Helden. Denn als er beginnt mit „Project Mayhem“ terroristische Akte zu vollziehen, fängt er eigentlich an, Grenzen zu überschreiten, die ein stereotyper Actionheld eher nicht passieren würde. Das positive Schema mit dem er aber belegt ist, einerseits durch seine Rollenzuschreibung als „cooler“ Held, andererseits aufgrund des positiven Images von Brad Pitt, verringert die Wahrscheinlichkeit, dass der/die ZuschauerIn die moralische Integrität der Figur hinterfragt.

Das unter anderen von Henry Giroux kritisierte Bild von gewalttätiger Männlichkeit verändert sich meiner Ansicht nach grundlegend mit der Auflösung der Falschen Fährte: Wenn bis dahin der Eindruck entstanden ist, dass Männlichkeit in der feminisierten Konsumkultur nur durch das Ausleben extremer Gewalt existieren kann, muss diese Vorstellung mit der Auflösung revidiert werden. Denn für den Erzähler hat sich dieser Ausbruch aus gesellschaftlichen Zwängen in eine brutale Männer-Subkultur als Irrweg erwiesen, und als er realisiert, dass er selbst für die geplante Zerstörung verantwortlich zu machen ist, setzt er auch alles daran, dies zu verhindern.

Die geänderte Wahrnehmung auf den Erzähler korrespondiert auch nach dem Twist noch mit der Rolle des weniger glorreichen, „schwarzen“ Buddies. Allerdings stellt sich mit dem Wissen um die Auflösung heraus, dass er noch schwächer und ohnmächtiger war als bisher angenommen, und sogar der ihm zur Seite gestellte starke Buddy nur ein Ausdruck dieser Schwäche war. Am Ende erweist sich also der Erzähler als derjenige, der gerettet werden musste. Obwohl er es zwar scheinbar schafft, Tyler zu „besiegen“, geht er dennoch nicht siegreich aus der Angelegenheit hervor. Denn dessen Pläne kann er nicht mehr aufhalten und muss tatenlos zusehen, wie sich die terroristischen Pläne vor seinen Augen entfalten und die Skyline explodiert. Immerhin auf anderer Ebene kann ein Happy End erahnt werden – zumindest das Mädchen bekommt er am Ende.

Marlas Rolle muss ebenfalls einer grundlegenden Neuinterpretation unterzogen werden. Sie war doch nicht, wie es einerseits der Trailer und andererseits der Voice-Over-Erzähler zu Beginn seiner Rückblende nahegelegt haben, die Auslöserin des Konflikts, sondern war eigentlich immer schon Teil der Antwort. Ihre bereits in Kapitel 4.3.1 untersuchten Aussagen

und Verhaltensweisen müssen retrospektiv vollkommen neu verstanden werden und für alle ihrer unzuverlässigen Persönlichkeit zugeschriebenen Inkonsistenzen muss nachträglich der Erzähler verantwortlich gemacht werden. Marla war also doch nicht in erster Linie ein „Störfaktor“ in der Männerwelt, sondern hätte für diese einen Anker zur Realität darstellen können.

Obwohl der Film am Ende ein Scheitern der heldenhaften Männlichkeit offenbart, wird in die letzte Einstellung vor den Schlusscredits das kurz aufflackernde Bild eines Penis zwischengeschnitten und so noch ein letztes Mal auf das zentrale Thema der Männlichkeit hingewiesen.³⁴⁵ Dieser letzte selbstreflexive Kommentar des Films verweist einerseits auf dieselbe Praktik, die Tyler während seiner nächtlichen Arbeit verfolgt, und andererseits auf die subliminalen Bilder desselben, die zu Beginn des Films mehrfach eingefügt wurden. So blitzt also Tyler gleich wie das Penis-Bild in der Erzählung von *Fight Club* als extradiegetische Ergänzung auf und lässt so eine neue Form des Actionhelden als „anthropomorphised phallus“³⁴⁶ erahnen. Am Ende scheint jedenfalls – wenn schon nicht für die Figuren – der Film die Männlichkeit des Actionfilms auf anderer Ebene wieder herzustellen. „[T]he reinjection of the penis at the very end suggests that the phallus, the heteronormative phallus, will continue to overwrite any meaningful gender relations.“³⁴⁷ Oder wie Brigitte Desalm dieses Schlussbild auf den Punkt bringt: „Waren das also am Ende alles nur Penis-Monologe?“³⁴⁸

5.3. Enttäuschte Genreerwartungen

Auch wenn Linda Williams in ihren „body genres“ den Actionfilm nicht einbezogen hat, steht dennoch in beiden – Horror und Action – der Körper stark im Zentrum der Aufmerksamkeit. Jedoch stellt sich in beiden Filmen dieser Arbeit der zentrale Konflikt als ein innerer dar. Welche Auswirkungen diese nachträgliche Umschrift und das Abweichen von der generisch zentralen Körperlichkeit auf die allgemeinen Erwartungen an die Genrezuschreibung haben, wird nun untersucht.

Bereits der Rückseitentext auf der französischen Kauf-DVD von *Haute Tension* verspricht eine perfekte Umsetzung der Genreregeln.³⁴⁹ Dieses Versprechen wird bis zu dem Twist

³⁴⁵ Vgl. *Fight Club*, Kauf-DVD, 2:11:06“.

³⁴⁶ Creed 1987, S. 65.

³⁴⁷ Ta 2006, S. 276.

³⁴⁸ Desalm 2002, S. 194.

³⁴⁹ „Haute Tension est parfaitement réalisé dans les règles du genre.“ Vgl. *Haute Tension*, Kauf-DVD Rückseitentext.

eindeutig eingehalten und die „Regeln“ des Slasher-Genres getreu den Vorlagen der 1970er- und 80er-Jahre umgesetzt: Ein unbekannter, grauenvoll brutaler, männlicher Mörder, invadiert einen abgeschiedenen Ort und vollzieht ohne seine Motivation offenzulegen eine Serie blutiger Morde, und nur das (vermeintliche) Final Girl, setzt sich ihm mutig und einfallsreich zur Wehr. Mit dem Narrationsumbruch werden allerdings diese zuvor erkannten Rollen widerlegt, wie in Kapitel 5.2 aufgezeigt wurde. Trotz der somit enttäuschten narrativen Funktion der Rollen, wurde dargelegt, wie die zentrale Geschlechterproblematik des Slasherfilms externalisiert und auf eine neue Ebene gebracht wird. Diese Umschrift muss durch das auf neue Spitzen getriebene Spiel mit den geschlechtlichen Rollenbildern auch nicht zwangsläufig zu einer Enttäuschung der Genreerwartungen führen.

Die von Robin Wood aufgestellt „Formel“, auf die er das Horrorgenre kompensiert – „normality is threatened by the Monster“³⁵⁰ – bleibt auch mit dem Wissen um die Persönlichkeitsspaltung aufrecht. Die heteronormative, bürgerliche Welt, repräsentiert durch Alex' Familie, wird bedroht (und vernichtet) von einem Monster, dessen Gefährlichkeit noch gesteigert wird durch die Tatsache, dass es sich selbst nicht kennt. Ebenso wird nachträglich die psychische „Normalität“ von Marie als von einem Monster vereinnahmt erkannt, wodurch auch diese einfache Reduktion des Genreschemas auf einer internalisierten Ebene wiedergefunden werden kann.

Patrick Vonderau sieht das zentrale Merkmal des Genres vor allem in der Affektdramaturgie verortet, in der die Unsicherheit bezüglich „der Geschichte und deren weiteren Verlauf“ zu einem „kognitiv induzierten Spannungsempfinden“ führt.³⁵¹ Dieses Spannungsempfinden bleibt mit dem Umbruch aufrecht, beziehungsweise fügt der finale Twist der affektiven Anspannung noch eine weitere Dimension hinzu, wodurch diese bis zur letzten Minute aufrecht bleibt. Dadurch, dass *Haute Tension* die eigentlich Figurenkonstellation so lange verheimlicht,

„instrumentalisiert der Film die falsche Fährte im Rahmen einer übergeordneten dramaturgischen Strategie, wie sie Teenie-orientierte Slasherfilme seit langem konventionalisiert haben: einer Strategie der Überbietung und Steigerung, was den Horror der dargestellten Handlungen betrifft.“³⁵²

Vonderau sieht in der Auflösung keinen „völligen Umbruch in der Wahrnehmung des Erzählten“, sondern eine Übersteigerung des dargestellten Horrors.³⁵³

Zahlreichen Kritikern diene jedoch dieser unerwartete Umbruch als Grund für eine negative Beurteilung des finalen Twists. „[T]he resolution adds up only if the entire movie is seen as

³⁵⁰ Wood 2003 [1986], S. 71.

³⁵¹ Vonderau 2002, S. 135.

³⁵² Vonderau 2007, S.184.

³⁵³ Ebd., S.178.

an extended dream-fantasy sequence – the great generic cop-out”³⁵⁴ Meinungen wie diese sind oft Teil einer ansonsten sehr positiven Kritik der extrem spannenden Genre-Umsetzung bis zu diesem Punkt im Film. Wie ich zuvor mittels einiger Standpunkte zu den zentralen Erwartungen an das Horrorgenre dargelegt habe, werden meiner Ansicht nach selbst mit dem Wahrnehmungsumbruch keine konstitutiven Versprechen gebrochen.

Auch Vonderau argumentiert in diese Richtung:

„In einem Horrorfilm getäuscht zu werden, gehört zum erwarteten Vergnügen dazu und ist kein Bruch mit dem kommunikativen ‚Vertrag‘, den der Zuschauer an der Kinokasse abschließt – selbst dort, wo sie oder er bis zum Schluss nicht merkt, getäuscht zu werden.“³⁵⁵

Matthias Hurst sieht in der Verfolgungsszene nach der Auflösung, in der Marie/der Killer Alex durch den Wald jagt, und die somit auch die Anfangssequenz des Filmes widerspiegelt, ein emblematisches Symbol des Slasher-Genres:

„This exaggerated scene, now tainted by our knowledge of the artificial construction of the plot, is near to parody. It’s the clichéd situation of many modern American horror films, but presented here as the conclusion of a movie that uncovers the mechanisms and psychological implications of horror fiction to the point of sheer absurdity.“³⁵⁶

Für Hurst dekonstruiert dieser metafilmische Kommentar das Genre und legt die Grundprinzipien seiner psychoanalytischen Konstruktion offen.

Dekonstruktive Erzählverfahren stellen im postmodernen Kino einen der zentralen Merkmalskomplexe dar.³⁵⁷ Isabel Pinedo beschreibt in ihrem Aufsatz zu den Merkmalen des postmodernen Horrorfilms auch die diffusen Grenzen als zentrales Element. Neben dem Verschwimmen zwischen Gut und Böse, normal und abnormal ist der Ausgang des Konflikts stets ungewiss und die soziale Ordnung in permanenter Gefahr. Der narrative Weg des klassischen Horrorfilms mündet zumeist durch den Einsatz von Wissenschaft und Gewalt in einer Restitution der rationalen, normativen Ordnung. Im postmodernen Narrativ hingegen bleibt ein solcher Sieg über die irrationalen, chaotischen Kräfte meist verwehrt.³⁵⁸

„The postmodern horror genre constructs an unstable, open-ended universe in which categories collapse, violence constitutes everyday life, and the irrational prevails.“³⁵⁹

³⁵⁴ Kermode 2004, S. 41.

³⁵⁵ Vonderau 2007, S. 181.

³⁵⁶ Hurst 2012, S. 111.

³⁵⁷ Vgl. Eder, Jens. „Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre.“ *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Ders. (Hg.). Münster: Lit, 2002. S. 9-61, hier: S. 22.

³⁵⁸ Vgl. Pinedo, Isabel. „Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film“. *Journal of Film and Video* 48.1-2, 1996. S. 17-31, hier: S. 22.

³⁵⁹ Ebd., S. 29.

Mit diesem Blick auf die Kriterien des postmodernen Films kann *Haute Tension* diesen auf allen besprochenen Ebenen gerecht werden. Marie stellt hierbei den Inbegriff für die Verschmelzung der beiden Pole gut-böse/normal-abnormal dar. Den Ausgang dieser tiefen Verwobenheit lässt der Film als letzte große Verunsicherung des Publikums offen. Diese Ungewissheit bezieht sich in diesem Fall jedoch nicht nur auf die diegetische Zukunft sondern, wie bereits erörtert, auch auf die Rekonstruktion des bereits Geschehenen. Matthias Hurst sieht in der Implosion der narrativen Logik in *Haute Tension* eine noch außergewöhnlichere Rolle als es die Kategorisierung als postmodern suggerieren würde:

„In Aja’s film we have to accept the crucial meaning of Marie’s subjectivity for the experience and visualisation of the horror; the structure of *Switchblade Romance* [alternativer Titel für den UK-Kinostart, Anm. YP] is so dependent on her imagination, so embedded in the turbid logic of dreams that there is no other way to understand it other than bearing in mind its origin in total subjectivity.“³⁶⁰

In einer Fußnote vergleicht er anschließend die traumähnliche Erzählstruktur sogar mit denen von David Lynchs Filmen.³⁶¹ Für Hurst zeigt dieser Film die Möglichkeit auf, dass das größte Grauen von modernem Horror nicht unbedingt das Ausstellen von extremer Gewalt ausmacht, sondern die implizite (oder in diesem Fall sogar recht explizite) Botschaft, dass es keine objektiv wahrnehmbare Realität gibt auf die wir uns verlassen könnten und dass Subjektivität eine gefährliche Täuschung sein kann – vor allem, wenn wir in die Perzeption eines/einer anderen hineingesogen werden und uns so durch dessen Weltansicht betrügen lassen.³⁶²

Wenn also die postmodernen Elemente und Erzählstrukturen als solche erkannt und akzeptiert werden, und die tiefgreifende Subjektivität des Films als immanenter Bestandteil des speziellen Horrors angesehen wird, führt der Umbruch in *Haute Tension* zu keiner Enttäuschung der Genreerwartungen.

Wie zu Beginn dieser Arbeit etabliert, können die Erwartungen, die beim Publikum zu *Fight Club* entstehen, als die eines Actionfilms gesehen werden. Ein zentral verhandeltes Thema in *Fight Club* ist die unter anderem auch von Susan Faludi und in dieser Arbeit in Kapitel 3 erörterte Krise der Männlichkeit. Ebenfalls wurde in Kapitel 2 auf die Wandelbarkeit des Genres hingewiesen, das sich stets rasch den historischen Begebenheiten anpasst und neue kulturelle und technische Strömungen inkorporiert „to keep its own form fresh and marketable“.³⁶³ Das Aufgreifen von solchen als gesellschaftlich bedeutsam empfundenen Gegebenheiten als zentrales Merkmal des Actiongenres legt also nahe, diesen Film als

³⁶⁰ Hurst 2012, S. 111.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 113, Fußnote 5.

³⁶² Vgl. ebd., S. 112.

³⁶³ Purse 2011, S. 5 f.

einen Actionfilm seiner Zeit zu sehen. Auch die bereits ausgeführte spektakuläre Erzählweise und Inszenierung der Kämpfe würden für diese Sichtweise sprechen.

Jedoch muss selbst vor dem Hintergrund der Prozesshaftigkeit von Genres erkannt werden, dass manche Elemente im Zuge einer bestimmten generischen Zuordnung in der Regel ausgeschlossen werden. Wie Andrea Braidt in ihrer Betrachtung von Falschen Fährten innerhalb der Erwartungen an ein Genre ausführt:

„Als Falsche Fährte funktioniert das Wahrnehmungsschema Filmgenre dann, wenn die von den ZuschauerInnen vorgenommene generische Identifikation eines Films bestimmte Plotelemente ausschließt, der Film jedoch eben diese Elemente enthält.“³⁶⁴

In einem Actionfilm würde ein solcher Ausschluss beispielsweise Helden betreffen, die nicht hart und unverwundbar sind, sondern einerseits psychisch krank und andererseits das Produkt der Phantasie eines Kranken.

Wie in Kapitel 5.2 erläutert, fehlt der physische Heldenkörper in *Fight Club* und dessen sensationelle Inszenierung stellt sich als nichts anderes als die narzisstische Einbildung des Erzählers heraus. Auch wenn der Körper zwar eine zentrale Rolle im Spektakel gespielt hat, so war dieses in Wahrheit nicht bestimmt durch den charismatischen Helden und seinen Sidekick, sondern das eigentliche Spektakel war der traurige Antiheld, der durch Selbstgeißelung Gratifikation und Reaffirmation seiner Männlichkeit erfahren konnte.

Auch der Trailer stellt sich in diesem Fall nachträglich als intertextuelle Falsche Fährte³⁶⁵ heraus. Die versprochenen Schießereien, Explosionen, Autocrashes und Flugzeugabstürze sind zwar alle im Film enthalten, haben aber zum Großteil nur am Rande Bedeutung und machen in fast allen Fällen nur sehr kurze Szenen aus. Ebenfalls enthüllt sich der versprochene Held, der den Erzähler aus seinem tristen Leben rettet, als wenig hilfreich und am Ende wird er selbst zur Bedrohung.

Welchen Einfluss haben also diese angeführten nicht eingelösten Versprechen auf die nachträgliche Sicht des Genres? Das Fehlen des Helden und vor allem die extreme psychologische Ebene, die mit der Auflösung der Falschen Fährte als zentrale die Narration steuernde Kraft des Films offenbart wird, scheinen keine Elemente, die konventionellerweise einen Actionfilm konstituieren.

Wie lassen sich also diese Charakteristika, die mit der Genrezuschreibung in Widerspruch zu stehen scheinen, ansonsten einordnen? Ein Begriff, der sich aufzudrängen scheint, ist der des bereits in Kapitel 4.1 kurz besprochene Terminus des „Mindgame Movies“. Diesem kann *Fight Club* aufgrund der Hervorhebung des narrativen Akts, die vielen auch in dieser Arbeit

³⁶⁴ Braidt, Andrea B. „Genre als Falsche Gender Fährte.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Dies., Patric Blaser, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S.165-173, hier: S. 166.

³⁶⁵ Vgl. auch Fuxjäger 2007, S. 16.

diskutierten Hinweise und den dadurch betonten Spielcharakter, sowie die psychische Störung des Protagonisten problemlos zugeordnet werden. Jedoch sind Mindgame Movies eher nicht als Genre zu verstehen, sondern eher als „Phänomen“ oder „Tendenz“ zu bezeichnen, denn sie „bringen dem Publikum die neuen Spielregeln bei, und zur gleichen Zeit lernen sie diese selbst.“³⁶⁶

Meiner Meinung nach spricht gegen eine Definition des Mindgame Movies als Genre, dass die damit bezeichneten Filme meist erst *nach* der Rezeption als solche zu erkennen sind. Von Vornherein mit der Erwartung an ein Mindgame Movie an ein eben solches heranzutreten würde dessen Sinn bis zu einem gewissen Grad verfehlen und den Spaß daran verderben. Klarerweise hat auch eine Rezeption mit diesem Vorwissen und dem bewussten Suchen nach Hinweisen einen gewissen Reiz. Jedoch gehe ich davon aus, dass zumindest zur Entstehungszeit der Filme ein solches Erstrezeptionsverhalten von den Machern nicht intendiert war.

In der Erzählweise von *Fight Club*, und von Mindgame Movies generell, kann problemlos eine Verbindung zu den Merkmalen des Neo-noir ausgemacht werden. Die narrativen Strukturen von beiden weichen von der Tradition des linearen Erzählens ab und fordern so bestehende Wahrnehmungsprinzipien und –konventionen heraus.³⁶⁷

„Seine dominierende Struktur verdankt sich im Noir-Film in erster Linie einer Strategie, die sich ebenso knapp wie metaphorisch mit ‚Subjektivierung‘ umschreiben [sic] lässt.“³⁶⁸

Röwekamps Sicht veranschaulicht deutlich die Struktur, die auch in *Fight Club* ausschlaggebend ist und durch das Voice-Over und natürlich vor allem die subjektiviert Fokalisierung zum Ausdruck kommt. Der durch diese subjektive Perspektive auch für den/die ZuschauerIn verminderte Wissensstand ermöglicht in Kombination mit der delineaeren Erzählstruktur erst ein spätes Durchschauen der eigentlichen narrativen Strategie.

„Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren“ machen neben Themen wie motivische Tabubrüche, Sex, Gewalt, die Infragestellung tradiert Geschlechterrollen oder die Verunsicherung von Identität auch einen der vier zentralen Merkmalskomplexe aus, die den postmodernen Film prägen, und wie sie von Jens Eder beschrieben werden. Einen weiteren Aspekt verortet dieser in einer ausgeprägten Intertextualität. Diese kann in *Fight Club* in dessen zahlreichen Bezügen vor allem zur Werbe- und Konsumwelt und verschiedenen anderen (pop)kulturellen Referenzen (Beispiele für die Wunschgegner der beiden sind etwa William Shatner, Ernest Hemingway oder Ghandi) gefunden werden. Die

³⁶⁶ Elsaesser 2009, S.262.

³⁶⁷ Glinka, Moritz. „Mindgame-Movies.“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Hans Jürgen Wulff (Hg.). <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8240> (Zugriff: 14.01.2015).

³⁶⁸ Röwekamp 2003, S. 26.

schnelle Erzählweise und vor allem die aufsehenerregende Inszenierung der Kämpfe, sowie auch außergewöhnliche Trickeinstellungen wie die, in der sich das Appartement des Erzählers mit Möbeln und Beschreibungen füllt, treffen auf die Beschreibung des dritten Merkmalskomplexes zu, der sich aus den Attributen Spektakularität und Ästhetisierung zusammensetzt. Das letzte von Eder angeführte Kriterium des postmodernen Film stellt das der Selbstreferentialität dar. Wie auch in dieser Arbeit schon mehrmals aufgezeigt, wird der Erzählvorgang in *Fight Club* teils stark hervorgehoben und verweist auf seine eigene Konstruiertheit. So antwortet der Erzähler, als die Binnenhandlung gerade auf die diegetische Gegenwart der Rahmenszene getroffen ist, auf Tylers (erneut gestellte) Frage, ob er zur Feier des Anlasses noch etwas sagen wolle, „I *still* can't think of anything.“ Tyler kommentiert diese Anspielung auf den Beginn des Films und die Hinzufügung eines zusätzlichen Wortes mit den Worten „Ah... flashback humor!“³⁶⁹

Die hier angeführten Kriterien einer postmodernen Erzählweise und Ästhetik könnten ebenfalls eine Erklärung liefern, warum im Fall von *Fight Club* der Schock und die Empörung über die Irreführung nicht so groß war wie 1950 bei *Stage Fright*. Wenn von einem Publikum ausgegangen wird, dem solch unkonventionelle Strukturen bereits (unbewusst) geläufig sind, würde die Genre-Enttäuschung jedenfalls gelindert.

Hinsichtlich der Zuordnung zu einem Actionfilm würde ich *Fight Club* allerdings durch die Enttäuschung der zentralen Erwartung an den siegreichen und omnipotenten Helden(körper) keine Erfüllung des Genreversprechens zuerkennen. Wenn auch klare Verbindungen zu Noir-Filmen und Mindgame Movies bestehen und ebenso die postmodernen Elemente in diesem Film zentral für dessen Rezeptionsgratifikation sind, bietet sich keine neuerliche Genrezuschreibung an. Am Ende entzieht sich *Fight Club* also einer Genreklassifizierung.

³⁶⁹ *Fight Club*, Kauf-DVD, 2:04:36" ff.

6. Conclusio

Zu Beginn dieser Arbeit wurden Horror und Action als zwei sehr unterschiedliche, in vielen Aspekten sogar gegensätzliche Genres etabliert. Während im Horrorfilm der weibliche Körper wie auch in Laura Mulveys Blickparadigma beschrieben, als Spektakel dient, erfüllt im Actionfilm der männliche diese Funktion. Zentral für das Horrorgenre ist vorrangig eine dissonanz-induzierende Affektdramaturgie und es weist trotz seiner Wandlung im Lauf der Geschichte auf Ebene der Geschlechterkonstruktion konstante Verhältnisse auf, die auch in *Haute Tension* widergespiegelt werden: Das männliche Monster, im Fall des modernen Horrorfilms der männliche Mörder, dringt in die heile (heteronormative) Welt ein und bedroht insbesondere ein zentrales weibliches Opfer. Im Actionfilm hingegen steht vor allem der männliche Heldenkörper im Fokus der Narration und des visuellen Spektakels. Das dargestellte Leiden wie auch der Triumph des Helden finden sich in den Kämpfen des Fight Clubs wieder, in denen diese selbstzerstörerischen Akte als sinnstiftend zelebriert werden.

Mit Wissen um die Auflösung stellen sich die tatsächlichen Konflikte, die auch auf Ebene des Geschlechts verortet sind, allerdings weitaus differenzierter dar. In beiden Filmen lassen sich störende Formen von Weiblichkeit ausmachen und als Lösung dient Marie wie auch dem Erzähler die Abspaltung eines männlichen Alter Egos. Die „feminisierte“ Kultur generell und Marla im speziellen bedrohen in *Fight Club* die Männlichkeit des Erzählers, als Ausweg spaltet sich sein Idealbild Tyler Durden ab, der ihn sogleich zu einem rebellischen und durchwegs „männlichen“ Lebensstil verführt. In *Haute Tension* ist es die eigene Weiblichkeit von Marie, die ihrem Liebesglück mit Alex im Weg steht, weshalb ihre alternative, männliche Persönlichkeit alle vermeintlichen Hindernisse aus der Welt schafft. Während in *Haute Tension* die Spaltung, wie für einen Horrorfilm üblich, klar entlang der Achse gut/böse zu lesen ist, betont *Fight Club* die Teilung der Persönlichkeit in eine sadistische und eine masochistische Hälfte.

Die Täuschung, die in beiden Filmen durch eine faktisch unzuverlässige Erzählweise zustande kommt, führt die ZuschauerInnen auf Falsche Fährten in Form einer die Erzählung umgreifenden Makrostrategie und durch die Auflösung wird so der Effekt einer „rückwirkenden Überraschungsgeschichte“ erzielt. In beiden Filmen wird die Irreführung vor allem durch das Vorenthalten der Information, dass die Darstellung nicht nur handlungslogisch sondern ebenfalls auf ton-/bildlogischer Ebene durch Marie/den Erzähler fokalisiert wurde, erreicht. Dadurch werden die nur aus subjektiver Sicht existenten Figuren von dem/der ZuschauerIn als real interpretiert.

In *Haute Tension* hat der/die ZuschauerIn kaum die Möglichkeit die Täuschung vor der Auflösung im finalen Plot Twist zu erkennen. *Fight Club* hingegen gibt mit seiner höchst

selbstreferentiellen Voice-Over-Erzählung zahlreiche Hinweise auf seinen unzuverlässigen Erzähler und die damit irreführende Narration. Das Übersehen dieser Markierungen kann auf unterschiedliche Strategien zurückgeführt werden, wie in Kapitel 4.2 und 4.3 dargelegt wurde. In ihrer Rolle als objektive Beobachterinnen können insbesondere die Figuren Alex und Marla verlässliche Hinweise auf Widersprüchlichkeiten liefern. In beiden Fällen werden jedoch aufgrund ihrer generischen Rollenzuschreibung – als klassisch weibliches Horror-Opfer bzw. störende hysterische Actionfilm-Frau – die passenden Schemata aktiviert und so die gebotenen Informationen dahingehend beeinflusst wahrgenommen.

Die Aufklärung des Publikums über die bisher vorherrschende Fokalisierung wird in beiden Filmen über die Dialogebene, wie auch durch visuelle Korrektivbilder, im Einzelnen Rückblenden und fokalisierungskorrigierende Einstellungen, verdeutlicht. In *Fight Club* wird die psychische Situation des Erzählers um einiges ausführlicher als in *Haute Tension* erklärt und zusätzlich über das Voice-Over betont.

Die etablierten Rollenbilder werden in beiden Fällen durch die Offenlegung der psychischen Spaltung weitgehend widerlegt. So trifft Marie unter Einbezug dieses Wissens nicht auf die Rolle des zentralen Opfers, des Final Girls, zu und Tyler kann als Phantasieprodukt des Erzählers nicht mehr als der Actionheld, der heroisch in Kontakt mit seiner Umwelt tritt, angesehen werden. Durch die psychologische Rahmung weicht *Fight Club* von den Erwartungen, die an einen Actionfilm gestellt werden, ab, während diese Ebene in einem Horrorfilm stets einen zentralen Stellenwert einnimmt.

Haute Tension enttäuscht auch unter Einbezug der erst am Ende des Films gewonnenen Informationen nicht die Erwartungen an das Genre. Die Auflösung fügt hier noch eine Ebene des „subjektiven“ Horrors hinzu. Der Film verdeutlicht das dem Genre immanente Spiel mit den Geschlechterzuschreibungen und bestätigt somit vorder- und hintergründig die Genreerwartung.

Fight Club kann über lange Strecken die Erwartungen an einen Actionfilm erfüllen. Auffällig sind in diesem Film zahlreiche eindeutig postmoderne Elemente, wie die selbstreflexive und dekonstruktive Erzählweise, sowie intertextuelle Bezüge und die referentielle Werbeästhetik. Jedoch wird durch die Enttäuschung der zentralen Erwartungen vor allem an das Rollenbild des Helden auch der Glaube an das Genre erschüttert. Der Film kann bei tieferer Betrachtung als hoch psychologisches Mindgame Movie beschrieben werden, dass die Sinnsuche eines geistig Kranken behandelt.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Barratt, Daniel. „Twist Blindness': The Role of Primacy, Priming, Schemas, and Reconstructive Memory in a First-Time Viewing of *The Sixth Sense*." *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Warren Buckland (Hg.). Malden [u. a.]: Wiley-Blackwell, 2009. S. 62-86.

Booth, Wayne C. „Types of Narration." [Orig.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1961.] *Narratology: An Introduction*. Susana Onega, José Angel García Landa. New York: Longman, 1996. S. 145-154.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

---. *Poetics of Cinema*. New York [u. a.]: Routledge, 2008.

Braidt, Andrea B. „Genre als Falsche Gender Fährte." *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Dies., Patric Blaser, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S.165-173.

---. *Film-Genus: Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren, 2008.

Bronfen, Elisabeth. „Männliche Halluzination und weibliche Vernunft." *Wo/Man: Kino und Identität*. Christine Rüffert, Bremer Symposium zum Film [u. a.]. Berlin: Bertz, 2003. S.15-32.

Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York [u. a.]: Routledge, 2002 [1990, 1999].

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge, 1990.

Casetti, Francesco. „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag." [1999] Vinzenz Hediger (dt. Übersetzung). *montage/av* 10.2, 2001. S. 155-173.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca [u. a.]: Cornell University Press, 1980 [1978].

---. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca [u. a.]: Cornell University Press, 1990.

Clover, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1993.

Creed, Barbara. „From here to Modernity: Feminism and Postmodernism." *Screen* 28.2, 1987. S. 47-68.

---. „Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaninary Abjection." [1986] *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant (Hg.). Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1996. Texas film studies series. S.35-65.

- De Lauretis, Teresa. „Desire in Narrative.“ *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Dies. (Hg.). Basingstoke [u. a.]: Macmillan, 1987 [1984].
- Desalm, Brigitte. „Extreme Mittel, elegante Beiläufigkeit: FIGHT CLUB (1999).“ *David Fincher*. Frank Schnelle (Hg.). Berlin: Bertz, 2002. S. 173-194.
- Dyer, Richard. „Don't Look Now: Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pin-Up.“ *Screen* 23.3/4, 1982. S. 61-73.
- . „Action!“ [1994] *Action/Spectacle Cinema: A Sight and Sound Reader*. José Arroyo (Hg.). London: British Film Institute, 2000. S. 17-18.
- Eder, Jens. „Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre.“ *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Ders. (Hg.). Münster: Lit, 2002. S. 9-61.
- Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. New York: Routledge, 1992 [1982].
- Elsaesser, Thomas. *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2009.
- Faludi, Susan. *Männer: Das betrogene Geschlecht*. [Orig.: *Stiffed: The Betrayal of the American Man*.] Ursula Locke-Gross, Sabine Hübner, Angela Schumitz (dt. Übersetzung). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001 [1999].
- Ferenz, Volker. *Don't Believe His Lies: The Unreliable Narrator in Contemporary American Cinema*. Trier: WVT, 2008. Focal Point 9.
- Freud, Sigmund. „Trauer und Melancholie.“ [1915] *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Band 10: Werke aus den Jahren 1913-1917. London: Imago Publishing, 1991. S. 428-446.
- . „Das Unheimliche.“ [1919] *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Band 12: Werke aus den Jahren 1917-1920. London: Imago Publishing, 2005. S. 229-268.
- Fuxjäger, Anton. „Falsche Fährten: Ein Definitionsvorschlag und eine Erörterung jener Untervariante, die durch die Vorenthaltung von expositorischen Informationen zustande kommt.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Ders., Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S. 13-32.
- Gallagher, Mark. *Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2006.
- Ganser, Katharina. „Dramaturgie der Irreführung in *Fight Club* (1999).“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S. 111-120.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Jochen Vogt (Hg. dt. Fassung). Andreas Knop (dt. Übersetzung). 2. Auflage. München: Fink, 1998. [Orig.: „Discours du récit.“ *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.]
- Giroux, Henry A. „Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence.“ *JAC* 21.1, 2001. S.1-31.

Glinka, Moritz. „Mindgame-Movies.“ *Lexikon der Filmbegriffe*. Hans Jürgen Wulff (Hg.). <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8240> (Zugriff: 14.01.2015).

Greven, David. *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. Austin: University of Texas Press, 2009.

---. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Hartmann, Britta. „Von der Macht der ersten Eindrücke: Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment.“ *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hg.). München: Ed. Text und Kritik, 2005. S. 154-174.

---. „Von roten Heringen und blinden Motiven: Spielarten Falscher Fährten im Film.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S. 33-52.

Hediger, Vinzenz. „Der Trailer, das Schlüsselement jeder Werbekampagne.“ *Demnächst in ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Ders., Patrick Vonderau (Hg.). Marburg: Schüren, 2005. S. 272-281.

---, Patrick Vonderau. „Landkarten des Vergnügens: Genres in Filmwerbung und Filmvermarktung.“ *Demnächst in ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Dies. (Hg.). Marburg: Schüren, 2005. S. 240-248.

Helbig, Jörg. „Follow the White Rabbit!': Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm.“ *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hg.). München: Ed. Text und Kritik, 2005. S. 131-146.

---. „Einleitung: ‚Camera doesn't lie‘.“ *„Camera doesn't lie“: Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Ders. (Hg.). Trier: WVT, 2006. Focal Point 4. S.1-2.

Hurst, Matthias. „Subjectivity Unleashed: Haute Tension.“ *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*. Patricia Allmer, Emily Brick, David Huxley (Hg.). London [u. a.]: Wallflower Press, 2012. S. 103-114.

Irsigler, Ingo; Gerrit Lembke; Willem Strank. „Fuzzy, hybrid und pornografisch: Elf Thesen zum Actionfilm.“ *Actionkino: Moderne Klassiker des populären Films*. Dies. (Hg.). Berlin: Bertz + Fischer, 2014. Deep Focus 19. S. 7-21.

Jardine, Alice. *Gynesis, Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca [u. a.]: Cornell University Press, 1985.

Jeffords, Susan. „Can Masculinity be Terminated?“ *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Steven Cohan, Ina Rae Hark (Hg.). London [u. a.]: Routledge, 1993. S. 245-262.

---. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers, 1994.

Kermode, Mark. „The Razor's Edge.“ *Sight and Sound* 14.10, 2004. S.40-41.

Kindt, Tom. „Erzählerische Unzuverlässigkeit‘ in Literatur und Film.“ *Tiefenschärfe. Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur im Fachbereich Sprachwissenschaft der Universität Hamburg*. SoSe 2002. S.17–19. <http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/tiefenschaerfe/SoSe2002Tiefenschaerfe.pdf> (Zugriff: 04.01.2015).

Klippel, Heike. „Das Unwesen: Subjektivität und Geschlechtlichkeit im Horrorfilm.“ *Das schlechte Gewissen der Moderne: Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Jochen Fritz, Neil Stewart (Hg.). Köln: Böhlau, 2006. S. 211-229.

Koch, Jonas. „Unreliable and Discordant Film Narration.“ *Journal of Literary Theory* 5.1, 2011. S. 57-80.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York [u. a.]: Columbia Univ. Press, 1982.

Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u. a.]: De Gruyter, 2011.

Laass, Eva. *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema; A Contribution to Film Narratology*. Trier: WVT, 2008. WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft 3.

Lichtenfeld, Eric. *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Westport, Conn. [u. a.]: Praeger, 2004.

Möller, Hans-Jürgen; Gerd Laux; Hans-Peter Kapfhammer. *Psychiatrie, Psychosomatik, Psychotherapie, Band 2: Spezielle Psychiatrie*. 4., erweiterte und vollständig neu bearbeitete Auflage. Berlin [u. a.]: Springer-Verlag, 2011.

Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. [Orig.: *How to Read a Film*.] Hans-Michael Bock (Hg. dt. Fassung). Brigitte Westermeier, Robert Wohlleben, Hans-Michael Bock (dt. Übersetzung). Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009 [dt. Erstausg 1980, Orig. 1977].

Morsch, Thomas. „Muskelspiele: Männlichkeitsbilder im Actionkino.“ *Männer – Machos – Memmen: Männlichkeit im Film*. Christian Hißnauer, Thomas Klein (Hg.). Mainz: Bender, 2002. S. 49-74.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ *Screen* 16.3. 1975. S. 6-18.

---. „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ Inspired by *Duel in the Sun*.“ [1981] *Visual and Other Pleasures*. Dies. (Hg.) Bloomington [u. a.]: Indiana University Press, 1989. S. 29-38.

Neale, Steve. „Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema.“ *Screen* 24.6. 1983. S. 2-16.

---. „Questions of Genre.“ *Screen* 31.1. 1990. S. 45-66.

---. *Genre and Hollywood*. London [u. a.]: Routledge, 2000.

Nünning, Ansgar. „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens.“ *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Ders. (Hg.). 2. unveränderte Auflage. Trier: WVT, 2013 [1998].

o. N. „Top 10 ridiculously violent movies“ *Time*, 2010.
<http://entertainment.time.com/2010/09/03/top-10-ridiculously-violent-movies/slide/all/> (Zugriff: 14.01.2015).

Pinedo, Isabel. „Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film“. *Journal of Film and Video* 48.1-2, 1996. S. 17-31.

Purse, Lisa. *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2011.

Röwekamp, Burkhard. *Vom film noir zur méthode noire: Die Evolution filmischer Schwarzmalerie*. Marburg: Schüren, 2003.

Savran, David. *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton [u. a.]: Princeton University Press, 1998.

Schneider, Karen S. „Brad Pitt.“ *People Magazine* 54.20, 2000.
<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20132898,00.html> (Zugriff: 14.01.2015).

Schweinitz, Jörg. „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft.“ *montage/av* 3.2, 1994. S. 99-118.

---. „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln.“ *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Jan Sellmer, Hans J. Wulff (Hg.). Marburg: Schüren, 2002. S. 79-92.

---. „Multiple Logik filmischer Perspektivierung: Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe.“ *montage/av* 16.1, 2007. S. 83-100.

Ta, Lynn M. „Hurt So Good: Fight Club, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism.“ *The Journal of American Culture* 29.3, 2006. S.265-277.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London [u. a.]: Routledge, 1993. Comedia.

Vogt, Robert. „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft.“ *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier, Timo Skrandies (Hg.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S. 35-55.

Vonderau, Patrick. „In the hands of a maniac‘: Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel.“ *montage/av* 11.2, 2002. S.129–46.

---. „Wrong Turn. Falsche Fährten und Filmgenres.“ *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.). Wien [u. a.]: Böhlau, 2007. Maske und Kothurn 53.2/3. S.175-184.

Williams, Linda. „When the Woman Looks.“ [1983] *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant (Hg.). Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1996. Texas film studies series. S.15–34.

---. „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ [1991] *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.). 6. Auflage. New York [u. a.]: Oxford University Press, 2004. S. 727-741.

Williams, Tony. „Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror.“ *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Barry Keith Grant (Hg.). Austin, Texas: Univ. of Texas Press, 1996. Texas film studies series. S.164–80.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan ...and Beyond*. Expanded and Revised Edition. New York: Columbia University Press, 2003 [1986].

Yacobi, Tamar. "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2.2, 1981. S. 113-126.

Filmographie

Fight Club. Regie: David Fincher. Drehbuch: Jim Uhls (nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk). USA/Deutschland: 20th Century Fox, 1999. Fassung: Kauf-DVD. 20th Century Fox Home Entertainment, 2003. 134’.

Haute Tension. Regie: Alexandre Aja. Drehbuch: Alexandre Aja und Grégory Levasseur. Frankreich: EuropaCorp [u. a.], 2003. Fassung: Kauf-DVD. Fox Pathé Europa, 2004. 85’.

Danksagung

Herzlichen Dank an ...

... Andrea B. Braidt für Unterstützung und Verständnis in allen Phasen und Un-Phasen dieser Diplomarbeit.

... Philipp Nemec für den hingebungsvollen emotionalen und (lebens-)organisatorischen Beistand während Hochs und vor allem Tiefs und das gemeinsame Durchhalten.

... Helga Paul für ihren unerschütterlichen Glauben an mich.

... Andrea Rosanelli für ausführliche ver- und entwirrende Diskussionen und inhaltliche Anregungen.

... Marie Krawagna für das überaus wachsame Auge der „Genderpolizei“.

... Alen Vitas für hilfreiche Denkanstöße.

Abstract

Abstact auf Deutsch

Die Genrezuordnung eines Films weckt bei RezipientInnen bestimmte Erwartungshaltungen. Diese Arbeit widmet sich der Frage, wie diese Erwartungen in unzuverlässig erzählten Filmen zu tragen kommen und untersucht anhand der Filme *Fight Club* und *Haute Tension* deren Einfluss auf die Etablierung und Auflösung der narrativen Falschen Fährten. Mithilfe einschlägiger genretheoretischer Beiträge wird herausgearbeitet welche Rollenbilder in den Genres Action und Horror vorherrschen und inwiefern diese in den Fallbeispielen bestätigt werden. Durch die anfängliche Erfüllung dieser werden beim Publikum die passenden generischen Schemata aktiviert, wodurch die gegebenen Hinweise auf die Unzuverlässigkeit übersehen werden. Zentral für die Etablierung der irreführenden Erzählsituation ist in beiden Filmen eine versteckte bild-/tonlogische Fokalisierung. Durch die Auflösung der Falschen Fährte wird diese jeweils aufgedeckt und somit die wahren Geschlechterverhältnisse offenbar. In beiden Fällen wurde von der/dem ProtagonistIn ein männliches Alter Ego erschaffen, das auf sadistische Weise die weibliche Persönlichkeitshälfte quält. Somit werden nach der Aufklärung über diese Situation die Erwartungen an einerseits den starken Actionhelden und andererseits das Horrorfilm-Opfer enttäuscht. Die Erwartungen an das Genre werden im Fall des Horrorfilms jedoch trotzdem bestätigt, da hier das Spiel mit Erwartungshaltungen und Geschlecht immanenter Bestandteil des Genres ist und der Twist in *Haute Tension* nachträglich eine Ebene des subjektiven Horrors hinzufügt. Im Fall von *Fight Club* werden am Ende vor allem durch das Fehlen des glorreichen Heldenkörpers die Erwartungen an das Actiongenre enttäuscht.

Abstact auf Englisch

The genre classification of a film raises expectations in viewers. This paper attends to the question of how these expectations come into effect in unreliably narrated films and examines their influence on the establishment and the solution of the wrong tracks in the movies *Fight Club* and *Haute Tension*. Using pertinent literature on genre theory the generic gender roles in action and horror films are established and examined in regard to the two case examples. Through the initial gratification of these expectations the proper generic schemata are activated and therefore the clues to the unreliability are overlooked. Essential for the establishment of the misleading narrative situation is a visual and auditive focalization that is only revealed after the unreliable narration is exposed and consequently the true gender relations disclosed. The protagonists of both films create a male alter ego which tortures the female half of the personality. After this revelation the expectations relating to the strong action hero and the horror film victim are disappointed. Nevertheless in the case of the horror film the genre expectations are still met since the play with expectations and gender identity is an integral part of the genre and the twist of *Haute Tension* subsequently adds a level of subjective horror. In *Fight Club* it's primarily the lack of the victorious body of the hero that leads to a disappointment of the expectations of the action genre.

Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Yasmine Paul
Geboren: 1985 in Korneuburg

Wissenschaftlicher Werdegang:

Juni 2003 Matura am GRG 1 Stubenbastei, 1010 Wien

ab September 2003 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

WS 2008 - SS 2009 Studium der Theaterwissenschaft an der Sorbonne Nouvelle, Paris III