



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Mediale Differenzen des Erzählens:
Eine narratologische Analyse von *Der Kameramörder*
als Roman und Film

verfasst von / submitted by

Andreas Aigner

angestrebter akademischer Grad /

in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie
und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Krammer

Inhalt

Einleitung.....	1
1 Erzählen als transmediales Phänomen im Feld der Narratologie.....	4
1.1 Der Medienbegriff in der Narratologie.....	7
1.2 Der weite Erzählbegriff: Abgrenzung von nichtnarrativen Texten und Werken.....	9
1.3 Der enge Erzählbegriff: Erzählen als (nicht-)sprachliche Vermittlung.....	11
1.4 Ansätze der kognitiven Narratologie.....	17
2 Methodische Vorüberlegungen zur narratologischen Analyse.....	21
2.1 Medienübergreifende und medienspezifische Merkmale des Erzählens.....	21
2.2 Herausforderungen in der Anwendung der transmedialen Narratologie.....	26
2.3 Besonderheiten der vergleichenden Analyse von Roman und Verfilmung.....	29
3 Analyse der medialen Differenzen des Erzählens im <i>Kameramörder</i>.35	35
3.1 Was wird erzählt?.....	35
3.1.1 Handlung, Thematik und Figuren im Roman.....	35
3.1.2 Handlung, Thematik und Figuren im Spielfilm.....	38
3.1.3 Mediale Differenzen auf der Ebene der Geschichte.....	40
3.2 Wer erzählt die Geschichte?.....	41
3.2.1 Der autodiegetische Erzähler im Roman.....	41
3.2.2 Die audiovisuelle Erzählinstanz im Film.....	45
3.2.3 Mediale Differenzen der narrativen Instanzen.....	53
3.3 Aus welcher Perspektive wird die Geschichte erzählt?.....	56
3.3.1 Die Perspektivierung im Roman.....	57
3.3.2 Die Perspektivierung im Film.....	62
3.3.3 Mediale Differenzen in der Perspektivierung.....	73
3.4 Distanz: Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit des Erzählens.....	76
3.4.1 Die Gestaltung der Mittelbarkeit im Roman.....	78
3.4.2 Die Gestaltung der Mittelbarkeit im Film.....	81
3.4.3 Mediale Differenzen in der Gestaltung der Mittelbarkeit.....	85
4 Schlussbetrachtung.....	87
Literaturverzeichnis.....	91
Anhang.....	i

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Erzählinstanzen im Film.....	46
Abb. 2: Intradiegetischer Film.....	48
Abb. 3: Mise-en-scène.....	51
Abb. 4: Over-the-shoulder-shot.....	67
Abb. 5: Ideologische Perspektivierung durch Lichteinsatz.....	69
Abb. 6: Spiegelblick als Stilmittel.....	72
Abb. 7: Verfolgung aus der Vogelperspektive.....	83

Verzeichnis des Anhangs

Zusammenfassung.....	i
Sequenzprotokoll DER KAMERAMÖRDER.....	iii

Einleitung

Roman und Spielfilm stehen seit Anfang des 20. Jahrhunderts, als der Film als neues narratives Medium noch in den Kinderschuhen steckte, in einer Wechselbeziehung. Innerhalb der Literaturwissenschaften wurde insbesondere die Romanverfilmung als eine Art des Medienwechsels zu einem umfassend erforschten Gegenstand. Dabei dominierten häufig normativ-wertende Ansätze, die Fragen des Gelingens oder Misslingens der Verfilmung in den Vordergrund stellten. Vereinzelt zeigen sich auch heute noch Bestrebungen, der Verfilmung die Zugehörigkeit zur Sphäre der Kunst zu verweigern und sie ästhetisch im Vergleich zum Roman als minderwertig zu klassifizieren. Im Zuge des Medienwandels und der vielfältigen Formen des medialen Erzählens – seien es nun Spielfilme, Videospiele, Youtube-Videos oder Graphic Novels – erscheint eine rein auf das Medium Buch fokussierte Herangehensweise an die Erzählkunst nicht mehr zeitgemäß. Die vorliegende Arbeit will einen Beitrag dazu leisten, eine Alternative zum normativ-wertenden Ansatz aufzuzeigen. Ziel ist es, die Differenzen zwischen Roman und Spielfilm in Bezug auf ihre Erzählweise zu untersuchen. Dazu wird vorrangig auf die neuere Forschung der transmedialen Narratologie zurückgegriffen, da sich diese mit dem Erzählen als medienübergreifendes Phänomen beschäftigt und durch ihren deskriptiv-analytischen Ansatz eine wertneutrale Auseinandersetzung mit dem literarischen und filmischen Erzählen ermöglicht.

Im ersten Kapitel wird zunächst der Begriff des Erzählens selbst geklärt. Die Erweiterung der traditionell literaturzentrierten Narratologie auf andere Erzählmedien erfordert zwangsläufig eine Neudefinition des Erzählbegriffes, um auch primär nichtsprachliche Medien wie den Film inkludieren zu können. Im Vordergrund steht deshalb in diesem Kapitel die Frage, unter welchen Bedingungen der Film als narrativ aufgefasst werden kann: Gibt es eine Erzählinstanz im Film? Oder ist der Film ein unmittelbar erzählendes Medium? Ein kurze Darstellung unterschiedlicher Positionen inklusive einem Exkurs zum

Medienbegriff soll eine fundierte theoretische Ausgangsbasis schaffen. Dabei werden sowohl klassisch-narratologische Ansätze wie jene von Genette¹ und Schmid² als auch transmediale Positionen von Chatman³, Ryan⁴ und Kuhn⁵ berücksichtigt. Auf einer theoretischen Ebene geht es auch um die Frage, inwieweit sich narratologische Begriffe, die in erster Linie für die Anwendung auf literarische Texte konzipiert wurden, auf andere Erzählmedien wie den Film übertragen lassen.

In Kapitel 2 verengt sich die Forschungsperspektive auf den Roman und die Verfilmung. Vor dem Hintergrund der im ersten Kapitel allgemein diskutierten Positionen werden Wege zu einem methodisch sinnvollen Zugang zum narratologischen Vergleich von Roman und Verfilmung aufgezeigt. Als gangbarer Kompromiss wird eine Kombination aus klassisch-narratologischen Ansätzen und neueren, transmedialen Positionen vorgeschlagen. Dabei werden auch mögliche Analyseschwerpunkte sowie terminologische Probleme beleuchtet.

Das dritte Kapitel widmet sich schließlich der Analyse der beiden Untersuchungsgegenstände: *Der Kameramörder* als Roman von Thomas Glavinic (2001)⁶ im Vergleich mit der gleichnamigen Verfilmung von Robert Adrian Pejo (2010)⁷. Diese scheinen besonders für den Vergleich geeignet, da erstens im Roman die Problematik des Medienwechsels auf der inhaltlichen Ebene selbst angesprochen wird und zweitens eine umfassende narratologische Analyse der beiden Werke bisher noch nicht vorliegt. In der Forschung zum Roman wurden bisher überwiegend das medienkritische Potential und die

¹ Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchges. und korr. Aufl. Paderborn: Fink 2010.

² Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 2008.

³ Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, London: Cornell University Press 1990.

⁴ Ryan, Marie-Laure (Hg.): Narrative across Media: The Languages of Storytelling. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.

⁵ Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin, New York: De Gruyter 2011.

⁶ Glavinic, Thomas: Der Kameramörder. 6. Aufl. München: dtv 2008. Im Folgenden wird daraus mit der Sigle KAM und der Seitenangabe direkt im Fließtext zitiert. Die Nennung des Romans erfolgt in kursiver Schrift; wird auf die Verfilmung Bezug genommen, so wird der Titel in Kapitälchen hervorgehoben.

⁷ Der Kameramörder. Regie: Robert Adrian Pejo. Drehbuch: Agnes Pluch, Robert Adrian Pejo, Günter Pscheider, Ö/CH/HU: Lotus-Film/Hruza AV Medienbüro 2010. Fassung: DVD, 95 min.

sprachliche Gestaltung des Textes beleuchtet⁸, die Verfilmung hingegen fand bisher kaum Berücksichtigung⁹, was an den großteils negativen Kritiken¹⁰ liegen könnte. Mit der Untersuchung von Roman und Verfilmung unter einem narratologischen Aspekt soll hier eine Forschungslücke geschlossen werden. Als erzählstrukturelle Vergleichsmomente werden neben Handlung, Thematik und Figuren vor allem die narrativen Instanzen, die Perspektivierung und die Gestaltung der Mittelbarkeit eingehend analysiert und ihre unterschiedlichen medienspezifischen Manifestationen herausgearbeitet.

Die vorliegende Arbeit verfolgt somit zwei wesentliche Ziele: Erstens soll das Begriffsinventar der transmedialen Narratologie auf ihre Tauglichkeit für den Vergleich zwischen Roman und Film geprüft werden. Und zweitens soll mit der Betrachtung des *Kameramörders* unter einem transmedial-narratologischen Blickwinkel ein ergänzender Beitrag zur Forschung an Thomas Glavinics Gesamtwerk geleistet werden.

⁸ Einen guten Überblick über den Forschungsstand geben die beiden Sammelbände Bartl, Andrea, Jörn Glasenapp u. a. (Hg.): *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein 2014 und Standke, Jan (Hg.): *Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014.

⁹ Zur Eignung des Films für den Deutschunterricht vgl. Krammer, Stefan: Medienkompetenz erlesen: Zu Thomas Glavinics fiktionalen Medienkulturen. In: Standke (2014), S. 339-357 und Staud, Herbert: Von Räubern und Mördern. Zu zwei Verfilmungen aktueller österreichischer Literatur. In: *ide - Informationen zur Deutschdidaktik* 4 (2011), S. 79-87.

¹⁰ Vgl. etwa Kerekes, Gábor: Wer hat Angst vor heißen Eisen?: Ein Vergleich von Thomas Glavinic' Roman "Der Kameramörder" und seiner Verfilmung durch Robert Adrian Pejo. In: *Littérature et cinéma dans l'espace germanophone contemporain* 53 (2013), S. S. 197-210. Kerekes unternimmt einen normativ-wertenden Vergleich zwischen Buch und Film, bietet jedoch keine eingehende narratologische Analyse.

1 Erzählen als transmediales Phänomen im Feld der Narratologie

Man möchte meinen, die Wissenschaft des Erzählens verfüge über eine klare Definition ihres Untersuchungsgegenstandes. Tatsächlich gibt es aber keinen Konsens darüber, was unter Erzählen genau zu verstehen sei.¹¹ Insbesondere seit in den letzten Jahrzehnten ein *narrative turn*¹² konstatiert und Erzählen als interdisziplinäres Phänomen auch außerhalb der Geisteswissenschaften erforscht wird, geht mit der Erweiterung des Untersuchungsfeldes eine zunehmende Unsicherheit im Gebrauch des Erzählbegriffes einher. Im Zuge der Öffnung der primär literaturzentrierten Narratologie anderen medialen Formen des Erzählens wie Filmen, Computer- oder Hörspielen gegenüber wurde es notwendig, den Erzählbegriff neu zu überdenken. In dieser Arbeit geht es um den Vergleich zweier bestimmter, medial unterschiedlich manifestierter Formen des Erzählens, nämlich um das Erzählen in Roman und Spielfilm. In einem ersten Schritt erscheint es daher notwendig, die Ansätze zur Definition eines medienübergreifenden, also transmedialen Erzählbegriffes auf ihre Eignung zur vergleichenden Analyse von Roman und Film hin zu prüfen.

Die Narratologie¹³ lässt sich als eine Ansammlung überwiegend werkimmanenter, deskriptiver Ansätze verstehen, die von folgenden zwei Leitfragen ausgehen: *Was wird erzählt?* *Wie wird erzählt?* Damit wird der Forschungsgegenstand der Narratologie in zwei Ebenen unterteilt: einerseits in das Erzählte und andererseits in die Art der Darstellung des Erzählten. Diese Trennung wurde bereits im Russischen Formalismus in der Begriffsopposition *fabula* und *sjuzet* vorgenommen und später von den französischen Strukturalisten Todorov und Genette, die zu den Begründern der modernen

¹¹ Vgl. Prince, Gerald: *Surveying Narratology*. In: Kindt, Thomas und Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 1-16.

¹² Vgl. Kreiswirth, Martin: *Narrative Turn in the Humanities*. In: Herman, David, Manfred Jahn u. a. (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge 2005, S. 377-382.

¹³ Ich ziehe den Begriff der Narratologie dem der Erzähltheorie vor, da er international geläufiger und verbreiteter ist.

Narratologie in den 1960ern zählen, wieder aufgegriffen.¹⁴ Todorov bezeichnete allerdings das, was erzählt wird, als *histoire* und die Art und Weise des Erzählens als *discours*.¹⁵ Genette wiederum nimmt eine Dreiteilung vor und unterscheidet neben der *Geschichte (histoire)* auf der Darstellungsebene noch zwischen der *Erzählung (récit)* selbst und der *Narration*, dem Erzählakt.¹⁶

Schon hier zeigt sich, dass die Terminologie nicht einheitlich ist. Als zusätzliche Schwierigkeit kommt hinzu, dass die Begriffe bei manchen ErzählforscherInnen etwas Verschiedenes bezeichnen. Martinez und Scheffel lösen dieses Problem so, dass sie die wichtigsten Fachbegriffe in ein eigenes Schema tabellarisch einordnen und somit vergleichbar machen.¹⁷ Dieses Schema wird im Folgenden mit kleineren Abänderungen übernommen, um die beiden Ebenen des Erzählten (Handlung) und der Darstellung des Erzählten übersichtlich und inklusive der wichtigsten alternativen Termini (in Klammer ergänzt) zu veranschaulichen.

Auf der Ebene der erzählten Welt (Handlung) werden folgende vier Elemente unterschieden:

- (1) *Ereignis* (Motiv, event): Die elementare Einheit eines narrativen Textes im Bereich der Handlung ist das Ereignis.
- (2) *Geschehen* (story): Ereignisse chronologisch aneinandergereiht ergeben das Geschehen.
- (3) *Geschichte* (plot, histoire, fabula, story¹⁸): Das Geschehen als eine Reihe von Einzelereignissen wird zur Einheit einer Geschichte geformt, wenn die Ereignisfolge zusätzlich zum chronologischen auch einen kausalen Zusammenhang aufweist.
- (4) *Handlungsschema*: Das Handlungsschema ist ein aus der Gesamtheit der erzählten Ereignisse abstrahiertes globales Schema der Geschichte, das nicht nur

¹⁴ Vgl. Meister, Jan Christoph: Narratology. In: Hühn, Peter, John Pier u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology> (14.01.2016).

¹⁵ Vgl. Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), S. 125-151.

¹⁶ Vgl. Genette (2010), S. 12.

¹⁷ Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. München: C.H. Beck 2009, S. 26.

¹⁸ In der anglo-amerikanischen Erzählforschung wird häufig nur der Begriff „story“ verwendet, wenn die Differenzierung zwischen Geschehen und Geschichte für die Argumentation nicht notwendig ist.

für den einzelnen Text, sondern für ganze Textgruppen (z.B. Gattungen und Genres) von Bedeutung ist.

Bei der Darstellung (Diskurs, discours, discourse) des Erzählten unterscheiden Martinez und Scheffel zwei Aspekte:

(5) *Erzählung* (récit, sjužet, narrative): Die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text. Die Erzählung unterscheidet sich von der chronologisch rekonstruierten Handlung vor allem durch die Gestaltung und zeitliche Umgruppierung der Ereignisse im Text (Erzähltempo, Rückwendung, Vorausdeutung).

(6) *Erzählen* (Narration, narrating): Die Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien (z. B. rein sprachliche oder audio-visuelle) und Darstellungsverfahren (z. B. Erzählsituation oder Sprachstil).¹⁹

Bei dieser Auflistung ist zu beachten, dass sie nicht im Sinne einer chronologisch aufgeschlüsselten Text- oder Werkgenese²⁰ zu verstehen ist. EinE AutorIn überlegt sich nicht einzelne Ereignisse, die er/sie zu einem Geschehen und dann zu einer Geschichte formt, die wiederum in einer bestimmten Weise angeordnet und erzählt wird. Genauso wenig wird bei einer Filmproduktion anhand dieses Schemas vorgegangen. Vielmehr helfen diese Abstraktionen dabei, einzelne Elemente eines Werkes zu beschreiben und sie mit anderen zu vergleichen. So lassen sich beispielsweise aus der Analyse der Geschichten von Kriminalromanen genrespezifische Handlungsschemata ableiten oder verschiedene Realisierungen ein und derselben Geschichte gegenüberstellen.

Für den in dieser Arbeit angestrebten Vergleich des Erzählens in unterschiedlichen Medien ergeben sich jedoch zwei Herausforderungen: Zum einen muss der Begriff des Erzählens so weit gefasst sein, dass er auch das

¹⁹ Martinez/Scheffel (2009). S. 25.

²⁰ Die Begriffe „Text“ und „Werk“, die in der Folge synonym verwendet werden, sind medien- und kunstgattungsübergreifend zu verstehen. Sie schließen auch nichtsprachliche Texte und Werke mit ein.

Medium Film inkludiert. Zum anderen sollte die Definition aber so spezifisch sein, dass sich medienbedingte Unterschiede des Erzählens erklären lassen.

Nach einem Exkurs zum Medienbegriff werden deshalb ausgehend von klassisch-strukturalistischen Erzähldefinitionen Ansätze einer neueren Richtung der Narratologie vorgestellt, die sich vor etwas mehr als zehn Jahren als transmediale Narratologie zum Ziel gesetzt hat, „den Gegenstandsbereich der Narratologie und damit zugleich den Erzählbegriff selbst von der Einschränkung auf ein verbalsprachliches Erzählen [...] loszulösen und auf andere Gattungen und Medien auszuweiten“²¹. Diese Ansätze werden hinsichtlich ihrer Eignung für die analytische Arbeit kritisch geprüft, um schließlich zu einer für das Forschungsvorhaben passenden eigenen Variante zu kommen.

1.1 Der Medienbegriff in der Narratologie

Schon in ihren Anfangsjahren zeigte sich die Narratologie als medienbewusste Disziplin. Der französische Strukturalist Claude Bremond schrieb bereits in den 1960ern über das Verhältnis von story²² und Medien, dass sich die story als Substrat, ohne ihre wesentlichen Qualitäten zu verlieren, in ein anderes Medium transponieren ließe. Eine Geschichte, so Bremond, lässt sich als Roman, Theaterstück oder Film in unterschiedlichen Zeichensystemen realisieren. Rezipiert wird aber trotz der abweichenden medialen Formen ein- und dieselbe Geschichte.²³

Diese Sichtweise impliziert ein Verständnis von Medien als bloße Übertragungskanäle, die losgelöst von den Inhalten zu betrachten sind, die sie transportieren. Die Prämisse dieser Arbeit ist jedoch, dass das Medium sehr wohl den Inhalt beeinflusst. Eine extreme Ausformung dieser Position ist jene McLuhans, die in seinem bekannten Zitat „the medium is the message“ prägnant zum Ausdruck kommt. Sein Ansatz überschätzt aber die Bedeutung des Mediums

²¹ Rajewsky, Irina O.: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 117 (2007), S. 25-68, hier S. 27.

²² Hier verstanden als Geschichte, wie unter Punkt (3) oben definiert.

²³ Vgl. Bremond, Claude: Le message narratif. In: Communications 4 (1964), S. 4-32, hier S. 4.

für den vermittelten Inhalt, sodass in der aktuellen narratologischen Forschung ein Mittelweg angestrebt wird.²⁴

Eine Vertreterin dieses Kompromisses ist Marie-Laure Ryan. Sie unterscheidet drei Dimensionen des Medienbegriffs: semiotisch, technisch und kulturell.

In semiotischer Hinsicht unterscheiden sich Medien durch die Zeichen, die sie verwenden. Die wichtigsten Zeichen sind Bild, Ton, Sprache und Bewegung. Diese können weiter untergliedert werden hinsichtlich ihrer raumzeitlichen Ausdehnung und ihrer Art der Bedeutungsgebung (ikonisch, indexikalisch oder symbolisch). Die Literatur als Medium verwendet vorwiegend als Zeichen die Sprache, die zeitlich ausgedehnt und der Art nach symbolisch ist. Der Film als Medium nützt in der Regel alle genannten Zeichen und ist sowohl räumlich als auch zeitlich ausgedehnt. Medien können verschiedene sensorische Kanäle ansprechen (z. B. auditiv, visuell etc.). Beispiele für semiotisch geprägte Medien sind folgende Kunstgattungen: Malerei, Musik, Literatur, Film, Tanz.

Kein Medium kann ohne materielle Substanz oder einer Art von Produktion existieren. Die Literatur nützt beispielsweise die Technologien der Schrift und des Drucks (und zunehmend auch digitale Technologien wie Hypertext), um ihre Zeichen zu fixieren. Narratologisch interessant ist dabei die Frage, wie technologische Fortschritte das Erzählen verändern. Beispiele sind die Erfindung des Drucks und seine weitreichenden Auswirkungen auf die Literatur oder die Entwicklung des Tonfilms. Sowohl das Trägermaterial als auch die Technologien werden oft als Medien bezeichnet. Als Beispiele seien hier Buch, TV, Film, Fotografie und Internet genannt.

Zur kulturellen Dimension zählen jene Medien, die von der Öffentlichkeit als Kommunikationsmittel wahrgenommen werden und die sich auf rein semiotischer oder technischer Ebene nicht von anderen Medien unterscheiden lassen. Hier listet Ryan als Beispiele die Presse, das Theater und Comics auf.²⁵

²⁴ Vgl. Wolf, Werner: Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences. In: Olson, Greta (Hg.): Current trends in Narratology. Berlin, New York: De Gruyter 2011, S. 145-180, hier S. 165-166.

²⁵ Vgl. Ryan, Marie-Laure: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: Ryan, Marie-Laure und Jan-Noël Thon (Hg.): Storyworlds across Media: Toward a Media-conscious Narratology. (E-Book). Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014, Part 1, Chapter 1.

Werner Wolf argumentiert, dass in der Narratologie alle drei Dimensionen von Medien beachtet werden müssen, denn sie beeinflussen sowohl, welche Art von Geschichte übermittelt werden kann, als auch, wie sie übermittelt und rezipiert wird.²⁶ Wichtig ist zudem, genau zwischen Medium und Genre zu unterscheiden:

Whereas *genre* is defined by more or less freely adopted conventions, chosen for both personal and cultural reasons, *medium* imposes its possibilities and limitations on the user. [...] Genre conventions are genuine rules specified by humans, whereas constraints and possibilities offered by media are dictated by their material substance and mode of encoding.²⁷

Hinsichtlich der Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit – dem Roman und Film *Der Kameramörder* – gilt es daher zu beachten, dass einerseits beide dem Krimi-Genre zugerechnet werden können, da sie einem ähnlichen Grundmuster folgen. Sowohl der Kriminalroman als auch der Kriminalfilm erzählen von einem Verbrechen und der (versuchten) Auflösung desselben. So betrachtet lässt sich der Genrebegriff hier medienübergreifend anwenden. Andererseits wird der Stoff in den zwei verschiedenen Medien Literatur und Film realisiert, die sich vor allem in semiotischer und technischer Hinsicht unterscheiden. Im Vergleich der beiden Medien soll herausgefunden werden, welche Möglichkeiten und Grenzen sich beim Erzählen zeigen.

1.2 Der weite Erzählbegriff: Abgrenzung von nichtnarrativen Texten und Werken

Zunächst soll untersucht werden, wie sich erzählerische Texte und Werke von nichterzählerischen unterscheiden lassen. Als Ausgangspunkt eignet sich die oben unter Punkt (6) angeführte Definition von Scheffel und Martinez, da sie den Kerngedanken vieler anderer weit gefasster Erzähldefinitionen wiedergibt. Erzählen zeichnet sich demnach vor allem dadurch aus, dass eine Geschichte präsentiert wird.

Der französische Erzähltheoretiker Gérard Genette beschreibt die gegenseitige Abhängigkeit von Geschichte und Erzählung so:

²⁶ Vgl. Wolf (2011), S. 145-180.

²⁷ Ryan (2004), S. 19.

Geschichte und Narration existieren für uns also nur vermittelt durch die Erzählung. Umgekehrt aber ist der narrative Diskurs oder die Erzählung nur das, was sie ist, sofern sie eine Geschichte erzählt, da sie sonst nicht narrativ wäre [...].²⁸

Auch wenn Genette in der Folge Erzählen auf sprachlich vermittelte Texte beschränkt²⁹, so lässt sich sein erster, weiter Ansatz durchaus als medienübergreifend verstehen. Schließlich präsentieren Theater, Film oder mitunter auch Computerspiele eine Geschichte. Für Genette liegt bereits dann eine Geschichte vor, „sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt, [...] denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher.“³⁰ Auch wenn diese Minimaldefinition einer Geschichte von anderen ForscherInnen noch erweitert worden ist³¹, spricht Genette die zwei Grundelemente der Narrativität³² an: die Zustandsveränderung und den zeitlichen Verlauf.

Chatman spricht in Bezug auf den Zeitaspekt von einer doppelten Zeitlogik, da einerseits das Lesen eines Romans oder das Ansehen eines Theaterstücks in einer bestimmten Zeitspanne stattfindet (externe Zeitlogik) und andererseits die in der erzählten Welt dargestellten Ereignisse in einen Zeitverlauf eingebettet sind (interne Zeitlogik).³³ Nicht-narrative Texte oder Werke können ein oder mehrere Ereignisse präsentieren, besitzen aber keine innere Zeitlogik. Zwar nimmt das Lesen oder Betrachten Zeit in Anspruch, doch das, was präsentiert wird, ist zeitlos, enthält also kein Vorher und kein Nachher.

Chatman unterscheidet daher zwischen den Texttypen *Narrative*, *Description* und *Argument*.³⁴ Diese abstrakten Texttypen bestehen allerdings nicht nur aus erzählenden, beschreibenden oder argumentativen Elementen. In einem Roman werden die Figuren und die Welt, in der sie handeln, beschrieben. Umgekehrt

²⁸ Genette (2010), S. 13.

²⁹ Genettes enger Erzählbegriff wird in Kapitel 1.3 behandelt.

³⁰ Genette (2010), S. 183.

³¹ Martinez und Scheffel postulieren in Bezug auf die Geschichte noch eine kausale und finale Motivierung der Zustandsveränderung. Vgl. Martinez, Scheffel (2009), S. 111-114.

³² Unter Narrativität versteht man jene formalen und/oder thematischen Merkmale, die erzählerische von nicht-erzählerischen Texten oder Werken abgrenzen. Vgl. Nünning, Ansgar: Narrativität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 555.

³³ Vgl. Chatman (1990), S. 9.

³⁴ Vgl. ebd. S. 6.

können in einem grundsätzlich beschreibenden und argumentativen Dokumentarfilm narrative Elemente eingeflochten sein.

Wie wird aber entschieden, ob ein Text oder ein Werk narrativen Charakter hat? Es entscheidet nicht die Anzahl an narrativen Elementen, sondern die Gesamtfunktion des Textes oder Werkes darüber, ob wir Narrativität zuerkennen. Wie Schmid argumentiert, ist die Zuordnung zu den Texttypen mittels quantifizierender Ansätze nicht sinnvoll. Vielmehr ist sie interpretationsabhängig. Jedoch lässt sich in der Regel eine Dominanz eines Texttyps feststellen.³⁵

Der weite Erzählbegriff ist somit hilfreich, um narrative Werke von nicht-narrativen (wenn auch mit Interpretationsspielraum) abzugrenzen. Als vorteilhaft erweist sich dabei, dass die Definition medienunabhängig ist und damit sowohl dem Roman als auch dem Spielfilm narratives Potential zugeschrieben wird. Die Öffnung der traditionell literaturlastigen Narratologie gegenüber anderen Medien ist ein erster notwendiger Schritt in Richtung einer transmedialen Narratologie. Gleichzeitig ist das Festmachen der Narrativität auf der Ebene des Erzählten ein Nachteil, da die grundsätzlich *medienunabhängige* Geschichte ja nur in ihrer *medienspezifischen* Manifestation untersucht werden kann. Die Geschichte an sich ist ein Konstrukt, das uns nicht direkt aus dem Text oder Werk zugänglich ist. Mit dem weiten Erzählbegriff lässt sich somit zwar sagen, dass beispielsweise die Geschichte von *Harry Potter* in Medien wie Literatur, Film, Theater oder Computerspiel realisiert werden kann. Es bleibt aber offen, *wie* die Darstellung der Geschichte in den unterschiedlichen Medien gestaltet wird und ob die Art des Mediums nicht doch die Geschichte beeinflusst. Um einen medien- und gattungsübergreifenden Vergleich unternehmen zu können, ist es daher notwendig, sich mit dem engen Erzählbegriff auseinanderzusetzen.

1.3 Der enge Erzählbegriff: Erzählen als (nicht-)sprachliche Vermittlung

Wie in Kapitel 1.2 bereits angedeutet, schränkt Genette seinen weiten Erzählbegriff auf einen engeren ein. Er betont, dass Geschichten im Kino, Comic

³⁵ Vgl. Schmid (2008), S. 8.

oder Fotoroman auf „extra-narrativem Weg“ übermittelt werden, während für ihn Erzählen „*stricto sensu*“ als „*sprachliche*“ Übermittlung definiert ist.³⁶ Diese Definition geht vom literarischen Text als Prototypen für eine Erzählung aus. Für die vorliegende Arbeit ist dieser Ansatz zu restriktiv, denn der Spielfilm, der überwiegend audiovisuell vermittelt wird, zählt nach Genette nicht zu den erzählerischen Werken.

Schmid nimmt in seiner Erzähldefinition eine etwas abgeschwächte Trennung vor:

Narrativ im *engeren* Sinne [...] sollen Texte genannt werden, die eine Geschichte denotieren und eine die Geschichte vermittelnde Instanz (einen „Erzähler“) entweder explizit oder implizit mit darstellen. Aus der Menge der im weiteren Sinne narrativen Texte wird dabei die Untermenge „mimetische Texte“ ausgeschieden, also Texte, die die Veränderung ohne „Vermittlung“ durch einen „Erzähler“ darstellen: das Drama, der Film [...]³⁷

Ähnlich wie Genette macht Schmid die Unterscheidung zwischen Erzählen im engeren Sinn und Erzählen im weiteren Sinn vorrangig an der sprachlichen Vermittlung fest. Er bezeichnet den Film allerdings nicht als extra-narrativ, sondern ordnet ihn den mimetisch narrativen Texten zu. Darunter versteht er Texte, die ohne Erzähler dargestellt werden, zu denen er unter anderem auch das Drama rechnet. Hinsichtlich des engen Verständnisses von Erzählen stimmen Genette und Schmid insofern überein, als sie es nur Texten zuschreiben, die sprachlich vermittelt sind. Argumentiert wird hier bei beiden Positionen eine mediale Differenz des Erzählens auf Basis der Mittelbarkeit. Während erzählende Texte (z. B. Roman) auf einer Vermittlung der Geschichte durch einen verbalsprachlichen Erzähler beruhen, sind die Geschichten mimetisch narrativer Texte (z. B. Spielfilm und Theaterstücke) unvermittelt ohne Erzähler dargestellt.

Andere ForscherInnen hingegen postulieren die Möglichkeit nicht-sprachlicher Vermittlung und einer nicht-sprachlichen Erzählinstanz. Einer der ersten und verbreitetsten Ansätze dieser Richtung stammt von Seymour Chatman. Sein zentraler Gedanke ist, dass auch bei scheinbar unvermittelt präsentierten Texten wie Filmen und Theaterstücken eine Vermittlungsinstanz anzunehmen ist. Somit

³⁶ Genette (2010), S. 182 (Hervorhebung i. O.).

³⁷ Schmid (2008), S. 9.

ist bei Chatman nicht das Vorhandensein einer Vermittlungsinstanz das unterscheidende Kriterium zwischen Erzählen im engeren und Erzählen im weiteren Sinn, sondern die Art der verwendeten Zeichen. Bei diegetischen Werken werden nach Chatman überwiegend sprachliche (also symbolische) Zeichen zur Vermittlung eingesetzt und bei mimetischen Werken überwiegend ikonische.³⁸ Erst auf einer sekundären Ebene unterscheidet er zwischen Erzählen („to tell“) als eine Art der Vermittlung, die kennzeichnend für literarische Texte ist, und Zeigen („to show“), wie es vorwiegend bei Film oder Theater vorkommt. Den zwei Vermittlungsmodi entsprechend geht Chatman von zwei Erzählinstanzen aus, dem „Teller“ und dem „Shower“.³⁹ Dabei betont er, dass diese keinesfalls menschlich sein müssen und kritisiert damit die implizite Annahme bei Genette und Schmid, dass eine Erzählinstanz anthropomorphe Züge haben müsste. Außerdem legt er Wert darauf, dass klar zwischen implizitem Autor und der Erzählinstanz unterschieden wird. Eine Erzählung ist ihm zufolge

an invention, by an implied author, of events and characters and objects (story) and of a modus (the discourse) by which these are communicated. The narrator is the discursive agent charged with presenting the words, images, or other signs conveying this invention. [...] [T]he narrator [can be seen] as a means or instrument and the implied author as (the record of) a guiding intelligence.⁴⁰

Entscheidend für Chatmans Ansatz ist, dass die vermittelnde Erzählinstanz auf der Diskursebene, also text- bzw. werkitern angesiedelt wird. Dadurch wird das narrative Gefälle zwischen literarischen und filmischen Werken, das von Genette und Schmid aufgetan wurde, reduziert. Die Medien Literatur und Film stehen hinsichtlich ihres narrativen Vermittlungspotentials gleichberechtigt nebeneinander. Allerdings besteht bei Chatman trotzdem weiterhin eine mediale Differenz, denn die literarische Erzählinstanz bedient sich anderer Zeichen als die filmische.

Die Tendenz, die Differenz zwischen im weiten Sinn narrativen Texten durch die Annahme einer Vermittlung durch Erzählinstanzen in verschiedenen Medien und Gattungen zu minimalisieren, wird von Rajewsky kritisiert. Sie sieht das Potential

³⁸ Vgl. Chatman (1990), S. 111.

³⁹ Vgl. ebd. S. 113.

⁴⁰ Ebd. S. 119.

einer transmedialen Narratologie gerade nicht im Herausarbeiten medien- und gattungsübergreifender Phänomene, sondern im Schärfen der Grenzen im Medien- und Gattungsvergleich.⁴¹

Sie rekurriert auf Stanzels Begriff der Mittelbarkeit, um die Differenz zwischen dem Drama und dem von ihr ähnlich wie Schmid im engeren Sinn narrativ verstandenen verbalsprachlichen Text zu betonen. Dazu unterscheidet sie zwischen faktischer Mittelbarkeit und gestaltender Mittelbarkeit.⁴² Erstere meint die Vermittlung zwischen dem Werk oder Text und dem Rezipienten bzw. der Rezipientin. Diese Vermittlung betrifft nur das äußere Kommunikationssystem und ist daher nicht text- oder werkintern angesiedelt. Die faktische Mittelbarkeit ist demnach Kennzeichen jeder Form der Medialisierung, sowohl des literarischen Erzähltextes, als auch des Dramas oder des Films. Unter der gestaltenden Mittelbarkeit hingegen versteht Rajewsky die Vermittlung „*innerhalb* eines Werkganzen [...], die an die Einführung einer fiktionsinternen Vermittlungsinstanz gebunden ist“⁴³ und die sie alleine dem narrativen Text im engeren Sinn zuerkennt.

Zwar gesteht sie ein, dass es Episierungsstrategien im Theater gibt, bei denen eine Erzähler- oder Spielleiterfigur vorkommen kann, welche die Geschichte kommentieren und interpretieren oder auch Ereignisse räumlich und zeitlich umstellen kann. Allerdings argumentiert sie, dass dies nicht der Regelfall ist und die Vermittlung der Geschichte daher nicht notwendig an eine Erzähler- oder Spielleiterfigur gebunden ist. Die Geschichte eines Theaterstücks kann nach Rajewsky vom Publikum auch ohne gestaltende Mittelbarkeit durch eine Erzählinstanz verstanden werden. Narrative Texte im engeren Sinn hingegen definiert sie als nur verstehbar aufgrund des erzählerischen Akts der Vermittlungsinstanz.⁴⁴ Damit wird bei Rajewsky die gestaltende Mittelbarkeit zum Unterscheidungskriterium zwischen dem engem Erzählbegriff und dem weiten Erzählbegriff, was dem Ansatz von Schmid nahe kommt. Auch wenn Rajewsky in dem Artikel den Film nicht explizit erwähnt, ist anzunehmen, dass

⁴¹ Vgl. Rajewsky (2007), S. 27-28.

⁴² Vgl. ebd. S. 40-41.

⁴³ Rajewsky (2007), S. 41 (Hervorhebung i. O.).

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 49.

sie ihn als ein Medium auffasst, das die Geschichte unvermittelt präsentiert. Dafür spricht einerseits, dass sie die Einteilung von narrativen Texten von Schmid übernimmt und andererseits, dass sie nur dem verbalsprachlichen Text eine gestaltende Mittelbarkeit zuspricht. Also lässt sich schließen, dass Rajewsky den Film den mimetischen Texten und somit dem weiten Erzählbegriff zuordnen würde.

Andere Ansätze wiederum betrachten den Film sehr wohl als von einer Erzählinstanz vermittelt. Pfister beschreibt ausführlich die Leistungen der filmischen Erzählinstanz und vergleicht sie mit dem literarischen Erzähler und grenzt davon gleichzeitig das Drama als unvermittelt dargestellt ab:

Durch die variable und bewegliche Kamera sind im Film Umstellungen in der Chronologie des Erzählten (vgl. zum Beispiel die Technik der „Rückblende“), Zeitraffung und -dehnung, topographische Verschränkungen, Veränderungen des Bildausschnittes und der Darstellungsperspektive möglich, wie wir sie aus narrativen Texten kennen, die ja im Gegensatz zu dramatischen Texten ein ‚vermittelndes Kommunikationssystem‘ aufweisen, das solche raum-zeitliche Manipulationen erst ermöglicht. Die variable und bewegliche Kamera im Film stellt also ein vermittelndes Kommunikationssystem dar, erfüllt eine Erzählfunktion [...]. Der Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera, bzw. den Erzähler.⁴⁵

Es wird von dieser Position also argumentiert, dass im Film eine Geschichte nicht bloß unmittelbar gezeigt wird, sondern vermittelt und somit erzählt wird. Das Medium Film wird von diesem Ansatz ausgehend dem engen Erzählbegriff zugerechnet, während das Drama weiterhin als mimetische Form gesehen wird, die nicht zwingend eine Erzählinstanz bzw. Mittelbarkeit aufweist und somit unter den weiten Erzählbegriff fällt.

Pfister setzt in seinen oben zitierten Überlegungen den Erzähler mit der Kamera gleich. Abgesehen davon, dass der Begriff des Erzählers problematisch ist, da er dazu verleitet, diesen anthropomorph zu verstehen, ist die Kamera zwar ohne Zweifel ein wichtiges Instrument der filmischen Erzählinstanz, jedoch nicht das einzige. Als zwei weitere wichtige Elemente sind Montage und Mise-en-scène zu nennen. Unter Montage versteht man den Prozess des Auswählens und

⁴⁵ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 9. Aufl. München: Fink 1997, S. 48.

Verbindens jener Einstellungen, die in den endgültigen Film kommen sollen. Die Montage ordnet und gestaltet vor allem die Zeitstruktur.⁴⁶ Die Mise-en-scène hingegen leistet Vergleichbares auf der Ebene des Raumes: Dieser Begriff umfasst die Festlegung des sichtbaren Bildausschnittes sowie die Bildgestaltung.⁴⁷

Matthias Hurst unterstreicht die gestaltende Mittelbarkeit der filmischen Erzählinstanz durch Montage, Mise-en-scène und Kamera:

Jegliche Entscheidung in den Bereichen der Mise-en-scène und der Montage stellt einen gestalterischen Akt und eine Einflussnahme hinsichtlich perspektivischer Präsentation dar, die das Vorurteil einer vermeintlichen Unmittelbarkeit des Films gegenstandslos machen. [...] [D]ie Kamera als vermittelnde Instanz steht in einer ganz bestimmten Relation zu den abgebildeten Figuren und Geschehnissen; die Montage ordnet die Bilder in einer ganz bestimmten Reihenfolge und Hierarchie [...].⁴⁸

Kuhn ist ein weiterer Vertreter einer filmischen Erzählinstanz. Er hebt außerdem das Potential für vergleichende Analysen zwischen Film und Erzählliteratur hervor, denn für ihn ist „der kinematographische Akt der narrativen Vermittlung des Geschehens durch *Kamera*, *Montage* und *Mise-en-scène* [...] mit der sprachlichen Vermittlung durch eine Erzählinstanz zu vergleichen [...]“⁴⁹. Daher ist sein enger Erzählbegriff auch so formuliert, dass zwar eine Vermittlung der Geschichte als notwendig gesetzt wird, diese aber auch nichtsprachlich bzw. durch ein beliebiges Zeichensystem erfolgen kann:

Als *narrative* Werke im *engeren* Sinne fasse ich Repräsentationen auf, in denen eine Geschichte (das ist mindestens eine Zustandsveränderung) von einer oder mehreren nicht anthropomorph zu verstehenden narrativen Instanz(en) durch ein beliebiges Zeichensystem vermittelt oder kommuniziert wird.⁵⁰

Zusammenfassend kristallisieren sich bei der Verwendung des engen Erzählbegriffs drei Positionen heraus:

⁴⁶ Vgl. Schleicher, Harald: Montage. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2007, S. 447.

⁴⁷ Vgl. Eberhard, Kerstin: Mise en Scène. In: Reclams Sachlexikon des Films (2007), S. 445-446.

⁴⁸ Hurst, Matthias: Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fäger. Heidelberg: Winter 2001, S. 238.

⁴⁹ Kuhn (2011), S. 75.

⁵⁰ Ebd., S.55.

Position A bezeichnet nur von anthropomorphen Erzählern sprachlich vermittelte Geschichten als erzählt im engen Sinn. Diese eher restriktive Position wird – wie in diesem Kapitel gezeigt wurde – von Genette, Schmid und Rajewsky vertreten. Überwiegend nicht-sprachlich präsentierte Geschichten (z. B. im Medium Film) werden dabei entweder als nicht narrativ bezeichnet (Genette) oder als mimetisch narrativ (Schmid) respektive ohne gestaltende Mittelbarkeit (Rajewsky) einem weiten Erzählbegriff zugeordnet.

Position B erweitert den engen Erzählbegriff auf das Medium Film, indem eine nichtsprachliche Erzählinstanz eingeführt wird, die mit den Instrumenten der Kamera, Montage und Mise-en-scène operiert. Vertreter dieser Position sind Pfister, Hurst und Kuhn. Das Theater und andere mimetische Formen werden dabei weiterhin als „unvermittelt“ angesehen und einem weiten Erzählbegriff zugerechnet.

Position C schließlich gesteht jeder Geschichte eine Vermittlung durch eine Erzählinstanz zu. Dieser Ansicht ist Chatman, der die Erzählinstanz auf einer zweiten Ebene in *Teller* (diegetischer Modus) und *Shower* (mimetischer Modus) unterteilt. Er unterscheidet nicht explizit zwischen engem und weitem Erzählbegriff, sondern nur zwischen den je eigenen Arten der Zeichenverwendung.

1.4 Ansätze der kognitiven Narratologie

Die kognitive Narratologie ist eine relativ junge Subdisziplin der Narratologie, die über den werkimmanenten Ansatz hinausgeht und nach dem Zusammenhang zwischen den in einem Werk vorhandenen Strukturen und deren mentaler Verarbeitung durch die RezipientInnen fragt. Obwohl die bisher in dieser Arbeit dominierenden Fragen „Was wird erzählt?“ und „Wie wird erzählt?“ auch in der kognitiven Narratologie wichtig sind, liegt der Schwerpunkt auf die Erweiterung dieser beiden Fragen in Richtung „Wie wird das Erzählte als solches erkannt?“ – oder anders formuliert – „Welche narrativen Elemente muss ein Werk beinhalten, um als Erzählung interpretiert zu werden?“. Daher beschäftigt sich auch die kognitive Narratologie (wenn auch unter einem anderen Blickwinkel) mit der Frage nach den Bedingungen des Erzählens in unterschiedlichen Medien.

Ryans Ansatz lässt sich als ein Versuch einer Verbindung des klassisch-narratologischen und des kognitiv-narratologischen Zugangs zu einem transmedialen Projekt verstehen. Um als Erzählung zu gelten, muss Ryan zufolge ein Werk auf der Ebene des Erzählten gewisse Bedingungen erfüllen:

1. A narrative text must create a world and populate it with characters and objects. [...]
2. The world referred to by the text must undergo changes of state that are caused by nonhabitual physical events [...]. These changes create a temporal dimension and place the narrative world in the flux of history.
3. The text must allow the reconstruction of an interpretive network of goals, plans, causal relations, and psychological motivations around the narrated events. This implicit network gives coherence and intelligibility to the physical events and turns them into a plot.⁵¹

Diese Bedingungen erinnern an den histoire-bezogenen, weiten Erzählbegriff aus Kapitel 1.2 und sind ebenfalls medienneutral. In der Folge vergleicht Ryan sprachliches und nichtsprachliches Erzählen in Hinblick darauf, wie gut die angeführten drei Bedingungen erfüllt werden können. Sie kommt zum Schluss, dass Sprache sich am besten eignet, um narrative Strukturen zu schaffen. Nur durch Sprache lassen sich Behauptungen aufstellen, Möglichkeiten beschreiben oder Kausalitäten aufzeigen. Allerdings – und hier kommt die kognitive Komponente ins Spiel – wird die Erzählung von Ryan in erster Linie als ein mentales Konstrukt der RezipientInnen und nicht als ein linguistisches Objekt verstanden. Um eine Rekonstruktion einer Erzählung zu ermöglichen, müssen nicht alle oben zitierten Bedingungen explizit im Werk präsent sein.⁵² So kann eine Abfolge von Bildern sich in den Köpfen des Filmpublikums zu einer kausal motivierten Geschichte formen, ohne dass dies auf der Ebene des Erzählten ausdrücklich angelegt wäre. Genauso kann aber auch in einem Kriminalroman das Motiv des Täters offen für die Interpretation durch die LeserInnen bleiben.

Ryan unterscheidet zwar nicht zwischen Erzählen im weiten und Erzählen im engen Sinn, aber sie gesteht sprachlichen Erzählungen ein größeres Potential zu als nichtsprachlichen Erzählungen. Dabei bezieht sie sich nicht auf ein Kommunikationsmodell, das eine Vermittlungsinstanz umfasst, wie es die in Kapitel 1.3 beschriebenen Ansätze tun, sondern begründet die mediale Differenz

⁵¹ Ryan (2004), S. 8-9.

⁵² Vgl. ebd., S. 10-11.

dadurch, in welchem Ausmaß die den Medien zur Verfügung stehenden Zeichensysteme dazu geeignet sind, bei den RezipientInnen eine Erzählung hervorzurufen.

Wie aber werden in der kognitiven Narratologie Erzählungen analysiert? David Herman, ein weiterer Vertreter dieser Disziplin, hält fest, dass sich noch kein fester methodischer Rahmen herausgebildet hat. Forschende bedienen sich (zusätzlich zur klassischen Narratologie) verschiedener Disziplinen wie Linguistik, Semiotik, Philosophie oder Psychologie.⁵³ In Bezug auf die Analyse erweist sich die Verknüpfung von narratologischen und kognitiven Elementen als schwierig, weil „the story encoded in the text and the story decoded by the reader can never be extracted from the brain and laid side by side for comparison“⁵⁴. Fasst man die Erzählung als mentales Konstrukt auf, bleibt zudem unklar, woraus dieses Konstrukt bestehen soll. Werden Erzählungen in Form von Sprache oder Bildern konstruiert? Welche Rolle spielen Stimmungen und Emotionen?

Wenn auch in methodischer Hinsicht Schwierigkeiten in der Anwendung der kognitiven Narratologie bestehen, so wird durch diesen Ansatz doch verdeutlicht, dass Erzählen nicht ein Phänomen ist, das bereits im Text oder Werk abgeschlossen ist, sondern darüber hinaus auf der RezipientInnenebene kognitiv rekonstruiert wird. Der kognitive Ansatz in der Narratologie überschneidet sich insofern mit der transmedialen Narratologie, als er ebenfalls das Ziel verfolgt, nichtsprachliches Erzählen zu erfassen:

It is only by recognising other modes of narrativity than telling an audience ignorant of these facts that something happened to somebody – modes such as illustrating, retelling, evoking, and interpreting – that we can acknowledge the narrative power of media without a language track.⁵⁵

Da in dieser Arbeit ein werkimmanenter Ansatz verfolgt wird, um mediale Differenzen des Erzählens zwischen dem sprachlichen Medium Literatur und dem nichtsprachlichen Medium Film aufzuzeigen, wird der kognitive Ansatz in der Analyse keine wesentliche Rolle spielen. Für eine weiterführende

⁵³ Vgl. Herman, David: Cognitive Narratology. In: Hühn, Peter, John Pier u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> (11.03.2016).

⁵⁴ Ryan (2004), S. 10.

⁵⁵ Ryan, Marie-Laure: Media and Narrative. In: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (2005), S. 288-292, hier S. 292.

Auseinandersetzung hinsichtlich der Wirkung narrativer Strukturen auf der Ebene der Rezeption kann dieser Zugang jedoch hilfreich sein.

2 Methodische Vorüberlegungen zur narratologischen Analyse

2.1 Medienübergreifende und medienspezifische Merkmale des Erzählens

Wie in Kapitel 1 gezeigt werden konnte, gibt es Ansätze einer transmedialen Narratologie, die sich als theoretischer Ausgangspunkt für die Analyse der medialen Differenzen des Erzählens in Literatur und Film eignen könnten. Der werkimmanente, deskriptive und medienbewusste Zugang der transmedialen Narratologie scheint gerade deshalb gut geeignet, weil eine doppelte Perspektive auf die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit – *Der Kameramörder* als Roman und Film – ermöglicht wird.

Erstens lassen sich sowohl auf der Ebene des Erzählten als auch auf der Ebene des Diskurses medienübergreifende Parallelen zwischen Roman und Film ziehen. In beiden Fällen wird eine fiktive Welt präsentiert, in der Figuren in eine Geschichte eingebunden sind. Die Geschichte ist nicht unmittelbar erfahrbar, sondern sie ist – im Roman wie im Film – auf eine medienspezifische Weise vermittelt. Auch wenn einige Stimmen innerhalb der Narratologie sich gegen die Konzeption einer Vermittlungsinstanz oder einer gestaltenden Mittelbarkeit im Film aussprechen (wie in Kapitel 1.3 gezeigt), so wird hier mit Kuhn die Position vertreten, dass die narrative Vermittlung ein „Tertium Comparationis“⁵⁶ zwischen Roman und Film bildet. Es wird in Kapitel 2.2 noch gezeigt werden, dass die Beschränkung einer Vermittlungsinstanz auf rein sprachliche Medien einige Möglichkeiten der filmischen Darstellung aus dem Blick verliert und sie nicht erklären kann.

Zweitens rücken im Rahmen der transmedialen Narratologie neben den Ähnlichkeiten auch die genuinen Darstellungsmöglichkeiten der jeweiligen Medien in das Zentrum des Interesses. Ein fundamentaler Unterschied zwischen Roman und Film, der bereits in Kapitel 1.1 zum Medienbegriff und in Kapitel 1.3 bei Chatman angesprochen wurde, ist die Art der verwendeten Zeichen.

⁵⁶ Kuhn (2011), S. 75.

Literarische Texte werden mittels symbolischer Zeichen dargestellt, die den auf Konvention basierenden Code der Sprache bilden. Die Beziehung zwischen dem Wort „Buch“ und dem Objekt Buch ist willkürlich und kann auch durch andere Sprachen ausgedrückt werden („book“, „livre“). Im Film hingegen wird die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem vorwiegend über ikonische (bildliche) Zeichen hergestellt. Entscheidend dafür ist eine Ähnlichkeitsrelation zwischen ikonischem Zeichen und dem Objekt. Daher haben im Film Signifikant und Signifikat eine engere Beziehung als in schriftsprachlichen Texten: „Das Bild eines Buches ist viel näher am Buch als das Wort »Buch«.“⁵⁷

Ein weiterer Unterschied betreffend Zeichenverwendung in Literatur und Film ist, dass der Film über eine breitere Palette an Zeichen verfügt. Neben dem primären ikonischen Zeichen gibt es auch auditive Zeichen wie Musik, Geräusche und gesprochene Sprache. Abgesehen von illustrierten Büchern oder Hyperfiction (Netzliteratur), die auch visuelle bzw. audiovisuelle Kanäle nützen können, herrscht in der Literatur hauptsächlich der schriftsprachliche Code vor. Film lässt sich daher als pluricodal charakterisieren, Literatur als überwiegend monocodal.⁵⁸

Die Mehrschichtigkeit des Films hinsichtlich der Art der Zeichen und die Dominanz des Visuellen ermöglichen eine konkretere, wirklichkeitsnähere und im wortwörtlichen Sinn anschaulichere Erzählweise im Film im Vergleich zum Roman. Die bewegten Bilder und die Töne des Films entsprechen in größerem Ausmaß unserer nichtmedialen, alltäglichen Wahrnehmung als die abstrakten Schriftzeichen im Buch.⁵⁹ Diese – im Vergleich zum Roman – scheinbar unmittelbare Wahrnehmung der erzählten Welt im Film könnte ausschlaggebend dafür sein, dass die filmische Vermittlungs- bzw. Erzählinstanz ein so umstrittenes Konzept ist.

⁵⁷ Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015, S. 168-169.

⁵⁸ Vgl. Wolf (2011), S. 172.

⁵⁹ Vgl. Lahn, Silke und Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. 2., aktual. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 270.

Eine weitere Konsequenz des audiovisuellen Erzählens im Film ist, dass die erzählte Welt hauptsächlich durch eine Außensicht präsentiert wird. Das Aussehen der Personen, ihre Bewegungen und die Räume, in denen sie sich befinden, können wesentlich detaillierter und konkreter dargestellt werden, als es im Roman möglich ist. Umgekehrt ist es im Film nicht möglich, in Bezug auf die Außenwelt unspezifisch zu bleiben. Der Satz „Die Frau blickte dem Mann entsetzt in die Augen.“ findet in dieser allgemeinen Form keine audiovisuelle Entsprechung. Der Film ist aufgrund seines Zeichensprachlichen Repertoires dazu gezwungen, dieses Ereignis mittels einer bestimmten Schauspielerin und eines bestimmten Schauspielers zu realisieren. Die Identität der beiden Personen kann nicht unbestimmt bleiben.

Warum die Frau aus dem Beispielsatz dem Mann entsetzt in die Augen blickt, kann der Roman einfacher und umfangreicher darstellen. Eine literarische Erzählung kann uns im Extremfall ausschließlich einen Einblick in die geistige Innenwelt eines Charakters geben. Das ist der Fall in Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*. Solch eine Fokussierung auf die Gedanken einer Person wird im Film meist mit einer Voice-Over-Stimme realisiert.⁶⁰ Doch der Film verfügt auch noch über andere Mittel, die Innenwelt von Personen sowohl auf dem auditiven als auch auf dem visuellen Kanal zu präsentieren. So kann man über Figurendialoge oder -monologe von Gedanken der Figuren erfahren. Visuell lassen sich die Gedanken implizit über die schauspielerische Leistung durch Gestik und Mimik erschließen oder es werden auf einer eigenen diegetischen Ebene Träume, Erinnerungen oder Visionen einer Person repräsentiert. Diese Form der visuellen Darstellung von Gedanken wird als mentale Metadiegeese bezeichnet.⁶¹

Die Eignung des Romans für die Darstellung der Innenwelt und die des Films für die Darstellung der Außenwelt prägen das Erzählen auch hinsichtlich der Perspektivierung. Mit Genettes prägnanter Frage „Wer nimmt wahr?“ lässt sich

⁶⁰ Die Verfilmung von *Fräulein Else* aus dem Jahr 2002 wendet diese Technik an. Der gleichnamige Stummfilm aus dem Jahr 1929 hingegen arbeitet mit Zwischentiteln, Musik, Kameraperspektiven und Mise-en-scène, um die Innenwelt Elses darzustellen. Vgl. Hahn, Henrike: *Verfilmte Gefühle. Von »Fräulein Else« bis »Eyes Wide Shut«*. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand. Bielefeld: transcript 2014, S. 300-301.

⁶¹ Vgl. Kuhn (2011), S. 284-289.

das Verhältnis zwischen der Erzählinstanz und den Figuren im literarischen Erzähltext in Bezug auf ihr Wissen in drei möglichen Varianten beschreiben: Erstens gibt es das Phänomen der Nullfokalisierung, bei der die Erzählinstanz mehr weiß bzw. erzählt, als irgendeine der Figuren weiß. Zweitens kann die Erzählinstanz in etwa genauso viel sagen wie eine der Figuren weiß, was als interne Fokalisierung bezeichnet wird. Und drittens sagt die Erzählinstanz bei der externen Fokalisierung weniger, als eine bestimmte Figur weiß.⁶² Innerhalb eines Textes kann zwischen den drei Modi gewechselt werden, sodass eine Geschichte beispielsweise aus der Perspektive verschiedener Figuren präsentiert werden kann. Die Erzählinstanz kann aber nicht nur um deren Gedanken, Gefühle und Handlungen Bescheid wissen, sondern sie auch bewerten oder kommentieren. Genettes Fokalisierungskonzept beschränkt jedoch die Fragestellung nach der erzählerischen Perspektive auf den Wahrnehmungs- und Wissensaspekt.⁶³ Schmid hingegen erweitert die erzählerische Perspektive um die Fragen „Wer bewertet das Wahrgenommene?“, „Wessen Sprache spricht der Erzähler?“, „Aus welcher räumlichen Position wird das Geschehen wahrgenommen?“ und „Wie ist die zeitliche Position des Erzählers zum Geschehen?“⁶⁴ Ohne diese Parameter der Perspektive hier im Detail auf den Film anzuwenden⁶⁵, lässt sich grob festhalten, dass sie in diesem Medium unterschiedlich gut analysierbar sind. Da die Zuschreibung von Wissen bei einer filmischen Erzählinstanz in die bereits angeschnittene Problematik der Anthropomorphisierung führen würde, formuliert Kuhn Genettes Modell der Fokalisierung um. Er spricht davon, dass die visuelle Erzählinstanz mehr, gleich viel oder weniger *zeigen* kann, als eine Figur weiß. Gibt es allerdings im Film eine sprachliche Erzählinstanz (z. B. in Form eines Voice-Over-Erzählers), so kann weiterhin von Wissen gesprochen werden.⁶⁶ Auch wenn im Film die Fokalisierung selten über mehrere Sequenzen

⁶² Vgl. Genette (2010), S. 213.

⁶³ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 105.

⁶⁴ Vgl. Schmid (2008), S. 130-137.

⁶⁵ Das wird in Kapitel 3.3.2 ausführlicher behandelt.

⁶⁶ Vgl. Kuhn (2011), S. 123-124.

konstant ist⁶⁷, lässt sich feststellen, dass die nullfokalisierende visuelle Erzählinstanz, die mehr zeigt, als eine Figur weiß, am häufigsten vorkommt⁶⁸.

Romane und Filme unterscheiden sich ferner im Aspekt der Zeitlichkeit. Beim Lesen eines Romans lässt sich die Lektüre jederzeit unterbrechen, verlangsamen oder beschleunigen und damit die Erzählzeit selbst steuern. Beim Ansehen eines Films ist man an einen festen Zeitverlauf gebunden, der Film gibt das Tempo vor. Natürlich kann beim Ansehen einer DVD oder einer Videodatei am PC hin- und hergesprungen werden, aber trotzdem ist die Rezeption stärker geregelt als beim Roman. Die erzählte Zeit und die Erzählzeit scheinen sich beim Film zu decken, weshalb der Eindruck der Gegenwärtigkeit der erzählten Ereignisse entsteht. Literarische Erzählungen sind dagegen meist auf die Vergangenheit hin ausgerichtet. Das Zeitverhältnis zwischen Geschichte und Diskurs ist im Roman etwas einfacher und unauffälliger gestaltbar, während im Film Zeitraffungen und -dehnungen oder Standbilder seltener und ungewöhnlicher sind.⁶⁹ Einen pragmatischen Aspekt der Filmproduktion, der eine weitreichende Auswirkung auf die Zeitgestaltung im Film hat, erwähnt Monaco:

Zunächst einmal ist der Film begrenzter, da er in Echtzeit stattfindet. [...] [D]er kommerzielle Film kann die zeitliche Spanne eines Romans nicht reproduzieren. Ein Drehbuch hat durchschnittlich 125-150 Typoskript-Seiten, ein landläufiger Roman das Vierfache. Handlungsdetails gehen fast regelmäßig bei der Übertragung vom Buch in den Film verloren.⁷⁰

In diesem Kapitel wurden mediale Gemeinsamkeiten sowie Differenzen zwischen Roman und Film ohne Anspruch auf Vollständigkeit skizziert. Es sollte gezeigt werden, dass ein transmedialer Zugang ein breites Spektrum an möglichen narratologischen Analysefragen eröffnet. Gleichzeitig wurde etwa am Beispiel der Perspektivierung deutlich, dass sich nicht jedes Analysemodell gleich gut für Roman und Film eignet. In den folgenden zwei Kapiteln werden deshalb einerseits die Chancen und Gefahren des Anpassens von Begriffen und Kategorien zur Analyse thematisiert und andererseits der besondere Fall des in dieser Arbeit

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 126.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 133.

⁶⁹ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 267-268.

⁷⁰ Monaco (2015), S. 48.

angestrebten Vergleichs zwischen einem Roman und seiner Verfilmung berücksichtigt.

2.2 Herausforderungen in der Anwendung der transmedialen Narratologie

Kuhn bringt die Ausgangslage der transmedialen Narratologie auf den Punkt, wenn er betont, dass das gesamte Spannungsfeld zwischen distinkten medialen Eigenheiten und nachweisbaren Gemeinsamkeiten des Erzählens in Film und Literatur deshalb existiert, weil das Phänomen des Erzählens nicht medienunabhängig, sondern medienübergreifend (transmedial) ist.⁷¹ Wäre das Erzählen medienunabhängig, dann könnte man eine narratologische Methode problemlos auf verschiedene Medien übertragen. Dass dies nicht ohne Anpassungen möglich ist, wurde schon in Kapitel 2.1 angedeutet. Alleine schon die unterschiedlichen Zeichensysteme der beiden Medien bedingen differenzierte Herangehensweisen. Andererseits kann Erzählen nicht total medienspezifisch sein, weil sonst keine Vergleichsmomente existieren würden.

Nünning vermutet deshalb,

that taking the media of manifestation of narrative and their different semiotic and expressive possibilities into account will exceed mere application and that it may well lead to a significant rethinking of the domain and concepts of narratology.⁷²

Auch Ryan betont, dass eine bloße Anwendung etablierter narratologischer Termini für eine medienbewusste Analyse nicht ausreicht und dass die Begriffe daher an das Medium angepasst werden müssen.⁷³ Damit meint sie jedoch nicht, dass für jedes Medium ein völlig neues Begriffset zur Analyse entwickelt werden sollte. Ryan nennt diese Tendenz „radikalen Relativismus“.⁷⁴ Er birgt die Gefahr, Vergleichsmöglichkeiten zwischen zwei Medien aus dem Blick zu verlieren. Eine denkbare Konsequenz dieses radikalen Relativismus wäre etwa, nur sprachlichen

⁷¹ Vgl. Kuhn (2011), S. 28.

⁷² Nünning, Ansgar: Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. In: Kind, Tom und Hans-Harald Müller (Hg.): What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 251-252.

⁷³ Vgl. Ryan (2014), Storyworlds across Media: Introduction.

⁷⁴ Vgl. Ryan (2004), S. 34.

Erzählungen eine Erzählinstanz zuzuerkennen und sie dem Film abzusprechen. Dann ließen sich aber, wie Brütsch zeigt, erzählkompositorische Leistungen wie Rückwärtserzählungen in Romanen und Filmen nicht vergleichen.⁷⁵ Das andere Extrem, vor dem Ryan ebenfalls warnt, ist Medienblindheit. Darunter versteht sie das Übertragen meist für literarische Texte entwickelter Begriffe auf ein anderes Medium, ohne diese anzupassen.⁷⁶ Ein Beispiel hierfür wäre das Übernehmen des anthropomorph verstandenen Erzählers aus der Literaturtheorie für die Filmanalyse. Dadurch wäre man verleitet, den nur sporadisch vorkommenden Voice-over-Erzähler als Erzählinstanz zu identifizieren. Zwischen den beiden Extremen ist jedoch Platz für eine analytische Vorgehensweise, die diese Gefahren zu vermeiden sucht.

Als Beispiel für eine gelungene Anpassung eines Modells aus der klassischen Narratologie auf das Medium Film soll hier das filmische Kommunikationsmodell von Kuhn beschrieben werden, das auch für die spätere Analyse des Films „Der Kameramörder“ verwendet wird.⁷⁷ Er geht vom literarischen Kommunikationsmodell aus, das auf werkiminterner Ebene neben dem impliziten Autor und dem impliziten Leser den Erzähler als zentrale Instanz ansiedelt. Dieses Modell wird für den Film so modifiziert, dass damit audiovisuelles Erzählen im Film beschrieben werden kann. Dazu nimmt Kuhn statt dem literarischen Erzähler eine zweigeteilte filmische Erzählinstanz an, die aus einer obligatorischen visuellen und einer fakultativen sprachlichen Erzählinstanz besteht. Die visuelle Erzählinstanz setzt sich zusammen aus den Elementen Kamera, Montage und Mise-en-scène. Diese bewirken im Zusammenspiel das zeigende Erzählen durch die Auswahl und Aneinanderreihung von Kameraeinstellungen. Zusätzlich kommt häufig eine sprachliche Erzählinstanz vor, wobei frühe Stummfilme auch ohne eine solche auskamen. Sie umfasst phonetisch-auditive Techniken wie Voice-over oder Voice-off und Figurendialoge sowie graphemisch-visuelle Techniken wie Zwischentitel oder Texteinblendungen. Diese Aufspaltung in eine visuelle und eine sprachliche

⁷⁵ Vgl. Brütsch, Matthias: Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung. 2.1. (2013), S. 54-74, hier S. 61-62.

⁷⁶ Vgl. Ryan (2004), S. 34.

⁷⁷ Die folgende, verkürzte Darstellung findet man ausführlicher bei Kuhn (2011), S. 81-118.

Erzählinstanz ist notwendig, da sie in unterschiedlicher Relation zueinander stehen können: Sie können sich ergänzen und überlappen, sie können aber auch in Widerspruch zueinander stehen und eine Instanz als unzuverlässig aufdecken.

Das Forschungsinteresse dieser Arbeit fußt auf zwei Prämissen, die geeignet scheinen, die Gefahren des radikalen Relativismus und der Medienblindheit zu vermeiden. Erstens wird davon ausgegangen, dass sowohl im Roman als auch im Film ähnliche, zentrale Aspekte des Erzählens zu finden sind. Ausführlicher diskutiert wurde etwa bereits die Frage nach der erzählerischen Vermittlungsinstanz, die beide Medien verbindet. Mit solchen medienübergreifenden Begriffen kann eine Basis für eine vergleichende Analyse geschaffen werden, ohne für jedes Medium ein separates Begriffsinventar begründen zu müssen, das zudem einem angestrebten Vergleich zuwider laufen würde. Zweitens wird behauptet, dass sich die auf einer grundlegenden Ebene ähnlichen Elemente des Erzählens medial unterschiedlich manifestieren. Während die literarische Erzählinstanz über ein sprachliches Zeichensystem verfügt, arbeitet die filmische Erzählinstanz mit Bild, Bewegung, Sprache und Ton. Wie mit Kuhn gezeigt wurde, kann durch Anpassung und Ausdifferenzierung eines Begriffes eine medienblinde Analyse verhindert werden.

Neben den Problemfeldern auf terminologischer Ebene ist in der vergleichenden Analyse zu beachten, dass am Untersuchungsgegenstand festgestellte narratologische Merkmale nicht vorschnell als medienspezifisch verallgemeinert werden dürfen.⁷⁸ Es kann vorkommen, dass in einem Film keine expliziten Gedanken der Hauptfigur präsentiert werden. Das bedeutet aber nicht, dass im Film prinzipiell keine Möglichkeiten zur Darstellung der Innenwelt einer Figur vorhanden sind. Die Gefahr, Unterschiede zwischen individuellen Texten und Werken zu medialen Differenzen zu erklären, ist bei einem Vergleich zwischen literarischen Texten und deren Verfilmungen besonders hoch. Die Transposition einer Geschichte in ein anderes Medium legt den Trugschluss nahe, dass sämtliche Veränderungen den medienbezogenen Möglichkeiten und Begrenzungen des Films zuzuschreiben sind. Es können jedoch auch schlicht

⁷⁸ Vgl. Ryan (2004), S. 33-34.

ästhetisch motivierte Entscheidungen des Filmteams oder finanzielle Gründe zu einer von der Textvorlage abweichenden Umsetzung führen.

Trotz der hier umrissenen Herausforderungen ist die Untersuchung des Medienwechsels zwischen Literatur und Film eines der am häufigsten erforschten Gebiete der transmedialen Narratologie.⁷⁹ Im folgenden Kapitel soll daher der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Literaturverfilmung als Kontakt zwischen Literatur und Film sich für einen narratologischen Vergleich der beiden Erzählmedien eignet und welche Problemfelder sich dabei eröffnen.

2.3 Besonderheiten der vergleichenden Analyse von Roman und Verfilmung

Erste Berührungen zwischen Film und Literatur in Form der Literaturverfilmung datieren zurück auf die Geburtsstunde des Films selbst. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es Bestrebungen, den Film als Kunstform aufzuwerten, indem man auf bekannte literarische Stoffe zurückgriff.⁸⁰ Paech bezeichnet diesen Abschnitt der Filmgeschichte als die Institutionalisierung und Literarisierung des Films. Es wurden in dieser Ära aber nicht bloß die Geschichten aus der Literatur übernommen, sondern es änderte sich auch die narrative Struktur des Films. Prägend war hierfür das Erzählen der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts.⁸¹ Verfilmt wurden unter anderem Romane von Émile Zola und Victor Hugo.⁸² Um die literarischen Vorlagen inhaltlich und strukturell verarbeiten zu können, musste die Darstellungsweise des Films angepasst werden. Nach Paech kam es zu drei wesentlichen Veränderungen in der Erzählstruktur: Erstens wurden die zeitlichen Abläufe der Handlung komplexer dargestellt, sodass mehrere Handlungen parallel erzählt und die Handlungsorte weiter auseinander treten konnten. Zweitens wurden die einzelnen Einstellungen

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 33. Exemplarisch seien hier zwei aktuelle, deutschsprachige Publikationen genannt: Maiwald, Klaus: Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich. Stuttgart: Reclam 2015; Bohnenkamp, Anne: Literaturverfilmungen. Erw. und aktual. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2012.

⁸⁰ Vgl. Koebner, Thomas und Peter Ruckriegel: Literaturverfilmung. In: Reclams Sachlexikon des Films (2007), S. 405.

⁸¹ Vgl. Paech, Joachim: Literatur und Film. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 30.

⁸² Vgl. Koebner/Ruckriegel (2007), S. 405.

mittels Montage zu einer homogenen Erzählung kombiniert. Drittens referierte der Film nicht mehr vorwiegend auf eine Welt außerhalb der Erzählung, sondern schuf eine verstehbare, diegetische Welt.⁸³

Angesichts der „Geburtshilfe“ der Literatur für den narrativen Film verwundert es nicht, dass in der Literaturwissenschaft zunächst danach gefragt wurde, inwiefern eine Verfilmung der Vorlage überhaupt gerecht werden könne. Meist führte dieser wertende Zugang zu einer Geringschätzung der Filmversion gegenüber der des Originals.⁸⁴ Literaturverfilmungen wurden vorrangig unter dem Gesichtspunkt der Werktreue untersucht. Dadurch kam eine Reihung zum Ausdruck, welche die Literatur als Kunstform eindeutig vor dem Film positionierte. Einen möglichen Grund für diese Haltung sieht Schwab in der Idealvorstellung von der Genese des Kunstwerks: Während sich in der Literatur eine geniale Künstlerpersönlichkeit für das Entstehen des Textes verantwortlich zeichne, sei der Film von Anfang an ein kommerzielles Produkt, das in industriell-arbeitsteiliger Weise hergestellt wird.⁸⁵

Von Seiten der Filmwissenschaft wurde die hierarchische Ordnung zwischen Literatur und Film sowie die Infragestellung des Films als Kunstform entschieden bekämpft. Hickethier betont, dass der Film nicht als bloße Nachahmung der literarischen Vorlage verstanden werden dürfe, sondern primär als eigenständiges Kunstwerk aufzufassen sei, weil sonst das spezifisch Filmische unberücksichtigt bliebe.⁸⁶ Er problematisiert gleichzeitig den Begriff der Literaturverfilmung:

Von ›Literaturverfilmung‹ zu reden, heißt, den ersten Schritt in die falsche Richtung zu tun: denn im Begriff der Verfilmung steckt bereits die erlittene *Verformung* des Kunstwerks, eines Originals, das dabei seine Originalität verliert.⁸⁷

⁸³ Vgl. Paech (1997), S. 29.

⁸⁴ Vgl. Bohnenkamp, Anne: Vorwort. In: Literaturverfilmungen (2012), S. 9.

⁸⁵ Vgl. Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 39.

⁸⁶ Vgl. Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film – Volker Schlöndorffs »Die Blechtrommel« (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959). In: Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 183-198, hier S. 183.

⁸⁷ Ebd., S. 184.

In einer aktuelleren Publikation verwendet Hickethier interessanterweise dennoch den Begriff der Literaturverfilmung.⁸⁸ Das ließe sich als Indiz dafür werten, dass die Bezeichnung schlichtweg gebräuchlicher ist als die Alternativbegriffe Adaption und Transformation und dass die mit dem Fokus auf die Werktreue einhergehende Abwertung des Films mittlerweile überwunden worden ist.⁸⁹ Aus eben diesen Gründen wird auch in dieser Arbeit der Begriff Verfilmung verwendet, ohne dabei jedoch implizit eine Wertung vorzunehmen. Wett kommt zu dem Befund, dass sich die Problematik noch nicht vollständig aufgelöst hat:

Immer noch werden Verfilmungen häufig nur in Hinblick auf ihre Werktreue betrachtet. Das ist meist unbefriedigend, denn für den Film werden literarische Texte stark gekürzt und umgewandelt, der Text bekommt andere, neue Schwerpunkte. Ein Medienwechsel sollte daher nicht als einfache Übertragung gesehen und das Produkt nicht einfach am Ausgangstext gemessen werden. Wichtig ist vielmehr, die Unterschiede und die Eigenständigkeit der jeweiligen Zeichensysteme aufzuzeigen.⁹⁰

Tatsächlich finden sich weiterhin Forschungspositionen, die eindeutig einen wertenden Zugang aufweisen. Spedicato und Hanuschek sprechen davon, dass die Literaturverfilmung der literarischen Vorlage „ihre performative und allokutive Ausstrahlung schuldet“⁹¹ und eventuell auch zu untersuchen sei, „ob sie auf der Höhe ihrer Modelle stehen oder sie überragen [...]“⁹². Besonders interessant für diese Forschungsarbeit ist das Fazit, zu dem Kerekes nach dem Vergleich des *Kameramörders* als Roman und Film kommt:

Angesichts des Films stellt sich die Frage, ob man hier überhaupt von einer Verfilmung oder Adaption des Glavinischen Romans sprechen darf. Die Abweichungen sind derart gravierend, dass man den Film höchstens als „nach Motiven des Buches“ gedreht bezeichnen könnte. Besonders ins Auge fällt bei der Umsetzung aber, mit welcher Akuratesse [sic] all jene Aspekte aus dem Drehbuch fehlen, die eine gesellschaftliche, politische, soziale und weltanschauliche Implikation haben und die dementsprechend dazu hätten führen können, auf

⁸⁸ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., aktual. und erw. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012, S. 113.

⁸⁹ Vgl. Maiwald (2015), S. 15.

⁹⁰ Wett, Ute: Das Problem des Medienwechsels am Beispiel literarischer und filmischer Versionen von *Romeo und Julia*. In: Lecke, Bodo (Hg.): Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008, S. 285-319, hier S. 285-286.

⁹¹ Spedicato, Eugenio und Sven Hanuschek: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 7-8, hier S. 7.

⁹² Ebd., S. 8.

Auch hier wird der Film am Kriterium der Werktreue gemessen, sodass er aufgrund der abweichenden Umsetzung zwangsläufig abgewertet wird. Dieser Zugang ist in dreifacher Hinsicht problematisch. Erstens verhindert die normative Forderung nach einer möglichst genauen „Kopie“ der literarischen Vorlage die Anerkennung der Literaturverfilmung als eigenständiges Werk. Das Bemängeln der fehlenden Umsetzung politischer, sozialer und weltanschaulicher Motive lässt vermuten, dass der Rezipient seine Lektüreerfahrung im Film wiederfinden wollte. Eine intersubjektiv nachvollziehbare und günstigere Haltung wäre es, „die Aneignung der Filmadaption als eine Neubegegnung mit einem Erzählstoff aufzufassen und die Filmadaption als *eine* mögliche Version des Erzählstoffes zu prüfen und in diesem Sinne anzunehmen“⁹⁴. Durch die Verengung des Blickwinkels darauf, was im Film auf der Handlungsebene verändert wurde, wird zweitens die Frage vernachlässigt, wie im Film erzählt wird. Berücksichtigt man, dass sich im Film wie in der Literatur spezifische Erzählkonventionen herausgebildet haben, lässt sich auch besser argumentieren, warum Veränderungen in der Geschichte vorgenommen wurden. Drittens wird vergessen, dass mit dem Medienwechsel von Literatur zu Film gleichzeitig ein Zeichensystemwechsel einhergeht und es somit zu Veränderungen kommen muss.

Neben der normativ-bewertenden Position beschäftigt sich innerhalb der Literaturwissenschaft zunehmend die transmediale Narratologie mit dem Gegenstand der Literaturverfilmung.⁹⁵ Das liegt vor allem daran, dass die Literaturverfilmung als Produkt des Medienwechsels und sein Medium Film an sich als eine Form der Medienkombination intermediale Phänomene sind, an denen sich im Vergleich mit dem literarischen Ausgangstext mediale Differenzen besonders gut aufzeigen lassen.⁹⁶ Da in der transmedialen Narratologie kein

⁹³ Kerekes (2013), S. 197-210, hier S. 210.

⁹⁴ Schwab (2006), S. 41 (Hervorhebung i. O.).

⁹⁵ Vgl. Lillge, Claudia: Verfilmung. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 801.

⁹⁶ Rajewski hat im deutschsprachigen Raum den Begriff der Intermedialität geprägt, den sie in dreifacher Weise definiert: 1. ›Intermedialität‹ im engeren Sinne des Medienwechsels (also etwa Literaturverfilmungen, novelizations, ›Veroperungen‹ usw.): Die Qualität des

medienhierarchischer Ansatz verfolgt wird, ist die Gefahr einer ab- und bewertenden Analyse der Literaturverfilmung minimiert. Vielmehr eröffnen sich durch den Fokus auf die Erzählung als mediale Manifestation neue Perspektiven für den Vergleich zwischen Literatur und Film. Kehrt man die übliche Fragerichtung um, die meist von der Literatur hin zum Film läuft, lässt sich beispielsweise untersuchen, wie im schriftsprachlich fixierten Roman Phänomene imitiert werden können, die grundsätzlich über das audiovisuelle Medium vermittelt werden. Wie die Analyse des *Kameramörders* zeigen wird, ist die Frage nach der medialen Bezugnahme des Romans auf filmische Genres und Verfahren besonders erhellend, wenn es um die Bestimmung medialer Differenzen des Erzählens geht.

Abschließend soll anhand dreier Positionen die Sinnhaftigkeit des Vergleichs zwischen Literaturverfilmung und Roman einerseits und die Eignung der transmedialen Narratologie als methodischer Zugang andererseits verdeutlicht werden. Bohnenkamp sieht die Analyse des Medienwechsels „als Chance [...], den medialen Differenzen auf die Spur zu kommen und den ›Mehrwert‹ eines solchen Transfers zu erkennen und zu beschreiben.“⁹⁷ Eine ähnliche Herangehensweise wählt Kuhn, für den insbesondere untersuchenswert erscheint,

[...] ob bei werk- und medienübergreifenden Stofftransfers auch die narrativen Zeit-, Ebenen-, Perspektiv- und Vermittlungsstrukturen mit

Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß des medialen Produkts, also den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä-›Textes‹ bzw. ›Text‹-substrats in ein anderes Medium.

2. ›Intermedialität‹ im engeren Sinne der Medienkombination, worunter Phänomene wie die Oper, der Film, das Theater, performances, illuminierte Handschriften, Computer- oder Klangkunstinstallationen, Comics usw. fallen [...]. Hier betrifft die Qualität des Intermedialen die Konstellation des medialen Produkts, d. h. die Kombination bzw. das Resultat oder auch den Prozeß der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien bzw. medialer Artikulationsformen, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen. [...]

3. ›Intermedialität‹ im engeren Sinne medialer Bezüge, also die Bezugnahme etwa eines Textes auf Film oder Fernsehen, z. B. in Form der Evokation oder Simulation bestimmter filmischer Verfahren wie Zoom-, Montage-, oder Überblendungstechniken [...].

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen. In: Lüdeke, Roger und Erika Greber (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. S. 37-38.

⁹⁷ Bohnenkamp, Anne (2012), S. 18.

adaptiert werden, welche strukturellen Differenzen sich durch die Einbettung von Stoffen in andere Medien ergeben und inwiefern die medialen Strukturen eine Veränderung der thematischen Ausrichtung bedingen.⁹⁸

Kuhn spricht hier die Aspekte der Zeit, Ebene, Perspektive, Vermittlung und Thematik an, die sich für die vergleichende narratologische Analyse von Literaturverfilmung und Roman eignen. Hurst, der sich in seiner Arbeit auf die komparatistische Analyse von Literatur und Film mittels Stanzels Erzählsituationen konzentriert, kommt zum Schluss, dass die Forschungsergebnisse den Vergleich rechtfertigen. Wichtig sei dabei jedoch, „beide Medien *fair* und ihren spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten entsprechend“⁹⁹ zu behandeln.

Um dies zu gewährleisten, wird in der folgenden Analyseteil der Arbeit ein pluralistischer Ansatz innerhalb des Forschungsfeldes der transmedialen Narratologie verfolgt. Es wird nicht ein bestimmtes Modell zur vergleichenden Analyse herangezogen und auf den Roman und die Verfilmung angewendet, sondern es soll zunächst ausgehend von der literarischen und der filmischen Erzählung herausgearbeitet werden, welche Unterschiede sich hinsichtlich der übermittelten Geschichte zeigen. Erst dann soll unter Rückgriff auf verschiedene Modelle und Kategorien der transmedialen Narratologie geklärt werden, welche medialen Differenzen sich beim Erzählen der Geschichte auf tun. Damit soll erstens die Eigenständigkeit der beiden Kunstformen gewahrt bleiben und zweitens vermieden werden, dass die genuinen Erzählweisen der beiden Medien durch die Beschränkung auf ein bestimmtes Modell aus einem zu engen Blickwinkel untersucht werden.

⁹⁸ Kuhn (2011), S. 370.

⁹⁹ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 286.

3 Analyse der medialen Differenzen des Erzählens im *Kameramörder*

In Kapitel 1 wurde unter Rückgriff auf das Modell von Scheffel und Martinez zwischen der Handlungsebene – also dem *Was* des Erzählens – und der Ebene des Diskurses – dem *Wie* des Erzählens – unterschieden. Diese zwei Ebenen werden in der folgenden Analyse berücksichtigt. Zunächst wird auf der Ebene der Handlung verglichen, was im Roman *Der Kameramörder* und was in der gleichnamigen Verfilmung erzählt wird. Näher betrachtet werden dabei auch die Unterschiede hinsichtlich der Thematik und der Figuren. Der Schwerpunkt der Analyse liegt dann in weiterer Folge auf der Ebene des Diskurses: Wer erzählt die Geschichte im Roman, wer im Film? Aus welcher Perspektive erfahren die LeserInnen und SeherInnen die Geschichte? Wie mittelbar bzw. unmittelbar wird die Geschichte präsentiert? Mit diesen Leitfragen soll erstens erschlossen werden, inwiefern sich der Roman *Der Kameramörder* hinsichtlich der Erzähltechnik von seiner Verfilmung unterscheidet, und zweitens, ob diese Abweichungen so weit verallgemeinert werden können, dass man von genuin literarischen bzw. genuin filmischen Erzählformen sprechen kann.

3.1 Was wird erzählt?

3.1.1 Handlung, Thematik und Figuren im Roman

Die Handlung des Romans wird in einem emotionslos-distanzierten und zugleich pedantischen Protokoll eines namenlosen Ich-Erzählers geschildert. Dieser besucht mit seiner Lebensgefährtin Sonja zu den Osterfeiertagen ein befreundetes Ehepaar, Eva und Heinrich, in der Steiermark. Die Zeit wird mit belanglosen Tätigkeiten wie Essen, Trinken, Federballspiel oder Spazieren verbracht. Als die vier über die Medien von einem brutalen Doppelmord in der unmittelbaren Nachbarschaft erfahren, zieht die Berichterstattung zu dem Fall sie in den Bann. Ein Mann hat drei junge Buben entführt und zwei von ihnen dazu gezwungen, von einem hohen Baum zu springen. Dem dritten Jungen ist es gelungen, zu

fliehen. Der Täter hat alles auf Kamera festgehalten und seine Aufzeichnungen geraten in die Hände der Medien, die das Material für ihre Zwecke instrumentalisieren. Die beiden befreundeten Pärchen schwanken beim Verfolgen der Nachrichten zu dem Verbrechen zwischen Sensationsgier, Abscheu und Angst. Die Polizei zieht indessen die Kreise immer enger, bis klar wird, dass sich der Täter in der Nähe des Hauses der Gastgeber befindet. Schließlich wird in einem Großeinsatz, der live im Fernsehen zu sehen ist, der Ich-Erzähler verhaftet. Erst im letzten Satz des Romans gibt er sich als der gesuchte Mörder zu erkennen: „Ich leugne nicht.“ (KAM 157)

Das den Roman umspannende Thema ist die in der modernen Medienkonsumgesellschaft vorherrschende Zwiespältigkeit zwischen der Lust nach medialer Berichterstattung über Gewalttaten und der gleichzeitigen Verurteilung derselben aus moralischen Gründen. Dieser Konflikt wird im Roman an den unterschiedlichen Reaktionen der ProtagonistInnen auf die Ausstrahlung des Mordvideos sichtbar, die zwischen Entrüstung („Meine Lebensgefährtin sagte, sie könne es nicht fassen, daß jemand so etwas tut, es sogar filmt, und daß das Fernsehen es dann auch noch zeigt.“ KAM 59) und Sensationsgier (Heinrich gibt zu, „er könne nicht anders, er müsse es sich ansehen“. KAM 26) schwanken.

Diese Doppelmoral findet sich nicht nur auf der RezipientInnen-, sondern auch auf der ProduzentInnenseite wieder. Der deutsche Privatsender, der das Video zeigt, rechtfertigt die Ausstrahlung mit seiner gesellschaftlichen Verantwortung: „Man muß der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten. Diese Verantwortung nimmt der Sender auf sich.“ (KAM 57) Gleichzeitig verfolgt der Sender kommerzielle Interessen: Kostenpflichtige psychologische Beratung über das Telefon wird angeboten (KAM 57) und Werbeunterbrechungen platziert (KAM 57, 66). Die immer wieder im Mordvideo als Laufzeile eingeblendete Botschaft des Senders „Dies ist kein Sensationsvideo. Es ist der hilflose Versuch zur Aufarbeitung einer unfabaren Tragödie“ (KAM 59) wirkt daher zynisch und nicht authentisch. Nicht nur das Fernsehen bedient den Bildhunger der Gesellschaft, auch die Printmedien sorgen mit zweifelhaften Methoden für die Befriedigung der Sensationslust der Menschen und der eigenen finanziellen Interessen: Die Kronen Zeitung bringt

eine Sonderausgabe mit einem gestellten Foto heraus, auf dem ein Junge beim Tatort zu sehen ist (KAM 87). Die Journalisten bezeichnen den Täter als „Kamerateufel“, der „entmenscht“ und „bestialisch“ sei (KAM 89).

Neben der Medienkritik wird im Roman auch die unterdrückte Gewaltbereitschaft der Bevölkerung thematisiert, die offenbar im Medienkonsum ihr Ventil findet und im Zuge der Berichterstattung zur schrecklichen Tat zum Vorschein kommt. In einer Liveschaltung zur Opfergemeinde zeigen die Kameras die tobende Menge, die den Tod des Täters fordern (KAM 22). Der benachbarte Bauer der Stubenrauchs, der später bewaffnet seinen Hof bewacht, erzählt, „er kenne die Eltern der Kinder und wer so etwas tue, gehöre weg.“ (KAM 10) Damit macht der Roman deutlich, dass nicht nur der Kameramörder selbst, sondern die von der Sensationslust getriebenen ZuseherInnen und KonsumentInnen die „wahren Monster“¹⁰⁰ sind. Auf einer Metaebene kommt auch den LeserInnen des Romans eine ambivalente Rolle zu, denn schließlich kann man die Erzählung als Spiegel der eigenen voyeuristischen Lust am Lesen einer Geschichte deuten, der die LeserInnen zum Hinterfragen ihrer moralischen Haltung zwingt.

Das Lesen von Romanen gewinnt oft deshalb an Reiz, weil man als LeserIn einen Einblick in die Persönlichkeit anderer Menschen bekommt. Doch genau das bleibt dem Lesepublikum des *Kameramörders* verwehrt. Der Ich-Erzähler des Romans – obwohl dafür prädestiniert, seiner Gedanken und Gefühle direkt zugänglich zu machen – schweigt sich zu seiner eigenen Persönlichkeit aus und äußert sich auch nur spärlich zu den Charaktereigenschaften der anderen ProtagonistInnen. Die Hauptpersonen gewinnen für das Lesepublikum nur insofern implizit an Profil, als über ihr vom Erzähler vermitteltes Handeln und Sprechen Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeit zulassen. So lässt sich Heinrich aufgrund seiner Äußerungen als zynisch und impulsiv beschreiben, während der Ich-Erzähler durch seinen Sprachduktus eher zurückhaltend, wortkarg und gefühlskalt wirkt. Sonja wird als ängstlich dargestellt und Eva Heinrich gegenüber als schlagfertig. Auch über die

¹⁰⁰ Thomas Glavinic spricht in einem Interview davon, dass „jeder Mensch ein Monster ist. Und dieses Monster ist in diesem Fall, in diesem Buch ja nicht der Kameramörder [...] sondern das wahre Monster, das sind die anderen. Das sind die vier Leute, die vor dem Fernseher sitzen, und die Leute, die in den Dörfern toben, damit sie den Kameramörder in die Finger bekommen“. Wester, Christel: Der Kameramörder. http://www.deutschlandfunk.de/der-kameramoerder.700.de.html?dram:article_id=80206 (20.04.2016).

Beziehungen der Personen zueinander erfährt man wenig. Darüber hinaus sind die Charaktere in erster Linie Funktionsträger für die Thematik: Sie erfüllen die Rolle der MedienkonsumentInnen, an deren Beispiel das angesprochene Spannungsfeld von Voyeurismus, moralischer Verurteilung und unterdrückter Gewaltbereitschaft aufgezeigt wird.

3.1.2 Handlung, Thematik und Figuren im Spielfilm

Der Film spielt in Ungarn, unweit der österreichischen Grenze. Hauptschauplatz ist ein modernes Designerhaus am See. Thomas, der dort mit seiner neuen Freundin Sonja lebt, lädt über die Osterfeiertage seine alten Freunde Heinrich und Eva aus Wien ein. Schon bei der Begrüßung wird klar, dass Eva und Thomas mehr als nur Freundschaft verbindet und Evas Partnerschaft mit Heinrich kriselt. Es wird bekannt, dass in unmittelbarer Nähe drei Buben verschwunden sind. Als Heinrich gesteht, ein Video im Internet gesehen zu haben, auf dem eben jene Kinder von einem Mann verfolgt werden, wird die Situation zwischen den vier Hauptcharakteren immer angespannter. Er gerät unter Verdacht, etwas mit dem Kriminalfall zu tun zu haben. Sonja beginnt außerdem Thomas zu misstrauen, da sie von Heinrich erfährt, dass Eva mit ihm früher zusammen gewesen ist. Just als Heinrich immer mehr als potentieller Kindermörder in den Fokus rückt, muss Sonja mit Schrecken feststellen, dass das mittlerweile im Fernsehen ausgestrahlte Mordvideo von Thomas stammen könnte. Die Atmosphäre ist nun von Angst beherrscht. Die Verhaftung des mutmaßlichen Kameramörders sorgt für kurzzeitige Erleichterung bei den beiden Pärchen. Eva und Heinrich verabschieden sich von den Gastgebern und fahren zurück nach Wien. Dort wird Heinrich sofort von der Kriminalpolizei abgefangen und verhört. Sonja erfährt über die Fernsehnachrichten, dass der verhaftete Mann ein falsches Geständnis abgelegt hat. In einem anschließend gezeigten Ausschnitt des Mordvideos gelangt Sonja zu der grauenvollen Erkenntnis, dass Thomas der Mörder ist. Der Film endet mit der Flucht Sonjas vor Thomas.

Schon anhand der Handlung wird deutlich, dass in der Verfilmung die Thematik sich weg von einem auf gesellschaftlicher Ebene angesiedeltem Konfliktbereich –

der medialen Inszenierung von Gewaltverbrechen und deren Rezeption – hin zu einer auf einer privaten Beziehungsebene befindlichen Problematik verschiebt. Im Film stehen nicht so sehr die Auswirkungen des Mordfalles auf die Gesellschaft im Vordergrund, sondern die Geheimnisse und Grausamkeiten, die unter der Oberfläche der sich scheinbar unbeschwert sich vergnügenden Freunde lauern. Als Opfer spielen weniger die Kinder eine Rolle, sondern mehr Sonja, deren Vertrauen in ihren Partner Thomas erschüttert wird und die schließlich seine dunklen Seiten psychisch und physisch zu spüren bekommt. Doch auch die Beziehung des besuchenden Pärchens, Heinrich und Eva, wird durch gegenseitiges Misstrauen getrübt, als die Verdachtsmomente auf Heinrich fallen und bekannt wird, dass Eva offenbar mehr als nur freundschaftliche Gefühle für ihren langjährigen Bekannten Thomas hegt.

Der Schauplatz des Beziehungsdramas spiegelt dabei die Entwicklung der Handlung wider: Zunächst wirkt die ruhige Seelandschaft idyllisch und das Designerhaus am See wie das perfekte Zuhause für das frisch verliebte Paar Sonja und Thomas. Doch mehr und mehr verwandelt sich das vermeintliche Paradies für Sonja in ein Gefängnis, aus dem sie letztlich die Flucht ergreift.

Neben der Verlegung des Schauplatzes von einem Bauernhof in der Weststeiermark in ein Designerhaus am See an der österreichisch-ungarischen Grenze werden auch die Rollen der Hauptpersonen vertauscht: Im Film ist Heinrich mit Eva zusammen, und die beiden sind nicht Gastgeber, sondern kommen Sonja und Thomas besuchen. Schon in der Exposition wird deutlich, dass die Figuren im Film deutlicher konturiert sind als im Roman. Durch Figurendialoge sowie nonverbale Gestik und Mimik wird das Beziehungsgeflecht zwischen den vier Personen gesponnen. Heinrich ist wie im Buch impulsiv und zynisch und gerät durch seine Persönlichkeit als erster in Verdacht, mit dem Verschwinden der drei Jungen etwas zu tun zu haben. Eva wirkt nervös und man erfährt, dass sie aufgrund eines unerfüllten Kinderwunsches leidet. Sonja ist im Film die Hauptfigur. Sie glaubt anfangs noch an das gemeinsame Glück mit Thomas, muss aber nach und nach entdecken, dass sie mit einem manipulativen und gewalttätigen Menschen zusammenlebt. In vielen Einzelszenen wird ihre

Verzweiflung und Panik nonverbal durch Gestik und Mimik verdeutlicht. Thomas, der sich am Ende als der Kameramörder entpuppt, erhält im wahrsten Sinne des Wortes im Vergleich zum Roman ein Gesicht und wird dadurch greifbarer. Allerdings erfährt wenig über sein Innenleben, und sein Motiv, die Kinder zu entführen und zu ermorden, bleibt bis zuletzt im Dunkeln.

3.1.3 Mediale Differenzen auf der Ebene der Geschichte

Wie gezeigt werden konnte, weichen Roman und Film in Bezug auf Handlung, Thematik sowie Figurenkonstellation und -charakterisierung voneinander ab. Es stellt sich also die Frage, inwiefern diese Differenzen vorwiegend durch das jeweilige Medium bedingt sind.

Beispielsweise hätten sowohl der Schauplatz als auch die Thematik der Medienkritik vom Roman in die Verfilmung übernommen werden können. Dass die Abänderungen rein in der Medialität des Romans oder des Films begründet liegen, lässt sich daher ausschließen. Vielmehr erscheint es plausibel, dass etwa produktionsbedingte oder ästhetische Gründe bzw. das künstlerische Interesse des Regisseurs ausschlaggebend waren. Darüber hinaus liegt immer eine gewisse Zeitspanne zwischen einem Roman und seiner Verfilmung, sodass Handlung und Thematik dadurch oft dem aktuellen Zeitgeschehen angepasst werden. Dies ist auch in der Verfilmung des *Kameramörders* der Fall, die neun Jahre nach dem Ursprungstext erschien. Im Spielfilm wurde die Handlung in die gegenwärtige Zeit übertragen, was sich vor allem in der Thematisierung der Medien zeigt. Über den Mord wird nicht mehr nur wie im Roman über Fernsehen, Radio und Teletext berichtet, sondern das Kameramördervideo taucht zunächst auf einer Videoplattform im Internet auf.

Bezüglich der Figurengestaltung lässt sich allerdings eine grundlegende mediale Differenz ausmachen. Während im Roman die vorkommenden Personen primär „durch Sprache erzeugte Textkonstrukte“¹⁰¹ sind, stehen für den Film Schauspieler vor der Kamera, welche die Charaktere verkörpern. Dadurch sind die Figuren im Film ungleich konkreter und wirklichkeitsnäher, was als Kehrseite zur Folge hat, dass den RezipientInnen eines Films die äußere Erscheinung nicht

¹⁰¹ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 232

der eigenen Vorstellung überlassen ist. Der Film ist durch seine audiovisuelle Zeichenstruktur dazu gezwungen, nicht nur die Figuren, sondern die erzählte Welt insgesamt zu zeigen. Im Roman hingegen können Figuren unbestimmt bleiben, wie es auch im *Kameramörder* der Fall ist. Die LeserInnen bekommen beispielsweise kaum Hinweise über das Aussehen des Kameramörders. Einige Nebenfiguren werden nur namentlich genannt. Im Film hingegen wird der Kameramörder dem Wortsinn nach anschaulicher dargestellt.

3.2 Wer erzählt die Geschichte?

Der erste Aspekt, der narratologisch analysiert werden soll, betrifft die narrativen Instanzen in beiden Werken. In Kapitel 1.3 wurde die These stark gemacht, dass sowohl im literarischen Text als auch im Film Erzählinstanzen auszumachen sind, welche die Funktion haben, die Ereignisse zu einer Erzählung zu formen. Nun gilt es, diese Instanzen aufzuspüren und zu analysieren, wie sie sich medienspezifisch manifestieren.

3.2.1 Der autodiegetische Erzähler im Roman

Wie bereits bei der Kurzzusammenfassung der Handlung des Romans erwähnt, erzählt hier eindeutig und durchgehend der Kameramörder aus seiner Perspektive. Wir haben es also mit einem Erzähler zu tun, der Teil der erzählten Welt ist. Da es sich beim Erzähler gleichzeitig um die Hauptfigur handelt (was sich allerdings erst am Ende des Romans herausstellt), lässt er sich als autodiegetisch bezeichnen.¹⁰²

Das erzählende Ich tritt jedoch kaum in Erscheinung, die LeserInnen erhalten nur spärliche Informationen über den Erzählanlass. Bloß zwei Sätze sind auf der Ebene des Erzählens (Schmid nennt diese Ebene Exegese¹⁰³) angesiedelt, nämlich der erste („Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.“, KAM 5) und der letzte („Ich leugne nicht.“, KAM 157). Diese legen die Vermutung nahe, dass der Erzähler im fiktionalen Jetzt sich in polizeilicher Gewalt befindet und ihm ein schriftliches Geständnis abgerungen wird. Man erfährt jedoch weder den Namen noch den

¹⁰² Zur Unterscheidung zwischen heterodiegetischem und homo- bzw. autodiegetischem Erzähler vgl. Genette (2010), S. 159.

¹⁰³ Vgl. Schmid (2008), S. 86-89.

Aufenthaltort des Schreibenden. Die AdressatInnen seines Protokolls oder Näheres über seine Gefühlslage bleiben ebenso unklar.

Diese zu Beginn des Romans eröffneten Leerstellen bleiben auch im Verlauf des schriftlich verfassten Geständnisses bestehen. Obwohl der Kameramörder auf das Geschehen zurückblickt und dadurch einen Wissensvorsprung gegenüber der LeserInnen und den in der erzählten Welt auftretenden Figuren hat, geizt er mit Kommentierungen und Deutungen zum Mordfall und den Ereignissen rund um den Besuch bei dem befreundeten Ehepaar. Der Erzähler hält sein Mehrwissen zurück, er verrät nicht, dass er der Mörder ist.

Weil der autodiegetische bzw. homodiegetische Erzähler im Gegensatz zum heterodiegetischen keine Möglichkeit hat, Einblicke in die Psyche der anderen Figuren zu gewähren, ließe sich daraus folgern, dass das Lesepublikum vergleichsweise mehr über dessen Gedanken- und Gefühlswelt erfahren sollte. Doch diese Erwartung erfüllt sich nicht. Stattdessen entpuppt sich der Erzähler im *Kameramörder* als indifferenter Protokollführer, der absurd wirkende Banalitäten („Mir oblag die Aufgabe, ca. 10x Wespen zu verscheuchen [...]“, KAM 86) genauso emotionslos dokumentiert wie seine eigenen abscheulichen Foltermethoden, die er über das Fernsehen verfolgt („Der Kameramann sagte, nun ist Gelegenheit, wenigstens die Mutter vor dem Gekochtwerden und den Vater vor dem Zerlegtwerden zu bewahren.“, KAM 92). Da der Erzähler kaum etwas über sich erzählt, ist seine Persönlichkeit für die LeserInnen schwer begreifbar.

Während sich Sonja, Eva und Heinrich rege über den Kindermord austauschen und darüber debattieren, ob die Berichterstattung gerechtfertigt sei oder nicht, schweigt das erzählte Ich meist. In den wenigen Wortmeldungen zur Tragödie offenbart der Kameramörder jedoch seine Unfähigkeit zur Empathie. Als die übrigen drei darüber diskutieren, wie nahe ihnen der Mord an den Kindern gehe, entgegnet er kühl, „[...] daß wir Tränen nur wahrnehmen, wenn wir sie sehen, und daß wir die Gesichter kennen müssen, um ihr Leid fühlen zu können“ (KAM 19). Als Heinrich und der namenlose Kameramörder sich das schockierende Mordvideo ansehen und Augenzeugen des Todessprungs des zweiten Jungen werden, meint Heinrich, „[d]as genüge ihm, mehr wolle er nicht sehen. Wie

abartig und krank müßten jene Menschen sein, die die sog. Snuff-Videos¹⁰⁴ konsumieren.“ (KAM 80) Das erzählte Ich meint darauf zynisch, „das Entkommen des dritten Bruders werde gewiß ebenfalls gezeigt und stehe noch an. Vielleicht würde ihn das aufheitern.“ (KAM 80)

Ein zweites Merkmal der homo- und autodiegetischen Erzählinstanz, das eigentlich für Einblicke in die Gefühlswelt des Kameramörders prädestiniert wäre, ist die Spaltung zwischen erzählendem und erzähltem Ich. Diese Spaltung ist für homo- und autodiegetische Erzählungen obligat, da ein- und dieselbe Person über Erlebnisse berichtet, die sie selbst erlebt hat. Das Erzählen des Erlebten erfolgt dabei in der Regel aus der Retrospektive.¹⁰⁵ Daher verfügt das erzählende Ich durch die zeitliche Distanz über die Möglichkeit, das Erlebte zu reflektieren, zu kommentieren und seine eigenen Handlungen zu rechtfertigen. Doch nichts dergleichen setzt das erzählende Ich im Roman *Der Kameramörder* ein.

Diese Brüche mit den Erzählkonventionen einer autodiegetischen Erzählinstanz zeigen deutlich auf, wie sehr die Frage, wer erzählt, mit der Wirkung und Rezeption eines literarischen Textes zusammenhängt. Erstens suggeriert ein autodiegetischer Erzähler eigentlich eine unmittelbare Nähe zum Geschehen, sodass ein persönlicher und emotionaler Bericht zu erwarten wäre. Diese Erwartungshaltung wird durch den ersten Satz des Romans („Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.“ KAM 5) noch verstärkt. Dass diese Nähe zum Geschehen vom Erzähler jedoch dazu genutzt wird, Belangloses zu protokollieren anstatt seine eigene Tat zu schildern, verrät vermutlich mehr über die Person, die sich hinter der Erzählinstanz verbirgt, als jede Selbstbeschreibung hätte leisten können. Zweitens sorgt das Zurückhalten von Wissen für einen Spannungseffekt, der durch einen außenstehenden, heterodiegetischen Erzähler nicht in diesem Ausmaß erreicht hätte werden können.

¹⁰⁴ Unter Snuff versteht man „vermeintlich authentische, also nicht künstlich nachgestellte Filme, die Vergewaltigung, Folter und Mord zum Zweck der sexuellen Stimulation dokumentieren“. Stiglegger, Marcus: Snuff. In: Reclams Sachlexikon des Films (2007), S. 653.

¹⁰⁵ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 70.

Neben der Frage, in welchem Ausmaß die Erzählinstanz an der erzählten Geschichte beteiligt ist, lässt sich auch noch untersuchen, ob auf mehreren Ebenen erzählt wird. Gemeint ist damit, ob in der eigentlichen Erzählung – in unserem Fall also in dem Protokoll des Kameramörders – noch weitere Erzählungen eingebettet sind. Genette bezeichnet die erste narrative Ebene als extradiegetische und die zweite als intradiegetische Ebene.¹⁰⁶ Erzählungen auf der intradiegetischen Ebene lassen sich als Binnenerzählungen bezeichnen. Diese müssen dabei aber nicht in einer bestimmten Vermittlungsart in der erzählten Welt vorkommen. Abgesehen von einer mündlichen Erzählung oder einem Brief können auch vorgelesene Bücher, Tagebuchausschnitte, Manuskripte, Träume oder Bilder eine neue Erzählebene eröffnen.¹⁰⁷

Im *Kameramörder* finden sich mehrere Binnenerzählungen, in denen über den vermeintlichen Hergang der Tat selbst und über die gesellschaftlichen Auswirkungen des Mordes erzählt wird. Dabei unterscheiden sie sich jedoch hinsichtlich der narrativen Instanzen und der Art der Verknüpfung mit der primären Erzählebene.

Das Protokoll des Kameramörders wird erstmals durch eine Binnenerzählung unterbrochen, als Heinrich das Fernsehgerät einschaltet:

Heinrich schaltete den Fernseher und Teletext ein. Die erste Nachricht behandelte einen ausländischen Staatsbesuch. Die zweite berichtete von einem Mord an zwei Kindern, der in der Weststeiermark verübt worden war. Man schrieb von einem grauenhaften Verbrechen. Groß angelegte Fahndung >>Es wird gegen einen etwa 30jährigen, mittelgroßen Mann ermittelt, der 2 7 u. 8 Jahre alte Kinder gezwungen hat, sich durch einen Sprung von einem hohen Baum zu töten, und diese Taten mit einer Videokamera aufgenommen hat. Ein dritter Bub, der 9jährige Bruder der beiden ums Leben gekommenen Kinder, hat entfliehen können. Es gibt fieberhafte Ermittlungen. Heinrich forderte die wieder eingetretenen Frauen auf, die Nachricht zu lesen. (KAM 8-9)

Der Wechsel auf eine zweite Erzählebene ist deutlich markiert. Die elliptische Wendung „Groß angelegte Fahndung“ deutet auf die Überschrift der Teletextnachricht hin, die dann mit den Zeichen >> direkt in den Erzähltext eingebunden wird. Auch durch den Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens wird die Teletextnachricht erkennbar. Entscheidend für die Frage nach der narrativen Ebene ist, dass die Teletextnachricht streng genommen nicht vom Ich-

¹⁰⁶ Vgl. Genette (2010), S. 148.

¹⁰⁷ Vgl. Martinez/Scheffel (2009), S. 77.

Erzähler originär hervorgebracht wird. Vielmehr erzählt der Ich-Erzähler von einer Teletextnachricht, die von einer nicht explizit genannten narrativen Instanz stammt.

An einer anderen Stelle ist Heinrich die narrative Instanz, der den anderen, die nicht vor dem Bildschirm sitzen, die Teletextnachrichten rezitiert (KAM 14-17). Auch hier wird der Ebenenwechsel durch das Präsens markiert.

Die Berichterstattung in den Fernsehnachrichten fließt ebenfalls als Binnenerzählung in das Protokoll des Kameramörders mit ein. Dabei wird meist der Beitrag, der im Präsens gehalten ist, vom erzählenden Ich eingeleitet („Die Moderatorin berichtete.“ KAM 42).

Besonders interessant bei diesen Binnenerzählungen ist natürlich, inwiefern dabei im Medium des Erzähltextes andere mediale Formen wie Teletext und Fernsehnachrichten imitiert werden. In diesem Kapitel sollte aber zunächst nur der Aspekt der narrativen Ebenen beleuchtet werden. Die Frage nach den intermedialen Bezügen im *Kameramörder* wird in Kapitel 3.4.1 näher erläutert.¹⁰⁸

3.2.2 Die audiovisuelle Erzählinstanz im Film

Die Frage, wer im Spielfilm *DER KAMERAMÖRDER* erzählt, lässt sich auf den ersten Blick nicht so leicht beantworten. Es lässt sich kein offensichtlicher Urheber der Erzählung ausmachen, niemand spricht zum Filmpublikum. Es gibt kein erzählendes Ich, das die Figuren und ihre Handlungen erklärt. Als FilmseherInnen haben wir den Eindruck, die dargestellte Welt unmittelbar wahrzunehmen. Nicht zuletzt deshalb ist das Konzept einer vermittelnden filmischen Erzählinstanz so umstritten.

Wie aber bereits in Kapitel 2.2 hervorgehoben wurde, ist es für eine transmediale narratologische Analyse unerlässlich, sich von der Vorstellung einer personifizierten, sprachlich kommunizierenden Erzählfigur zu lösen. Diese ist zwar typisch für den auf dem schriftsprachlichen Zeichensystem beruhenden Roman, lässt sich aber nicht einfach auf den Spielfilm übertragen. Dieser erzählt in erster Linie mittels Bild-Ton-Kombinationen (d. h. audiovisuell), kann aber

¹⁰⁸ Zum Aspekt der Intermedialität im *Kameramörder* vgl. auch Krammer, Stefan: Medienkompetenz erlesen: Zu Thomas Glavinics fiktionalen Medienkulturen. In: Standke (2014), S. 339-357.

auch sprachliche Elemente wie Voice-Over-Stimmen, Textinserts oder Schrifttafeln beinhalten. Daher müssen bei der Analyse der filmischen Erzählinstanz beide Ebenen – die audiovisuelle und die sprachliche – berücksichtigt werden. Folgerichtig unterscheidet Kuhn mehrere Erzählinstanzen im Film: eine obligatorische visuelle Erzählinstanz¹⁰⁹ und eine oder mehrere fakultative sprachliche Instanz(en), wie sie in Abbildung 1 schematisch dargestellt werden können.¹¹⁰

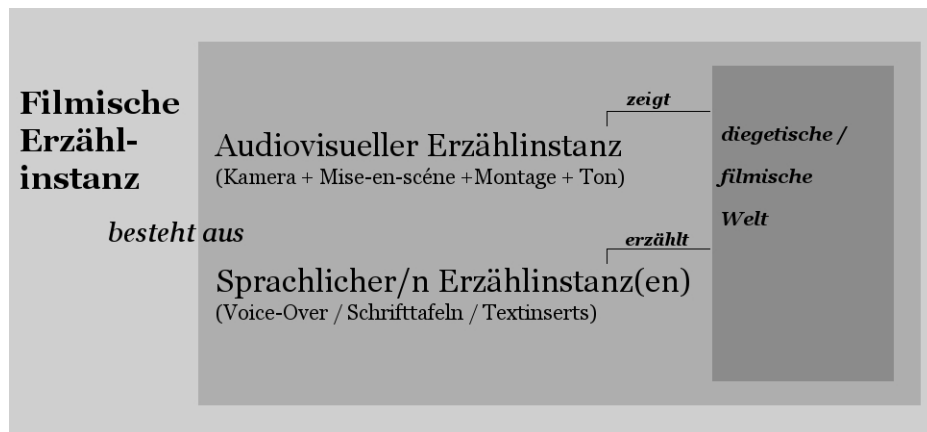


Abb. 1: Erzählinstanzen im Film

Quelle: Kuhn (2011), S. 85, leicht verändert durch den Autor

In Kuhns Darstellung findet sich die Dichotomie zwischen Zeigen und Erzählen wieder, die auch Chatman mit den Begriffen „Shower“ und „Teller“ etabliert hat und die in Kapitel 1.3 bereits erwähnt wurde. Seine Terminologie soll hier nochmals in Erinnerung gerufen werden, da es im Englischen eindeutiger ausgedrückt werden kann, dass sowohl Zeigen (to show) als auch Erzählen (to tell) Modi des Hervorbringens einer Erzählung (narration) durch die Erzählinstanz(en) sind. Dieser Gedanke liegt auch Kuhns Modell zu Grunde, nur gibt es im Deutschen die Doppeldeutigkeit des Erzählens einerseits als Überbegriff für den Akt der übergeordneten filmischen Erzählinstanz und andererseits als Akt der untergeordneten sprachlichen Erzählinstanz(en). Mangels besserer Alternativen soll hier dennoch an Kuhns Begriffen festgehalten

¹⁰⁹ Kuhn legt seinen Fokus auf die visuellen Aspekte des außersprachlichen Erzählens im Film, weshalb er die *audiovisuelle Erzählinstanz* verkürzt als *visuelle Erzählinstanz* bezeichnet. Ich werde im Folgenden jedoch die erste Bezeichnung verwenden, damit der Aspekt des Auditiven klarer zur Geltung kommt. Vgl. Kuhn (2011), S. 86-87.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 85.

werden. Es ist dabei mitzudenken, dass im Film alleine durch audiovisuelles Zeigen erzählt werden kann und sprachliches Erzählen nicht eine Voraussetzung dafür ist, von einem narrativen Film sprechen zu können.

Seine Unterscheidung zwischen audiovisueller Erzählinstanz und sprachlicher/n Erzählinstanz(en) ist nicht bloß eine begriffliche Spitzfindigkeit, sondern lässt sich – wie sich am Film *DER KAMERAMÖRDER* zeigen lässt – analytisch nutzbar machen. Zum einen kann mit diesem Modell erklärt werden, warum beim Sehen des Films der Eindruck entstehen kann, es gebe keine erzählerische Instanz. Das liegt daran, dass keine sprachliche Erzählinstanz realisiert ist und somit keine Voice-Over-Stimme oder schriftliche Einblendungen auf eine menschliche oder menschenähnliche Erzählerfigur verweisen. Zum anderen wird deutlich, dass im Film auch ohne sprachliche Erzählinstanz erzählt werden kann und diese daher nur fakultativ ist. Die Geschichte wird rein über eine audiovisuelle Erzählinstanz durch Kamera, Montage, Mise-en-scène und Ton vermittelt. Damit lässt sich der Analysebereich sinnvoll eingrenzen.

Wo ist nun die audiovisuelle Erzählinstanz im *KAMERAMÖRDER* verankert? Wie beim Roman lassen sich auch in der Verfilmung zwei narrative Ebenen unterscheiden. Der Großteil des Filmes wird – wie bei den meisten Filmen – von einer extradiegetischen Erzählinstanz hervorgebracht, da die Filmproduktion nicht in der erzählten Welt stattfindet. In die Haupterzählung eingebettet ist jedoch zusätzlich das intradiegetische Snuff-Video des Kameramörders, das in der erzählten Welt gefilmt und gezeigt wird. Im Vorspann des Films bekommen wir einen kurzen Ausschnitt des Mordvideos zu sehen (0.00.04-0.00.44).¹¹¹ Dabei ist zu bemerken, dass die extradiegetische Erzählinstanz das Snuff-Video eindeutig bearbeitet. Erstens weist das Mordvideo Schnitte auf. Es zeigt verschiedene Einstellungen, die aneinandergereiht wurden. Zweitens fehlt die intradiegetische Tonebene, also die Töne, die mit der Handkamera des Mörders aufgenommen wurden. Stattdessen läuft auf der Tonebene die extradiegetische Filmmusik weiter, welche bereits vor der Szene eingesetzt hat. Drittens wird gegen Ende des

¹¹¹ Das Filmzitat nimmt Bezug auf das Sequenzprotokoll zum Film *DER KAMERAMÖRDER*, das im Anhang beigelegt ist. Die Zeitangabe (Format Std.Min.Sek) bezeichnet den ungefähren Anfangs- und Endzeitpunkt des zitierten Ausschnitts. Diese können je nach Abspielgerät oder DVD-Fassung unterschiedlich ausfallen.

Videos der Titel des Films „Der Kameramörder“ über dem grobkörnigen Kameramördervideo eingeblendet, was auf einen zusätzlichen Eingriff der übergeordneten extradiegetischen Erzählinstanz hinweist.

Im weiteren Verlauf des Films sehen sich die vier Hauptfiguren das Snuff-Video im Fernsehen an. Dabei zeigt eine intradiegetische Erzählinstanz zunächst die Fernsehnachrichten, in deren Rahmen das Mordvideo ausgestrahlt wird. Das Video des Kameramörders selbst ist daher genau genommen auf einer dritten narrativen Ebene angesiedelt und wird von einer anderen Erzählinstanz hervorgebracht.



Abb. 2: Intradiegetischer Film
Quelle: DER KAMERAMÖRDER, 1.14.30

Wie im Roman existieren auch im Film verschiedene Methoden, um die extradiegetische mit der intradiegetischen narrativen Ebene zu verknüpfen. Die extradiegetische Erzählinstanz zeigt die Figuren zunächst beim Dialog im Wohnzimmer, das Fernsehgerät läuft im Hintergrund. Erst als Eva zur Fernbedienung greift, rückt das intradiegetische Fernsehbild in den Vordergrund. Der Rahmen des Fernsehgeräts bildet dabei die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Erzählung (siehe Abbildung 2). Diese Grenze wird dann in der darauffolgenden Einstellung überschritten, indem das Kameramördervideo als Vollbild ohne Rahmung gezeigt wird.

In welcher Beziehung stehen nun die filmischen Erzählinstanzen zum erzählten Geschehen? Die extradiegetische Erzählinstanz ist eindeutig als heterodiegetisch zu beschreiben, da sie nicht Teil der Geschichte ist, die sie erzählt. Vielmehr erzählt sie die Ereignisse, in welche die vier Hauptfiguren verwickelt sind. Die intradiegetischen Erzählinstanzen sind unterschiedlich zu bewerten. Die Erzählinstanz, welche das Nachrichtenstudio und die Sprecherin zeigt, ist heterodiegetisch. Beim Snuff-Video erweckt der Handkameraeffekt den Eindruck einer homodiegetischen Erzählinstanz, die Teil der erzählten Welt ist.

Neben der narrativen Ebene und der Beziehung zur erzählten Welt lassen sich die audiovisuellen Erzählinstanzen noch hinsichtlich der Werkzeuge beschreiben, die sie einsetzt und mittels derer sie Spuren im Film hinterlässt. In Abbildung 1 wurden diese Werkzeuge bereits aufgezählt: Kamera, Montage, Mise-en-scène und Ton.

Von der audiovisuellen Erzählinstanz wird mit Hilfe der Kamera immer nur ein bestimmter Bildausschnitt (Kader) des Geschehens gezeigt.¹¹² Dadurch gelingt es im Film *DER KAMERAMÖRDER*, die Identität des Mörders lange Zeit verborgen zu halten. Man bekommt im Snuff-Video nur seine Beine und seine Hand kurz zu Gesicht. Damit in Zusammenhang stehen die Einstellungsgrößen der Kamera. Sie definieren sich über das Verhältnis zwischen dem Bildausschnitt und der Größe des abgebildeten Menschen. Unterschieden werden folgende acht Einstellungsgrößen: Weit, Totale, Halbtotale, Amerikanisch, Halbnah, Nah, Groß und Detail.¹¹³ Da in diesem Kapitel zunächst nur die filmische Erzählinstanz im *KAMERAMÖRDER* an sich thematisiert werden soll, bleiben an dieser Stelle die Fragen noch offen, welche Einstellungsgrößen in diesem Film gehäuft genutzt werden und welche narrative Funktion sie haben. Das wird später in Kapitel zur Gestaltung der Mittelbarkeit im Film (Kapitel 3.4.2) näher erläutert. Für das filmische Erzählen ist allgemein gesprochen wichtig, dass mittels der Einstellungsgrößen eine gewisse Distanz oder Nähe der Filmsehenden zur filmischen Welt suggeriert werden kann.

¹¹² Vgl. Hickethier (2012), S. 49.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 56-59.

Die Montage bezeichnet die Auswahl, die zeitliche Begrenzung und die Aneinanderreihung der von der Kamera aufgezeichneten Einstellungen.¹¹⁴ Der oft synonym gebrauchte Begriff des Schnittes referiert eher auf das handwerklich konnotierte Begrenzen des Filmmaterials. Das Verfahren der Montage ist von zentraler Bedeutung, weil erst dadurch Ereignisse narrativ verknüpft und mit Bedeutung aufgeladen werden können. Als Beispiel sei hier das Ende des Films genannt. Nach der Verabschiedung von Eva und Heinrich zeigt uns die audiovisuelle Erzählinstanz in einer Parallelmontage abwechselnd Szenen, die einerseits die Ankunft der beiden in Wien und andererseits Sonja und Thomas in ihrem Haus am See präsentieren (ab 1.26.50). Dabei sind die Szenen so geschnitten und angeordnet, dass durch das rasche Hin- und Herwechseln zwischen den Schauplätzen eine Spannungssteigerung bis zum dramatischen Höhepunkt hin erzielt wird.

Der dritte visuelle Aspekt ist die *Mise-en-scène*, die untrennbar mit den anderen beiden – Kamera und Montage – verbunden ist. Unter dem Begriff werden alle Elemente subsumiert, die für den Zweck des Films vor der Kamera positioniert, arrangiert und gestaltet werden. Darunter fallen nicht nur sämtliche Objekte und Personen, die im Film gezeigt werden, sondern auch Maske, Kostüme, Lichtgestaltung und Schauspiel.¹¹⁵

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 141.

¹¹⁵ Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film art: an introduction*. 10. Aufl. New York u. a.: McGraw-Hill 2013, S. 115.



Abb. 3: Mise-en-scène
Quelle: DER KAMERAMÖRDER, 0.10.11

In Abbildung 3 lässt sich gut erkennen, dass die Mise-en-scène eine narrative Funktion hat. Der Screenshot zeigt Eva und Thomas beim Tango im Wohnzimmer des Designerhauses, während Heinrich und Sonja die beiden dabei beobachten. Das Tanzpaar wird durch ein Zusammenspiel von Kamera und Mise-en-scène in das Zentrum gerückt. Die Kamera ist so positioniert, dass sie in einer Halbtotale den Raum und die vier SchauspielerInnen gut erfasst. Die Bildfläche wird in zwei Hälften geteilt: In der linken, helleren Hälfte ist Heinrich positioniert, in der rechten, dunkleren Hälfte sitzt Sonja. Annähernd in der Bildmitte tanzen Thomas und Eva. Sowohl Thomas als auch Eva sind in Schwarz gekleidet, sodass es wirkt, als würden sie in ihrer eng geführten Tanzposition verschmelzen.

Zugleich wird anhand der Abbildung klar, dass nicht alles, was im Film gezeigt wird, eine narrative Funktion hat. Dem links vom Tanzpaar platzierten springenden Pferd könnte man eine symbolische Funktion zuschreiben, welche die Dynamik ihres Tanzes unterstreichen soll. Andere Elemente der Mise-en-scène haben eine atmosphärische Funktion, wie etwa die modern und geradlinig wirkende Möblierung des Raumes. Ohne Mise-en-scène gäbe es keine erzählte Welt, wobei zwangsläufig jede Kameraeinstellung nicht nur narrative, sondern auch deskriptive Elemente beinhaltet.¹¹⁶

¹¹⁶ Vgl. Kuhn (2011), S. 91-92.

Schließlich verfügt die audiovisuelle Erzählinstanz über eine auditive Ebene, sofern es sich – wie beim Film *DER KAMERAMÖRDER* – um einen Tonfilm handelt. Dabei sind drei Elemente zu unterscheiden: Geräusche, Musik und Sprache. Geräusche sorgen dafür, dass das Geschehen auf der Leinwand nicht unwirklich oder unvollständig wirkt. Durch Hintergrundgeräusche wird eine akustische Atmosphäre geschaffen, die den Wirklichkeitseindruck des Visuellen unterstützt.¹¹⁷ Besonders prägnant wird dieser Effekt in der Szene eingesetzt, in der Sonja im Stockdunkeln durch das Schilf streift, um den vermissten Jungen zu suchen. Man hört das Knacken des trockenen Schilfes, das Quaken der Frösche und das Flattern von Vögeln, die sie bei ihrer Suche aufscheucht (0.30.02-0.30.29). Die Hintergrundgeräusche dieser Szene sind kombiniert mit einer bedrohlich klingenden, dramatischen Musik. Das Zusammenspiel der beiden auditiven Elemente sorgt für eine Atmosphäre der Angst und Verunsicherung. Ein Beispiel für den Einsatz eines asynchronen Geräusches folgt gleich in der Szene darauf (0.30.29-0.31.14). Als asynchrone Geräusche bezeichnet man solche, deren Quelle sich außerhalb der Bildfläche befindet.¹¹⁸ In der besagten Szene sitzen alle vier Hauptcharaktere schweigend und sichtlich angespannt bei Tisch. Es setzt ein zunächst nur leicht vernehmbares Geräusch eines Helikopters ein. Mit ansteigender Lautstärke des Geräusches steigert sich auch die Anspannung der Personen, was durch Detailaufnahmen ihrer Gesichter unterstrichen wird. Am Höhepunkt des Helikoptergeräusches bricht Sonja das Schweigen. Filmmusik kann – wie es auch bei Geräuschen der Fall ist – synchron und asynchron verortet werden. Beides kommt im Film *DER KAMERAMÖRDER* vor. In der bereits bei der *Mise-en-scène* als Beispiel angeführten Tanzszene (0.08.35-0.10.46) spielt Thomas die Musik zum Tango von einer CD in der Stereoanlage im Wohnzimmer ab. Die Musik ist synchron, da die Musikquelle im Bild sichtbar ist. Beim Übergang zur nächsten Szene wird die Musik asynchron, da der Schauplatz wechselt, die Musik aber in der gleichen Lautstärke weiterläuft.

¹¹⁷ Vgl. Hickethier (2012), S. 93.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 94.

3.2.3 Mediale Differenzen der narrativen Instanzen

Wo liegen nun die medial bedingten Unterschiede zwischen der literarischen und der filmischen Erzählinstanz? Grundsätzlich lassen sich die beiden narrativen Instanzen auf einer semiotischen Ebene hinsichtlich ihrer Zeichenstruktur unterscheiden. Wie bereits in Kapitel 2.1 erwähnt wurde, wird in der Literaturschriftsprachlicher Code verwendet. Dabei wird die Erzählinstanz selbst durch die abstrakten Schriftzeichen konstituiert, die auf das Konstrukt der Erzählinstanz verweisen. Im Roman *Der Kameramörder* wird das im ersten Satz ganz deutlich: „Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.“ (KAM 5) Das aufschreibende „Ich“ konstituiert sich im Schreibakt selbst, ist damit im schriftlichen Erzähltext als Zeichenkombination sprachlich fixiert und verweist zugleich auf die aufschreibende Person zurück.

Der Film hingegen ist pluricodal: Er besteht vorrangig aus ikonischen (Bild-)Zeichen, die in Kombination mit auditiven Zeichen wie Geräuschen und Musik auftreten können. Diese Zeichen stehen nicht wie das sprachliche Zeichen in einem symbolisch-arbiträren Verhältnis zum Bezeichneten, sondern in einem Ähnlichkeitsverhältnis.¹¹⁹ Die audiovisuelle Erzählinstanz konstituiert sich daher auch nicht in derselben Weise wie die literarische. Sie ist in der Regel nicht als den Film erzählende Instanz markiert, sondern tritt hinter das, was sie zeigt, zurück. Ausnahmen bilden Filme, in denen zusätzlich eine oder mehrere sprachliche Erzählinstanz(en) realisiert sind oder eine Erzählerfigur von der audiovisuellen Erzählinstanz eingesetzt wird.

Aufgrund der unterschiedlichen Zeichenstruktur der narrativen Instanzen haben sich medial abweichende Erzählkonventionen herausgebildet: Während in der erzählenden Literatur ein homo- oder autodiegetischer Erzähler vergleichsweise häufig vorkommt, ist das im narrativen Film eher selten der Fall.¹²⁰ Das liegt daran, dass der sprachliche Code eine wesentlich ausgeprägtere Selbstreflexivität erlaubt als der audiovisuelle Code. Am Beispiel des Ich-Erzählers im Roman *Der Kameramörder* wurde jedoch deutlich, dass solche medial bedingten Vorteile nicht unbedingt ausgenutzt werden müssen. Die

¹¹⁹ Vgl. Maiwald (2015), S. 16-17.

¹²⁰ Zum sogenannten „Ich-Kamera-Film“ vgl. Kuhn (2011), S. 177-184.

Erzählinstanz schreibt entgegen den Erwartungen gerade nicht alles auf, sodass die LeserInnen bis zum Schluss weder über das erzählende noch über das erzählte Ich Genaueres erfahren. Dieser Bruch mit der Erzählkonvention des autodiegetischen Erzählers sorgt im Wesentlichen für den Spannungseffekt, der sich bis zum letzten Satz des Romans hin dehnt. Die audiovisuelle Erzählinstanz hingegen ist auf der extradiegetischen Ebene im Normalfall (wie auch im KAMERAMÖRDER) heterodiegetisch verankert. Zudem hat der Film die Möglichkeit, eine sprachliche Erzählinstanz zu integrieren, die dann gleichzeitig mit der audiovisuellen Erzählinstanz erzählt. Dass mehrere Erzählinstanzen gleichzeitig erzählen können, ist nur im Film möglich und liegt ebenfalls in seiner pluricodalen Struktur begründet.

Da im KAMERAMÖRDER zwar Figurendialoge, aber keine sprachlichen Erzählinstanzen per se (Voice-over, Schrifttafeln oder Textinserts) vorkommen, rückte in der Analyse der audiovisuellen Erzählinstanz die Frage in den Vordergrund, mit welchen Mitteln diese erzählt. Anders als die literarische Erzählinstanz, die nur mittels Sprache erzählen kann, verfügt das filmische Pendant über die Elemente Kamera, Montage, Mise-en-scène und Ton. Wie in der Analyse der Tanzszene gezeigt werden konnte, sind dabei Kamera und Mise-en-scène eng miteinander verwoben. Durch die Kombination der Elemente können mehrere Erzählebenen eröffnet werden, sodass zum Beispiel Bild- und Tonebene zur selben Zeit verschiedene Ereignisse darstellen können.¹²¹ Diese Möglichkeit wird auch im Film DER KAMERAMÖRDER genutzt. Das lässt sich anhand des Filmausschnittes zeigen, in der die beiden Pärchen das erste Mal über die Fernsehnachrichten mit dem Snuff-Video konfrontiert werden. Die verzerrte Stimme des Kameramanns sagt auf Ungarisch einen Auszählreim auf, den Thomas mit Sonja vor dem Eintreffen von Heinrich und Eva aufgesagt hat. Auf der Bildebene wird daraufhin gezeigt, wie Sonja weg vom Fernsch Bildschirm zur Toilette läuft und sich übergibt (1.15.40-1.55.59). Später kommt Thomas zu ihr und nimmt sie in den Arm (1.16.20-1.16.50). Die Tonebene gibt in den beiden Szenen neben den diegetischen Geräuschen auch die bedrohlich wirkende Stimme

¹²¹ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 269.

des Kameramörders wieder, sodass parallel dazu das Geschehen in dem Mordvideo weitererzählt wird.

Zusammenfassend lässt sich im Vergleich der narrativen Instanzen feststellen, dass diese im Roman wie auch im Film auf verschiedenen Ebenen (extra- und intradiegetisch) angesiedelt sein können. Wie gezeigt werden konnte, werden diese Erzählebenen mit medienspezifischen Mitteln verknüpft.

Allerdings gibt es in der Erzählliteratur nur obligatorische sprachliche Erzählinstanzen, die entweder selbst Teil der erzählten Geschichte sein können (homo- und autodiegetische Erzähler) oder außerhalb stehen können (heterodiegetische Erzähler). Im Film hingegen gibt es neben sprachlichen Erzählinstanzen, die allerdings nur fakultativ sind, auch audiovisuelle Erzählinstanzen. Diese sind in den meisten Fällen extradiegetisch und heterodiegetisch. Einen Ich-Erzähler auf der audiovisuellen Ebene findet man im Film kaum. Auf der sprachlichen Ebene können jedoch intradiegetische und homodiegetische Erzähler vorkommen. Fehlt die sprachliche Erzählinstanz (wie im KAMERAMÖRDER), so lässt sich die filmische Erzählinstanz vor allem durch ihre Mittel des Erzählens beschreiben.

Hier zeigt sich, dass filmische Erzählinstanzen nicht nur über sprachliche, sondern auch über visuelle und auditive Kanäle verfügen. Dadurch können sie im Vergleich zu literarischen Erzählinstanzen semiotisch komplexer erzählen und beispielsweise auf der Bild- und der Tonebene unterschiedliche Erzählebenen eröffnen.

Diese medial unterschiedlichen Voraussetzungen haben einen wesentlichen Einfluss darauf, wie die narrativen Instanzen die Geschichte erzählen können. Es eröffnen sich einerseits medienspezifische Möglichkeiten, andererseits werden auch Grenzen sichtbar, die in den folgenden Kapiteln erläutert werden sollen.

3.3 Aus welcher Perspektive wird die Geschichte erzählt?

Zu den zentralen Fragen der Narratologie gehört neben der Frage nach der Erzählinstanz auch jene, aus welcher Perspektive die Ereignisse dargestellt werden. Schließlich kann eine Geschichte aus dem Wahrnehmungshorizont und Wissensstand des Erzählers oder einer Figur erzählt werden.

In Kapitel 2.1 wurde bereits Genettes Modell der Fokalisierung vorgestellt, mit dem das Verhältnis zwischen dem Wissens- und Wahrnehmungshorizont der Erzählinstanz und jenes der Figuren der Erzählung beschrieben werden kann. Der französische Narratologe hat damit bewusst versucht, die Frage nach einem räumlich und visuell verstandenen Blickwinkel auszuklammern, der in der Erzählliteratur nur metaphorisch gebraucht werden kann. Diese Beschränkung auf den Wissens- und Wahrnehmungsaspekt der Perspektivierung hat ihm einiges an Kritik eingebracht.¹²²

Bei der Analyse der Perspektivierung im Roman *Der Kameramörder* wird deshalb zusätzlich auf das Modell von Schmid zurückgegriffen, mit dem über Genettes Frage „Wer nimmt wahr?“ hinausgehend der Erzähltext in Bezug auf die ideologische, räumliche, zeitliche und sprachliche Perspektive analysiert werden kann.¹²³ Gerade die genauere Betrachtung der ideologischen und sprachlichen Perspektive im *Kameramörder* wird den Nutzen des erweiterten Ansatzes von Schmid offenbaren.

Durch das audiovisuell geprägte Erzählen im Film ist die räumliche Perspektive eindeutiger markiert als in der Literatur. Schließlich wird den Zusehern durch die Kameraposition und -einstellung immer ein bestimmter Blick auf etwas in der erzählten Welt gewährt. Kuhn adaptiert deshalb das Modell Genettes und betrachtet wissens- bzw. wahrnehmungsbezogene, visuelle und auditive Aspekte der Perspektivierung separat.

Besonders bei der Analyse der medialen Differenzen in der Perspektivierung des Erzählten erweist sich Ryans Hinweis als nützlich, dass narratologische Termini auf das jeweilige Medium angepasst werden sollten.¹²⁴ Wie die folgende

¹²² Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 110.

¹²³ Vgl. Schmid (2008), S. 130-137.

¹²⁴ Vgl. Ryan (2014), *Storyworlds across Media: Introduction*.

Gegenüberstellung der Perspektivierung in Roman und Film zeigen wird, kommt man damit den medienspezifischen Techniken besser auf die Spur.

3.3.1 Die Perspektivierung im Roman

Die Möglichkeit der Fokalisierung ist im Roman *Der Kameramörder* durch die autodiegetische Erzählinstanz auf eine interne Fokalisierung beschränkt. Das bedeutet, der Ich-Erzähler kann uns nur sagen, was er jetzt in der Erzählgegenwart wahrnimmt oder weiß beziehungsweise was er damals als erlebendes Ich wahrgenommen oder gewusst hat. Wie schon in Kapitel 3.2.1 hervorgehoben wurde, liegt der Fokus klar auf dem erlebenden Ich. Im Roman finden sich daher kaum Kommentare des erzählenden Ichs über das Geschehen. Es wird vielmehr über die detailgenauen Schilderungen die Illusion erzeugt, man wohne den Erlebnissen des erzählten Ichs direkt bei. Jedoch wird die Subjektivität, die mit einer inneren Fokalisierung einher geht, häufig durch eine neutrale, bloß registrierende Wahrnehmung der Erzählinstanz unterlaufen:

Meine Lebensgefährtin stellte sich ans Fenster und sah hinaus. Heinrich startete vor sich hin. Zuweilen ließ er die Knochen seiner Finger krachen. Eva wischte diverse Krümel vom Tisch. Nach ca. 5 Minuten schlug Heinrich vor, Tischtennis zu spielen. Eva hatte keine Lust. Meine Lebensgefährtin auch nicht. Sie ging zum Tisch, steckte sich eine Zigarette an und stellte sich wieder ans Fenster. (KAM 126)

Das Geschehen erscheint hier – metaphorisch gesprochen – wie von einer Kamera vermittelt, da sich die Innensicht des wahrnehmenden Ichs nicht aus dem Text erschließt. Dieser Effekt wird unter dem Begriff *camera-eye-Technik* gefasst und zeichnet sich zudem durch eine Imitation des Modus des Zeigens aus, der eigentlich typisch für das Erzählen im Film ist.¹²⁵

Trotz dieses depersonalisierten, scheinbar objektiven Blicks auf die erzählte Welt wird bei weitem nicht alles aufgeschrieben, so wie im ersten Satz des Romans angekündigt. Schließlich teilt uns das erzählende Ich im *Kameramörder* nichts aus erster Hand über das Verbrechen mit, das es begangen hat. Die Auslassung von wesentlichen Informationen, die der Erzählinstanz und der fokalisierten

¹²⁵ Vgl. Wolf, Werner: *Camera-eye-Technik*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 90-91.

Figur eigentlich bekannt sein und mitgeteilt werden sollten, nennt Genette Paralipse.¹²⁶

Dass der Kameramörder als Erzähler diese wichtige Information vorenthält und abgesehen von der medialen Berichterstattung zur Tat vergleichsweise nebensächliche Ereignisse erzählt, verweist bereits auf die ideologische Perspektivierung des Geschehens. Darunter versteht Schmid Faktoren, „die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont“.¹²⁷ Die umfassende und genaue Wiedergabe der Berichterstattung zum Mordfall zeigt einerseits die Faszination des Kameramörders für das Medium Film und andererseits auch sein Wissen um filmtechnische Begriffe. Der Ich-Erzähler analysiert sein selbst gedrehtes Video („Die Kameraführung war unruhig.“ KAM 60) und zeigt sich von Großaufnahmen begeistert („In der Großaufnahme sah man sehr gut die vordere Zahnücke des 7jährigen.“ KAM 62; „Dies wurde vom Fernsehen mit einer Großaufnahme gewürdigt.“ KAM 156). Als er feststellen muss, dass sein Snuff-Video von der ausstrahlenden Fernsehanstalt geschnitten wurde, wirkt er enttäuscht und gibt so einen kleinen Hinweis an die LeserInnen, dass er der Mörder sein könnte: „Im rechten oberen Bildrand lief eine Digitaluhr. Bei der ersten Szene zeigte sie 0.08 an. Dies bedeutete, daß die ersten 7 Minuten nicht der Ausstrahlung für würdig befunden waren.“ (KAM 59)

Besonders ausführlich beschreibt der Erzähler außerdem seine Anweisungen als Kameramann an die entführten Kinder, als sein Video im Fernsehen ausgestrahlt wird. Er befragt die Buben mehrmals nach ihren Gefühlen ob der von ihm angedrohten Foltermethoden („Die Kamerastimme fragte ihn, ob es ihm Vergnügen bereiten würde, das Gehirn seiner Brüder oder seiner Eltern zu betrachten.“ KAM 61). Als die Jungen zu weinen beginnen, ermahnt sie der Kameramann, „das Geschehen nicht durch übertriebene Emotionsausbrüche zu stören.“ (KAM 62) Durch das Herunterzählen der Sekunden vor dem Todessprung des jüngsten der drei Kinder deutet das Bestreben des Kameramörders an, das Geschehen für das Fernsehformat zu dramatisieren. Dies

¹²⁶ Vgl. Genette (2010), S. 125.

¹²⁷ Vgl. Schmid (2008), S. 132.

wird dann prompt vom Privatsender aufgegriffen, der das Snuff-Video an dieser Stelle mit einem Werblock unterbricht:

Die Kamerastimme krächzte, der Eingriff würde in 10 Sekunden beginnen. Er soll springen. Es geschieht ihm nichts. Andernfalls macht er alles noch schlimmer u. schmerzhafter. 5, 4, 3, 2, 1 zählte der Mann. Wir sahen einen blitzenden roten Sportwagen. Nach einer Sekunde der Überraschung stellten wir fest, daß uns eine Werbeunterbrechung beschert wurde. (KAM 65-66)

Offensichtlich wird die Absicht des Kameramörders dann an späterer Stelle, als er die mögliche Fernsehausstrahlung vorwegnimmt: „Die Kamerastimme sagte, Herr Bub, Sie sind im Fernsehen, sagen Sie unseren Zuschauern doch bitte, was sie dabei fühlen, daß Ihr Bruder gleich von einem Baum springen wird, und das Kind antwortete, Buhoooooooo.“ (KAM 76)

Der Wunsch des Kameramörders nach medialer Aufmerksamkeit wird ihm schließlich am Ende des Romans vollends erfüllt. Seine Verhaftung, die live im Fernsehen übertragen wird, verfolgt er bis zuletzt am Bildschirm: „Ich sah im Fernsehen, daß Handschellen gezückt wurden, und wandte mich um. Der kommandierende Polizist erklärte mich für verhaftet.“ (KAM 157)

Es wird anhand der gewählten Zitate ersichtlich, dass sich die Denkweise des Erzählers nur implizit und interpretierend erschließen lässt. Er bewertet die geschilderten Ereignisse kaum, sondern protokolliert sie nur auf eine emotional distanzierte Art und Weise.

In engem Zusammenhang mit der ideologischen Perspektivierung steht die sprachliche. Das Festhalten unwichtiger, numerischer Fakten in Ziffern („ca. 1l Weißwein, 6x2 cl Tequila, ? Bier“ KAM 5), die häufige Verwendung von Abkürzungen („u. dgl.“ KAM 6, „vermutl.“ KAM 25) und der verkürzte Satzbau („Grund: U. U. wollten wir Einzelpartien spielen.“ KAM 12) erzeugen ein Schriftbild, in dem sich die emotionale Distanz des Erzählers zum Geschehen manifestiert.

Auffällig ist auch der übertrieben oft eingesetzte Nominalstil. Wendungen wie „[...] die Verteilung des Glücks erfuhr keine große Veränderung [...]“ (KAM 44) oder „[d]ies wurde mit Heiterkeit aufgenommen“ (KAM 111) sorgen für eine absurd und komisch wirkende Verwaltungssprache, die grausame Details („Im

Falle weiteren Widerstrebens wird am Schweinestrickbruder sofort mit Bauchraumsalzen begonnen.“ KAM 75) unterschiedslos neben Belanglosigkeiten reiht („Wie zuvor hatten wir uns ca. 10 Minuten mit uns selbst bzw. mit Chipsessen u. dgl. zu beschäftigen [...]“ KAM 79).

Diese spezielle Sprache des Kameramörders wirkt sich einerseits auf die erzählte Geschichte aus. Durch sie werden die tragischen Ereignisse entwertet, während Nebensächliches eine unangemessene Aufwertung erfährt. Zudem hält der Genauigkeit suggerierende Sprachstil die Illusion aufrecht, es würde tatsächlich alles aufgeschrieben werden, obwohl doch wesentliche Informationen wie das Motiv des Täters, sein Name und der reale, nicht medial vermittelte Tathergang nicht im Protokoll vorkommen. Andererseits wirkt die Sprache auf den Sprecher (oder genauer: den Schreiber) zurück. Schließlich gewinnt der Kameramörder für die Leserschaft vor allem über seine Art zu schreiben an Identität, da er kaum Einblicke in seine Gedanken- und Gefühlswelt gewährt. Es mutet seltsam an, dass jemand, der aus der Ich-Perspektive eine Geschichte erzählt, eine so depersonalisierte Sprache wählt. Es lässt sich der Schluss ziehen, dass sich der Kameramörder zwar inhaltlich zwar mit keinem Wort verrät, sein Sprachstil ihn aber als Täter entlarvt.¹²⁸

Es ist am Beispiel des *Kameramörders* sehr gut erkennbar, welchen Einfluss diese ungewöhnliche Kombination einer autodiegetischen Erzählinstanz, die unmittelbar am Geschehen beteiligt ist, mit einer sprachlichen Perspektivierung, die durch den Dokumentationsstil wieder auf Distanz zu den Ereignissen geht, sowohl auf die erzählte Geschichte als auch auf die Darstellung derselben hat.

Bei der räumlichen Perspektive ist einerseits der Standort der Figur bedeutend, aus deren Sicht das Geschehen geschildert wird. Dieser Faktor wird hauptsächlich gegen Ende des Romans relevant, als der Suchtrupp der Polizei den Kreis um das Haus der Gastgeber immer enger zieht. Heinrich überzeugt den Kameramörder davon, die Gendarmerie suchen zu gehen. Als sie die Gegend um das Haus absuchen, gibt der Ich-Erzähler immer wieder Hinweise auf seinen eigenen Standpunkt und den des Suchtrupps:

¹²⁸ Vgl. Gollner, Helmut: Thomas Glavinics Welt-Literatur. Anmerkungen zu einem Erzähler. In: Literatur und Kritik 355-356 2001, S. 51-56, hier S. 52.

Wir kauerten uns hinter einen Baum. Von dort aus sahen wir auf einer ca. 0,45-0,6 km entfernten Straße ein Gendarmerieauto. (KAM 149)
[...] Hastig schlugen wir den Weg westwärts ein. Wir waren noch nicht lange gelaufen, als wir auf freier Ebene in ca. 1,5 km Entfernung Gestalten ausmachten. (KAM 151)

Als die beiden zum Haus zurückkehren, können sie die Fahndungsaktion live im Fernsehen verfolgen:

Gerade in diesem Moment rief Eva, die am Fenster zum Wohnzimmer stand, wir sollten uns das ansehen. Wir eilten zu ihr und sahen von draußen im Fernseher eine Luftaufnahme des Anwesens. (KAM 154)

Damit wird neben der räumlichen Perspektive des Kameramörders eine zweite eröffnet. Diese wird medial vermittelt und ermöglicht ihm eine umfassendere Wahrnehmung der Geschehnisse. Beide Perspektiven werden auf den letzten Seiten des Romans verschränkt dargebracht.

Andererseits wird in der Beschreibung des Raumes das erlebende Ich selbst charakterisiert, indem die LeserInnen erfahren, was es wahrnimmt und wie es wahrnimmt. Der Kameramörder beschreibt die Räume nicht sehr ausführlich. Dadurch wirken sie eher kulissenhaft. Auffallend ist aber, dass er immer wieder detailgenaue Beschreibungen einzelner Objekte einstreut, die seine Zwanghaftigkeit offenbaren:

Nachdem Heinrich die Katzen ausgesperrt hatte, öffnete er in der Küche einen ca. 2 m hohen und 1,5 m breiten Schrank aus Vollholz [...]. (KAM 35)
Nachdem sie das Zimmer verlassen hatte, sprang Heinrich zu einem hölzernen Regal, dessen höchste Stelle die Decke nur wegen des Fehlens von ca. 2 cm Holz nicht berührte. (KAM 67)

Zuletzt soll noch die zeitliche Perspektive analysiert werden. Unter dieser versteht Schmid „[...] den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und späteren Erfassungs- und Darstellungsakten.“¹²⁹ Es geht hier also um die Frage, ob im Text Hinweise darauf zu finden sind, welchen Zeitraum das erzählende Ich überblicken kann. Es gibt keine expliziten Angaben, wann der Kameramörder dieses Protokoll verfasst. Wie zu Beginn des Kapitels 3.2.1 erwähnt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass er dieses Geständnis unmittelbar nach seiner Verhaftung aufschreibt. Dafür spricht, dass er die Geschehnisse bis dahin schildert, als er festgenommen

¹²⁹ Schmid (2008), S. 133.

wird. Zudem kann sich der Kameramörder an sehr viele Details erinnern, was nach einer längeren Zeitspanne unmöglich erschiene.

3.3.2 Die Perspektivierung im Film

Es wurde bereits erwähnt, dass Genettes Modell der Fokalisierung nicht unumstritten ist. Es wurde vor allem aufgrund seiner Vermischung von Wissens- und Wahrnehmungsaspekten und der Ausblendung anderer Aspekte der Perspektivierung kritisiert. Sein Hauptanliegen war es, die visuell konnotierten Begriffe „Point of View“ und „Blickwinkel“ durch einen neutraleren Begriff zu ersetzen, der auch die Analyse der Wissensrelation zwischen Erzählinstanz und Figuren ermöglicht.¹³⁰

Deshalb mag es auf den ersten Blick merkwürdig anmuten, dass es Bestrebungen innerhalb der Filmnarratologie gibt, Genettes Fokalisierungskonzept für den Film zu adaptieren.¹³¹ Zurecht erinnert Hickethier daran, „dass der Betrachter es im Film immer mit potentiell mehreren Erzählinstanzen (visuelle wie auditive) zu tun hat“ und zieht daher den Schluss, „dass sich die allein auf den sprachlichen Text bezogene differenzierte Begrifflichkeit Genettes schwer anwenden lässt.“¹³² Es hat sich allerdings schon bei der Erzählinstanz in Kapitel 3.2.2 gezeigt, dass eine Anpassung und Erweiterung der Begrifflichkeiten auf das Medium Film ein lohnender Ansatz sein kann. Nicht zuletzt bleibt dadurch auch die Vergleichbarkeit der Perspektivierung in der Erzählliteratur und dem Film gewahrt und mediale Differenzen lassen sich besser herausarbeiten.

Um der Plurimedialität des Films gerecht zu werden und einige Kritikpunkte an Genettes Modell zu berücksichtigen, begrenzt Kuhn das Konzept der Fokalisierung auf den Wissensaspekt und ergänzt es um die Begriffe Okularisierung und Aurikularisierung. Diese etwas sperrig anmutenden Begriffe

¹³⁰ Vgl. Genette (2010), S. 213-214.

¹³¹ Im deutschsprachigen Raum sind hier die Ansätze von Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter, Wolf Schmid u. a. (Hg.): Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 243-258 und Kuhn, Markus (2011), S. 119-194 zu nennen.

¹³² Hickethier (2012), S. 131.

bezeichnen einerseits die Relation der visuellen Wahrnehmung und andererseits jene der auditiven Wahrnehmung. Für alle drei Arten der Perspektivierung gibt es je drei Modi, die zudem den verschiedenen filmischen Erzählinstanzen (der obligatorischen audiovisuellen und den fakultativen sprachlichen) zugeordnet sein können. Dadurch ergibt sich ein relativ komplexes Analyseschema:

- (1) Fokalisierung der audiovisuellen Erzählinstanz:
 - a) Nullfokalisierung: Die audiovisuelle Erzählinstanz *zeigt mehr* als eine Figur weiß.
 - b) Interne Fokalisierung: Die audiovisuelle Erzählinstanz *zeigt in etwa so viel* wie eine Figur weiß.
 - c) Externe Fokalisierung: Die audiovisuelle Erzählinstanz *zeigt weniger* als eine Figur weiß.
- (2) Fokalisierung der sprachlichen Erzählinstanz:
 - a) Nullfokalisierung: Die sprachliche Erzählinstanz *sagt mehr* als eine Figur weiß.
 - b) Interne Fokalisierung: Die sprachliche Erzählinstanz *sagt in etwa so viel* wie eine Figur weiß.
 - c) Externe Fokalisierung: Die sprachliche Erzählinstanz *sagt weniger* als eine Figur weiß.¹³³

Analog zu diesen Modi der Informations- und Wissensrelationen zwischen den Erzählinstanzen und den Figuren lassen sich auch die visuellen Wahrnehmungsrelationen (Okularisierung) und die auditiven Wahrnehmungsrelationen (Aurikularisierung) bestimmen:

- (3) Okularisierung der audiovisuellen Erzählinstanz:
 - a) Nullokularisierung: Die audiovisuelle Erzählinstanz zeigt etwas, das nicht an die visuelle Wahrnehmung einer der Figuren gebunden ist.
 - b) Interne Okularisierung: Die audiovisuelle Erzählinstanz zeigt in etwa das, was eine Figur gerade sieht.
 - c) Externe Okularisierung: Eine Figur sieht etwas, das die audiovisuelle Erzählinstanz nicht zeigt.¹³⁴
- (4) Aurikularisierung der audiovisuellen Erzählinstanz:
 - a) Nullaurikularisierung: Ein Ton kann keiner bewusst auditiv-wahrnehmenden Figur zugeordnet werden. Darunter fallen Geräusche und Stimmen aus dem Off, aber auch ungerichtete Raumklänge und Bildtöne.
 - b) Interne Aurikularisierung: Man hört in etwa das, was eine Figur gerade hört.
 - c) Externe Aurikularisierung: Eine Figur hört etwas, das die audiovisuelle Erzählinstanz nicht präsentiert.¹³⁵

¹³³ Kuhn (2011), S. 123-124.

¹³⁴ Ebd., S. 128.

¹³⁵ Ebd., S. 129.

Diese unterschiedlichen Möglichkeiten der Perspektivierung, die hier getrennt aufgelistet sind, müssen in der Analyse in einem Zusammenhang gesehen werden, da sie parallel eingesetzt werden können. So lässt sich das Wissen einer Figur häufig über das erschließen, was sie sieht oder was sie hört. Die unterschiedlichen Perspektivierungen können sich auch widersprechen. Die audiovisuelle Erzählinstanz kann beispielsweise auf eine Figur intern okularisieren und eine scheinbar reale Wahrnehmung präsentieren, während die sprachliche Erzählinstanz diese mittels Nullfokalisierung als Halluzination entlarvt.

Durch die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten der Perspektivierungen ergeben sich häufig Änderungen, sodass die Perspektive selten über längere Abschnitte des Films konstant ist.¹³⁶ Es ist aber für das Anliegen dieser Forschungsarbeit nicht sinnvoll, alle drei Perspektivierungsarten in ihrem Zusammenspiel über die komplette Filmlänge auf einer Mikroebene nachzuweisen. Vielmehr sollen das Potential einer vielschichtigen Perspektivierung im Film gegenüber der Erzählliteratur angedeutet und als mediales Spezifikum konturiert werden. Dazu wird es ausreichen, Tendenzen auf der Makroebene auszumachen und vereinzelte, markante Einstellungen oder Szenen herauszuheben, um exemplarisch die Möglichkeiten filmischer Perspektivierung zu veranschaulichen.

Für eine umfassende Analyse der Perspektivierung im Roman wurde zusätzlich zu Genettes Fokalisierung das Modell Schmidts herangezogen. Dies soll auch für den Film versucht werden. Dabei ergeben sich jedoch zwei Schwierigkeiten. Erstens ist das Modell von Schmid – so wie auch Genettes – ursprünglich für die Erzählliteratur gedacht. Es muss daher geprüft werden, ob seine Parameter für die Filmanalyse direkt übernommen werden können oder einer Anpassung bedürfen. Zweitens ist zu beachten, dass sich das erweiterte Perspektivierungsmodell Kuhns mit dem von Schmid überschneidet. Es werden daher nur jene Perspektiven übernommen oder angepasst, die über das Modell von Kuhn hinausgehend Erkenntnisse hinsichtlich der Perspektivierung des Films liefern können.

¹³⁶ Ebd., S. 126.

Unter dem Aspekt der perzeptiven Perspektive verhandelt Schmid ähnliche Fragen, wie Genette und Kuhn es unter dem Begriff der Fokalisierung tun. Diese Kategorie liefert keinen Mehrwert in der Analyse und wird somit nicht zusätzlich behandelt. Gleiches gilt für die räumliche Perspektive, die sich mit der Okularisierung deckt. Hinzugenommen werden die ideologische, sprachliche und zeitliche Perspektive, wobei weitere – wie von Kuhn vorgeschlagen – allgemeiner gefasst für die Filmanalyse als stilistische Perspektive bezeichnet wird.¹³⁷ Diese Adaptierung ist notwendig, da die audiovisuelle Erzählinstanz, wie gezeigt werden wird, über keine Sprache im linguistischen Sinne verfügt.

Zunächst soll jedoch die Fokalisierung im Film *DER KAMERAMÖRDER* untersucht werden. In einigen Szenen liegt eine Nullfokalisierung vor. Das Mehrwissen der audiovisuellen Erzählinstanz gegenüber den Figuren der erzählten Welt wird mit unterschiedlichen Mitteln markiert. Eine Möglichkeit ist die Vorausdeutung (Prolepse). Gleich zu Beginn des Filmes präsentiert die Erzählinstanz einen Teil des Kameramördervideos (0.00.04-0.00.38), das erst später im Handlungsverlauf eine Rolle spielen wird. Als ZuseherIn hat man an diesem Wissensvorsprung teil, doch gleichzeitig teilt uns die Erzählinstanz nicht alles mit. Schließlich bleibt offen, wer die Person hinter der Kamera ist und was mit den Kindern passiert. Dadurch wird ein Spannungsbogen eröffnet, der sich bis zum Ende des Films erstreckt. Die Nullfokalisierung setzt sich in den folgenden Szenen fort. In einer Luftaufnahme wird die Seelandschaft gezeigt, in der offensichtlich auch das zuvor gezeigte Snuff-Video gedreht wurde. Dann kommt das Designerhaus, der Hauptschauplatz des Films, in den Blick. In der nächsten Szene zeigt Thomas Sonja die drei neugeborenen Katzenjungen, die einen symbolischen Zusammenhang mit den drei verfolgten Buben herstellen. Neben großen Kameraeinstellungen wie der Luftaufnahme und symbolischen Verweisen markiert auch die Technik der Parallelmontage ein Mehrwissen der audiovisuellen Erzählinstanz. Dabei werden zwei Handlungslinien so miteinander verknüpft, dass zwischen den beiden räumlich getrennten Schauplätzen hin- und hergewechselt wird. Im *KAMERAMÖRDER* wird diese Methode gegen Ende des Filmes

¹³⁷ Vgl. Ebd., S. 133.

verwendet, um die Auflösung der Frage nach dem Kameramörder spannend zu gestalten.

Die audiovisuelle Erzählinstanz verrät nicht in jeder Szene mehr als eine der Figuren weiß. So lässt sich bei vielen Szenen eine interne Fokalisierung auf eine der vier Hauptpersonen feststellen. Am häufigsten wird auf Sonja intern fokalisiert, sodass sich behaupten lässt, dass der Film tendenziell aus ihrer Sicht erzählt wird. Von der früheren Beziehung zwischen ihrem neuen Partner Thomas und Eva erfährt sie erst von Heinrich (0.38.53). Es bleibt Sonja und dem Filmpublikum auch verborgen, wo sich Thomas in den Nächten herumtreibt und was wirklich zu Heinrichs kurzfristigen Festnahme durch die ungarische Polizei geführt hat. Doch schließlich ist es Sonja, die Thomas als den Kameramörder identifiziert.

Besonders auffällig markiert ist eine interne Fokalisierung dann, wenn sie mit einer internen Okularisierung kombiniert ist. In solchen Fällen zeigt die audiovisuelle Erzählinstanz, was die Figur weiß und visuell wahrnimmt. Meistens wird dies mittels eines *point-of-view shots (POV shot)* realisiert. Dabei zeigt eine Kameraeinstellung die intern fokalisierte Person, die in eine Richtung blickt. In einer zweiten Einstellung wird das gezeigt, was die Person sieht.¹³⁸ Ein solcher POV shot wird verwendet um zu zeigen, dass Sonja Heinrich dabei beobachtet, wie er im hohen Gras nach dem roten Gummistiefel greift. In der ersten Einstellung kommt Sonja ins Bild (0.18.24-0.18.29). Durch ihre Mimik wird eindeutig, dass sie neugierig in eine Richtung blickt. Darauf sieht man aus Sonjas Blickwinkel, wie Heinrich vom Wachturm klettert und links hinter einem Gebüsch verschwindet. Dabei imitiert ein Kameranachschwenk von links nach rechts die Kopfbewegung von Sonja (0.18.29-0.18.39). In einer dritten Einstellung wird dann nochmals Sonja gezeigt.

Handkameraeffekte sind eine weitere Möglichkeit der audiovisuellen Erzählinstanz, um ein Geschehen aus der Perspektive einer Figur zu präsentieren. Im KAMERAMÖRDER ist das Snuff-Video ein anschauliches Beispiel für diese Option der internen Fokalisierung (0.00.04-0.00.38). Der Handkameraeffekt wird durch mehrere Elemente erzielt. Auffallend sind die hektischen und häufigen

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 140-141.

Kamerabewegungen sowie die schlechte Bildqualität. Zudem werden die Füße und der linke Arm des Filmenden sichtbar. Der Handkameraeffekt lässt zunächst keine eindeutige Antwort darauf zu, auf welche Person hier intern fokalisiert wird. Erst zum Schluss des Films wird klar, dass es Thomas' Schuhe sind, die in der Szene ins Bild kommen.

Eine interne Fokalisierung kann auch mit einer Nullokularisierung kombiniert auftreten. Bei einer Nullokularisierung zeigt die Kamera mehr als die Figur sehen kann. Ein typisches Verfahren für diese Art der internen Fokalisierung ist der *over-the-shoulder shot*.¹³⁹ In Abbildung 4 zeigt die Kamera über die Schulter von Sonja hinweg, dass Thomas und Eva sich umarmen. Da keine andere Figur der diegetischen Welt über diese Situation Bescheid weiß, handelt es sich um eine interne Fokalisierung auf die Figur Sonjas. Da die Kameraeinstellung durch den *over-the-shoulder shot* so gewählt ist, dass Sonja von hinten zu sehen ist, wird mehr gezeigt, als sie visuell wahrnehmen kann. Daher muss man hier von einer Nullokularisierung sprechen, wenngleich der *over-the-shoulder shot* subjektivierende Tendenzen aufweist.



Abb. 4: Over-the-shoulder-shot

Quelle: DER KAMERAMÖRDER, 0.57.13

Externe Fokalisierungen kommen in Filmen eher selten vor. Um von einer solchen sprechen zu können, muss zuerst angedeutet werden, dass es etwas gibt, das eine Figur weiß. Und schließlich darf das Mehrwissen der Figur nicht

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 145.

unmittelbar von der Erzählinstanz aufgedeckt werden.¹⁴⁰ Im Rahmen der Sequenz, in der Eva die toten Kätzchen im Bootshaus entdeckt, lässt sich zeigen, dass sich eine externe Fokalisierung unter Verwendung der visuellen und auditiven Ebene markieren lässt. Zunächst wird Eva in einer Halbtotalen gezeigt, wie sie Richtung Bootshaus geht (1.03.46). Nach einem Schnitt zeigt die Kamera wieder das Bootshaus von außen (1.04.01). Nur ein schreckhafter Ausruf Evas aus der Hütte lässt erahnen, dass sie etwas Schreckliches entdeckt hat. Man sieht sie herausstürzen und mit bestürztem Gesichtsausdruck die anderen herbeirufen. Erst als sich alle im Bootshaus versammelt haben, werden die toten Katzenbabies in einer Großaufnahme gezeigt und die externe Fokalisierung somit aufgelöst (1.05.03).

Neben dieser externen Okularisierung stößt man im Film auch auf eine externe Aurikalisierung. Als Sonja Eva hinter dem Tankstellengebäude beim Telefonieren am Handy entdeckt (0.29.23), hört man nur wenige Sätze von Eva, aus denen sich nicht erschließt, mit wem sie telefoniert. Im weiteren Verlauf des Films sieht man sie wieder am Handy telefonieren (1.08.00). Später deutet Heinrich an, dass sie mit ihrem Arbeitskollegen Georg telefoniert haben könnte und bezichtigt Eva, eine Affäre mit diesem zu haben.

All diese Formen der externen Fokalisierung lassen sich auf einer Mikroebene für kürzere Filmabschnitte nachweisen. Über mehrere Szenen hinausreichende externe Fokalisierungen hingegen erschließen sich nur implizit aus dem Handlungsverlauf. Dabei fällt auf, dass bis auf Sonja, auf die wie oben festgestellt überwiegend intern fokalisiert wird, auf alle Figuren tendenziell extern fokalisiert wird: Eva scheint ihre vermeintliche Affäre mit einem Arbeitskollegen zu verheimlichen; Thomas gesteht Sonja gegenüber seine Gefühle für Eva nicht ein und verrät freilich nicht, dass er der Kameranörder ist; und schließlich Heinrich, der zunächst leugnet, einen roten Gummistiefel gefunden zu haben und den anderen erst später mitteilt, dass ihn die ungarische Polizei nicht ausreisen lässt.

Die Art und Weise, wie Heinrich als Figur dargestellt wird, lässt eine ideologische Perspektivierung erkennen. Da im Film keine sprachliche Erzählinstanz realisiert

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 158.

ist, lässt sich zwar keine explizite Bewertung Heinrichs feststellen. Doch die audiovisuelle Erzählinstanz verfügt über Mittel, eine gewisse Haltung den Figuren gegenüber zu implizieren. In erster Linie geschieht dies durch die Auswahl der Geschehensmomente, die präsentiert werden. Wie bereits erwähnt, wird Heinrich unter anderem dabei gezeigt, wie er den roten Gummistiefel des verschwundenen Jungen inspiziert. Im Dialog mit Thomas erzählt er außerdem belustigt von seinem Interesse an masochistischen Internetvideos (0.27.16) und gibt zu einem späteren Zeitpunkt seine Lust an Snuff-Videos zu (0.46.13). Zudem wird Heinrich als gewalttätig gezeigt, als er den Fischer mit einer Eisenstange attackieren will und ihm mit dem Umbringen droht (1.10.47). Abgesehen von der Auswahl der Geschehensmomente und den Figurendialogen wird Heinrich auch durch gezielten Einsatz von Licht und Filmmusik als potentieller Mörder dargestellt. In Abbildung 5 sieht man Heinrich in einer Nahaufnahme. Die Einstellung zeigt, wie Heinrich in der Nacht vor dem Haus beim Ansehen eines Videos auf seiner Digitalkamera von Sonja ertappt wird. Sein Gesicht wird durch den Lichtkegel von Sonjas Taschenlampe von unten beleuchtet und wirkt durch die Schattenbildung bedrohlich. Gleichzeitig verrät sein Blick, dass er sich ertappt fühlt. Emotionalisiert wird das Bild Heinrichs zusätzlich durch den Einsatz dissonanter, bedrohlich wirkender Filmmusik, die ab 1.01.30 einsetzt.



Abb. 5: Ideologische Perspektivierung durch Lichteinsatz
Quelle: DER KAMERAMÖRDER, 1.01.48

Die audiovisuelle Erzählinstanz lässt aber nicht nur Heinrich als gefährlich erscheinen, sondern zeigt auch deutlich Thomas' dunkle Seiten. Besonders in einer Vergewaltigungsszene wird gezeigt, wie gewalttätig er Sonja gegenüber sein kann. Dabei unterstreichen die Großaufnahmen von Sonjas leidendem Blick und Thomas' Arm, wie er ihren Kopf umfasst, die Rohheit des Aktes (1.20.29). Verdeutlicht wird die brutale Dominanz Thomas' durch die Kameraperspektive. Die Untersicht (Froschperspektive) lässt Thomas noch erbarmungsloser wirken und versagt Sonja, die er unter sich fixiert, jegliche Möglichkeit des Entrinnens. Darüber hinaus vermittelt die Perspektive auch das Machtverhältnis zwischen den beiden.

Anhand der ausschnittshaft umrissenen ideologischen Perspektivierung der männlichen Figuren Heinrich und Thomas sollte deutlich geworden sein, dass der Film ein Geschehen nicht bloß abbildet, sondern dadurch, *wie* das Geschehen gezeigt wird, dieses und die involvierten Personen wertet.

Die Möglichkeiten des Films, über das Sichtbare und Hörbare hinaus Bedeutungen zu transportieren, weisen darauf hin, dass es so etwas wie eine „Filmsprache“ gibt. Der Begriff wird hier bewusst unter Anführungszeichen gesetzt, da

[...] die Debatte um die Frage nach einer ›Sprache‹ des Films zu dem Ergebnis geführt [hat], dass die spezielle Zeichenpraxis des Films durch andere Formalisierungen und Konventionalisierungen geprägt ist als die Sprache der Literatur und dass das linguistische Modell grammatischer Strukturen nur sehr begrenzt auf den Film übertragbar ist [...].¹⁴¹

Erweitert man jedoch das Verständnis von Sprache über eine streng linguistische Perspektive hinaus, so lässt sich im semiotischen Sinne durchaus von einer „Filmsprache“ sprechen. Denn wie gesprochene oder geschriebene Sprache kann im Film Bedeutung durch Denotation und Konnotation weitergegeben werden.¹⁴² Ein Filmbild oder -ton hat zunächst eine offensichtliche denotative Bedeutung. Die aufziehenden, dunklen Wolken und das Donnergrollen (0.50.17) bezeichnen einerseits ein Wetterphänomen, können aber andererseits auch den psychischen Zustand Sonjas konnotieren, die besorgt in den Himmel blickt. Solche

¹⁴¹ Bohnenkamp (2012), S. 33.

¹⁴² Vgl. Monaco (2015), S. 172.

Konnotationen sind nicht bloß subjektive Interpretationen. Sie lassen sich häufig aus dem kulturellen Kontext erschließen oder werkimmanent aus den Beziehungen zu den anderen Zeichen. So wie in der Literatur ein Wort durch die Verknüpfung mit anderen Wörtern konnotativ aufgeladen werden kann, lassen sich auch im Film durch die Verbindungen von Bild und Ton über die Denotation hinausreichende Bedeutungen erreichen. Auf dieser Ebene lässt sich die sprachliche Perspektivierung des Romans mit der stilistischen („filmsprachlichen“) Perspektivierung im Film vergleichen.

Stilistisch auffallend ist im Film das Setting. Direkt am See und umgeben von Schilf liegt das Designerhaus von Thomas und Sonja, das wie die es umgebende Landschaft durch klare Formgebung besticht. Mit der scheinbaren Idylle des Schauplatzes wird gleich zu Beginn gebrochen, als der Ausschnitt aus dem Snuff-Video die durch das Schilfdickicht verfolgten Kinder zeigt. Im weiteren Verlauf des Filmes wird vor allem Sonja Opfer der trügerischen Harmonie der Natur. Beim Spaziergang durch das hohe Schilf taucht plötzlich ein schwarzer Hund auf, der sie erschreckt (0.14.20). Kurz darauf fällt sie beim Wettlauf zum Wachturm am unebenen Feldweg hin und verletzt sich am Knie (0.16.12). Auf der Suche nach dem Jungen, der vor dem Auto im Scheinwerferlicht aufgetaucht war, verirrt sie sich im nun bedrohlich wirkenden Schilfdickicht (0.30.02). Später wird Sonja auch noch von der Katze gekratzt (1.09.33). Diese leidvollen Erfahrungen macht sie nicht nur in der Umgebung des Hauses, sondern die Bedrohungen lauern zunehmend auch im Haus selbst. Stellt Heinrich den Kameramörder im Wohnzimmer zum Spaß pantomimisch dar (0.36.05), muss Sonja später mit Schrecken feststellen, dass der reale Kameramörder mit ihr unter einem Dach wohnt. Sonjas Vulnerabilität kumuliert in der Vergewaltigung durch Thomas (1.19.49). Das Haus wird für sie so am Ende zum Gefängnis, aus dem sie die Flucht ergreift. Für sich stehend mag das Setting bloß denotativ sein, doch die Abfolge und Steigerung der angeführten Ereignisse zeigt, dass sich eine Verbindung zwischen dem Schauplatz und dem Leiden Sonjas herstellen lässt.

Ein weiteres Stilmittel des Films ist der Einsatz von Spiegelblicken und Spiegeleffekten. Besonders eindrucksvoll ist der Spiegelblick Sonjas umgesetzt (siehe Abbildung 6).



Abb. 6: Spiegelblick als Stilmittel

Quelle: DER KAMERAMÖRDER, 1.00.17

Zu sehen ist, wie sie den Arm ausstreckt und ihre Hand zu zittern beginnt. Ihre Mimik unterstreicht zusätzlich ihre Angst. Wie Kuhn ausführt, wird durch den Spiegelblick

[...] die Anthropomorphisierung der Kamera unterstützt, denn man sieht die wahrnehmende Figur, wie sie ohne Kamera in den Spiegel blickt [...]. So wird verstärkt, dass das, was zu sehen ist, der physiologischen Wahrnehmung einer menschlichen Figur zugeschrieben werden soll.¹⁴³

In der Szene davor ist Sonja alleine im Badezimmer. Thomas kommt herein, um sie zu trösten. Sie ist verwirrt und meint, sie habe das Gefühl, nur den halben Thomas zu kennen. Er wendet sich daraufhin mit ihr zum Spiegel und deutet auf sein Spiegelbild: „Das ist der ganze Thomas.“ (0.58.40) Auch Eva gesteht Sonja ein, dass ihr Heinrich trotz sechzehn Jahren Beziehung wegen seiner aufgedeckten Obsession für Snuff-Videos wie ein Fremder vorkomme. (0.47.15) Beide männlichen Figuren erscheinen unnahbar. Auf der visuellen Ebene wird dies durch Spiegeleffekte verdeutlicht. Heinrich wird im Dialog mit Eva nur als Spiegelung in der Glastüre sichtbar (0.12.44) und Thomas taucht als bedrohliche Reflexion im schwarzen Fernsehbildschirm auf, als Sonja die Gewissheit erlangt, dass er der Kameramörder ist (1.30.47).

Die exemplarisch herausgegriffenen Beispiele des Wetterumschwungs, der Ambivalenz des Settings und der Spiegelblicke und -effekte sollten verdeutlichen,

¹⁴³ Kuhn (2011), S. 180.

dass hinter der leicht zugänglichen audiovisuellen Oberfläche des Films konnotative Bedeutungen zu entdecken sind.

Abschließend soll kurz die zeitliche Perspektivierung im Film untersucht werden. Im Gegensatz zum Roman, der durch den Tempusgebrauch eindeutig als rückblickende Erzählung zu identifizieren ist, findet man im Film keine expliziten Hinweise auf den Erzählzeitpunkt im Verhältnis zur Geschichte. Eine sprachliche Erzählinstanz, die sich zeitlich zur Geschichte positionieren könnte, ist im *KAMERAMÖRDER* nicht realisiert. Einzig der in den Vorspann integrierte Ausschnitt aus dem Snuff-Video könnte als Vorausdeutung und damit als ein Hinweis verstanden werden, dass die audiovisuelle Erzählinstanz rückblickend erzählt. Mit letzter Sicherheit lässt sich das jedoch nicht behaupten, weshalb von einer zeitlich unmarkierten Narration ausgegangen werden soll, die der Regelfall im Spielfilm ist.¹⁴⁴

3.3.3 Mediale Differenzen in der Perspektivierung

Wie auch schon bei den narrativen Instanzen können die wesentlichen Unterschiede in Bezug auf die Perspektivierung durch die abweichende Zeichenstruktur erklärt werden. In der Erzählliteratur ist Sprache das Zeichen der Wahl, wodurch immer schon impliziert ist, dass jemand diese Sprache verwendet, um etwas aus einer bestimmten Perspektive zu erzählen. Auch wenn die Erzählinstanz ein heuristisches Konstrukt ist,

[wird] [d]er Erzähler [...] vom Leser in der Regel nicht als abstrakte Funktion wahrgenommen, sondern als Subjekt, das unausweichlich mit bestimmten anthropomorphen Zügen des Denkens und Sprechens ausgestattet ist.¹⁴⁵

Daher fällt es auch leichter, einer Erzählinstanz im Roman einen Wissens- und Wahrnehmungshorizont zuzuschreiben, selbst wenn sie sich zu bedeckt gibt und kaum etwas über sich verrät wie im *Kameramörder*. Im Vergleich dazu wird die filmische Erzählinstanz in der Regel nicht als Subjekt wahrgenommen. Sie bleibt ein Konstrukt, das tendenziell hinter das Erzählte zurücktritt. Wenn allerdings die

¹⁴⁴ Vgl. Kuhn (2011), S. 245.

¹⁴⁵ Schmid (2008), S. 74.

filmische Erzählinstanz mit einer sprachlichen Erzählinstanz operiert, wird der Erzählakt offensichtlicher und eine Fokalisierung einfacher zu identifizieren.

Doch auch wenn die Perspektivierung im Film nicht einer sprachlichen Erzählinstanz zugerechnet werden kann (wie im *KAMERAMÖRDER*), zeigt sich, dass auf der visuellen und der auditiven Ebene perspektiviert werden kann. Während im Roman die Erzählinstanz nur mittels Sprache mehr, in etwa gleich viel oder weniger *sagen* kann als eine Figur weiß, kann im Film darüber hinaus die audiovisuelle Erzählinstanz mehr, in etwa gleich viel oder weniger *zeigen* und *hörbar* machen. Der höheren Komplexität der Perspektivierung im Film wurde in der Analyse deshalb mit der Erweiterung der Fokalisierung um die Begriffe Okularisierung und Aurikalisierung Rechnung getragen. Die drei Fokalisierungsebenen im Film ermöglichen eine Überlagerung verschiedener Fokalisierungen. So kann die sprachliche Erzählinstanz auf eine Figur intern fokalisieren, während die audiovisuelle Erzählinstanz zeitgleich nullfokalisiert. Solch eine Überlagerung ist in der Erzählliteratur nicht möglich. Zwar kann auch dort variabel fokalisiert werden, aber da nur eine sprachliche Fokalisierungsebene zur Verfügung steht, kann dies nur nacheinander und nicht zeitgleich geschehen.

Eine weitere Differenz zwischen Roman und Film zeigt sich in der Konstanz der Fokalisierung. Im Roman *Der Kameramörder* ist die Fokalisierung durch die autodiegetische Erzählinstanz auf eine interne Fokalisierung beschränkt. Schließlich kann ein Ich-Erzähler nur das vermitteln, was er wahrnimmt oder weiß. Genette spricht in einem solchen Fall daher von Präfokalisierung.¹⁴⁶ Das bedeutet natürlich nicht, dass im Medium Roman die Fokalisierung stets konstant bleibt. Doch lässt sich im Vergleich zum Film feststellen, dass im monocodalen Roman tendenziell weniger häufig die Perspektive gewechselt wird als im pluricodalen Film. Aufgrund des vielfältigeren Zeichenrepertoires ist im Film ein „gleitendes Changieren der Perspektiven“ typisch.¹⁴⁷ Dieser Wechsel der Perspektiven konnte im Film *DER KAMERAMÖRDER* nachgewiesen werden. Es finden sich verschiedene Szenen, in denen die Erzählinstanz nullfokalisiert, intern fokalisiert und extern fokalisiert. Über den gesamten Film betrachtet lässt sich jedoch feststellen, dass die Erzählinstanz überwiegend auf Sonja intern fokalisiert.

¹⁴⁶ Vgl. Genette, S. 220.

¹⁴⁷ Heiß, Nina: *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 66.

Auffallend sind dabei die verschiedenen Kombinationen und Mittel der visuellen und auditiven Ebene, die eingesetzt werden, um die Fokalisierung zu realisieren. So verweisen beispielsweise der POV shot und der over-the-shoulder shot als Kombinationen aus Kameraeinstellung und Montage auf eine interne Fokalisierung, während eine Luftaufnahme eine Nullfokalisierung markiert. Externe Fokalisierungen können auf der auditiven Ebene erreicht werden, indem die Erzählinstanz vorenthält, mit wem eine Figur telefoniert und was das Gegenüber spricht. Im Roman kann die Fokalisierung nur sprachlich markiert werden. Im Fall des *Kameramörders* wird die interne Fokalisierung durch Verben des Fühlens und Wahrnehmens angezeigt. Der Schwerpunkt liegt dabei aber eindeutig auf Wahrnehmungen des erzählten Ichs, sodass trotz der internen Fokalisierung eine „objektive“ Erzählweise bewirkt wird. Dieser Effekt wurde als camera-eye-Technik bezeichnet.

Über Genettes Fokalisierungsmodell hinausgehend zeigen sich anhand Schmidts Perspektivenmodell weitere Differenzen zwischen Roman und Film. Aus dem protokollarischen Sprachstil der Erzählinstanz im Roman konnten Rückschlüsse auf die ideologische Perspektivierung gezogen werden. Durch die depersonalisierte, emotionslose Sprache entlarvt sich der Ich-Erzähler als zwanghafter, soziopathischer Charakter, der nach medialer Aufmerksamkeit strebt. Im Film lässt sich die ideologische Perspektivierung nicht über Sprache nachvollziehen, da im *KAMERAMÖRDER* keine sprachliche Erzählinstanz realisiert ist, sondern unter anderem über Elemente wie Lichtgestaltung, Filmmusik und Kameraperspektive. Besonders Heinrich wird von der filmischen Erzählinstanz als potentieller Täter dargestellt.

Wenngleich der Film – zumindest auf der audiovisuellen Ebene – nicht imstande ist, einen sprachlichen Stil umzusetzen, so kann er mit seinen filmspezifischen Mitteln einen gewissen Stil realisieren, der dem Gezeigten über denotative Bedeutungen hinausgehend weitere konnotative Sinngehalte hinzufügen kann.

Bezüglich der räumlichen Perspektivierung unterscheiden sich Roman und Film elementar: Im Roman kann der Raum nur sprachlich dargestellt und somit nur sukzessive mit variierendem Detailgrad vermittelt werden. Im Film erschließt

sich der Raum visuell wie in der alltäglichen Wahrnehmung auf einen Blick.¹⁴⁸ Im Roman *Der Kameramörder* fällt die Raumbeschreibung wenig detailliert aus, während die audiovisuelle Erzählinstanz in der Verfilmung gar nicht anders kann, als einen konkreten Raum zu präsentieren. Die Erzählinstanz im Roman hat die Möglichkeit, Elemente des Raumes unbestimmt zu lassen, wohingegen ein Film immer mitzeigen muss, was vielleicht nichts bedeuten soll.¹⁴⁹

Hinsichtlich der zeitlichen Perspektivierung ist festzuhalten, dass retrospektives Erzählen den Normalfall in der Erzählliteratur darstellt. Durch die Tempusmarkierung lässt sich diese auch im Vergleich zum Film einfacher identifizieren. Dieser erweckt häufig den Anschein der Gleichzeitigkeit, wobei präziser von einem zeitlich unmarkierten Erzählen als Normalfall im Film gesprochen werden sollte. Denn sofern keine sprachliche Erzählinstanz den Erzählzeitpunkt verrät, lässt sich auf der audiovisuellen Ebene nur mittels eindeutiger Prolepsen ein retrospektives Erzählen feststellen.

3.4 Distanz: Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit des Erzählens

Neben der Perspektivierung wird eine Erzählung wesentlich durch die Art und Weise geprägt, wie mittelbar das Erzählte präsentiert wird. Hierbei werden zwei grundsätzliche Modi unterschieden: Im Modus der *diegesis* (*telling*) erscheint das Erzählte mehr oder weniger stark durch die Erzählinstanz zusammengefasst und bearbeitet, während im Modus der *mimesis* (*showing*) die Ereignisse scheinbar unmittelbar präsentiert werden. Der Modus der *diegesis* weist somit eine größere Distanz zwischen erzählter Welt und Erzählinstanz auf als der Modus der *mimesis*.¹⁵⁰

Wie werden nun die beiden Modi in den Medien Roman und Spielfilm eingesetzt? Genette argumentiert in Bezug auf die Erzählliteratur, dass strenggenommen

¹⁴⁸ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 247.

¹⁴⁹ Vgl. Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*. 2., erw. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke 2011, S. 294-295.

¹⁵⁰ Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 117-119.

keine Erzählung ihre Geschichte „zeigen“ oder „nachahmen“ [kann.] Sie kann nur möglichst detailliert, präzise oder „lebendig“ erzählen und dadurch eine *Mimesis-Illusion* hervorrufen, die die einzige Form narrativer Mimesis ist, [...] weil alle Narration, mündliche sowohl wie schriftliche, sprachlicher Natur ist und weil die Sprache bezeichnet ohne nachzuahmen.¹⁵¹

Die Erzählliteratur kann also aufgrund ihrer sprachlichen Zeichenstruktur nie nichtsprachliche Ereignisse nachahmen, da diese immer in sprachliche Zeichen transponiert werden müssen. Allerdings lässt sich mit verschiedenen sprachlichen Mitteln eine Illusion der Unmittelbarkeit erzeugen. Genette nennt dazu drei Verfahren: Erstens das Schweigen des Erzählers, also das Zurücktreten der Erzählinstanz hinter das Geschehen; Zweitens ein detailreiches Schildern der Ereignisse im Tempo einer Szene; Drittens das Erzählen von scheinbar für die Geschichte unwichtigen Details; In der folgenden Analyse der narrativen Distanz im *Kameramörder* soll versucht werden, diese Verfahren nachzuweisen.

Anders verhält es sich mit der Erzählung von Worten. In der Redewiedergabe kann sehr wohl nachgeahmt werden, schließlich kann die Aussage einer Figur von der Erzählinstanz in einer direkten Rede zitiert werden. Die zitierte Figurenrede ist die mimetischste Form der Redewiedergabe, während die transponierte und die erzählte Figurenrede sich durch eine Abnahme der Unmittelbarkeit auszeichnen.¹⁵² Die Abstufungen der Distanz in der Redewiedergabe werden ebenfalls Teil der Analyse sein.

Der Film kann durch audiovisuelle Zeichen nichtsprachliche Ereignisse unmittelbar präsentieren, er ist also im Unterschied zur Erzählliteratur genuin mimetisch. Nicht zuletzt deshalb wird der Film oft als Medium ohne Vermittlung betrachtet.¹⁵³ Doch auch im mimetischen Modus lassen sich verschiedene Grade der Mittelbarkeit erkennen, die auf Eingriffe einer vermittelnden filmischen Erzählinstanz zurückgehen. Hurst unterscheidet auf der visuellen Ebene zwischen einer gebundenen und ungebundenen Kameraführung. Die gebundene Kameraführung zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich an die Personen, Gegenstände und Ereignisse der erzählten Welt „bindet“, nicht von ihnen

¹⁵¹ Genette (2010), S. 104-105.

¹⁵² Vgl. Lahn/Meister (2013), S. 120-121.

¹⁵³ Vgl. Kuhn (2011), S. 185.

abweicht und durch häufige Nah- und Großaufnahmen ein Gefühl von Nähe und Unmittelbarkeit suggeriert. Die ungebundene Kameraführung hingegen löst sich vom Geschehen und bewegt sich freier. Die Kamera bleibt häufig auf Distanz, es überwiegen Totale oder Halbtotale als Einstellungsgrößen.¹⁵⁴

Neben der Kamera, über die die räumliche Distanz mit der narrativen Distanz scheinbar korreliert, kann auch über die Montage mehr oder weniger mittelbar erzählt werden. So ist für den Hollywoodfilm der „unsichtbare Schnitt“ typisch:

Alle Schnittpraktiken der Hollywood-Grammatik waren dazu gedacht, unauffällige Übergänge von Einstellung zu Einstellung zu ermöglichen und die Aufmerksamkeit auf die jeweils ablaufende Handlung zu konzentrieren. Alles, was half, die Unmittelbarkeit und den Fluss des Handlungsablaufs beizubehalten, war gut, was ihn störte, war schlecht.¹⁵⁵

Im Gegensatz dazu bewirken beispielsweise Parallelmontagen, in denen zwischen zwei Handlungsorten hin und her gesprungen wird, eine Mittelbarkeit des Erzählten.

Ein wesentlicher Faktor für die unmittelbare Wirkung des Filmes, der durch seine Allgegenwart gerne unterschätzt wird, ist der Tonkanal.¹⁵⁶ Seine Bedeutung lässt sich einfach dadurch erfahrbar machen, wenn man beim Filmsehen den Ton abschaltet. Erst durch die Geräuschkulisse wird das Filmbild lebendig und wirkt unmittelbarer.

Neben Geräuschen und Musik wird natürlich im Film auch Sprache auditiv vermittelt. Bei der Erzählung von Worten im Film muss zwischen der audiovisuellen Erzählinstanz und der fakultativen sprachlichen Erzählinstanz unterschieden werden. Erstere präsentiert Figurendialoge unmittelbar, ähnlich einer direkten Rede in der Erzählliteratur. Eine sprachliche Erzählinstanz hingegen kann in der Redewiedergabe dieselbe Bandbreite der Mittelbarkeit nutzen wie die literarische Erzählinstanz.

3.4.1 Die Gestaltung der Mittelbarkeit im Roman

Zunächst soll am Roman untersucht werden, ob sich das Erzählen von Ereignissen eher durch Unmittelbarkeit oder durch Mittelbarkeit auszeichnet.

¹⁵⁴ Vgl. Hurst (1996), S. 138-139.

¹⁵⁵ Vgl. Monaco (2015), S. 233.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 228.

Dazu werden die drei oben genannten Merkmale des unmittelbaren Erzählens von Genette herangezogen.

Das Zurücktreten der Erzählinstanz im *Kameramörder* wurde bereits in Kapitel 3.2.1 thematisiert, da dies untypisch für einen autodiegetischen Erzähler ist. Besonders auffällig ist dies bei den intermedialen Bezugnahmen auf Teletext- und Fernsehnachrichten, die direkt in den Erzähltext montiert sind. Besonders bei den Teletextnachrichten wird ein hoher Unmittelbarkeitseffekt erzielt, weil diese in ihrem ursprünglichen Medium genauso schriftsprachlich realisiert sind wie im Erzähltext. Doch auch die in Sprache übersetzten Nachrichtensendungen indizieren eine geringe Distanz zum erzählten Geschehen, da die Erzählinstanz rein beschreibend verfährt und Kommentare oder Wertungen unterlässt:

Live wurde in den Heimatort der Opferfamilie geschaltet. In Frauenkirchen hatte man auf dem Hauptplatz eine improvisierte Bühne errichtet. Tausende Menschen umsäumten das Podium. Darauf stand eine Reporterin mit dem weinenden Bürgermeister. Weit im Hintergrund loderten Osterfeuer. (KAM 22)

Wenngleich viele der erzählten Ereignisse im Roman gerafft wiedergegeben werden, so finden sich dazwischen einige Abschnitte, in die sich durch ein detailreiches Schildern der Ereignisse im Tempo einer Szene auszeichnen:

Eva schnitt mit einem ca. 30 cm langen Küchenmesser eine dicke Scheibe Brot ab. Ob eine genüge. Ich nickte. Sie öffnete den Kühlschrank und fragte, womit ich das Brot belegen wolle. Sie nahm eine Salamistange in die linke Hand und zeigte sie mir. Sie legte die Stange in die rechte Hand. Dabei nahm sie mit der linken ein Stück Emmentalerkäse und blickte mich fragend an. (KAM 26-27)

In diesem Zitat scheinen Erzählzeit und erzählte Zeit übereinzustimmen, wodurch der Eindruck der Unmittelbarkeit verstärkt wird. Diese Szene erinnert an die bereits erwähnte *camera-eye*-Technik, wobei an diesem Beispiel die Grenzen dieses metaphorischen Begriffs deutlich werden. Eine Kamera würde diese Szene unvergleichlich konkreter und detaillierter darstellen, als es schriftsprachlich möglich wäre. Doch innerhalb der Möglichkeiten der schriftsprachlichen Darstellung von Ereignissen kommt diese Szene der Unmittelbarkeit sehr nahe. Interessant an diesem Textzitat ist auch, dass der Eindruck der geringen narrativen Distanz trotz der offensichtlichen Anwesenheit des Ich-Erzählers

entsteht. Bloße An- oder Abwesenheit einer Erzählinstanz allein bestimmt also nicht über die narrative Distanz.¹⁵⁷

Als dritten Hinweis auf unmittelbares Erzählen nennt Genette noch das Erwähnen von scheinbar für die Geschichte unwichtigen Details. Dieser Erzählstil wurde bereits in Kapitel 3.2.1 als charakteristisches Merkmal der Erzählinstanz im *Kameramörder* hervorgehoben. Dabei führt der häufige und übertriebene Einsatz eher zu einer komischen Wirkung als zu einer Einladung an die LeserInnen, sich nahe am Geschehen zu fühlen:

Meine Lebensgefährtin ging ins Wohnzimmer. Dort stellte sie die wichtigsten Dinge (4 Gläser sowie Wein-, Bier- u. Limonadeflaschen, Zigaretten, Feuerzeug, Aschenbecher, Chips) auf das bereits zuvor benutzte Tablett. (KAM 68)

Meine Lebensgefährtin lobte die Qualität der genossenen Speisen. Sie fragte, ob das Gasthaus Fleisch und Gemüse aus biologischem Anbau verwende. Dies wurde von der Wirtin bejaht und unter Nennung verschiedener uns völlig unbekannter Namen (Stadler Herbert, evtl. Bauer, Gnam Karl, Fleischer?) mit diversen Beispielen untermauert. (KAM 111-112)

Insgesamt sind daher bei der Erzählung von Ereignissen im *KAMERAMÖRDER* zwar stellenweise Tendenzen zu erkennen, die für eine geringe narrative Distanz sprechen; diese suggerierte Unmittelbarkeit wird aber durch den objektiv-distanzierten Sprachstil der Erzählinstanz immer wieder gebrochen.

In der Analyse der Redewiedergabe zeigt sich, dass je nach Situation unterschiedliche Mittel eingesetzt werden. Bei der Wiedergabe der Stimmen aus den Fernsehnachrichten wird häufig eine Form verwendet, die einerseits Merkmale einer direkten Rede aufweist, andererseits aber durch den Erzähler bearbeitet wirkt:

Sie sagte, meine Damen und Herren, Schreckliches ist geschehen. Wozu eine solche Untat, die uns alle in Bann schlägt, noch führen kann, bleibt unklar. [...] Um die Aufregung der Welt zu illustrieren, erscheint nichts besser geeignet als der Inhalt dieser Schachtel, die dem Sender mit der Aufforderung zugegangen ist, das darin Befindliche für den Mörder zu verwenden oder, im Falle, daß er nicht dingfest gemacht werden kann, für die Verantwortlichen, sofern man das furchtbare Video wirklich ausstrahlen will. (KAM 55)

¹⁵⁷ Vgl. Kindt, Tom und Tilmann Köppe: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014, S. 202.

Die Figurenrede wird ohne Anführungszeichen eingeleitet und ist im Präsens gehalten. Satzbau und Sprache sind aber im schriftsprachlichen Duktus des Erzählers gehalten, sodass es unwahrscheinlich erscheint, dass die Moderatorin diese Äußerung wortwörtlich so getätigt hat. Selbes gilt für Äußerungen der Kamerastimme, die auf ähnliche Weise durch den Erzähler geformt sind: „Der Kameramann sagte, nun ist Gelegenheit, wenigstens die Mutter vor dem Gekochtwerden und den Vater vor dem Zerlegtwerden zu bewahren.“ (KAM 92) Trotz der Bearbeitung durch den Erzähler indiziert diese Art der Figurenrede eine Nähe zum Geschehen, die vor allem durch den Tempuswechsel in das Präsens erreicht wird.

Die Figurenrede jener Personen, die nicht im Fernsehen auftreten, wird überwiegend in transponierter oder erzählter Rede vermittelt. Besonders häufig verwendet der Erzähler die indirekte Rede: „Meine Lebensgefährtin stellte indes fest, sie habe nicht gewußt, daß Heinrich zur Bildung so alberner Grimassen imstande sei.“ (KAM 70) Die indirekte Rede weist dabei wiederum eindeutige sprachliche Bearbeitungsspuren des Erzählers auf und die Distanz zum Geschehen wirkt erhöht. Noch distanzierter werden die Ereignisse durch den Einsatz der erzählten Rede geschildert: „Daraufhin steigerte Heinrich die Frequenz des Ausstoßens von Kraftausdrücken, um eine Atmosphäre des Witzes und der Entspannung zu schaffen.“ (KAM 70) Hier lässt sich für die Leserschaft nicht mehr erschließen, was konkret gesagt wurde.

Zusammenfassend kann für die Redewiedergabe demnach gesagt werden, dass die mediale Berichterstattung (Nachrichtensprecherin, Kamerastimme) tendenziell mimetisch dargestellt wird, während die Figurenrede der handelnden Personen diegetische Merkmale aufweist.

3.4.2 Die Gestaltung der Mittelbarkeit im Film

Im Unterschied zum Roman tendiert der Film durch seine Zeichenstruktur zum mimetischen Modus. Wie schon oben erwähnt, lassen sich jedoch auch im mimetischen Modus mehrere unterschiedliche Grade der Unmittelbarkeit erkennen, die hauptsächlich durch die Elemente Kamera, Montage und Ton beeinflusst werden.

Im Vorspann des Films sorgt der Handkameraeffekt des Snuff-Videos für einen unmittelbaren und direkten Einstieg in die erzählte Welt, der nur durch das Fehlen der Bildgeräusche etwas abgemildert ist. Danach geht die Kamera wieder auf Distanz, um in der Exposition die Konfliktsituation zwischen den beiden Pärchen zu etablieren. Erst danach bindet sich die Kamera an die intern fokalisierte Sonja und suggeriert durch POV shots und over-the-shoulder shots eine Nähe zu dem von ihr wahrgenommenen Geschehen. Die Kamera zeigt häufig Nah- und Großaufnahmen von ihrem Gesicht, sodass ihre Mimik ihre Gefühlslage vermittelt. Die Distanz der Kamera zu den Figuren geht dabei zwar oft mit der gefühlten Distanz des Filmpublikums zur erzählten Welt einher, aber auch eine ungebundene, sich distanzierende Kamera kann Unmittelbarkeit suggerieren. Deutlich wird dies in der Einstellung, als Sonja weinend vor dem Haus sitzt, nachdem Thomas verärgert mit dem Auto weggefahren ist (1.07.30). Die Kamera zeigt zunächst Sonja in einer Nahaufnahme. In einer Fahrt nach hinten entfernt sich die Kamera von ihr und es kommen Eva und Heinrich ins Bild. Eva steht auf dem Flachdach des Hauses und telefoniert, Heinrich wird durch die verglaste Front des Hauses vor dem Computer sitzend gezeigt. Im Hintergrund erscheinen die Suchtrupps, die auf ihren Booten nach den Leichen der verschwundenen Jungen suchen. Auf der visuellen Ebene distanziert sich die Kamera von Sonja, aber auf der Tonebene, wo das Schluchzen Sonjas zu hören ist und eine traurige Filmmusik einsetzt, bleibt die Nähe zu Sonja bestehen. Einen ähnlichen Effekt hat die Schlusssequenz des Films (1.32.55). Zu sehen ist die vor Thomas flüchtende Sonja in einer Naheinstellung. Die Kamera bewegt sich unruhig mit und zeigt die laufende Sonja aus der Untersicht. In der darauffolgenden Einstellung wird Sonja in einer Totalen von oben gezeigt (siehe Abbildung 7). Die Kamera bewegt sich in dieser Einstellung ruhiger und schneller, sodass der Eindruck entsteht, Sonja werde eingeholt. Sonja wendet sich im Lauf auch immer wieder um. Auf der Tonebene ist aus dem Off laut und deutlich die Stimme Thomas' zu hören, der von 100 herunterzählt. Die Nähe zum Geschehen bleibt also auch bei distanzierterer Kamera durch die Tonebene bestehen.



Abb. 7: Verfolgung aus der Vogelperspektive

Quelle: DER KAMERAMÖRDER, 1.33.24

Unter anderem weil die visuelle Distanz von der auditiven Distanz konterkariert werden kann, hält Kuhn den Begriff der Distanz für das Medium Film für beschränkt nützlich:

Man kann die Schwierigkeiten der Anwendung des Genette'schen Distanzbegriffs auf das audiovisuelle Erzählen auf die unterschiedliche semiotische Struktur von Erzählliteratur und Film zurückführen.¹⁵⁸

Dem kann man entgegenhalten, dass selbes für die Perspektivierung gilt, die bei Genette ursprünglich auch nur für schriftsprachliche Erzählungen gedacht war. Die Erweiterung der Perspektivierung auf den visuellen und auditiven Kanal des Films hat sich aber als sinnvoll herausgestellt, daher sollte das auch für die Kategorie der Distanz möglich sein.

Die Montage im KAMERAMÖRDER folgt dem sogenannten Kontinuitätsprinzip: Die Aneinanderreihung der Einstellungen ist so gestaltet, dass der Eindruck einer zielgerichteten Handlungsfolge entsteht und die Übergänge unauffällig und logisch erscheinen.¹⁵⁹ Dieser Stil, der dem klassischen Hollywood-Film entspricht, sorgt für eine geringere Distanz zum Geschehen.

Gut veranschaulichen lässt sich dieser Stil an der Szene, wo die vier Hauptcharaktere gemeinsam das Kameramördervideo im Fernsehen zum ersten Mal sehen (ab 1.14.15). Die erste Einstellung gewährt einen Überblick über den

¹⁵⁸ Kuhn (2011), S. 187.

¹⁵⁹ Vgl. Heiß (2011), S. 127-128.

Raum und zeigt neben den vier Personen im Hintergrund das Fernsehgerät, wo das Snuff-Video läuft. Eva wird auf die Nachrichtensendung aufmerksam und bewegt sich Richtung Fernsehgerät. Die nächste Einstellung zeigt in einem Gegenschuss, wie Eva zur Fernbedienung greift und sich näher zum Fernsehgerät am Sofa platziert. Die anderen drei wenden ihren Blick ebenfalls dem Snuff-Video zu. Die nächste Einstellung zeigt den Fernseher in Nahaufnahme aus Untersicht und aus einer Distanz und Blickachse, die in etwa der Position von Eva entspricht. Das Filmpublikum wird dadurch dem Geschehen näher gebracht und wird in die Lage der Fernsehenden versetzt. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden dann abwechselnd der Fernseher in Nahaufnahme und die Reaktionen der vier auf das Video gezeigt. Als die Stimme des Kameramörders aus dem Fernsehgerät ertönt und den Sonja und Thomas bekannten Kinderreim aufsagt, wird Sonjas entsetzter Blick in einer Großaufnahme gezeigt und darauffolgend das Snuffvideo bildschirmfüllend, wodurch die Distanz weiter reduziert wird.

Die Montage dieser Szene erfüllt die narrative Funktion, Sonjas Erkenntnis, das Thomas der Kameramörder ist, möglichst eindeutig und unmittelbar zu zeigen. Durch die Distanzreduktion und das abwechselnde Zeigen des Snuffvideos und Sonjas Mimik gelingt diese erzählerische Vermittlung auf eine dramatische Art und Weise.

Von wesentlicher Bedeutung in dieser Szene ist die Tonebene: Nur über den Auszählreim des Kameramörders kann Sonja Thomas als den Täter identifizieren. Sprache ist im Film daher notwendig, um die Wirksamkeit des Bildes zu ergänzen oder zu relativieren. Durch Sprache im Figurendialog oder als Kommentar aus dem Off kann etwas erzählt werden, was visuell nicht darstellbar ist. Komplexere Themen und Erzählweisen im Film machen deshalb die Einbeziehung von Sprache unumgänglich.¹⁶⁰

Durch den Charakter der Stimme, die Sprechweise und vor allem die Lautstärke kann der Eindruck auditiver Nähe oder Distanz beeinflusst werden. In der oben schon erwähnten Schlusssequenz des Films wirkt Thomas' Stimme aus dem Off ganz nahe, da sie deutlich und laut von 100 herunter zählend zu hören ist. Es wird der Eindruck erweckt, dass Sonja, die zeitgleich davonlaufend in einer

¹⁶⁰ Vgl. Hickethier (2012), S. 99-100.

Totalen gezeigt wird, die Flucht nicht gelingen wird, da Thomas plötzlich von 93 auf 0 springt.

Der Film *DER KAMERAMÖRDER* ist dialogzentriert, weshalb das gesprochene Wort für die Entwicklung der Handlung zentral ist. Die Redewiedergabe ist beim inszenierten Sprechen im Film unmittelbar. Anders als im Roman lässt sich im Film keine Bearbeitung der Figurenrede durch die Erzählinstanz erkennen, sieht man von der verzerrten Stimme des Kameramörders ab. In Kombination mit dem Bild der Figur, die spricht, ist der Mimesis-Effekt ungleich höher als im Roman.

Neben der Sprache unterstützen Geräusche und Filmmusik den Eindruck von Unmittelbarkeit. Das Rauschen des Windes im Schilf, das Quaken und andere Umgebungsgeräusche sorgen für eine „Belebung“ des gezeigten Bildes. Die Filmmusik hat im *KAMERAMÖRDER* meist die Funktion der Stimmungsuntermalung, wobei sie am häufigsten zum Ausdruck Sonjas Innenwelt eingesetzt wird.

3.4.3 Mediale Differenzen in der Gestaltung der Mittelbarkeit

Wie im Vergleich von Roman und Film gezeigt werden konnte, ist es in der Erzählliteratur strenggenommen unmöglich, unmittelbar zu erzählen. Selbst wenn sich die Erzählinstanz wie im *Kameramörder* zurücknimmt und möglichst neutral, detailreich und szenisch ähnlich einer Kamera erzählt, so ist seine Erzählung immer noch ein graphemischer Sprechakt. Im Film gelingt die Unmittelbarkeitsillusion besser, da neben dem symbolischen Sprachzeichen abbildhafte visuelle Zeichen verwendet werden. Die Tonebene unterstützt die mimetische Qualität des Films: Erstens erscheinen die Stimmen der Figuren als Garant für unmittelbare Präsenz, während Schriftlichkeit mit Absenz und Mittelbarkeit assoziiert wird.¹⁶¹ Zweitens sorgen Hintergrundgeräusche für eine wirklichkeitsnahe Atmosphäre.

Im Unterschied zum Film kann im Roman Distanz nur über den sprachlichen Code realisiert werden. Deshalb führt eine bloße Übertragung dieses Konzepts auf den audiovisuell geprägten Film zu Schwierigkeiten. So mag eine positive Korrelation zwischen narrativer Distanz und Distanz der Kamera zum Geschehen zwar überwiegend festzustellen sein, aber wie anhand einiger Szenen gezeigt

¹⁶¹ Vgl. Heiß (2011), S. 174.

werden konnte, muss dies nicht immer der Fall sein. Daher ist – ähnlich wie auch schon beim Begriff der Perspektivierung – eine Differenzierung zwischen visueller, auditiver und (falls eine sprachliche Erzählinstanz realisiert ist) sprachlicher Distanz sinnvoll, um der Pluricodalität des Films gerecht zu werden.

Eine literarische Erzählinstanz kann sich von der erzählten Welt abwenden und auf seiner Erzählebene in Kommentaren, Beschreibungen und Erklärungen ausschweifen. Die filmische Erzählinstanz präsentiert in der Regel immer ein Bild der erzählten Welt, auch wenn die Tonebene für Erklärungen und Kommentare genutzt wird.¹⁶² Dabei ist der Wechsel zwischen Nähe erzeugenden und Distanz haltenden Aufnahmen ein Grundprinzip des Films.¹⁶³

¹⁶² Vgl. Monaco (2015), S. 227.

¹⁶³ Vgl. Hickethier (2012), S. 60.

4 Schlussbetrachtung

Mit der vergleichenden Analyse des Erzählens im Roman *Der Kameramörder* und im gleichnamigen Film konnte die Ausgangsthese, dass es mediale Differenzen des Erzählens gibt, bestätigt werden. Um zu diesem Ergebnis zu kommen, musste zunächst im ersten Kapitel eine Vergleichsbasis geschaffen und nach den narrativen Gemeinsamkeiten zwischen Roman und Spielfilm gefragt werden. Über die eher banale Feststellung hinausgehend, dass in beiden Medien Geschichten erzählt werden, wurde die These der transmedialen Narratologie bekräftigt, dass sowohl für den Roman als auch für den Film eine erzählerische Instanz für die Vermittlung der Geschichte notwendigerweise anzunehmen ist. So wurde die paradoxe Situation vermieden, den Film einerseits als Geschichten erzählendes Medium aufzufassen und ihm andererseits keine narrative Vermittlungsebene zuzugestehen.

Ausgehend vom ähnlichen narrativen Grundaufbau wurden dann in Kapitel 2 die medienspezifischen Ausprägungen näher beleuchtet. Als wesentliche Differenz zwischen Roman und Spielfilm wurde ihre unterschiedliche semiotische Struktur ausgemacht: Während der Roman überwiegend nur mit sprachlichen Zeichen operiert und daher als monocodal zu bezeichnen ist, verwendet der pluricodale Film neben sprachlichen vor allem visuelle und auditive Zeichen.

Daraus resultieren medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens. Die verschiedenen Kanäle des Films erlauben ein simultanes Erzählen, das im Roman in der Form nicht erreicht werden kann. Durch die Dominanz des visuellen Kanals im Film ist zudem eine Erzählweise möglich, die unserer Alltagswahrnehmung näher kommt als jene im Roman. Andererseits verfügt der Roman über ein höheres Abstraktionspotential, sodass Elemente der erzählten Welt leichter unbestimmt belassen werden können.

Grob vereinfacht lässt sich festhalten, dass im Roman häufiger eine Innenwelt präsentiert wird, sodass das Lesepublikum Einblick in die Gedanken und die Gefühle der Figuren bekommt, während im Film tendenziell eine Außensicht

präsentiert wird, die in einem geringeren Ausmaß und weniger genau Zugänge zur Psyche der handelnden Personen gewährt. Dass diese Verallgemeinerung nicht auf jeden Roman und jeden Film zutrifft, zeigte sich in der Analyse des *Kameramörders*. So wie im Roman mit Erzähltechniken wie der *camera-eye*-Technik eine Außensicht imitiert werden kann, gibt es im Film Möglichkeiten, Gefühle oder Gedanken von Figuren etwa durch den Einsatz von bestimmten Kameraeinstellungen, Kameraeffekten oder Musik anzudeuten.

Auf der methodisch-analytischen Ebene stellt die grundlegende semiotische Differenz zwischen Roman und Film die Narratologie vor die Herausforderung, ihr primär an der schriftsprachlichen Literatur erprobtes Begriffsinventar auf das pluricodale Erzählmedium Film anzupassen. Wie angedeutet werden konnte, droht dabei die Gefahr, einerseits die Begriffe zu allgemein zu fassen, sodass die medienspezifischen Erzählstrukturen aus dem Blick geraten, und andererseits für jedes Medium eigene Begriffe zu entwickeln, die dann einen Vergleich unmöglich machen.

Dieser Balanceakt zwischen einem zu weit gefassten, medienblinden Zugang und einem zu engen respektive zu medienspezifischen Ansatz wurde in einer Synthese von klassisch-narratologischen und neueren transmedialen Ansätzen in Kapitel 3 zu meistern versucht. Untersucht wurden dabei vier Strukturelemente des Erzählens, die für den Roman sowie für den Film konstitutiv sind: die Geschichte, die narrative Instanz(en), die Perspektivierung des Geschehens und der Grad der Mittelbarkeit des Erzählten.

Im Vergleich der narrativen Instanzen erwies sich das Modell Genettes als kompatibel mit jenem von Kuhn: Sowohl auf der extradiegetischen als auch auf der intradiegetischen Ebene konnten für den Roman *Der Kameramörder* eine sprachliche und für die Verfilmung audiovisuelle Erzählinstanzen nachgewiesen werden. Im Roman ließ sich die Vermittlungstätigkeit des autodiegetischen Erzählers relativ einfach erkennen, im Film war die heterodiegetische Erzählinstanz durch ihre nicht-anthropomorphe Gestalt und ihr Zurücktreten hinter die erzählte Geschichte nicht so leicht greifbar. Der Film unterscheidet sich dabei vom Roman prinzipiell dadurch, dass neben einer audiovisuellen

Erzählinstanz auch eine oder mehrere sprachliche Erzählinstanz(en) realisiert sein können und daher „mehrstimmig“ erzählt werden kann. Zudem stehen der filmischen Erzählinstanz neben der Sprache auch noch erzählerische Mittel wie Kamera, Montage, Mise-en-scène und Ton zur Verfügung.

Bei der Untersuchung der Perspektivierung wurden wiederum ausgehend von Genette das Modell der Fokalisierung und dessen Erweiterung für den Film durch Kuhn angewendet. Dabei zeigte sich, dass im Roman bedingt durch die autodiegetische Erzählinstanz eine durchgehend interne Fokalisierung vorliegt, während sich in der Verfilmung variable Fokalisierungen durch das Zusammenspiel der visuellen und auditiven Ebene ergeben. Der Erzähler im *Kameramörder* ist ein gutes Beispiel dafür, dass eine interne Fokalisierung nicht immer bedeutet, dass auch tatsächlich alles erzählt wird, was eine Figur weiß. Er hält nämlich wesentliche Informationen wie etwa das Tatmotiv oder den Tathergang zurück, was natürlich der Spannungserzeugung dient. Darüber hinaus erfahren die LeserInnen so gut wie nichts über die Gefühle des Ich-Erzählers, dafür teilt er umso detailreicher seine visuellen Wahrnehmungen mit. Dadurch entsteht trotz der internen Fokalisierung eine vermeintlich objektive Erzählperspektive, die dazu beiträgt, dass der Erzähler nicht sofort als der Täter entlarvt werden kann. Kann im Roman nur über Sprache perspektiviert werden, so gibt es im Film verschiedene Mittel der Perspektivierung auf visueller, auditiver und sprachlicher Ebene. Am Beispiel des *KAMERAMÖRDERS* konnte insbesondere gezeigt werden, wie mittels Kombinationen von Kameraeinstellungen und Montage (beispielsweise POV shot und over-the-shoulder shot) eine interne Fokalisierung auf Sonja erreicht wird. Ergänzend wurden Roman und Film noch mit dem Perspektivierungsmodell von Schmid untersucht, wobei sich vor allem bei der sprachlichen und ideologischen Perspektivierung zeigte, wie durch Sprache, Bild und Ton Bewertungen der erzählten Geschichte möglich sind. Im Roman *Der Kameramörder* ist im Speziellen die sprachliche Perspektivierung von Bedeutung, da der Erzähler über seine Ausdrucksweise als Mörder identifiziert werden kann. In der Verfilmung gibt es zwar keine explizite sprachliche Perspektivierung, doch konnte gezeigt

werden, dass auch über Bilder und Ton eine Art „Filmsprache“ angenommen werden kann, die imstande ist, konnotative Bedeutungen hervorzurufen.

Zuletzt wurden noch unterschiedliche Mittel der Nähe- bzw. Distanzillusionserzeugung im Roman und im Film näher analysiert. Gerade am Roman wurde augenscheinlich, dass durch das Erzählen von nichtsprachlichen Ereignissen in schriftsprachlichem Code eine grundlegende Distanz zum Geschehen vorliegt, auch wenn die Erzählinstanz im *Kameramörder* durch den Einsatz einer *camera-eye*-Technik eine Unmittelbarkeitsillusion hervorzurufen versucht. Der Film hingegen ist durch seine audiovisuelle Struktur prinzipiell wirklichkeitsnäher. Die Anwendung des Distanzbegriffes auf den Film erwies sich allerdings als problematisch, da die Mittelbarkeit des Erzählten nicht zwangsläufig mit der Distanz der Kamera zum Geschehen korrelieren muss. Eine Erweiterung des Distanzbegriffes für den Film analog zur Perspektivierung wurde daher vorgeschlagen.

Zusammenfassend betrachtet konnte nachgewiesen werden, dass ein Medienwechsel von Roman zum Film mehr ist als bloß ein Wechsel des Mediums, bei dem die erzählte Geschichte unverändert bleibt. Durch die unterschiedliche semiotische Struktur ergeben sich Differenzen in der Erzählweise, die auf die erzählte Geschichte zurückwirken. Diese Differenzen wurden unter der Berücksichtigung der narrativen Instanzen, der Perspektivierung und der Distanz exemplarisch aufgezeigt.

In einer weiterführenden Analyse wären etwa auch Unterschiede hinsichtlich der narrativen Zeitstrukturen oder die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen eine nähere Betrachtung wert. Über den werkimmanenten Ansatz hinausgehend bietet die vorliegende Arbeit auch Anschlussmöglichkeiten zur Reflexion der medialen Differenzen in Bezug auf die Produktion und die Rezeption von Roman und Film.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Glavinic, Thomas: Der Kameramörder. 6. Aufl. München: dtv 2008.

DER KAMERAMÖRDER. Regie: Robert Adrian Pejo. Drehbuch: Agnes Pluch, Robert Adrian Pejo, Günter Pscheider, Ö/CH/HU: Lotus-Film/Hruza AV Medienbüro 2010. Fassung: DVD, 95 min.

Sekundärquellen

Bartl, Andrea, Jörn Glasenapp u. a. (Hg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014.

Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. 2., erw. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke 2011.

Bohnenkamp, Anne: Literaturverfilmungen. Erw. und aktual. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2012.

Bordwell, David und Kristin Thompson: Film art: an introduction. 10. Aufl. New York u. a.: McGraw-Hill 2013.

Bremond, Claude: Le message narratif. In: Communications 4 (1964), S. 4-32.

Brütsch, Matthias: Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung. 2.1. (2013), S. 54-74.

Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca und London: Cornell University Press 1990.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchges. und korr. Aufl. Paderborn: Fink 2010.

Gollner, Helmut: Thomas Glavinics Welt-Literatur. Anmerkungen zu einem Erzähler. In: Literatur und Kritik 355-356 2001, S. 51-56.

Hahn, Henrike: Verfilmte Gefühle. Von »Fräulein Else« bis »Eyes Wide Shut«. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand. Bielefeld: transcript 2014.

Heiß, Nina: Erzähltheorie des Films. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Herman, David: Cognitive Narratology. In: Hühn, Peter, John Pier u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> (11.03.2016).

- Herman, David, Manfred Jahn u. a. (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London, New York: Routledge 2005.
- Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film – Volker Schlöndorffs »Die Blechtrommel« (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959). In: Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 183-198.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., aktual. und erw. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012.
- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer 1996.
- Hurst, Matthias: Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fieger. Heidelberg: Winter 2001.
- Kerekes, Gábor: Wer hat Angst vor heißen Eisen? Ein Vergleich von Thomas Glavinic' Roman *Der Kameramörder* und seiner Verfilmung durch Robert Adrian Pejo. In: *Littérature et cinéma dans l'espace germanophone contemporain* 53 (2013), S. 197-210.
- Kindt, Tom und Tilmann Köppe: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.
- Koebner, Thomas und Peter Ruckriegel: Literaturverfilmung. In: Koebner (2007), S. 404-407.
- Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2007.
- Krammer, Stefan: Medienkompetenz erlesen: Zu Thomas Glavinics fiktionalen Medienkulturen. In: Standke, Jan (Hg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 339-357.
- Kreiswirth, Martin: Narrative Turn in the Humanities. In: Herman, David, Manfred Jahn u. a. (2005), S. 377-382.
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin, New York: De Gruyter 2011.
- Lahn, Silke und Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. 2., aktual. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013.
- Lillge, Claudia: Verfilmung. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. München: C.H. Beck 2009.
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: An Introduction to the Study of Narrative Fiction. Stuttgart: Klett 2008.

- Nünning, Ansgar: Narrativität. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 555.
- Nünning, Ansgar: Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. In: Kind, Tom und Hans-Harald Müller (Hg.): What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin, New York: De Gruyter 2003.
- Maiwald, Klaus: Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich. Stuttgart: Reclam 2015.
- Meister, Jan Christoph: Narratology. In: Hühn, Peter, John Pier u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology> (14.01.2016).
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 9. Aufl. München: Fink 1997.
- Prince, Gerald: Surveying Narratology. In: Kindt, Thomas und Hans-Harald Müller (Hg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 1-16.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen. In: Lüdeke, Roger und Erika Greber (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. 27-77.
- Rajewsky, Irina O.: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 117 (2007), S. 25-68.
- Ryan, Marie-Laure: Media and Narrative. In: Herman, David, Manfred Jahn u. a. (2005), S. 288-292.
- Ryan, Marie-Laure (Hg.): Narrative across Media: The Languages of Storytelling. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.
- Ryan, Marie-Laure. Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: Ryan, Marie-Laure und Jan-Noël Thon (Hg.): Storyworlds across Media: Toward a Media-conscious Narratology. (E-Book) Lincoln, London: University of Nebraska Press 2014.
- Schleicher, Harald: Montage. In: Koebner (2007), S. 447-450.
- Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter, Wolf Schmid u. a. (Hg.): Point of View,

- Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 243-258.
- Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin: LIT Verlag 2006.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 2008.
- Spedicato, Eugenio und Sven Hanuschek: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Standke, Jan (Hg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014.
- Staud, Herbert: Von Räubern und Mördern. Zu zwei Verfilmungen aktueller österreichischer Literatur. In: ide - Informationen zur Deutschdidaktik 4 (2011), S. 79-87.
- Stiglegger, Marcus: Snuff. In: Koebner (2007), S. 653.
- Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), S. 125-151.
- Wett, Ute: Das Problem des Medienwechsels am Beispiel literarischer und filmischer Versionen von *Romeo und Julia*. In: Lecke, Bodo (Hg.): Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008, S. 285-319.
- Wester, Christel: Der Kameramörder. http://www.deutschlandfunk.de/der-kameramoerder.700.de.html?dram:article_id=80206 (20.04.2016).
- Wolf, Werner: *Camera-eye*-Technik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 90-91.
- Wolf, Werner: Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences. In: Olson, Greta (Hg.): Current trends in Narratology. Berlin, New York: De Gruyter 2011, S. 145-180.

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Erzählweisen in Roman und Film am Beispiel des Romans *Der Kameramörder* von Thomas Glavinic und dem gleichnamigen Film von Robert Adrian Pejo. Im ersten Kapitel wird zunächst der Begriff des Erzählens selbst geklärt. Die Erweiterung der traditionell literaturzentrierten Narratologie auf andere Erzählmedien erfordert zwangsläufig eine Neudefinition des Erzählbegriffes, um auch primär nichtsprachliche Medien wie den Film inkludieren zu können. Als wesentliche Differenz zwischen Roman und Spielfilm wurde ihre unterschiedliche semiotische Struktur ausgemacht: Während der Roman nur mit sprachlichen Zeichen operiert und daher als monocodal zu bezeichnen ist, verwendet der pluricodale Film neben sprachlichen vor allem visuelle und auditive Zeichen. Diese grundlegende semiotische Differenz stellt die Narratologie vor die Herausforderung, ihr primär an der schriftsprachlichen Literatur erprobtes Begriffsinventar auf das pluricodale Erzählmedium Film anzupassen. Zusammenfassend betrachtet konnte nachgewiesen werden, dass ein Medienwechsel von Roman zum Film mehr ist als bloß ein Wechsel des Mediums, bei dem die erzählte Geschichte unverändert bleibt. Durch die unterschiedliche semiotische Struktur ergeben sich Differenzen in der Erzählweise, die auf die erzählte Geschichte zurückwirken. Diese Differenzen wurden anhand der Kategorien der narrativen Instanz, der Perspektivierung und der Distanz exemplarisch aufgezeigt. Dabei erwiesen sich die etablierten Begriffe der Narratologie als passend bzw. adaptierbar auf die Untersuchung des Films. In einer weiterführenden Analyse wären etwa auch Unterschiede hinsichtlich der narrativen Zeitstrukturen oder die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen eine nähere Betrachtung wert. Über den werkimmanenten Ansatz hinausgehend bietet die vorliegende Arbeit auch Anschlussmöglichkeiten zur Reflexion der medialen Differenzen in Bezug auf die Produktion und die Rezeption von Roman und Film.

Sequenzprotokoll DER KAMERAMÖRDER

Vorspann

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.00.00	4 sec.	Vorspann (Produktion, Co-Produktion, Filmförderung).	Soundtrack setzt ein.	
0.00.04	34 sec.	Drei kleine Buben laufen, verfolgt von der Kamera, durch hohes, dürres Schilf. Der letzte hat rote Gummistiefel an. Füße des Kameramörders, der offenbar filmt, werden sichtbar. Bub mit den roten Stiefeln stürzt. Kameramörder ergreift sein Bein. Zweiter Bub kommt erstem Bub zu Hilfe.	Bild ist grobkörnig. Die wackelige Kameraführung deutet auf die Handkamera des Kameramörders hin. Extradiegetische Musik; kein Bildton;	Interne Fokalisierung + Interne Okularisierung (Handkameraeffekt)
0.00.38	6 sec.	Titel „Der Kameramörder“ wird vor Landschaft eingeblendet.	Bild noch immer grobkörnig und wackelig; auch der Schriftzug des Titels.	
0.00.44	5 sec.	Schwarzes Bild; Vorspann (Regisseur).		

Sequenz 1: Im Schuppen. Thomas und Sonja bei den neugeborenen Katzen.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.00.49	39 sec.	Vogelperspektive auf Seelandschaft, modernes Designerhaus direkt am See kommt in den Blick; dann Blick vom Haus aus zu einem Holzschuppen am See.		Nullfokalisierung / Nullokularisierung
0.01.28	53 sec.	Thomas führt Sonja mit verbundenen Augen in den Schuppen und zeigt ihr die neugeborenen Katzen.	Symbolischer Zusammenhang mit den drei Buben?	

Sequenz 2: Im Haus. Sonja und Thomas beim Sex in der Küche.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.02.21	16 sec.	Im Haus. Katze betrachtet Aal im Eimer. Sonja schimpft mit der Katze.		
0.02.37	41 sec.	Sonja färbt Ostereier in der Küche. Thomas kommt hinzu und stößt sie von hinten und ein Osterei wird kaputt. Sonja ist kurz verärgert. Sie reden über den be-		

		vorstehenden Besuch von Freunden von Thomas.		
0.03.18	2.35 min.	Die beiden küssen sich und Thomas beginnt, Sonja auszu ziehen. Vom See her beobachtet ein Mann in Zille die Szene. Sonja befreit sich, Thomas will sie fangen. Sonja deutet an, dass sie ein Kind bekommt. Sie haben Sex am Küchentisch. Autohupen von draußen.		

Sequenz 3: Vor dem Haus. Heinrich und Eva kommen an. Begrüßung.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.05.53	1.18 min.	Heinrich steigt aus dem Auto, Eva sitzt noch am Steuer. Heinrich steht rauchend neben dem Auto und befiehlt Eva zu hupen. Thomas kommt aus dem Haus, Eva steigt aus und die beiden begrüßen sich herzlich. Sonja kommt auch aus dem Haus und alle gehen rein.	Herzliche Begrüßung zwischen Thomas und Eva. Eva blickt abwechselnd von Sonja zu Thomas. Thomas beobachtet Sonjas Reaktion.	

Sequenz 4: Im Haus. Tanzszene.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.07.11	22 sec.	Thomas und Eva im Gästezimmer. Sie gehen in den Wohnbereich. Eva lobt das Haus. Sie gehen vorbei an Heinrich, der ein Glas Wein leert. Thomas fragt, wer gern noch Wein hätte. Heinrich bejaht und reicht ihm sein leeres Glas.	Eva und Thomas werden zusammen gezeigt. Heinrich im Abseits trinkt alleine Wein.	
0.07.33	37 sec.	Alle in der Küche. Thomas schenkt allen Wein nach. Sie stoßen an.		
0.08.10	25 sec.	Eva geht ins Wohnzimmer. Thomas überholt sie auf der Treppe. Sonja folgt, Heinrich bittet sie mit einer übertriebenen Geste ins Wohnzimmer. Sonja kichert.	Flirt von Heinrich mit Sonja.	
0.08.35	2.09 min.	Thomas: „Und jetzt passt mal auf.“ Er dreht Musik auf. Eva wird aufmerksam und erstarrt kurz. Eva und Thomas drehen sich gleichzeitig zueinander. Thomas bittet Eva zum Tanz. Eva beginnt mit einer Tangofigur. Kritischer Blick von Heinrich. Er wendet sich	Diegetische Musik aus der Stereoanlage im Wohnzimmer. Visuelle Erzählinstanz zeigt, dass	

		ab und macht Platz für das Tanzpaar. Überraschter Blick von Sonja auf Thomas und Eva. Heinrich bittet, mit einer Rose im Mund, Sonja zum Tanz. Heinrich umfasst sie und hebt ihr Bein. Eva küsst Thomas beinahe. Heinrich und Sonja albern beim Tanzen herum. Heinrich umkreist das Tanzpaar. Evas Netzstrümpfe werden beim Tanz sichtbar. Heinrich trennt die beiden abrupt. Eva blickt ihn verwirrt an. Sie tanzen zu dritt umschlungen. Sonja beobachtet die Szene amüsiert. Die drei trennen sich, Thomas und Heinrich tanzen, sich an den Schultern umfassend, im Kreis. Die Frauen tanzen ebenfalls gemeinsam.	Thomas und Eva mehr als eine Freundschaft verbindet.	
--	--	--	--	--

Sequenz 5: Heinrich und Eva im Gästezimmer.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.10.46	2.14 min.	Eva redet über Sonja und äußert den Wunsch, am nächsten Tag wieder zu Hause sein zu wollen, um arbeiten zu können. Heinrich gibt sich misstrauisch. Sonja betritt kurz das Zimmer, um Handtücher zu bringen.	Distanz zwischen den beiden wird über visuelle Erzählinstanz gezeigt: Heinrich nur als Spiegelbild in der Glastüre sichtbar (ab 0.12.44), nachdem er sich misstrauisch zeigt.	

Sequenz 6: Bootsausflug und Spaziergang zum Grenzwachturm.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.13.00	13 sec.	Die beiden Pärchen im Ruderboot. Thomas rudert. Heinrich will übernehmen, Thomas lässt ihn nicht.		
0.13.13	53 sec.	Die vier wandern durch die ufernahe Schilflandschaft. Eva und Heinrich gehen vorne, Sonja und Thomas ein Stück dahinter. Thomas läuft nach vorne und packt Heinrich von hinten an der Schulter: „Hey, jetzt hab ich euch!“	Doppeldeutig: Hinweis auf Thomas als Kameramörder, der Kinder fängt; oder Thomas, der den vermeintlichen Kameramörder, Heinrich, gefangen nimmt.	
0.14.06	31 sec.	Sonja bleibt ein Stück zurück und schlendert gedankenabwesend da-		

		hin. Plötzlich läuft hinter ihr ein bellender schwarzer Hund vorbei und sie erschrickt.		
0.14.37	51 sec.	Heinrich fotografiert mit einer Digitalkamera eine Aussichtswarte. Sonja kommt hinzu. Heinrich fragt Sonja nach dem Turm. Sonja erklärt, das seien früher Grenzwachtürme gewesen und sie über ein ehemaliges Minengebiet spazieren.		
0.15.28	3.54 min.	Thomas an der Seite von Eva, etwas dahinter Sonja und Heinrich. Thomas regt ein Wettrennen zum Grenzwachturm an. Beim Laufen stürzt Sonja. Als die anderen den Turm hochgeklettert, bleibt sie unten. Von oben sieht Heinrich einen roten Gummistiefel im Gras. Nur Sonja beobachtet, wie Heinrich wieder vom Turm klettert und den Gummistiefel näher betrachtet und dann wegwirft.	POV-Shot zeigt Heinrichs Blick auf den roten Gummistiefel.	

Sequenz 7: Thomas und Heinrich vorm Schuppen.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.19.22		Von der Terrasse gegenüber winken die beiden Frauen. Außerhalb ihrer Hörweite sprechen Thomas und Heinrich über ihre Beziehungen. Thomas fragt, ob es Eva wieder gut ginge. Heinrich bejaht.		

Sequenz 8: Mittagessen auf der Terrasse.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.20.42	50 sec.	In der Küche. Sonja bereitet das Essen vor. Thomas wählt Weinflaschen aus dem Regal und sagt dabei einen ungarischen Auszählreim auf. Sonja spricht den Reim weiter und Thomas spricht ihr nach. Sonja richtet die von Heinrich mitgebrachte Gänseleber her und äußert ihren Ekel davor.		
0.21.32	1.56 min.	Auf der Terrasse, alle vier am Tisch. Heinrich und Thomas drängen Sonja dazu, von der Gänseleber zu probieren. Eva erklärt daraufhin, wie echte Gänsestopfleber gemacht wird. Eva erzählt, dass sie in letzter Zeit Stress gehabt		

		hätte und zu rauchen aufgehört hätte.		
0.23.28	19 sec.	Sonja bringt ein Tablett in die Küche. Durch das Fenster sieht sie Einen Mann mit Kind am Traktor, der einen Anhänger voll Holz bringt.		

Sequenz 9: Sonja erfährt von Imre über die drei vermissten Buben. Suche nach seiner Tochter.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.23.47	1.44 min.	Imre, ein ungarischer Mann, bringt Brennholz vorbei. Er erzählt Sonja vom Unglück seiner Schwester, deren drei Söhne am Vortag verschwunden sind. Er will sie suchen gehen, Sonja bietet ihre Hilfe an. Imre lehnt ab. Während des Gesprächs läuft Imres Tochter der Katze nach und verschwindet. Als Imre das bemerkt, ruft er sie und versucht sie zu finden.		
0.25.31	44 sec.	Imre und Sonja laufen ums Haus Richtung Schuppen. Eva begleitet sie. Seine Tochter tritt aus dem Schuppen heraus, hinter ihr Heinrich mit der Katze am Arm. Imre schimpft mit seiner Tochter. Eva fragt Heinrich misstrauisch, was er hier mache. Er beteuert, der Kleinen nur die Katze gezeigt zu haben.		

Sequenz 10: Abenddämmerung. Auf der Terrasse.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.26.15	29 sec.	Die beiden Pärchen besprechen, ob sie bei der Suche nach den Kindern helfen sollen. Sonja schlägt vor, dass sie alle mithelfen sollen. Eva will nach Wien zurück fahren. Heinrich und Thomas sprechen sich gegen eine Beteiligung an der Suche aus.		
0.26.44	23 sec.	Sonja geht zurück ins Haus. In der Küche entdeckt sie die Katze, die den Eimer mit dem Aal umgekippt hat und ihn verspeist. Thomas kommt hinzu.		

Sequenz 11: Abend. Sonja und Eva fahren zur Tankstelle. Sonja sieht einen Jungen.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.27.07	9 sec.	Sonja und Eva steigen ins Auto und machen sich auf den Weg zur Tankstelle.		
0.27.16	54 sec.	In der Küche. Thomas wischt den Boden auf. Heinrich schenkt sich Wein ein. Heinrich erzählt von einem Video, das er im Netz gesehen hat. Darin würden sich Menschen zum Lustgewinn an Fleischerhaken aufhängen.		
0.28.10	55 sec.	Sonja geht in den Tankstellen-shop, Eva wartet draußen. Sie kauft Tiefkühlfish und eine Tageszeitung, auf der am Titelbild die drei vermissten Buben abgebildet sind. Der Kassier an der Tankstelle meint, es gäbe nichts Neues über den Fall, aber er vermutet, die Eltern stecken mit drin.		
0.29.05	38 sec.	Sonja kommt aus dem Shop. Eva ist nicht mehr beim Auto. Sonja entdeckt Eva hinter der Tankstelle, wo sie mit jemandem am Handy spricht.	Dramatische Musik setzt ein.	Externe Aurikalisierung
0.29.43	19 sec.	Sie fahren über einen Feldweg im Dunklen zurück zum Haus. Sie reden über Kinderwunsch.	Musik setzt fort und sorgt gemeinsam mit dem dunklen Bild und der wackeligen Kamera für Spannung.	
0.30.02	27 sec.	Im Scheinwerferlicht kreuzt plötzlich ein Junge in gelber Jacke und mit nur einem roten Stiefel angezogen den Weg. Sonja glaubt, einen der vermissten Jungen erkannt zu haben. Eva besteht darauf, kein Kind gesehen zu haben. Sonja steigt aus, um den Jungen im Schilfdickicht zu suchen. Sie findet ihn nicht mehr. Sie drängt aber Eva dazu, zur Polizei zu gehen.		

Sequenz 12: Beim Abendessen.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.30.29	45 sec.	Im Haus. Alle vier sitzen stumm und nachdenklich am Tisch. Im Hintergrund wird das Geräusch eines nahenden Helikopters immer lauter. Blicke werden ausgetauscht.	Kamera: Großaufnahme der Gesichter der vier Charaktere.	
0.31.14	1.36 min.	Sonja bricht das Schweigen und besteht darauf, den Jungen gesehen zu haben. Thomas beschwichtigt und meint, wenn er da war, fände ihn die Polizei bald. Sonja bringt den roten Gummistiefel zur Sprache. Heinrich reagiert genervt. Sonja stellt ihn zur Rede und will wissen, was er beim Grenzwachturm gefunden hat. Heinrich bestreitet, dass er etwas gesehen hätte. Er verlässt verärgert den Tisch.		

Sequenz 13: Abends im Wohnzimmer.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.32.50	13 sec.	Ein Flachbildschirm zeigt die Nachrichten. Es wird über ein Erdbeben berichtet, das Bild zeigt, wie gerade eine Leiche abtransportiert wird. Thomas und Sonja liegen nebeneinander am Sofa, Eva sitzt etwas abseits am anderen Ende des Sofas. Heinrich betritt von hinten das Wohnzimmer.		
0.33.03	1.41 min.	Eva schaltet das Fernsehgerät ab. Heinrich nimmt auf einem Sessel Platz und schenkt sich Schnaps ein. Thomas richtet nochmals die Frage an Heinrich, was er beim Grenzwachtum gefunden habe. Heinrich gesteht genervt, den Grenzwachturm in einem Snuff-Video mit dem Titel „Der Kameramörder“ wiedererkannt zu haben. Thomas, Sonja und Eva gehen zum PC, um das Video aufzurufen.		
0.34.44	11 sec.	Das Video lässt sich nicht aufrufen, Thomas meint der Server sei überlastet.		

Sequenz 14: Eva und Heinrich streiten im Wohnzimmer.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.34.55	13 sec.	Von außen durch die seeseitige Glasfront des Hauses sieht man Heinrich und Eva im Wohnzimmer in einen hitzigen Streit verwickelt.	Dramatische Musik setzt ein. Der Konflikt wird über die Gestik und Mimik dargestellt. Die Stimmen der beiden sind nicht hörbar.	
0.35.08	17 sec.	Sonja steht mit traurigem Gesicht auf der Terrasse und sieht die beiden diskutieren. Thomas kommt heraus, legt ihr den Arm um die Schulter und geht mit ihr ins Haus.		

Sequenz 15: Im Wohnzimmer. Die beiden Pärchen beim Spiel und Trinken. Danach Sonja und Heinrich in der Küche.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.35.25	5 sec.	Das beleuchtete Haus von außen im Dunkeln.		
0.35.30	1.21 min.	Im Wohnzimmer. Thomas zeigt pantomimisch einen Begriff. Nach Eva und Sonja kommt Heinrich an die Reihe. Er stellt besonders übertrieben den Begriff „Kameramörder“ dar. Eva lacht über seine Performance, Sonja und Thomas blicken ihn verständnislos an. Sonja verlässt den Raum.	Heinrich nützt die Lichtquelle im Raum, um seine Darstellung des Mordes besonders beängstigend wirken zu lassen.	
0.36.51	1.17 min.	Die vier am Sofa. Heinrich trinkt Schnaps und raucht. Im Hintergrund wieder Helikoptergeräusche. Heinrich beginnt zu lachen. Die anderen drei wirken betrübt und müde. Heinrich will die anderen zum Trinken überreden. Thomas verneint. Heinrich nennt ihn einen Langweiler. Thomas steht genervt auf und fragt, wer ihm helfe, die Luken dicht zu machen. Eva begleitet ihn. Heinrich kommentiert Evas Folgsamkeit mit einer abfälligen Bemerkung. Eva meint, er solle einfach mal seinen Mund halten. Eva und Thomas verlassen den Raum.		
0.38.08	45 sec.	Sonja legt ihr Strickzeug weg. Sie räumt den Tisch ab und will an		

		Heinrich vorbei. Er hält sie auf und fragt, ob sie das nicht störe. Sie verneint und geht Richtung Küche. Der angetrunkene Heinrich nimmt Schnapsflasche und Glas und folgt Sonja in die Küche.		
0.38.53	59 sec.	Heinrich erzählt Sonja, dass Eva Thomas' Exfreundin ist. Sonja nimmt die Neuigkeit scheinbar ruhig auf. Heinrich amüsiert sich darüber, dass Thomas ihr das noch nicht erzählt hat. Sonja verlässt die Küche.		

Sequenz 16: Sonja und Thomas im Schlafzimmer.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.39.52	1.09 min.	Sonja stellt Thomas zur Rede und will wissen, wo er so lange geblieben ist. Dieser rechtfertigt sich, er habe noch ein Glas mit Eva getrunken. Auf Nachfrage, warum er ihr nicht erzählt habe, dass er mit Sonja zusammen war, wiegelt Thomas ab und deutet an, es wäre nichts Ernstes gewesen. Sonja sagt, sie will die Wahrheit wissen, packt ihn an der Gurgel, kniet sich über ihn und küsst ihn.		

Sequenz 17: Nacht. Jemand sieht sich das Snuff-Video an.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.41.01	2 sec.	Das stockdunkle Haus von draußen.		
0.41.03	27 sec.	Der schwarze Computerbildschirm in Großaufnahme. Plötzlich erscheint der Desktop. Das Video „Der Kameramörder“ wird über den Browser aufgerufen. Nach einiger Zeit kommt die Einblendung „We are sorry... SERVER OVERLOAD“ und das Video bleibt stehen.	Es wird nicht gezeigt, wer sich das Video ansieht.	Nullfokalisierung

Sequenz 18: Am nächsten Morgen. Sonja erfährt Näheres über die drei Kinder.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.41.30	4 sec.	Blick von außen auf das Haus.		
0.41.34	13 sec.	Sonja alleine im Bett.		
0.41.47	50 sec.	Sonja steht auf und geht ins Wohnzimmer. Sie sieht eine Decke		

		und einen Polster am Sofa, jemand dürfte hier geschlafen haben. Sie räumt den Couchtisch auf und geht in die Küche.		
0.42.37	1.15 min.	Sonja geht zum PC. Sie sieht die geöffnete Seite mit dem Kameramördervideo. Sie öffnet eine Nachrichtenseite, auf der ein Bericht über die drei verschwundenen Buben zu lesen ist. Man sieht ein Foto des Wachturmes und der drei Buben. Sie geht wieder in die Küche und dreht das Radio an. Ein Nachrichtensprecher berichtet davon, dass einer der Jungen gefunden wurde, er aber nicht vernunftsfähig sei. Die anderen beiden seien noch vermisst, es dürfe sich um ein schweres Verbrechen handeln.		

Sequenz 19: Sonja begibt sich zum Wachturm.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.43.52	14 sec.	Sonja rudert am See.		
0.44.06	46 sec.	Sonja legt am Ufer an. Im Hintergrund ein Polizeiboot mit Blaulicht. Es wird nach den Leichen der beiden Buben am Seegrund gesucht. Sonja geht an Land und marschiert Richtung Wachturm.		
0.44.52		Sonja entdeckt, dass das Gelände um den Wachturm abgesperrt ist. Die Polizei vor Ort sagt ihr, sie solle bitte weitergehen, es gäbe nichts zu sehen. Sonja kehrt um.		

Sequenz 20: Alle vier im Wohnzimmer. Sie schauen Nachrichten. Ein Streit um Heinrichs Obsession für Snuff-Videos entbrennt.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.45.32	18 sec.	Die Nachrichtensprecherin berichtet, dass der aufgetauchte Bub in einem Krankenhaus betreut werde und die anderen beiden schon mehr als 36 Stunden abgängig seien. Thomas dreht das Fernsehgerät nach dem Beitrag ab.		
0.45.50	1.13 min.	Sonja konfrontiert Heinrich damit, dass genau jener Bereich um den Wachturm abgesperrt sei, wo er etwas gesucht habe. Heinrich		

		argumentiert, die Polizei kenne das Video wahrscheinlich auch. Er verteidigt sich, dass es niemanden etwas angehe, wenn er sich Snuff-Videos ansehe. Eva ist erstaunt, dass er sich solche Videos ansieht. Sonja findet es abscheulich, dass er sich Videos ansieht, wo Menschen umgebracht werden. Heinrich steht auf, schenkt sich Schnaps ein und meint, es wären keine echten Morde zu sehen. Snuff-Videos seien nur Fake. Thomas meldet Zweifel an. Heinrich meint, man solle nicht alles glauben, was im Netz steht. Eva pflichtet ihm bei, steht auf und holt sich ebenfalls Schnaps.		
--	--	--	--	--

Sequenz 21: Die Männer beim Tischtennis am Dach, die Frauen im Gespräch abseits des Hauses und bei den Kätzchen im Schuppen.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.47.03	13 sec.	Thomas und Heinrich am Dach des Hauses beim Tischtennispielen.		
0.47.16	55 sec.	Eva und Sonja in einiger Entfernung am Seeufer. Sie blicken zu ihren Partnern. Eva erzählt Sonja, dass sie Heinrich schon 16 Jahre kenne, aber sie das Gefühl habe, dass ihr plötzlich ein Fremder gegenüber säße. Heinrich habe schon immer schwarze Phasen gehabt, aber Thomas hätte ihn meistens wieder rausgeholt.		
0.48.11	16 sec.	Eva und Sonja erblicken am See in der Nähe ein Fischerboot. Sonja will Eva etwas zeigen. Sie gehen vom Seeufer weg.		
0.48.27	38 sec.	Nahaufnahme von Thomas und Heinrich beim Tischtennispielen. Heinrich befördert den Ball über das Dach. Nahaufnahme des gelben Tischtennisballes im Wasser.		
0.49.05		Die beiden Frauen streicheln die jungen Kätzchen im Schuppen. Eva erzählt Sonja, dass Thomas, Heinrich und sie früher eigentlich nie Kinder wollten.		

Sequenz 22: Wetterumschwung. Im Schlafzimmer. Sonja wird misstrauisch Thomas gegenüber, er begründet, warum er sich um Eva sorgt. Heinrich ist plötzlich verschwunden.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.49.50	32 sec.	Der Sturm fegt durch das Schilf, ein Unwetter zieht herauf, es donnert. Sonja baut den Tischtennistisch ab. Sonja schaut besorgt auf das sich zusammenbrauende Gewitter.	Wetterumschwung als Spiegelbild der Innenwelt Sonjas.	
0.50.22	42 sec.	Es regnet in Strömen. Thomas, Eva und Sonja holen Sachen vom gedeckten Tisch auf der Terrasse. Sonja geht als Letzte in die Küche.		
0.51.04	9 sec.	Sonja beobachtet, wie Thomas Eva sehr vertraut wirkend mit dem Handtuch abtrocknet. Sie wendet sich ab. Thomas blickt ihr nach.		
0.51.13	1.15 min.	Sonja zieht sich im Schlafzimmer um. Thomas kommt herein. Er ist nur mit einem Handtuch bekleidet. Thomas küsst Sonja in den Nacken, sie reagiert aber nicht auf ihn. Thomas fragt Sonja, ob sie eifersüchtig sei. Sie schüttelt den Kopf und will an ihm vorbei. Thomas hält sie gewaltsam fest. Sie landen am Bett. Thomas meint, Eva hätte eine harte Zeit hinter sich und er wäre froh, dass es ihr wieder besser ginge. Er erwähnt, dass es am nicht erfüllbaren Kinderwunsch liegt. Eva klopft an der Tür und tritt ein. Sie sagt ihnen, dass Heinrich verschwunden ist.		

Sequenz 23: Im Haus. Am Dach. Heinrich wird im Polizeiwagen zum Haus gebracht.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.52.28	8 sec.	Das Haus aus der Ferne. Im Vordergrund das hohe, grüne Schilf.		
0.52.36	56 sec.	Eva im Wohnzimmer. Sie blickt auf den See hinaus. Thomas und Sonja sind auf dem Sofa, beobachten sie, tauschen Blicke aus. Sonja deutet Thomas, zu Eva zu gehen. Er geht hin, fasst sie an den Schultern. Eva zuckt kurz zu-		

		sammen. Sonja geht mit Geschirr in die Küche. Eva geht über die Treppen aufs Dach.		
0.53.32	1.10 min.	Eva sitzt weinend am Dach. Sie sieht einen ungarischen Polizeiwagen zum Haus fahren. Heinrich steigt aus dem Auto. Eva läuft hinunter zu Heinrich. Sie will wissen, wo er war. Heinrich geht ins Haus, ohne zu antworten.	POV-Shot	

Sequenz 24: Im Haus. Heinrich wird verarztet und befragt. Eva will nach Hause. Sonja beobachtet Eva und Thomas am Parkplatz.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.54.42	2.16 min.	Eva versorgt Heinrichs Stirnwunde. Heinrich erzählt, dass die Polizei das Video kenne und dass Nachbar Imre ihm die Verletzung zugefügt hätte, als er mit dessen Tochter geredet hätte. Eva will nach Wien zurück fahren, Heinrich eröffnet ihr, dass es ihm behördlich nicht gestattet ist, auszureisen. Eva verlässt sprachlos das Haus. Heinrich berichtet, dass die Polizei jetzt die Kamera suche. Auf Nachfrage Sonjas meint, Heinrich, dass sie keine Kamera hätten. Sonja behauptet ebenfalls, keine im Haus zu haben. Thomas steht auf und geht nach draußen, um Eva zurückzuholen. Heinrich meldet Zweifel an, dass Thomas keine Kamera hätte.		
0.56.58	27 sec.	Sonja geht auf die Terrasse. Sie dreht sich um und sieht Thomas und Eva am Parkplatz vor dem Haus eng aneinander. Thomas streicht Eva vertraut über die Wangen. Sonja wendet sich ab, ihr Blick ist verstört und traurig.	POV-Shot	

Sequenz 25: Sonja und Thomas im Badezimmer.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.57.25	2.24 min.	Sonja im Badezimmer. Thomas steht vor der versperrten Milchglastür. Sonja lässt ihn herein. Thomas beruhigt Sonja. Sie meint, sie wisse nicht mehr, was sie glauben solle. Sie habe das Gefühl, sie kenne nur den halben Thomas. Er		

		zeigt ihr sein Spiegelbild und küsst sie. Thomas verspricht ihr einen Urlaub am Meer.		
--	--	---	--	--

Sequenz 26: Nacht. Sonja entdeckt Heinrich vor dem Schuppen. Zurück im Schlafzimmer taucht Thomas auf, der bei Eva gewesen ist.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
0.59.49	29 sec.	Sonja im Schlafzimmer. Draußen ist es dunkel. Sie betrachtet sich im Spiegel, streckt ihren Arm nach vorne. Sie beginnt zu zittern. Mit der anderen Hand stoppt sie das Zittern.		
1.00.18	4 sec.	Das Haus von außen. Der Vollmond über dem Haus.		
1.00.22	1.13 min.	Sonja im Bademantel. Sie geht ins Wohnzimmer, dreht das Fernsehgerät ab. Sie blickt auf das Sofa, wo Decke und Polster liegen. Eine Schnapsflasche und ein Glas stehen am Tisch. Sie geht weiter in die Küche, schenkt sich ein Glas Wasser ein. Sonja hört einen Pfiff. Sie geht ans Fenster und schaut hinaus. Sie nimmt eine Taschenlampe und geht zur Haustür, wo der Schlüssel steckt. Sie öffnet die Tür und geht ins Freie.		
1.01.35	25 sec.	Sonja geht über den Kiesweg. Sie erblickt beim Schuppen eine Gestalt, die mit dem Rücken zu ihr steht und raucht. Sie fragt auf Ungarisch, wer da sei. Sie geht näher, der Lichtkegel ihrer Taschenlampe findet das Gesicht Heinrichs. Er sieht sich gerade ein Video auf seiner Digitalkamera an. Er meint, er könne nicht schlafen. Sonja kehrt um.	Licht: Heinrich wird düster und bedrohlich dargestellt.	
1.02.00	30 sec.	Sonja betritt das Schlafzimmer. Plötzlich kommt Thomas herein. Sein Oberkörper ist nackt. Sonja fragt ihn, wo er gewesen sei. Thomas flüstert, Eva hätte im Schlaf geschrien, sie hätte immer schon Albträume gehabt. Sonja wendet sich von ihm ab und legt sich ins Bett. Thomas legt sich dazu.		

Sequenz 27: Am nächsten Morgen. Die Suchtrupps kommen näher. Die beiden Pärchen frühstücken, Eva entdeckt die getöteten Kätzchen. Ein Streit zwischen Thomas und Heinrich eskaliert. Thomas mit dem Auto davon. Sonja weint.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.02.30	4 sec.	Ein Helikopter kreist über dem See.		
1.02.34	13 sec.	Sonja beobachtet ihn. Er fliegt auf sie und das Haus zu. In einiger Entfernung mehrere Boote, die mit langen Stangen den Seegrund nach den Leichen der Kinder absuchen.	Visuelle Erzählinstanz vermittelt, dass sich der Kreis der polizeilichen Ermittlungen immer näher um das Haus zieht.	
1.02.47	59 sec.	Hinter dem Haus auf der Terrasse sitzen Eva und Heinrich beim Frühstück. Thomas schenkt Kaffee ein. Im Hintergrund ein Suchtrupp am Boot. Sonja kommt hinzu. Ein Helikopter umkreist das Haus. Heinrich nimmt das Osterlamm. Eva wirkt genervt, sie raucht. Eva springt auf, dämpft die halb gerauchte Zigarrette am Teller aus und verlässt den Tisch. Heinrich scherzt darüber und reißt dem Bisquitlamm den Kopf ab.		
1.03.46	6 sec.	Eva auf dem Weg zum Schuppen.		
1.03.52	12 sec.	Am Frühstückstisch. Thomas und Heinrich schlagen Eier aneinander.		
1.04.04	29 sec.	Eva stürzt aus dem Schuppen. Sie ist völlig außer sich.		Externe Fokalisierung
1.04.33	6 sec.	Sonja und Thomas eilen zu Eva. Heinrich steht langsam vom Tisch auf.		
1.04.39	24 sec.	Eva geht zurück in den Schuppen. Die anderen kommen herein. Thomas nimmt Eva tröstend in den Arm, Sonja wendet sich ab. Heinrich geht auf den Korb mit den Kätzchen zu.		
1.05.03	3 sec.	Großaufnahme von den getöteten Tieren. Dahinter ein kariertes Zettel mit dem Wort „Kindermörder“ darauf.		
1.05.06	1,31 min.	Heinrich will die Polizei holen. Thomas deutet an, dass Heinrich		

		der Kindermörder sein könnte. Heinrich wird wütend und greift ihn an. Er beschuldigt seinerseits Thomas des Kindermordes. Sonja verteidigt Thomas. Thomas nimmt die Kätzchen und bringt sie in einem Plastiksack aus dem Schuppen. Sonja läuft ihm nach. Eva spricht nichts und wendet sich von Heinrich ab.		
1.06.37	55 sec.	Thomas und Sonja am Weg zum Haus zurück. Sonja will, dass Thomas die Gäste rauswirft. Thomas meint, Heinrich hätte es nicht so gemeint. Sie sei nur eifersüchtig auf Eva. Er steigt ins Auto und fährt davon.		
1.07.32	46 sec.	Sonja sitzt auf den Stufen vor dem Hauseingang und weint. Die Kamera entfernt sich. Man sieht Heinrich am PC sitzen und Wein trinken. Kamera zoomt weiter weg. Am Dach taucht Eva auf, die telefoniert. Rund um das Haus am See sind noch immer die Suchtrupps unterwegs.	Kamerafahrt / Innere Montage. Visuelle Erzählinstanz zeigt die Distanzierung zwischen den Charakteren. Musik unterstreicht die Dramatik.	

Sequenz 28: Beim Schuppen. Sonja sucht die Katze und findet eine Kamera. Heinrich bedroht einen Fischer.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.08.18	38 sec.	Sonja geht auf die Terrasse. Sie sucht nach der Katze. Auf dem Weg zum Schuppen sieht sie das Tier. Die Katze läuft weg, Sonja geht ihr nach.		
1.08.56	46 sec.	Im Schuppen. Sonja sucht nach der Katze. Sie hat sich unter einem Schrank versteckt. Als Sonja die Hand nach ihr ausstreckt, kratzt die Katze sie.		
1.09.42	43 sec.	Sonja presst ihre Hand gegen den Mund. Sie öffnet die Schranktüre. Dort findet sie eine Handkamera. Sie greift sich an den Kopf, geht ängstlich auf und ab. Zögernd greift sie nach der Kamera.	Dramatische Musik setzt ein, als Sonja die Kamera entdeckt.	
1.10.25	22 sec.	Heinrich stürmt herein und sagt Sonja, dass das Video im Fernsehen ausgestrahlt werden soll. Heinrich fragt nach der Kamera, die Sonja in der Hand hält. Sonja streitet ab, dass es ihre Kamera		

		sei, die beiden beginnen zu streiten. Von draußen hört man jemanden „Kindermörder!“ rufen.		
1.10.47	30 sec.	Ein Mann in gelber Jacke ist unweit des Schuppens zu sehen. Er wiederholt seinen Schrei. Heinrich nimmt eine Stange und rennt nach draußen. Er droht dem Fischer, ihn umzubringen. Dieser hüpfte rechtzeitig in sein Boot und kann flüchten.		

Sequenz 29: Im Wohnzimmer. Die Kamera wird inspiziert. Ein Streit entbrennt.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.11.17	1.22 min.	Thomas hält die Kamera in seinen Händen. Er klappt das Display auf, es sind die lebenden kleinen Kätzchen zu sehen. Mehr ist nicht zu sehen. Sonja will die Kamera zur Polizei bringen, Heinrich will sie davon abhalten. Heinrich nimmt einen Schluck Schnaps.		
1.12.39	12 sec.	Thomas konfrontiert Heinrich damit, dass er von Eva wisse, dass er die Tage vor der Ankunft bei ihnen verschwunden gewesen sei und dass sie nicht gemeinsam angereist wären. Heinrich wird auf Eva wütend. Thomas, der neben ihr sitzt, verteidigt sie.		
1.12.51	52 sec.	Sonja meint, Eva könne ja für sich selbst sprechen. Eva herrscht Sonja an, sie solle sich nicht einmischen. Ein Streit entbrennt. Heinrich beschuldigt Thomas, sich wie früher schon zwischen ihn und Eva zu drängen. Anschließend vermutet er, Thomas würde ihm den Kindermord umhängen wollen und der Katzenmord sei wahrscheinlich von ihm verübt worden.		
1.13.43	33 sec.	Thomas will wissen, wo die beiden vor der Ankunft bei ihnen gewesen sind. Eva beteuert, bei ihrem Kollegen Georg gewesen zu sein, um zu arbeiten. Heinrich nimmt ihr das nicht ab. Er selbst gibt zu, in Sopron in einem Bordell gewesen zu sein. Thomas und Sonja schauen betreten.		

Sequenz 30: Im Wohnzimmer. Im Fernsehen läuft das Video des Kameramörders. Sonja übergibt sich.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.14.16	1.24 min.	Die verzerrte Videostimme des Kameramörders wird hörbar. Sonjas Gesicht in Großaufnahme wird in abwechselnd mit den Geschehnissen am Fernsehgerät gezeigt. Die Stimme des Kameramörders sagt auf ungarisch genau jenen Auszählreim auf, den Thomas mit Sonja am Beginn des Filmes in der Küche aufgesagt hat. Sonjas Mimik erstarrt, sie beginnt zu zittern. Als sie aufsteht und wegläuft, sieht ihr Thomas mit teilnahmsloser Miene nach.	Kombination von Video im Fernsehen, Stimme aus dem Fernsehen und Reaktion Sonjas.	
1.15.40	19 sec.	Sonja läuft zur Toilette und übergibt sich.	Im Hintergrund hört man noch immer die Stimme des Kameramörders.	
1.55.59	21 sec.	Das Kameramördervideo nun im Großformat. Der Kameramörder hat zwei der Jungen auf den Wachturm geschickt, der dritte zählt. Dazwischen Thomas' Gesicht in Nahaufnahme. Er senkt den Blick. Er geht weg. Eva kommt in den Blick, sie hat Tränen in den Augen.		
1.16.20	30 sec.	Thomas geht zu Sonja, die ihn mit verheulten Augen ängstlich anblickt. Er schaut sie fragend an. Sie umarmt ihn. Im Hintergrund die Stimme des Kameramörders. Sonja klammert sich weinend an Thomas, er hält sie fest.		
1.16.50	20 sec.	Heinrich blickt ernst zum Fernsehgerät. Das Kind im Video zählt von 10 herunter. Heinrich steht vom Sofa auf und geht näher. Eva blickt fassungslos auf den Schirm, als der Kameramörder die beiden Jungen zum Springen auffordert.		
1.17.10		Das Video im Vollbild. Die beiden Jungen am Wachturm.		
1.17.14	6 sec.	Heinrich legt seine Hand auf Evas Schulter. Sie ergreift seine Hand.		

Sequenz 31: Am Abend. Im Haus. Die vier beim Würfelspiel.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.17.20	4 sec.	Das Haus von außen. Es ist bereits dunkel.		
1.17.24	58 sec.	Sie spielen Lügen. Sonja ist dran und greift matt nach dem Würfelbecher. Sie sagt „63“. Eva glaubt ihr nicht und deckt auf. Sonja kassiert einen Strich. Eva würfelt und gibt 54 weiter. Heinrich würfelt, sieht nach und sagt „63“. Thomas glaubt ihm nicht und deckt den Becher auf. Thomas sagt, „Du bist tot.“ und vervollständigt das gehängte Strichmännchen am Zettel.		
1.18.22	18 sec.	Eva denkt laut, dass der Kamerateamörder deutsch gesprochen habe. Sonja meint, dass hier jeder Ungarisch und Deutsch spreche. Eva fährt fort, dass man seine Schuhe gesehen hätte.		
1.18.40	1.09 min.	Heinrich erzählt die Geschichte eines Jungen, der seine Katze quälte, indem er ihr eine Dose an den Schwanz band und sie schließlich dadurch umbrachte. Eva kann sich ein Kichern nicht verhalten. Sonja blickt sie verständnislos an. Heinrich beginnt am Ende seiner Geschichte zu lachen. Sonja verlässt erschöpft den Tisch.		

Sequenz 32: In der Nacht. Im Schlafzimmer. Thomas vergewaltigt Sonja.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.19.49	1.02 min.	Sonja alleine im Schlafzimmer. Sie schläft. Thomas kommt herein und zieht sich aus. Er legt sich dicht an Soja, küsst sie in den Nacken. Sie rückt von ihm ab. Er greift unter der Decke nach ihr. Er zieht sie aus. Sie wehrt sich und schlägt um sich. Er hält sie gewalttätig fest und vergewaltigt sie. Sonja weint und presst kurze Schreie heraus. Sie streckt sich und dreht die Nachttischlampe auf. Thomas dreht sie sofort wieder ab.		

Sequenz 33: Am nächsten Morgen. Imre erzählt Sonja, dass der Täter gefasst sei. Heinrich und Thomas kommen vom Fischen zurück.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.20.51	14 sec.	Sonja sitzt am WC. Sie hält einen Schwangerschaftstest hoch und blickt ihn an und lässt die Hand verzweifelt fallen.		
1.21.05	36 sec.	Sonja geht durch das Schlafzimmer hinaus auf die Terrasse. Sie erblickt einen Wagen, der sich dem Haus nähert. Sie grüßt und geht zurück ins Haus.	POV-Shot	
1.21.41	35 sec.	Sonja geht zum Auto. Es ist Imre, der ihr erzählt, dass der Kindermörder geschnappt wurde. Imre fährt wieder.		
1.22.16	38 sec.	Von der Ferne ruft Thomas nach Sonja. Er rudert gerade mit Heinrich über den See. Sonja schreit zu ihnen, dass der Mörder gefasst sei. Heinrich ruft zurück, dass sie es gerade im Radio gehört hätten. Sonja blickt freudestrahlend.		
1.22.54	43 sec.	Am Steg. Thomas und Heinrich präsentieren Sonja ihren Fischfang.		

Sequenz 34: Mittagessen im Restaurant und Spaziergang.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.23.37	7 sec.	Die Autos der beiden Pärchen fahren hintereinander eine Straße entlang.	Musik setzt ein.	
1.23.44	40 sec.	Blick auf den See und das braune, sich im Wind wogende Schilf. Evas zufriedenes Gesicht kommt in den Blick. Die vier sitzen auf der Terrasse eines Lokals. Sie wirken entspannt.		
1.24.24	18 sec.	Thomas und Heinrich spazieren einen Pfad entlang durch das Schilf. Etwas hinter ihnen Sonja und Eva. Thomas und Heinrich lachen und machen ein Wettrennen.		
1.24.42	37 sec.	Eva gratuliert Sonja zu ihrer kleinen Familie. Sie erzählt ihr, dass sie den Schwangerschaftstest liegen gelassen habe. Evas Freude wirkt gekünstelt. Eva legt den Arm um Sonja.		

Sequenz 35: Am Parkplatz. Verabschiedung

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.25.19	41 sec.	Heinrich und Eva setzen sich in ihr Auto. Sonja bietet an, dass sie noch eine Nacht bleiben könnten. Eva lehnt dankend ab. Die beiden fahren weg. Thomas meint, dass er froh sei, wieder mit Sonja alleine zu sein.		
1.26.00	4 sec.	Von hinten sieht man das wegführende Auto.		

Sequenz 36: Thomas und Sonja im Auto. Sie fahren am Fundort der Kinderleichen vorbei.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.26.04	46 sec.	Thomas fährt mit dem Auto, neben ihm Sonja. Am Straßenrand taucht eine kleine Menschenmenge auf. Auf der linken Seite sehen die beiden Polizisten, die eine schreiende Frau von Leichensäcken wegzerren. Thomas befiehlt Sonja, nicht hinzusehen.		

Sequenz 37: Eva und Heinrich auf der Autobahn.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.26.50	5 sec.	Auf einer Autobahn sieht man Evas und Heinrichs Auto.		
1.26.55	31 sec.	Eva ist am Steuer des Wagens. Sie erzählt Heinrich, dass sie ihn übrigens nicht wiedersehen werde. Heinrich wacht am Beifahrersitz auf. Er fragt, ob sie etwas gesagt hätte. Sie lächelt nur zurück.		

Sequenz 38: Im Haus. Sonja findet im Schlafzimmer weiße Turnschuhe.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.27.26	26 sec.	Sonja zieht die Betten im Schlafzimmer ab. Unter dem Bett findet sie weiße Turnschuhe. Genau solche hatte der Kameramörder getragen. Sie wirft sie in den Schrank. Sie hebt die Bettwäsche auf und geht aus dem Zimmer		
1.27.52	26 sec.	Ein gelber Tischtennisball schwimmt im Wasser. Thomas		

		steht auf der Terrasse und betrachtet den Ball. Er fischt ihn aus dem Wasser.		
--	--	---	--	--

Sequenz 39: Evas und Heinrichs Ankunft. Die Polizei erwartet Heinrich.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.28.18	8 sec.	Eva und Heinrich packen ihre Sachen aus dem Kofferraum.		
1.28.26	13 sec.	Aus einem Wagen dahinter steigen zwei Männer. Sie geben sich als die Kriminalpolizei aus.		

Sequenz 40: Im Haus. Sonja in der Küche, Thomas auf der Terrasse.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.28.39	14 sec.	Sonja wäscht in der Küche Gläser ab.		
1.28.53	7 sec.	Thomas sitzt auf der Terrasse und reibt den Tischtennisball zwischen den Händen.		

Sequenz 41: Auf der Polizeistation. Heinrich im Verhör.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.29.00	45 sec.	Heinrich raucht. Hinter ihm taucht hinter offenen Jalousien Eva auf. Er blickt sich zu ihr um. Sie blickt ihn fragend an. Heinrich wendet sich wieder zum Kommissar und erzählt über sein Verhältnis zu Thomas.		

Sequenz 42: Im Haus. Sonja erfährt in den Nachrichten, dass der vermeintliche Kindermörder ein falsches Geständnis abgegeben hat. Sie identifiziert die Schuhe des Kindermörders mit jenen, die sie im Schlafzimmer gefunden hat. Plötzlich taucht Thomas auf.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.29.45	32 sec.	Sonja beim Staubsaugen im Wohnzimmer. Im Fernsehen wird von den Bergungsarbeiten der Kinderleichen berichtet. Sonja schaltet den Ton ein. Die Nachrichtensprecherin berichtet, dass der vermeintliche Kameramörder ein falsches Geständnis abgegeben habe. Ein Foto des Mannes wird eingeblendet. Es handelt sich um		

		den Fischer, den Heinrich bedroht hatte. Als Grund seiner Falschaussage hätte der geistig verwirrte Mann angegeben, auch einmal in den Nachrichten vorkommen zu wollen. Man sieht den Mann, wie er grinsend in ein Polizeiauto gesteckt wird.		
1.30.17	28 sec.	Sonja steht wie versteinert vor dem Fernsehbildschirm. In den Nachrichten wird nochmals ein Ausschnitt des Videos gezeigt. Man sieht, dass der Kindermörder die weißen Sportschuhe trägt, die sie zuvor im Schlafzimmer gefunden hatte. Sie beginnt zu zittern. Sie schaltet den Fernseher aus.		
1.30.45	8 sec.	Der Fernseher im Vollbild. Ein Standbild mit den weißen Sportschuhen des Mörders wird ausgeblendet. In der nun schwarzen Bildschirmfläche wird das Spiegelbild Thomas' sichtbar. Er blickt ernst. Er fragt sie, ob sie glaube, dass man den Täter jemals finde.		
1.30.53	46 sec.	Sonja dreht sich um. Sie meint, sie wisse es nicht. Thomas geht langsam auf sie zu. Sie nimmt den Staubsauger und dreht sich weg. Thomas packt sie von hinten grob an den Brüsten. Sie will weg, er hält sie fest. Sie versucht zu lächeln. Sie entwindet sich seinem Griff und flüchtet aus dem Haus. Thomas verfolgt sie.		

Sequenz 43: Vor dem Haus. Sonja läuft vor Thomas weg.

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.31.39	3 sec.	Thomas stellt Sonja von hinten ein Bein, sie fällt auf den Kies.		
1.31.42	1.14 min.	Sie ringen miteinander. Thomas lacht und lässt es wie ein Spiel wirken. Sonja drückt ihn zu Boden und kniet sich auf seine Arme. Sonja befiehlt ihm, nicht zu schauen und hält ihm die Augen zu. Sie küsst ihn, steht auf und läuft davon. Thomas bleibt liegen und hält sich die Augen zu. Er beginnt von Hundert nach unten zu zählen.	Musik setzt ein.	
1.32.56		Sonja läuft mit verängstigtem Gesichtsausdruck. Sie dreht sich		

		mehrmals um. Aus dem Off Thomas' Stimme, der bis 93 zählt. Als nächste Zahl sagt er 0. Auf 0 erfolgt ein Schnitt und der Abspann beginnt.		
--	--	---	--	--

Abspann

Zeit	Dauer	Inhalt (Ort, Personen, Handlung)	Besonderheiten	Perspektivierung
1.33.22	2 sec.	Einblendung des Filmtitels „Der Kameramörder“. Nach dem gleichnamigen Roman von Thomas Glavinic.		
1.33.24	1 sec.	Ein Film von Robert Adrian Pejo		
1.33.25	1 min.	Schauspieler, Kamera, Szenenbild, Kostüm, Maske, Ton, Montage, Musik, Casting, Drehbuch, Produzenten.		