

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis:

„Wahrnehmung von Zeit und Wirklichkeit – Erfahrung
versus Erleben von Zeit.

Narrative Zeitkonzeptionen im transmedialen Vergleich“

verfasst von / submitted by

Isabella Kröger, BA, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 870

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

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Herr Univ.-Prof. Dr. Achim Hölter, M. A.

Abstract

Time is a basic category of narrative due to its existential meaning for human experience, which Paul Ricœur explained within his mimesis model. Walter Benjamin distinguishes two different types of «experience» (retrospective «Erfahrung» vs. immediate «Erlebnis») and explains the shift from a retrospective mode of narrative to a new mode of narrative. It is focused on human perception, changed by technological and media transition. Concerning the cognitive approach of Monika Fludernik's *Natural narratology*, this paper examines the temporal narrative concepts of three narrative works. Related to Marie-Laure Ryan's modal system of the *possible worlds*, the paper analyses how temporal narrative concepts can offer access to a *textual possible world* and communicate human perception in another way than classical plot-driven narrative does. This clarifies how narrative always communicates a socially constructed idea of time and is able to reflect it. These temporal narrative concepts can be detected in different media such as narrative fiction and narrative film. Therefore it offers a transmedial approach to the relation between time, human experience and narrative. It makes the analysis of contemporary narrative (in *social media*), regarding their temporal rhetoric, easier and attractive to further research.

Key words: time in narrative, temporal narrative concepts, cognitive narratology, possible world theory, transmedial narratology

Zeit gilt als eine Grundkategorie von Erzählung, was auf die existenzielle menschliche Erfahrung von Zeit zurückzuführen ist, wie Paul Ricœur in seinem Mimesis-Modell erörtert. Walter Benjamin unterscheidet zwischen Erlebnis und Erfahrung und macht diesen Unterschied am medialen Wandel fest, der verschiedene Erzählmhaltungen gegenüber der Zeit hervorbringt. Anhand eines kognitionswissenschaftlichen Zugangs, der von Monika Fluderniks *Natural Narratology* ausgeht, untersucht die Arbeit drei narrative Werke hinsichtlich ihrer temporalen Gestaltung. Im Bezug auf Marie-Laure Ryans Modalsystem der *possible worlds* veranschaulicht die Arbeit, inwiefern nicht nur Handlung, sondern auch narrative Zeitkonzeptionen den Zugang zu einer *textual possible world* bilden können. Somit können narrative Werke immer auch eine sozial konstruierte Vorstellung von Zeit vermitteln und reflektieren. Die narrativen Zeitkonzeptionen lassen sich transmedial in Erzählliteratur und narrativem Spielfilm beobachten. Dies ermöglicht eine transmediale Perspektive auf das Verhältnis von Zeit, menschlicher Erfahrung und Narrative, die die Analyse zeitgenössischer Narrativen (in *social media*) hinsichtlich ihrer temporalen Rhetorik erleichtert und für weitere Forschung reizvoll gestaltet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. „Was also ist die Zeit?“.....	6
2.1 Menschliche Erfahrung.....	6
2.2 Zeit, Raum und Perspektive.....	9
2.3 Erfahrung versus das Erleben von Zeit.....	15
3. Zeitkonzepte aus der Perspektive der transmedialen Narratologie.....	23
3.1 Kognitive und sprachphilosophische Narratologie	23
3.2 Filmnarratologie und Filmästhetik.....	47
3.3 Narrative der Wahrnehmung: Das Gehör und der bewegte Blick.....	57
4. Narrative Vermittlung von Zeiterleben.....	64
4.1 Bewusstsein und Loop in LA JALOUSIE (1957).....	64
4.2 Das Fluide und „kleine“ Zeitsprünge in L'AVVENTURA (1960).....	79
4.3 Trockene Gewohnheit und „kurze“ Dauer in JEANNE DIELMAN (1975).....	95
5. Transmediale Narrativen von Zeit.....	110
6. Ausblick: Erfahrung, Erlebnis, Moment.....	112
7. Literaturverzeichnis.....	115

1. Einleitung

Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es einem Fragenden erklären will, weiß ich es nicht. (Augustinus, 2009: 25)

Die vorliegende Arbeit behandelt narrative Zeitkonzeptionen filmischen Erzählens in der Erzählliteratur und im narrativen Spielfilm. Anhand des Experimentalromans *La Jalousie* (1957) von Alain Robbe-Grillet und den beiden europäischen Arthouse-Filmen *L'Avventura* (1960) von Michelangelo Antonioni und *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) von Chantal Akerman soll die narrative Vermittlung von Zeiterleben erläutert werden. Den Wandel der temporalen Struktur der Erzählung von der Vermittlung von Erfahrung (von Zeit) und Rat hin zur reinen Informationsvermittlung hat Walter Benjamin als Paradigmenwechsel der Zeitauffassung in der Moderne beschrieben, die ein größeres Interesse am Erlebnis entwickelte (siehe Kapitel 2.3). Auf diesem literaturästhetischen Gedanken basierend, soll erforscht werden, wie Wirklichkeit durch eine bestimmte Zeitauffassung geschaffen wird, die dementsprechend auch durch bestimmte Zeitkonzeptionen vermittelt wird. Im filmischen Erzählen (sowohl in Literatur, als auch im Film) schaffen Visualität, Bewegung und vor allem Akustik immersive Räume, die Zeitkonzeptionen vermitteln. Um die Mentalität einer Gesellschaft zu begreifen, gilt es insofern, ihren Umgang mit, vor allem aber ihre narrative Vermittlung von Zeit genau zu betrachten und ihre Struktur und Logik zu hinterfragen.

Ansgar Nünning spricht von einem „narrative turn“ in den Geisteswissenschaften, was, zum einen, auf dem interdisziplinären Interesse am Erzählen beruht und, zum anderen, der größeren Bedeutung, die neuerdings den Analysemodellen der Erzähltheorie beigemessen wird, zu schulden kommt. Mittels der Narratologie können sehr präzise bestimmte Phänomene, Funktionen und Wirkungen einer Erzählung im Zusammenhang ihres spezifischen Mediums und Kontextes beschrieben werden. Insofern bietet die Erzähltheorie ein umfassendes Anwendungspotential, das noch nicht völlig ausgeschöpft ist (Vgl. Nünning, 2002a)^{Anm.}, insbesondere, was neuere Medien und zeitgenössische Kommunikationsprakti-

Anm.: Nünning beschreibt acht verschiedene, wissenschaftliche Ausrichtungen der aktuellen Narratologie: 1. Kontext- und themenbezogene Ansätze in der Literaturwissenschaft, 2. Transgenerische und intermediale

ken betrifft. Der Technologische Wandel spielt deshalb eine große Rolle, da er neue Medien schafft, die unsere Wahrnehmung von Zeit stark beeinflussen, beziehungsweise anregen darüber zu reflektieren und uns erleichtern auf den Konstruktcharakter der Zeit aufmerksam zu werden. Die Narratologie gibt uns durch ihre Analysewerkzeuge die Möglichkeit diese Konstruktionen zu beschreiben und zu benennen. Meine erzähltheoretische Analyse verfolgt einen kognitivistischen und rezeptionsästhetischen Ansatz und beschreibt, inwiefern die Medienästhetik selbst die inhaltliche Aussage einer Geschichte beeinflusst oder gar bestimmt.

Das zweite Kapitel der Arbeit skizziert allgemein Zeitkonzepte und ihre Bedeutung für das Selbstverständnis einer Gesellschaft. Der Zeitforscher Karlheinz Geißler betont in diesem Zusammenhang den Unterschied von Takt und Rhythmus: „*Der Körper hat keine eigene Uhr, er hat einen eigenen Rhythmus. Die Uhr drängt einem ein anderes Muster der Zeitorganisation auf: nämlich den Takt.*“ (Zeit, 05.01.2017, Seite 16). Im Hinblick auf den Erzähler (und die Erzählung) formulierte Walter Benjamin in diesem Zusammenhang den Unterschied von Erfahrung und Erleben, die jeweils andere Ausdrucksweisen erfordern. Diese These findet in Henri Bergsons Theorie der Zeit (*durée*) und Gilles Deleuzes' Überlegungen zum *Zeit-* und *Aktions-Bild* eine medienphilosophische Gemeinsamkeit, die bei der Analyse der narrativen Werke hinsichtlich der Beschreibung ihrer inhärenten Zeitkonzepte dient.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Projekt der angestrebten, transmedialen Narratologie im Hinblick auf das Thema der Zeit. Monika Fluderniks Erzähltheorie der *Experientiality* wird in Bezug zu Marie Laure-Ryans Theoriemodell der *possible worlds* gesetzt, um konkret zu machen, inwiefern Zeitkonzeptionen die menschliche Wahrnehmung beeinflussen, logische Systeme etablieren und dementsprechend auch neue Denkansätze schaffen können (siehe Kapitel 3.1). Die mediale Hybridität des Mediums Film ist dabei nicht zu unterschätzen. Dies gilt für die kleinste Einheit des komplexen, filmischen Zeichens, das in

Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie, 3. Pragmatische und Rhetorische Narratologie, 4. Kognitive und rezeptionsorientierte (Meta-)Narratologien, 5. Postmoderne und poststrukturalistische Denkkonstruktionen der Narratologie, 6. Linguistische Ansätze zur Narratologie (bspw.: sprechakttheoretische), 7. Philosophische Erzähltheorien, 8. Andere interdisziplinäre Erzähltheorien (u.a.: kognitionspsychologische Narratologie)

semiotischer Hinsicht eine Kombination aus symbolischer, indexikalischer und ikonischer Zeichen (nach C. S. Pierce) darstellt und seit dem Aufkommen des Tonfilms simultan mit der auditiven narrativen Erzählinstanz agiert, die nicht immer nur die visuelle narrative Erzählinstanz illustriert. Darüberhinaus trägt die sprachliche, narrative Erzählinstanz ebenfalls zu dem Gesamteindruck eines audiovisuellen narrativen Werkes bei. Um die spezifischen Zeitkonzepte im Medium Films genauer betrachten zu können, werden in Kapitel 3.2 grundlegende Aspekte der Filmnarratologie zum Thema der Zeit vorgestellt und mit einer filmästhetischen Theorie der Filmwahrnehmung komplementiert, die von Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* inspiriert ist. Das Kapitel 3.3 erläutert die Wechselwirkung und produktive Rezeption der narrativen Logik des (frühen) Films innerhalb der Literatur. Besonders deutlich zeigt sich im Hinblick auf das Drehbuch eines Films wie bestimmte audiovisuelle Narrativen auch sprachlich evoziert werden können.

Analysegegenstand der Arbeit in Kapitel 4 sind experimentelle Werke aus Literatur und Film der 1950 bis 1970er Jahre, da hier radikal mit den Möglichkeiten von Zeitkonzeption gespielt und das Erleben von Zeit selbst Thema der Werke ist. Nicht zuletzt deshalb gelingt es diesen Schlüsselwerken in Literatur und Film auf eine damals neuartige Weise die Grenzen des jeweiligen Mediums und herkömmlicher Narrativen auszuloten .

Über die Analyse der einzelnen Werke hinaus fasst das Kapitel 5 die transmedialen Gemeinsamkeiten der beschriebenen, narrativen Zeitkonzeptionen zusammen und zeigt ihre medienphilosophischen Besonderheiten auf. Dadurch soll deutlich werden, inwiefern neue Medien auch neue Narrative, beziehungsweise „narrative Haltungen“ schaffen, die in der Literatur produktiv rezipiert werden (können). Diese bieten sich als Gegenstand weiterer Forschung an, die den Zusammenhang der inhärenten Zeitauffassung neuer Medien und der daraus resultierenden Narrativen untersucht.

Der Arbeit liegen demnach folgende Fragen zugrunde: Wie gestalten bestimmte narrative Formen in Literatur, Bild und Ton konkret das Zeitempfinden der RezipientIn? Welche Zeitkonzeptionen lassen sich daraus eruieren und welche Wirkung haben sie auf unsere Wahrnehmung und unser Denken? Welche erzählerische Haltung liegt einer bestimmten Zeitkonzeption zugrunde?

2. „Was also ist die Zeit?“

2.1 Menschliche Erfahrung

Die Zeit war vor allem in der literarischen Moderne ein Thema, mit dem sich zahlreiche Romanautoren auseinandersetzen. *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) von Marcel Proust und *Der Zauberberg* (1924) von Thomas Mann sind beispielhafte Romane dieser Epoche. Inspiriert wurde die intellektuelle Elite dieser Zeit von Henri Bergsons philosophischem Werk, in dem er versuchte, phänomenologisch Zeit zu beschreiben und zwischen objektiver, ordnender Zeit und subjektivem, sinnlichem Zeitempfinden unterscheidet. Später machte auch der französische Philosoph Gilles Deleuze in seinem filmtheoretischen Werk *Kino I-II* (1983, 1985) Bergsons Zeittheorie für seine Ästhetik des Kinos fruchtbar (siehe Kapitel 2.3). Da Zeit das grundlegende Kriterium von Erzählungen ist, die dazu dient, Geschichten zu ordnen und durch ihre immanente Rhetorik Sinn zu stiften, beschäftigt sich auch die Narratologie eingehend mit dem Thema der Temporalität. Beschreibungen haben keine Zeit- oder Handlungsstruktur, Argumente sind auf logischen Zusammenhängen aufgebaut; nur Erzählungen haben Zeitstrukturen und eine Diskursebene. Obwohl Erzählungen auch beschreibende oder argumentative Passagen enthalten können, beruht ihre Struktur jedoch auf der Verbindung von *story* und *discourse*, anhand dessen der Filmnarratologe Seymour Chatman eine doppelte Chronologie festmacht (Vgl. Chatman, 1990: 9):

What makes Narrative unique among the text-types is its „chrono-logic“, its doubly temporal logic. Narrative entails movement through time not only „externally“ (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also „internally“ (the duration of the sequence of events that constitute the plot). The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or récit or syuzhet), the second in that called Story (histoire or fabula). (Ebd.)

Die Grundbedingung einer Erzählung ist folglich die Zeit. Wir erzählen in ihr, weil sie einen existenziellen Bestandteil menschlicher Erfahrung darstellt. Im Sprachgebrauch wird Uhrzeit mit Zeit gleichgesetzt, da sie uns die Uhrzeit im Alltag als praktische Hilfe dient, um uns und unser Leben zu organisieren und aufeinander abzustimmen. Die Zeit als solche

entzieht sich jedoch der direkten Beobachtung. Der Begriff „Zeit“ geht etymologisch auf das lateinische Wort *tempus*, *templum* zurück, was „Scheidung, Kreuzung“ bedeutet. Aus dem indogermanischen *da(i)*, was soviel bedeutet wie „Abgeteiltes, Abschnitt“, entstand das Schwedische *tid*, das Niederländische *tijd* und das Deutsche *Zeit*. Die Philosophie begreift die Zeit als Konzept, das die menschliche Ratio aufgrund von Erfahrung bildet. Somit liegt die philosophische Auffassung der Zeit nah an Einsteins Aussage über Zeit und Raum als Denkweisen, die der Mensch benutzt. Das Erforschen des Zeitbegriffs hat zum Großteil in der Philosophie und Physik stattgefunden. Während sich die Philosophie mit dem Wesen der Zeit und die Physik mit der Messbarkeit der Zeit beschäftigt, forscht die kognitive Psychologie nach dem Zeiterleben, der subjektiven Zeit. Der komplexe Charakter der Zeit offenbart sich vor allem darin, was sich an ihr nicht erklären lässt. In der Philosophie stellt sich die Frage, ob Zeit existieren würde, wenn es kein Bewusstsein gäbe, die sie wahrnimmt. In der Physik stellt sich die Frage nach der Zeit vor dem Urknall. In Religionen stellt sich die Frage nach der Zeit vor der Schöpfung.

In der griechischen Mythologie und Sprache wurde die Zeit in verschiedene Formen unterschieden, um alle ihre Aspekte beschreiben zu können, subjektiviert in Form von Göttern: *Chronos*, *Kairos* und *Aion*. Konzepte, auf die bis heute Wissenschaftler aus verschiedenen Forschungsrichtungen aufbauen. *Chronos* benennt die Zeit an sich, für die Griechen war sie das bewegte Abbild der Ewigkeit. *Kairos* benennt den Zeitpunkt. *Aion* benennt die Lebenszeit eines Lebewesens. In der griechischen Antike waren Heraklit und Parmenides die ersten Philosophen, die sich mit dem Problem der Zeit beschäftigten. Während Heraklit die Zeit als stete Veränderung der Welt begreift und als einen irreversiblen Ablauf, versteht Parmenides die Zeit als reversiblen Faktor einer an sich unveränderbaren Welt. Beide Perspektiven auf das Problem der Zeit waren Grundlagen für spätere Forschung, beispielsweise Newtons Kosmologie (Parmenides) oder die moderne Physik (Heraklit) (Vgl. Genz, 1996: 58-59). Platon versucht die beiden Zeitauffassungen zu verbinden, in dem er zwischen Zeitpunkt und Zeitfluss unterscheidet, die beide Aspekte der Zeit sind. Er stellt als erster die Frage, wie die Zeit in die Welt kam und stützt sich dabei auf die Astrologie, worin die Sterne den Verlauf der Zeit dokumentieren (Vgl. Ebd.: 63-64). Aristoteles vertrat die Annahme, dass Zeit und Bewegung eng miteinander verknüpft sind, indem er auf den

paradoxen Charakter der Zeit verwies. Prozess und Moment zugleich, stellt er die Frage nach dem „Jetzt“. Ist es ein immer gleicher Moment, der die Vergangenheit von der Zukunft trennt, oder ist dieser Moment selbst der Veränderung unterworfen und Teil des Zusammenhangs eines Prozesses? Ohne Bewegung gäbe es keine Zeit, ist seine gewagte These, da der Mensch sie durch Bewegung erst wahrnimmt. In der Antike maß man Zeit mittels Bewegung, aber auch Bewegung mittels Zeit. (Die Größe der Geschwindigkeit konnte er damals noch nicht berechnen.) Dennoch sind Zeit und Bewegung nicht gleichzusetzen, denn Zeit ist auch allgemein Veränderung (Vgl. Ebd.: 64-67).

Seitdem in der Physik die Entdeckung gemacht wurde, dass allein die Lichtgeschwindigkeit allen Beobachtern gleich erscheint, ist der absolute Zeitbegriff in der Naturwissenschaft hinfällig geworden und somit das subjektive Zeitmaß gewissermaßen auch darin nachweisbar in Form der Relativitätstheorie (Vgl. Genz, 1996: 127-128).

Aurelius Augustinus war der erste Theologe im dritten Jahrhundert nach Christus, der das Thema von Zeit und Ewigkeit systematisch analysierte und dessen Werk *Confessiones* eine überraschende Ähnlichkeit mit der modernen Physik nach der Relativitätstheorie hat und bis heute rezipiert wird. Augustinus interessiert sich für Zeitbewusstsein und Zeiterlebnis. Er formuliert in den *Confessiones*, dass Zeit von unserem Bewusstsein nicht zu trennen ist und immer nur in der Gegenwart, im unmittelbaren Jetzt wirklich ist. Das gleichzeitige Erleben von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stellt für Augustinus das Wesen der Zeit selbst dar. Damit verfolgt er gewissermaßen einen phänomenologischen Ansatz.

Es gibt drei Zeiten (...) denn diese drei Zeiten sind gewissermaßen in der Seele da: anderswo sehe ich sie aber nicht. Es gibt Gegenwart von Vergangenem: nämlich Erinnerung, Gegenwart von Gegenwärtigem: nämlich Anschauung, Gegenwart von Zukünftigem: nämlich Erwartung. (Augustinus, 2009: 35)

Abschließend sei an die gesellschaftliche Bedeutung von Zeitkonzepten erinnert, die den Konstruktionscharakter derselben offenlegen. Der Zeitforscher Karlheinz Geißler betont die sozioökonomische Dimension der Uhrzeit für die Gesellschaft, die er in Anlehnung an den Soziologen Lewis Mumford nicht nur als Beginn der Moderne, sondern als Basis des kapitalistischen Prinzips betrachtet:

Vorher glaubten die Menschen, Gott sei der Herrscher über die Zeit. Aber über die Uhr wurde Gott der Zeit beraubt. Sie gehörte jetzt nicht mehr ihm allein, sie gehörte jetzt auch den Menschen. Die Uhr befreite sie. (...) Die ersten Banken wurden gegründet (...) Banken machen letztlich nichts anderes, als Zeit in Geld zu verrechnen. (...) Letztlich ist der Kapitalismus durch die Uhr entstanden. (...) Benjamin Franklin, einer der Gründerväter der Vereinigten Staaten, formulierte schon 1748 die berühmten Worte: time is money. (ZEIT, 05.01.2017)

2.2 Zeit, Raum und Perspektive

Zeit, Raum und Perspektive sind grundlegende Kriterien einer Erzählung (Vgl. Herman, 2002). Wie hängen diese Kriterien zusammen und was sagen sie über narrative Werke aus? Bereits in der Antike unterschied Platon formal die literarischen Gattungen anhand ihrer jeweiligen Redeform: die Mimesis (Nachahmung) und die Diegesis (die Rede eines Erzählers), „*die persönliche Kundgebung des Dichters*“ (Vgl. Lahn/ Meister, 2008: 20-21). Aristoteles benannte später den Mythos, die Handlung einer Geschichte, als Merkmal und Bedingung einer Geschichte (Vgl. Ebd.: 21). Interessant ist im Hinblick auf den Gegenstand dieser Arbeit, dass Aristoteles die berühmte Einheit von Raum und Zeit einer Geschichte in seinen Schriften nicht allgemein festlegt, sondern vielmehr die Aufführungspraxis der antiken Tragödie beschreibt, sprich ein mediales Merkmal definiert (Vgl. Ebd.).

Einer der Gründerväter der modernen Narratologie, Gérard Genette, beschrieb in seinen Werken *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983) das Zusammenspiel dieser bereits in der Antike beschriebenen Bestandteile einer literarischen Erzählung: *histoire* (die Handlung), *récit* (die Erzählung/ Plot) und *narration* (das Erzählen, die Diegese oder *discourse*) (Vgl. Ebd.: 32). Ausschlaggebend war in seiner Analyse literarischer Erzählungen die Trennung von zwei Eigenschaften der Perspektive: der Wahrnehmungsmodus und die Erzählinstanz. Terminologisch definierte er dies mit den folgenden Begriffen: *Fokalisierung* bezeichnet den Wahrnehmungsmodus und *Stimme* bezeichnet die Erzählinstanz (Vgl. Lahn/ Meister, 2008: 32).

Einer der bekanntesten Vertreter der kognitiven Narratologie (*cognitive narratology*), David Herman, beschreibt in seinem linguistisch geprägten Werk *Story Logic* (2002) die Mikro- und Makrostruktur von Geschichten. Als „*narrative macrodesigns*“ (Vgl. Herman,

2002: 211-372) bezeichnet er *temporalities*, *spatialization*, *perspectives* und *contextual anchoring*. Darin erläutert er, dass erst Zeit, Raum und Perspektive Figuren und Handlungen ermöglichen, da diese Kategorien den Blick konstituieren, der durch Selektion und Konkretion die Geschichte aus dem Fluss des Lebens hervorhebt (Vgl. Ebd.)

Marie Laure Ryan, ebenfalls kognitive Narratologin, beschreibt die Merkmale einer Geschichte ungeachtet ihre medialen Vermittlung in ihrem Artikel *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology* (2003). Eine Geschichte besteht aus Handlung (*Mythos/ story*), Erzählung (*discourse/ plot*) und dem Modus einer Textgattung (dramatisches, episodisches, episches Erzählen). Dabei bestimmt das spezifische Medium, innerhalb dessen die Geschichte vermittelt wird, die Möglichkeiten und Grenzen dieser narrativen Kategorien (Vgl. Ryan, 2003: 20). Dabei sei angemerkt, dass im narrativen Spielfilm die Kategorien von Raum und Perspektive durch die Hegemonialstellung des Bildes im audiovisuellen Erzählen konstitutiv sind, wohingegen die Verortung und Perspektive in der Erzählliteratur streckenweise undefiniert bleiben können. Der Charakter der Temporalität einer audiovisuellen Erzählung ist dagegen weitaus komplexer, wohingegen in der Schriftsprache diese durch die Tempusmarkierung des Verbs vordergründig festgelegt scheint. An dieser Schnittstelle passiert die Inspiration zwischen den beiden Medien. Der betont transmediale Ansatz der vorliegenden Arbeit beruht letztlich darauf, dass Literatur und Film eine große narrative Verwandtschaft aufweisen. Ganz in diesem Sinne positioniert Torben Grodal in seinem Artikel *Film Narration* (2008) den Film zwischen Prosa und Drama:

Like novel, but unlike theatrical drama, film may easily present narratives that comprise many spaces and change of time or location. Like theatre, film provides direct perceptual access to space and characters, and the typical duration of film narratives is comparable to that of theatrical drama. (Grodal, 2008: 168)

Merkmal ihrer Medialität und auch Merkmal der jeweiligen literarischen Gattung ist die Art und Weise, wie Geschichten sich zeitlich ausdehnen, beziehungsweise wie sie sich zur Zeit verhalten. Dies definierte Günther Müller, indem er in den 1940er Jahren den Unterschied von Erzählzeit und erzählter Zeit beschrieb. Die Erzählzeit zeichnet sich durch die Zeitdramaturgie einer Geschichte aus, während die erzählte Zeit die Zeitspanne meint, innerhalb derer sich die Geschichte bewegt. Dieser Unterschied klingt bereits in Aristoteles

Poetik an, in der er die Zeitspanne einer Tragödie mit der eines Epos vergleicht und daraus einen Gattungsunterschied herleitet:

Die Epik stimmt mit der Tragödie insoweit überein, als sie Nachahmung guter Menschen in Versform ist; (...) Ferner in der Ausdehnung: die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos verfügt über unbeschränkte Zeit und ist also in diesem Punkte anders. (Aristoteles, 1982: 17)

Sowohl im fiktionalen Spielfilm als auch im Roman ist die Zeitspanne einer Geschichte, die erzählte Zeit, sehr variabel. Sie kann die gesamte Menschheitsgeschichte bis zu den 1960er Jahren umfassen (Vgl. *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968) von Stanley Kubrick), nur einen Tag (Vgl. *Ulysses* (1922) von James Joyce) bis hin zu einem einzigen Augenblick (Vgl. *LES CHOSES DE LA VIE* (1970) von Claude Sautet). Was die Erzählzeit betrifft, werden narrative Spielfilme tendenziell in einem festgelegten zeitlichen Rahmen vermittelt. Ein fiktionaler Spielfilm hat in der Regel 90 oder 120 Minuten Laufzeit, innerhalb derer sich die Zeitdramaturgie der Erzählung entfaltet, deren Temporalität wiederum subjektiv erlebt wird (Vgl. Lahn/ Meister, 2008: 267-268). Aus der Gleichzeitigkeit von Geschehen und Rezeption entsteht allerdings der viel zitierte Eindruck der Gegenwärtigkeit der erzählten Ereignisse im relativen Gegensatz zu literarischen Erzählungen, die individuell stark changierende Rezeptionslängen haben (Vgl. Ebd.). Daraus resultiert ein stärkerer Eindruck von Fiktionalität im Roman und damit einhergehend oft auch die Tempusmarkierung der Retrospektive, die das Geschehen als schon abgeschlossen vermittelt.

Der frühe deutsche Filmtheoretiker Siegfried Kracauer nennt in seiner *Theorie des Films* (1960) daher Geschichten, die aus dem wirklichen Leben stammen, am geeignetsten für das Medium Film (Vgl. Kracauer, 1985: 55). Dabei stellt er zwei Traditionen der Filmerzählung gegenüber: die realistische Tradition der Brüder Lumière und die phantastische Tradition von George Méliès (Vgl. Ebd.: 57). Auch André Bazin, der wichtigste und einflussreichste französische Filmtheoretiker der 1940 und 1950er Jahre, der die französische *Nouvelle Vague* intellektuell begleitete, betont in seinem Sammelband *Qu'est-ce que le cinéma?* (1975) provokant, dass die Montage den Realitätseffekt

minimiere. Damit stellt er sich gegen Sergeij Eisenstein, der die Montage als das Wesen der Films betrachtete. Stattdessen privilegiert Bazin Plansequenzen und Tiefenschärfe, da sie das Raum-Zeitkontinuum beibehalten und Simultanität zulassen (Vgl. Bazin, 2004: 91). Darin erkennt er eine Wirkung, die eine größere Nähe zur Realität hat, da die *„Beziehung zum Bild, die derjenigen, die er [der Zuschauer] zur Realität hat, viel näher ist.“* (Ebd.: 103). Laut Bazin liegt das daran, dass die Montage die Wahrnehmung der ZuschauerIn vorstrukturiert:

Die Zerstückelung der Einstellungen hatte keinen anderen Zweck, als das Geschehen der inhaltlichen oder dramatischen Logik der Szene folgend zu analysieren. Es ist ihre Logik, die diese Analyse unmerklich macht; der Zuschauer nimmt ganz natürlich den vom Regisseur vorgeschlagenen Blickpunkt ein, weil dieser in der Geographie der Handlung oder in der Verlagerung des dramatischen Schwerpunkts begründet ist. (Ebd.: 91)

Dabei liegt die Gefahr für Bazin darin, dass durch unsichtbare Schnitte diese Montagelogik sich durch ihre implizite Subjektivität von der Realität entfernt: *„Der Schnitt führt also zu einer deutlichen Abstraktion innerhalb der Wirklichkeit. Diese Abstraktion ist, da wir völlig daran gewöhnt sind, als solche nicht mehr spürbar.“* (Ebd.: 310). Dagegen schaffen lange Einstellungen, Plansequenzen und Tiefenschärfe einen seiner Ansicht nach erstrebenswerten Realitätseffekt: *„der Zuschauer selbst wird gezwungen (...) das besondere dramatische Spektrum der Szene zu erkennen.“* (Ebd.)

Was ist aber diese Montagelogik, die Bazin so radikal abwehrt? Im klassischen, westlich geprägten Erzählkino Hollywoods, das zur kollektiven Kultur der westlichen Gesellschaft gehört, in der Mainstreamfilme als Massenkonsumgut bekannt sind, herrscht die Konvention, dass ein fiktionaler Spielfilm nicht nur zwischen 90 und 150 Minuten Länge hat, sondern auch in drei, vier oder fünf Akten eine Geschichte erzählt^{Anm.}, was bedeutet, dass alle 20 oder 30 Minuten ein Wendepunkt zu erwarten ist. Der Großteil des Mainstreamkinos erzählt meist die Geschichte einer Figur mit klaren Motiven linear. Das heißt, diese Hauptfigur verfolgt ein klares Ziel, weshalb sie Hindernisse überwinden muss. Nach einem krisenhaften Höhepunkt folgt meist ein *happy end*, beziehungsweise eine eindeutige Auflö-

Anm.: Diese Konvention ist vergleichbar mit der Aufführungspraxis der antiken Tragödie, die eine Einheit der Zeit suggeriert und in fünf Akten eine geschlossene Handlung erzählt.

sung. Dabei erzählen meist zwei ineinander verwobene Handlungsstränge einerseits eine heterosexuelle Liebesgeschichte und andererseits die aktionsgeladene Handlung zur Problemlösung der Hauptfigur (Vgl. Lahn/ Meister, 2008: 275). Dabei wird die ZuschauerIn von einer dramatischen Frage gelenkt, deren Grundtendenz folgende ist: Und was passiert *dann*? Das heißt, der Geschichte liegt immer ein Zeitkonzept im Sinne eines Zeitstrahls zugrunde, der in die Zukunft strebt. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Zeitdramaturgie im konventionellen Mainstreamkino weitaus einfacher gehalten wird als dies in der Erzählliteratur der Fall ist (Vgl. Lahn/ Meister, 2008: 268), da der Eindruck der Gegenwärtigkeit audiovisuellen Erzählens durch extreme Brüche gestört werden würde. Experimentellere Formen filmischen Erzählens und der Kunstfilm liefern selbstverständlich Gegenbeispiele (Vgl. Ebd.). Die Zeitdramaturgie im audiovisuellen Erzählen wird auf der Ebene des *discourse* vornehmlich in der Montage geleistet, aber auch durch die Dauer einer Kameraeinstellung und ihrer Bewegung, beziehungsweise der Bewegung, die sie abbildet.

Da die Erzähltheorie Monika Fluderniks als Ursprung von Erzählungen die menschliche *experientiality* definiert (siehe Kapitel 3.1), ist für die Perspektive einer Erzählung im Vergleich von audiovisuellem und literarischem Erzählen die Autorschaft solcher Werke – in technischer Hinsicht – relevant. In der Literatur ist diese eindeutig, im Film handelt es sich durch die arbeitsteilige Produktion um eine „multiple Autorschaft“, da jedes Department einen eigenen Beitrag zu dem Gesamtwerk leistet. Die kollektive Produktion und Rezeption audiovisueller Erzählungen wird mehr noch als die Erzählliteratur durch Institutionen (Produktionsfirmen, Filmverleihe, Kinobetreiber) und Apparate (Aufnahme- und Projektionstechnik, Postproduktion) vermittelt. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass audiovisuelle Erzählungen tendenziell ein größeres kommerzielles Interesse haben, was die konventionelle Erzählmuster herausgebildet hat, von denen bereits die Rede war (Vgl. Lahn/Meister, 2008: 274-275). So konzentriert sich die Beschäftigung mit audiovisuellen Erzählungen auch stärker auf wirkungsbezogene Anleitungen und „Erfolgsrezepte“ statt auf strukturelle Analysen des Gesamtkunstwerks (Vgl. Ebd.). Im Hinblick auf die folgende Analyse der Autorenfilme *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* (1975) von Chantal Akerman und *L'Avventura* (1960) von Michelangelo Antonioni ist es wichtig

anzumerken, dass es sich hier um Beispiele aus dem Arthousekino handelt.

Den narrativen Spielfilm dennoch narratologisch zu beleuchten, war eine Aufgabe, der sich der strukturalistische Erzähltheoretiker Seymour Chatman in seinem Werk *Story and Discourse* (1978) stellte. Er problematisierte darin die Vorstellung der Erzählinstanz im audiovisuellen Erzählen, die durch die Mehrschichtigkeit der Zeichenformen und dem Fehlen einer deutlich anthropomorphen Fokalisierung uneindeutig ist. Da die Erzählinstanz im audiovisuellen Erzählen sich nicht direkt auf einen anthropomorphen Erzähler zurückführen lässt, definierte Chatman den Begriff des *cinematic narrator*, um ein Kommunikationsmodell audiovisuellen Erzählens zu skizzieren (Vgl. Chatman, 1990: S. 124-138). Die Frage nach einer Erzählinstanz im Film ist bis heute umstritten, da ein Film viele Ebenen von Erzählinstanzen aufweisen kann, die sich nicht immer genau bestimmen lassen, wobei es zahlreiche Versuche gibt, ein klares Kommunikationsmodell zu modellieren (siehe Kapitel 2.4). Seit Chatmans Formulierung eines *cinematic narrators* haben sich zwei Lager in der Filmnarratologie herausgebildet. Einerseits vertreten Chatman und seine Anhänger die Vorstellung eines *cinematic narrators*, der nicht mit den tatsächlichen Filmemachern zu verwechseln ist und sich bestimmter audiovisueller Techniken bedient, um die Geschichte an die ZuschauerInnen zu vermitteln. Andererseits bestreitet die kognitiv begründete Schule ausgehend von David Bordwell die Existenz einer solchen Erzählinstanz. Bordwell vergleicht dies mit der vierten Wand im Drama, die den Voyeurismus einer ZuschauerIn begründet, dem keine Geschichte erzählt oder gezeigt wird. Bordwell betont darauf aufbauend rezeptionsästhetisch die narrative Syntheseleistung der ZuschauerInnen einer audiovisuellen Erzählung (Vgl. Kuhn, 2011: 76). Die Geschichte entsteht erst bei der Rezeption und kann gemäß seiner Argumentation keine Erzählinstanz aufweisen:

I suggest, however, that narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender, of a message. This scheme allows for the possibility that the narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully.
(Bordwell, 1985: 62)

Die unterschiedlichen Möglichkeiten von Perspektive, Fokalisierung und Subjektivierung

im audiovisuellen und literarischen Erzählen hat zur Folge, dass in literarischen Erzählungen die Gedankenwelt einer Figur, abstrakte Reflexionen und Kommentare durch Sprache einfacher zu vermitteln sind, wohingegen das audiovisuelle Erzählen durch seine Plurimedialität vor allem Sinneseindrücke und Emotionen unmittelbar aktivieren und damit die ZuschauerIn manipulieren kann (Vgl. Lahn/ Meister, 2008: 270). Zeit, Raum und Perspektive werden somit nicht nur verschieden repräsentiert, sondern verfügen auch über einen jeweils anderen narrativen Wert. Während tendenziell anhand von Reflexion und Imagination auf der einen Seite erzählt wird, wird auf der anderen Seite die Erzählung tendenziell durch sinnliche Wahrnehmung vermittelt.

2.3 Erfahrung versus das Erleben von Zeit

In seinem Essay *Der Erzähler* (1936) beschreibt Walter Benjamin den Wandel des Erzählers, der seine Geschichten nicht mehr auf Erfahrungen stützt. Die Erzählhaltung des Erzählers bis zum Aufkommen des Romans bestand darin, Rat zu geben, der durch die Erzählung weitergetragen werden soll (Vgl. Benjamin, 2007: 103): „*Es ist, als wenn (...) das Gesicherste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.*“ (Ebd.) Wobei Benjamin betont, keine pessimistische Perspektive auf eine „*moderne Verfallserscheinung*“ (Vgl. Ebd.: 106) zu beschreiben, sondern darin eine natürliche Entwicklung erkennt, die mit dem technischen Wandel des Buchdrucks einhergeht und „*eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar macht.*“ (Ebd.: 107). Benjamin argumentiert, dass durch den medialen Wandel sich Erzählhaltungen verschieben, da dieser Einfluss auf den Erzähler und seine Erfahrung (der Welt) nimmt. So ist der Romanautor auch kein kommunikativer Erzähler im ursprünglichen Sinn mehr.

Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. (Ebd.: 107)

Benjamin meint als Auslöser des Verlusts der Erzählkunst die Verbreitung der Information

zu erkennen, die in der Gesellschaft einen immer größeren Anklang findet, zu Lasten des Erzählens, „der Kunde“ von Dingen, die in der Ferne liegen und die Geheimnisse beinhalten dürfen:

(...) weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärung schon durchsetzt wäre. (...) beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinah alles der Information zugute. Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten (...) der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt. (Ebd.: 109)

In diesem Zusammenhang steht auch Susan Sonntags Kritik an der Interpretation von Kunstwerken, die immer etwas festschreibt und abstrahiert, was selbst in seiner Konkretion „schwingt“:

(...) if Hamlet is „about“ anything, it is about Hamlet, his particular situation, not about the human condition. A work of art is a kind of showing or recording or witnessing which gives palpable form to consciousness; its object is to make something singular explicit. So far as it is true that we cannot judge (morally, conceptually) unless we generalize, then it is also true that the experience of works of art, transcends judgement – though the work itself may be judged as art. (Sontag, 2009: 29)

Zurück zu Benjamin: Er setzt die Eigenschaft des Erzählers aus der Antike mit seiner Lebensrealität in Zusammenhang. Das waren handwerkliche Tätigkeiten, die mentale Langeweile hervorbrachten, worin die Kunst des Zuhörens erprobt werden konnte (Vgl. Benjamin, 2007: 111). Eine weitere soziokulturelle Beobachtung Benjamins, die die Art der Erzählungen prägt, ist, dass das neue Erzählen aus einer Gesellschaft stammt, in der das Sterben und der Tod keine Öffentlichkeit mehr kennen und somit an Präsenz verlieren.

(...) nicht etwa nur das Wissen oder die Weisheit des Menschen, sondern vor allem sein gelebtes Leben – und das ist der Stoff, aus dem die Geschichten werden – tradierbare Form am ersten am Sterbenden annimmt. (...) Am Ursprung des Erzählens steht diese Autorität. (Ebd.: 113-114)

Benjamin setzt diese Entwicklung mit dem ersten Weltkrieg in Verbindung, indem das Sterben eine solche Erfahrung hinterlassen hat, die nicht mehr tradierbar war. Das Verges-

sen eines solchen Erlebnisses ist heilsamer als die Erinnerung, eine Information lässt sich distanzierter wahrnehmen als die erzählte (tradierte) Erfahrung. Durch die Information kann von der Erfahrung des Todes abgelenkt werden, da sie sich im Moment erschöpft. Doch Erinnerung ist laut Benjamin die Quelle des Erzählers, er schöpft seinen Stoff aus Erfahrung und somit Erinnerung, was plausibel erklärt, dass der Großteil der Erzählungen in der Literatur retrospektiv erzählt.

Die Erinnerung stiftet die Kette der Tradition (...) das Netz, welches alle Geschichten miteinander am Ende bilden. Eine schließt an die andere an, wie es die großen Erzähler immer und vor allem die orientalischen gern gezeigt haben. In jedem derselben lebt eine Scheherazade, der zu jeder Stelle ihrer Geschichten eine neue Geschichte einfällt. (Ebd.: 117)

Interessant ist es diesen Gedanken weiterzudenken. Eine Gesellschaft, die ihre Identität nicht mehr aus der geteilten Tradition zieht, braucht neue sinnstiftende Zeitauffassungen und korrespondierende Erzählformen, um sich darin zu spiegeln und sich ihrer selbst zu vergewissern (Vgl. Kapitel 4 und 6). In einem weiteren Essay *Erfahrung und Armut (1933)* führt Benjamin seinen Gedanken der Erfahrungsarmut fort und erkennt darin ein Problem der Bildung und Kultur, die eine Form des „neuen Barbarentums“ hervorbringt (Vgl. Benjamin, 1980: 215). Hinter dieser Bewertung steckt ein natürlicher Effekt des Medienwandels, der soziokulturelle und technologische Hintergründe hat. Es manifestiert sich darin eine Verschiebung des gesellschaftlichen Wertesystems im Bezug auf die Zeitauffassung und somit der Mentalität der Gesellschaft. Benjamins „neues Barbarentum“ äußert sich darin, sich dem unmittelbaren Erlebnis in einer urbanen Lebensrealität mit allen Sinnen zu verschreiben.

Erfahrungsarmut: das muß man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas Anständiges dabei herauskommt. (...) Natur und Technik, Primitivität und Komfort sind hier vollkommen eins geworden und vor den Augen der Leute, die an den endlosen Komplikationen des Alltags müde geworden sind (...) erscheint erlösend ein Dasein, das in jeder Wendung auf die einfachste und zugleich komfortabelste Art sich selbst genügt (Benjamin, 1980: 218)

Ausgehend von diesen literaturgeschichtlichen beziehungsweise geschichtsphilosophischen Gedanken zu Erfahrung und Erlebnis, ist ein Blick zur Philosophie der Zeit selbst nötig, um die Faszination der Kunst für diese Grundkategorie des Seins zu verstehen.

Der französische Philosoph Henri Bergson betont die mediale Prägung des Zeiterlebens. In seiner lebensphilosophischen Zeittheorie unterscheidet er zwischen einer objektiven und subjektiven Zeit. Während mit der ersteren, „homogenen Zeit“ die Naturwissenschaften arbeiten, und wir selbst aufgrund ihres praktischen Wertes im Alltag darauf zurückgreifen, um uns und unser Leben zu ordnen, zu organisieren und Dokumente zu archivieren, manifestiert sich in der subjektiven Dauer laut Bergson das wahre Wesen der Zeit (Vgl. Volland, 2009: 15-16). Das Paradox von Zeit und Sprache beruht laut Bergson darauf, dass sie aufgrund ihrer Syntax und Grammatik unsere Vorstellung der Zeit einschränkt und festlegt auf die starre, weil objektive, homogene Zeit:

Aus Ruhepunkten, und mögen sie noch so zahlreich sein, wird man niemals etwas Bewegtes machen; wenn man dagegen vom Beweglichen ausgeht, kann man in Gedanken so viele Ruhepunkte daraus ableiten, wie man will. Mit anderen Worten, man begreift, dass feste Begriffe durch unser Denken aus der Beweglichkeit abstrahiert werden können, aber es gibt kein Mittel, um mit der Festigkeit der Begriffe die Beweglichkeit des Beweglichen wiederzugewinnen. (Bergson, 2000: 213)

Bergson aberkennt demnach dem Medium der Sprache die Möglichkeit des Erlebens beziehungsweise den Zugang zur Zeit, auch dem damals sehr jungen Medium Film. Stattdessen sieht er die ursprüngliche Zeiterfahrung in kontemplativer Intuition möglich:

Wir bezeichnen hier als Intuition die Sympathie, durch die man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um mit dem, was er als Einzigartiges und infolgedessen Unaussprechliches an sich hat, zu koinzidieren (Bergson, 2000: 183)

Es ist bemerkenswert, dass Benjamins Gedanken zu Erfahrung und Erlebnis mit Bergsons Theorie der Dauer in einem größeren Zusammenhang stehen. Beide erläutern den Unterschied von strukturierter Erfahrung und dem unmittelbaren Erleben, sowie den Zusammenhang von Zeitbewusstsein und Medialität. Deutlich später problematisierte die medienkritische Debatte im Ausgang der 1980er Jahre den Zusammenhang von Zeit, Medien und Wahrnehmung (Vgl. Volland, 2009: 17). Da Medien Zusammenhänge in Raum und Zeit

schaffen, erzeugen sie Simultanität, eine hohe Informationsdichte und sind durch eine starke Gegenwartsdominanz geprägt.

Der Zugriff auf sie [die Medien] erfolgt instantan, so dass geschichtliche Spannen und räumliche Distanzen übersprungen und gelöscht werden. Die Medienzeit verbindet Ereignisse nicht durch linear-kontinuierliche Entwicklungen miteinander und unterminiert so eine historische Entfaltung des Geschehens. (...) Die Tendenz zur Gleichzeitigkeit wirkt der Wahrnehmung geschichtlicher Abläufe entgegen und damit auch dem Bewusstsein der Entwicklung des Selbst in der Zeit. (Ebd.: 17-18)

Kerstin Volland, Autorin der Monographie *Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch* (2009) kritisiert die Argumentationslogik dieser Debatte, indem sie daran erinnert, dass Medien aktuelle Zeitkonzepte konstruieren und somit selbst historische Phänomene sind, die weiterhin einem technologischen und kulturellen Wandel unterzogen bleiben (Vgl. Ebd.): „Medien begründen keine autoritäre Zeitherrschaft, sondern werden als Instrumente einer aktiven Zeitgestaltung – als Mittel der Zeitinszenierung – sichtbar.“ (Ebd.: 19)

Auch die französischen Dekonstrukturalisten Jacques Derrida und Jean-François Lyotard übten Kritik an der linearen Zeitbeschreibung, die den Ereignischarakter einer komplexen, gewebeartigen Jetzt-Erfahrung vereinfachend abstrahiert (Vgl. Ebd.: 21-22), was sich in Gilles Deleuzes' filmtheoretischen Überlegungen spiegelt. Deleuze beruft sich dabei explizit auf Henri Bergson. In den Kino-Bänden *Das Zeit-Bild* (1999) und *das Bewegungs-Bild* (1998) formuliert Deleuze Zeit als Grundmaterial der Filmästhetik.

Während das Bewegung-Bild mit seinen sensomotorischen Zeichen nur auf ein indirektes (von der Montage abhängiges) Bilder der Zeit bezogen war, verbinden sich das rein optische und akustische Bild, seine Opto- und Sono-Zeichen, direkt mit einem Zeit-Bild, das sich die Bewegung untergeordnet hat. Diese Umkehrung macht nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit. Sie läßt ein regelrechtes Kino der Zeit mit einer neuen Montagekonzeption und neuen Montageformen entstehen (Welles, Resnais). Zweitens wird das Auge gerade in dem Moment hellsichtig, in dem die nicht mehr nur visuellen, sondern auch akustischen Bildelemente interne Beziehungen eingehen (...) (Deleuze, 1991: 37)

Er erläutert filmgeschichtlich die Entwicklung temporaler Ästhetiken und versucht Wirkung und Möglichkeiten audiovisueller Zeitkonzeptionen in ihrer Narrativität zu defi-

nieren. Deleuze benennt das narrative Schema der klassischen, audiovisuellen Narrative als Montagetechnik, die sich aus Bewegungs-Bildern konstituiert, deren Logik der linearen Mechanik der Abfolge folgt.

Indem diese auf die Kontinuität von Bewegung, Zeit und Sinn zielen, bilden sie die Grundbausteine filmischer Linearität. Es handelt sich um Einstellungsklammerungen, welche für korrekte Bewegungsanschlüsse sorgen und so das Zeit- und Sinnkontinuum auf der Bildebene stabilisieren. Sensomotorische Schemata sichern ein folgerichtiges Nacheinander der Momente an der Basis und unterwerfen das lebendige Zusammenspiel der Zeitdimensionen – die Synthesen von Erinnerungen, Wahrnehmungen und Erwartungen – der Mechanik der Abfolge. (Volland, 2009: 22)

Im linearen Erzählkino verschüttet somit der gegenwärtige Moment in seiner Mehrschichtigkeit und ist nur als ein Jetzt-Moment auf einem linearen Zeitstrahl auszumachen. In Anlehnung an Bergsons Auffassung von Dauer versteht Deleuze den gegenwärtigen Moment als Doppelfigur, in dem Gegenwart und Vergangenheit koexistieren (Vgl. Ebd.: 23): „Während eine Seite in der Gegenwart aufscheint, ragt die andere in die Sphäre der Vergangenheit hinein, eine Zweiseitigkeit oder auch inhärente Different des Moments“ (Ebd.). Somit besteht eine Auffassung von Zeit, die von Augustinus über Bergson und Deleuze die Gegenwart in den Fokus stellt, in der sich alle Zeiten (körperlich) manifestieren. Kerstin Volland bemängelt an diesen Zeittheorien, dass es sich um ein paradoxes Unterfangen handelt, da „man versucht mit Hilfe von Zeichen hinter die zeichenhafte Überformung der Zeit zurückzugehen.“ (Ebd.: 25). Sie beruft sich auf den Philosophen Richard Rorty, um ihre Annahme zu untermauern, die Zeit selbst als Medium, beziehungsweise einen medialen Effekt zu betrachten, der sich durch spezifische Zeitvokabulare konstituiert: „Als Resultat veränderlicher Vokabulare unterliegt folglich auch die Zeit selbst einem zeitlichen Wandel“ (Vgl. Ebd.: 26). Darin erkennt Volland die Möglichkeit und Freiheit verschiedene Zeitkonzepte zielorientiert und pragmatisch anzuwenden:

Wird Zeit konsequent als medialer Effekt gedacht, dann ist der Privilegierung von Zeitvokabularen eine Absage zu erteilen und statt nach ihrer 'Wahrheit' nach ihrem Nutzen zu fragen. Damit wird die Tür zu einer Vielfalt gleichberechtigter zeitlicher Diskriptionen aufgestoßen, die unterschiedliche Zwecke erfüllen: z.B.: tragen dimensionierte Zeitmuster individuelle Selbstentwürfe, während lineare Modelle die Koordination alltagspraktischen Handelns ermöglichen; lineare Schemata kennzeichnen

obendrein Entwicklungen (dabei zielt der Zeitpfeil auf die Zukunft, während Geschichtsschreibung und Biographien die Vergangenheit akzentuieren und der kollektiven wie individuellen Erinnerungsarbeit dienen); temporale Zyklen wiederum markieren Routinen und mediale Gleichzeitigkeiten fokussieren die Ereignisdichte der Gegenwart. (Ebd.: 27)

An der Schnittstelle von Philosophie und Narratologie steht Paul Ricœurs Werk *Temps et récit* (1983-1985), indem er eine phänomenologische Studie verfasst, die das Verhältnis von lebensweltlicher Zeiterfahrung und der Vermittlung fiktiver Zeit innerhalb einer Erzählung erforscht. Gemäß seinem Modell liegt der Literatur gerade deshalb die Möglichkeit inne „*sich auf die Wirklichkeit zu beziehen oder aber ihr Vermögen, diese in ästhetischen produktiver, autonomer Weise umzuformen*“ (Mecke, 2009: 15). Darin zeigt sich bereits der Gedanke, der später in Form der *possible world theory* in der Literaturtheorie Ausdruck gewonnen hat (siehe Kapitel 3.1). Ricœur entwickelt ein „Mimesis Modell“ mit drei Ebenen, einen produktiven Zirkel (Vgl. Ebd.), der auf der Annahme fußt, dass (vergleichbar mit Fluderniks *Natural Narratology*, Kapitel 3.1) menschliche Erfahrung und Erzählung sich in einer Art und Weise bedingen, „*die nicht rein zufällig ist, sondern eine Form der Notwendigkeit darstellt, die an keine bestimmte Kultur gebunden ist.*“ (Ricœur, 1988: 87). Entscheidend ist dabei und darin besteht eine Parallele zu Benjamins Gedanken zum Erzähler, dass „*Zeitlichkeit als Stufe höchster Authentizität nicht aus der individuellen Erfahrung, sondern aus der Traditionalität des kollektiven Bewusstseins und des in ihm enthaltenen Wissens um den Tod abgeleitet*“ (Ebd.: 17) wird. Ricœurs Mimesis Begriff versteht sich nicht als Imitation der Realität, sondern betont eher den dynamischen Kunstcharakter der literarischen Repräsentation menschlicher Erfahrung. Seine Gedanken bilden das Fundament einiger narratologischen Konzepte, sind aber vor allem hinsichtlich der kulturellen Verortung von Zeitkonzeptionen und ihren Möglichkeiten relevant. Mit der Stufe I seines Mimesis Modells (Vgl. Ebd.: 90-104) bezeichnet Ricœur die vor der Genese des narrativen Textes gesammelte Zeiterfahrung der AutorIn und impliziert damit, dass Zeiterfahrungen und -Konzeptionen durch Sozialisation (den Rhythmus des Handelns) vorstrukturiert werden. Der Mensch begreift Handlungen gemäß ihrer (kulturellen) Bedeutung und setzt sie gemäß der kulturellen Sozialisation in eine diachrone Ordnung, wobei er der Handlung symbolische Bedeutung und somit Sinn verleiht. Mit der Stufe II seines

Mimesis Modells (Vgl. Ebd.: 104-113) bezeichnet Ricœur den Erzähltext selbst, der darin bestehe eine „*Synthesis des Heterogenen*“ (Ebd.: 106) herzustellen, indem ein Zusammenhang aus allen narrativen Elementen geschaffen und somit eine in sich abgeschlossene Erzählung entsteht (vergleichbar mit Ryans modalem *possible world* System, Kapitel 3.1). Mit der Stufe III seines Mimesis Modells (Vgl. Ebd.: 113-135) beschreibt er einen rezeptionsästhetischen Aspekt der narrativen Vermittlung fiktionaler Zeit. Erst in dem Moment, in dem die LeserIn aktiv die fiktionale Zeit einer Erzählung mit der eigenen Erfahrung in Zusammenhang bringt und sie darin eingliedert, ist die Erzählung als solche erst abgeschlossen (vergleichbar mit dem Ansatz der *participatory sense-making theory* aus der Kognitiven Narratologie, Kapitel 3.1). Dabei ist interessant, dass diese drei Stufen des Mimesis-Modells verdeutlichen, wie mögliche, fiktive Welten im Bewusstsein der RezipientIn entstehen und aktualisiert werden (vergleichbar mit dem Prinzip der *accessibility* innerhalb der *possible world theory*, Kapitel 3.1). Denn anhand dieses dynamischen Austausches der drei Stufen deutet sich an, dass der Erzähltext nicht, wie Ricœur noch postulierte, abgeschlossen und in sich kohärent sein muss. Dennoch gilt Ricœurs Zeitbegriff im Kern immer noch als unumstritten.

Seine poetlogische Fruchtbarkeit erweist dieser Zeitbegriff allerdings erst dann, wenn er in das für den Roman konstitutive und produktive Spannungsverhältnis zur diskursiven Zeit tritt, ein Spannungsverhältnis, welches der Roman konsequent zur Schaffung neuer Zeitformen nutzt, auch jener, die den hermeneutischen Zirkel menschlicher Zeit der Handlung durchbrechen. (Mecke, 2009: 26)

Insofern ist die Erzählhaltung einer Geschichte zur Zeit von grundlegender Bedeutung für die Wahl ihrer strukturierenden, formenden Zeitkonzeptionen. Im Kapitel 6 wird erläutert, wie der Wechsel der Erzählhaltung als Ausdruck eines spezifischen Erzählbedürfnisses mit der Zeitauffassung und -erfahrung einer Gesellschaft zusammenhängt.

3. Zeitkonzepte aus der Perspektive der transmedialen Narratologie

3.1 Kognitive und sprachphilosophische Narratologie

We are all tempted to see time as an objective, measurable, and unambiguous category that can be pictured as a dotted line progressing from past to future. However, narrative temporality makes apparent the complex interrelationship of different types, or orders, of temporality. (Fludernik, 2008: 610)

Monika Fludernik beschreibt das Forschungsfeld der Zeit innerhalb der Erzähltheorie als dessen Initialzündung Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts (Vgl. Fludernik, 2008: 608). Die moderne Auffassung von Zeit in Literatur und Film beinhaltet die Möglichkeit verschiedener Zeitkonzeptionen, wobei die zeitphilosophischen Betrachtungen von Henri Bergson und kinotheoretischen Essays von Gilles Deleuze wegweisend für „moderne“ Zeitkonzepte waren. In der Erzählforschung verfolgen neben philosophischen Ansätzen auch Wissenschaftler Fragen der Temporalität narrativer Werke, indem sie auf Erkenntnisse aus der (Wahrnehmungs-)Psychologie zurückgreifen in Form von kognitivistischen Ansätzen, die Bewusstsein, Wahrnehmung und Erfahrung als Ausgangspunkt ihrer Theorien verwenden. Den Anfang einer literatur-wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Erzählung und Zeitlichkeit machte jedoch Gérard Genette mit seinem wegweisenden Werk, den Monografien *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983). Darin formuliert Genette eine dritte Dimension narrativer Texte, die der Narration, womit er die Mittel der Herstellung eines *discourse* und dessen kommunikative Vermittlungsstrategien meint (Vgl. Genette, 2010: 11, 17). In seinem Werk *Discours du récit* (dt.: *Die Erzählung*) widmet Genette der Zeit als konstitutive Kategorie der Narration drei ganze Kapitel, in denen er sich mit Ordnung, Dauer (Geschwindigkeit) und Frequenz beschäftigt (Vgl. Genette, 2010). Schon hier deutet er an, dass diese narrativen Kriterien auch in anderen Medien auftauchen, obwohl er sein Modell an die sprachliche Markierung von Zeit, dem Tempus des Verbs, knüpft. Sein Modell gilt bis heute auch für das Forschungsfeld transmedialer Narratologie als Ausgangspunkt, die sich immer wieder auf seine Begriffe bezieht, sie verwendet, kritisch

hinterfragt oder erweitert. Das Problem seines strukturalistischen Ansatzes ist, dass es sich um ein starres Modell handelt, dass die Interaktion von RezipientIn und narrativem Werk kaum berücksichtigt. Diese Interaktion ist aber gerade hinsichtlich der Temporalität einer Erzählung entscheidend für die Wahrnehmung von Zeit (Vgl. Popova, 2018: 9). Dennoch gilt Genettes Werk noch immer als Ausgangspunkt der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Temporalität von Erzähltexten. Im Kapitel der Ordnung erläutert Genette anhand zahlreicher Beispiele, besonders aus dem Roman *À la recherche du temps perdu* Anachronien, sowie die Ana- und Prolepse (Vgl. Genette, 2010: 17-52) und kontastiert den Abweichungen der Chronologie sowie jeder Form zeitlicher Verzerrung „eine temporale Autonomie“, eine „Emanzipation dieser Zeitlichkeit“ (Ebd.: 52), nämlich eine Emanzipation von der homogenen, chronologischen Zeit (nach Bergson, siehe Kapitel 2.3). Im Kapitel der Dauer beschäftigt sich Genette mit der Erzählgeschwindigkeit und nimmt darin Bezug auf die bereits angedeuteten zeitlichen Verzerrungen (story > discourse), da eine Erzählung ohne „Rhythmuseffekte“ (Ebd.: 54) nicht auskommt, dem Erzählen also eine generelle Form von (zeitlicher) Selektion zugrunde liegt. Er beschreibt die narrativen Vermittlungsstrategien, die diese Rhythmuseffekte herstellen im Detail: die Summary, die Szene, die Ellipse und die Pause, welche im Wechselspiel einer Geschichte ihren Rhythmus und Sog verleihen (Ebd.: 53-72). Im Kapitel der Frequenz beschreibt Genette die verschiedenen Formen und narrativen Effekte von Wiederholungen eines einmaligen Ereignisses, der Zusammenfassung mehrerer Wiederholungen eines Ereignisses in einer einzigen Beschreibung und der getreuen, sukzessiven Wiedergabe eines mehrfach wiederholten Ereignisses. Er endet schließlich seine Beobachtungen über die narrativen Zeitkonzeptionen fiktionaler literarischer Werke mit dem Schlusswort „Das Spiel mit der Zeit“ (Genette, 2010: 99). Darin betont er, dass die von ihm beschriebenen temporalen Phänomene meist gleichzeitig auftauchen und ineinander verwoben sind und die Möglichkeit offenbaren durch ihre spezifische Zeitästhetik Unmittelbarkeit, Erinnerung und selbst Vergessen zu vermitteln (Vgl. Ebd.: 102):

So nimmt die (zur Ordnung gehörende) Analepse in der klassischen Erzählung meist die Form eines (zur Dauer oder Geschwindigkeit gehörenden) Summarys an, das wiederum gern auf die Dienste des (zur Frequenz gehörenden) Iterativs zurückgreift;

die Beschreibung ist fast immer zugleich punktuell, durativ und iterativ, ohne sich deshalb je Ansätze zu diachronischer Bewegtheit zu versagen: (...) Der zeitliche Gehalt einer Erzählung lässt sich also nur charakterisieren, wenn man wirklich alle Beziehungen zugleich berücksichtigt, die sie zwischen ihrer eigenen Zeitlichkeit und der von ihr erzählten Geschichte herstellt. (Ebd.)

Das Kapitel „Zeit der Narration“ (Ebd.: 139-146), womit Genette den Zeitpunkt der Erzählung im Verhältnis zum Ereignis der Geschichte bezeichnet, fällt nicht in die Kategorie der Zeitlichkeit, sondern in die der sogenannten „Stimme“ und gehört somit für Genette zur Bestimmung der Erzählinstanz. Denn die Annahme eines Zeitpunkts der Narration setzt eine gewisse Körperlichkeit voraus, einen Wahrnehmenden, vergleichbar mit Anke Zechners *Theorie der Filmwahrnehmung* (siehe Kapitel 3.3) und bietet zugleich die Basis für Monika Fluderniks Erzähltheorie der *experientiality* innerhalb der Kognitiven Narratologie. Genette beschreibt in diesem Kapitel den Normalfall einer retrospektiven, späteren Narration und auch die anderen Erzählzeitpunkte einer prospektiven, früheren Narration, einer simultanen Narration und einer eingeschobenen Narration (wie etwa im Briefroman oder Tagebuch zwischen „späterer, gleichzeitiger und früherer Narration“ gewechselt wird) (Vgl. Genette, 2010: 140 ff.)

In dieser Arbeit ist die Wahrnehmung von Zeit und die narrativen Vermittlungsstrategien dieses Zeiterlebens Gegenstand der Analyse, weshalb ein kognitiver Ansatz verfolgt wird. Nach Ansgar Nünning stellt die kognitive Narratologie einen postklassischen Zweig der Erzähltheorie innerhalb der Erzählforschung dar (Vgl. Nünning, 2002: 19). Ausgehend von David Hermans *Cognitive Narrative theory* soll einerseits die *Natural Narratology*, begründet 1991 von Monika Fludernik, und die daraus entsprungene *Unnatural Narratology* für die Analyse fruchtbar gemacht und im Folgenden skizziert werden. Darüberhinaus soll ein Bezug zum literaturästhetischen Theoriemodell der *possible world theory* von Marie-Laure Ryan hergestellt werden, um die Möglichkeiten narrativer Vermittlungsstrategien komplexer beschreiben zu können.

Die kognitive Narratologie (*Cognitive Narrative theory*) basiert auf Erkenntnissen der Kognitionspsychologie, die die Hypothese erhebt, dass der Mensch seine Erfahrungen in Form von Erzählung speichert: „Denken wird gleichgesetzt mit Narrativieren; Identität, Erinnerung, Erfahrungsbildung, Sprachverstehen und Weltwahrnehmung werden als

narrativ charakterisiert.“ (Wege, 2017: 347). Diese These weist die Literaturwissenschaft allerdings zurück, da sie zur Begriffsinflation von „Narrativ“ führt und den literaturwissenschaftlichen Erzählbegriff entwertet, der weitaus mehr Merkmale erfüllen muss (Vgl. Ebd.). Es sei an dieser Stelle jedoch daran erinnert, dass Bergson das Problem der Vermittlung von Zeiterleben (*durée*) in der Sprache verwurzelt sah, die diese bereits ordnet, strukturiert und somit als Erfahrung abstrahiert und festlegt. Insofern erkennt die kognitive Narratologie den Konstruktionscharakter von Sprache und Erzählung an und interessiert sich für die Mechanismen dieser Konstruktion, die eine Vorstellung von Welt erzeugen, beziehungsweise die Wahrnehmung lenken.

Genette's (1972) influential account of time in narrative, for example, can be motivated as a heuristic framework for studying the WHEN component of world creation. When Genette distinguishes between simultaneous, retrospective, prospective, and "intercalated" modes of narration (...) these narrative modes can now be interpreted in light of the different kinds of structure that they afford for worldmaking. (Hermann, 2013) ¹

Die kognitive Narratologie hat den Vorteil transdisziplinär anerkannt und intelligibel zu sein, was damit zusammenhängen mag, dass die Vorstellung einer *embodied cognition*, „die körperliche Bedingtheit von Denken, Wahrnehmung und Sinnbildung“ (Wege, 2017: 347) eine Schnittstelle zwischen naturwissenschaftlich-empirischen und erfahrungswissenschaftlich forschenden, sozial- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen darstellt, die diese Erkenntnis für ihrer jeweiligen Wissenschaftstraditionen nutzbar machen. Im Sinne der *embodied cognition* sind Verstehensprozesse „in soziale und kulturelle Umwelten eingebunden“ (Ebd.) und können nur konkret in diesen Kontexten erklärt werden. Die Grundlage für alle Formen des kognitionswissenschaftlichen Ansatzes bilden die Werke der „Philosophen des Geistes, insbesondere der phänomenologischen Tradition nach Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty.“ (Wege, 2017: 348). Ein wichtiger Vertreter der *Cognitive Narratology* ist David Hermann, der einen linguistischen Ansatz vertritt.

¹ Herman, David: "Cognitive Narratology", Paragraph 31. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press.

URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive+Narratology&oldid=2058

[view date: 19 Jun 2018]

Er betont das transmediale Potenzial der *theory of mind* innerhalb der Erzähltheorie, was im Hinblick auf den transmedialen Gegenstand meiner Analyse wichtig ist:

(...) cognitive narratology is transmedial in scope; it encompasses the nexus of narrative and mind not just in print texts but also in face-to-face interaction, cinema, radio news broadcasts, computer-mediated virtual environments, and other storytelling media. In turn, "mind-relevance" can be studied vis-à-vis the multiple factors associated with the design and interpretation of narratives, including the story-producing activities of tellers, the processes by means of which interpreters make sense of the narrative worlds (or "storyworlds") evoked by narrative representations or artifacts, and the cognitive states and dispositions of characters in those storyworlds. (Hermann, 2013)²

Für eine transmediale Anwendung so fruchtbar sind die Werkzeuge der kognitiven Narratologie also deshalb, weil sich ihre literaturwissenschaftliche Analyse mit den narrativen Vermittlungsstrategien beschäftigt, in der körperliche Erfahrung und kognitive Aspekte wichtige Kriterien darstellen. Infolgedessen sind Figur, ErzählerIn und LeserIn die wesentlichen Instanzen, die als Analysegegenstand dienen, aber auch Aspekte der Erzählperspektive wie literarische Räume und Bewusstseins- und Wahrnehmungsvorgänge, womit auch Körperlichkeit, Figurenhandlung und deren Emotionen zusammenhängen, wobei immer von Interesse ist, wie und warum diese vor der LeserIn rezipiert werden (Vgl. Wege, 2017: 348). „Ziel der Kognitiven Narratologie ist, Verstehensdynamiken, Effekte und das auf der Basis von Textsignalen leserseitig evozierte globale Gesamtkonstrukt zu beschreiben.“ (Ebd.: 349). Das heißt, durch Erkenntnisse über ein fiktives Bewusstsein und über die Konstruktionsmechanismen fiktiver Welten besteht die Möglichkeit das eigene Bewusstsein zu erforschen:

More radically, do stories afford scaffolding for consciousness itself—in part by emulating through their temporal and perspectival configuration the nature of conscious awareness itself? In other words, are there grounds for making the strong claim that narrative not only represents what it is like for experiencing minds to live through events in storyworlds, but also constitutes a basis for having—for knowing—a mind at all, whether it is one's own or another's? (Hermann, 2013)³

2 Herman, David: "Cognitive Narratology", Paragraph 2. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press.
URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive+Narratology&oldid=2058
[view date: 21 Jun 2018]

3 Herman, David: "Cognitive Narratology", Paragraph 6. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of

Die Analysewerkzeuge der kognitiven Narratologie stammen zum Großteil aus der Forschung künstlicher Intelligenz, in der die Frage aufgeworfen wurde, wie ein Verstehensprozess abläuft. Inwiefern Menschen dabei auf ein Archiv von situativem und kontextbezogenem Wissen zurückgreifen (Jahn, 2008: 69). Einerseits gibt es die *frame theory*, die die Formen der Rahmungen einer Erzählung beschreibt (gegenständlich und sprachlich) und auch für Erwartungshaltung der RezipientInnen hinsichtlich von Genre und Kausalität ausschlaggebend sind, sichtbar an folgendem Muster: „*Conversation[Preface[Opening[Orientation[Beginning[Story]End]Closing]Evaluation]Coda]Conversation*“ (Young, 2008: 185). Dabei können die Frames extradiegetischen und intradiegetischen Ebenen angehören, Teil eines Gesprächs (beziehungsweise eines Vorworts) oder schon Teil der Geschichte selbst sein (Vgl. Ebd.: 186). Insofern ist Narrativität anhand von Frames im klassischen Sinne des oralen Erzählens gekennzeichnet, das eine Geschichte oftmals durch Kommentare im Vorfeld vorbereitet und auch nachbereiten kann. „*Frames are not only bumps in the topography of the real; they are also 'metacomunications' (...) about the ontological status of our experience of strips of activities or strips of discourse as stories.*“ (Ebd.). Andererseits dient die *schema theory* innerhalb der kognitiven Narratologie als Werkzeug, um Verstehensprozesse präziser zu beschreiben, die auf kontextbezogenes Wissen zurückgreifen. Diese mentalen Verstehensstrategien werden als *Script* und *Frame* formuliert. Die Grundannahme der *schema theory* ist, dass „*all new experiences are understood by means of comparison to a stereotypical model, based on similar experiences and held in memory. New experience is evaluated in terms of its conformity to, or deviation from, that model or 'schema' (pl. 'schemata')*“ (Gavins, 2008: 521). Man unterschied zwischen situativen, persönlichen („Rollen“) und instrumentalen *scripts*:

Situational scripts contain our knowledge of what to expect in everyday situations, such as going to a restaurant (...). Personal scripts tend to have character roles which people adopt as the occasion arises, and include such examples as JEALOUS SPOUSE, FLIRT, and so on. Some examples of instrumental scripts are LIGHTENING A CIGARETTE, STARTING A CAR (...) and any other action which requires knowledge of how to achieve a particular physical objective. (Ebd.)

narratology. Hamburg: Hamburg University Press.

URL = [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive Narratology&oldid=2058](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive%20Narratology&oldid=2058)
 [view date: 19 Jun 2018]

Das bedeutet, dass im Leseprozess (Rezeptionsprozess) Frames allgemeine Erwartungshaltungen der RezipientInnen gegenüber einer Erzählung generieren. Außerdem vergleicht die RezipientIn im Leseprozess die Erzählung mit Schemata, womit er auch Leerstellen füllt und innerhalb der Erzählung die situativen, persönlichen und instrumentalen Scripts der RezipientIn die Handlungsoptionen der Figuren suggerieren. Je nach Verlauf der Geschichte werden die Frames aktualisiert, abhängig davon wie die Erwartungen der RezipientIn bestätigt oder enttäuscht wurden.

Whereas the term “scripts” was used to refer to kinds of world-knowledge that generate expectations about how sequences of events are supposed to unfold, “frames” referred to expectations about how domains of experience are likely to be structured at a given moment in time (Herman, 2013)⁴

Anhand dieser Analysewerkzeuge ist es in der kognitive Narratologie möglich, die Vermittlungsstrategien subjektiven Zeiterlebens zu beschreiben, das aus narrativen Triggern entspringt.

Da in den Erzähltheorien vor dem *cognitive turn* bestimmte Zeitkonzeptionen als gegeben angesehen wurden, galt als Merkmal von Narrativität der Plot, der ein Kausalprinzip verfolgt, das auf Sukzession basiert.

A simple narrative is a series of episodes collected as a focused chain. Not only are the parts themselves in each episode linked by cause and effect, but the continuing center is allowed to develop, progress and interact from episode to episode. A narrative ends when its cause and effect chains are judged to be totally delineated. There is a reversibility in that the ending situation can be traced back to the beginning; or, to state it another way, the ending is seemingly entailed by the beginning. This is the feature of narrative often referred to as closure. (Branigan, 1992: 20)

Monika Fluderniks komplexes, theoretisches Werk *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), das sie im Zuge des „*cognitive turn*“ publizierte, formuliert eine Redefinition von Narrativität, die in ihrem kognitiven Modell nicht länger an einen Plot gebunden ist, sondern an das Bewusstsein eines Menschen und dessen (innerer und äußerer) Erfahrung,

⁴ Herman, David: "Cognitive Narratology", Paragraph 12. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press.

URL = [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive Narratology&oldid=2058](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive%20Narratology&oldid=2058)

[view date: 19 Jun 2018]

die er in einer Erzählung mitteilt.

(..) the definition of narrativity (traditionally based on the plot) has been replaced by a conception of representation of and by means of consciousness. Fludernik's model defines narrativity as based on experientiality. This redefinition of narrative as rendering not necessarily a plot but a character's or narrator's experiential reality was influenced by insights from conversational narratives in which the point of the story is not merely 'what happened' but, especially, what the experience meant to the narrator and what he or she wanted to convey with it. (Fludernik, 2008: 610)

Das bedeutet im Umkehrschluss, dass eine Erzählung nicht mehr über eine starke Handlung definiert werden muss, da Handlung nur ein Aspekt von Narrativität und Erfahrung darstellt, der nicht größer ist als etwa die Temporalität einer Erzählung. Grundlegend für eine Erzählung sind gemäß der kognitiven *Natural Narratology* dementsprechend die *experientiality* und *tellability*.

(...) the redefinition of narrativity qua experientiality without the necessity of any actantial groundwork. In my model there can therefore be narratives without plot, but there cannot be any narratives without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level. (Fludernik, 1996: 9)

Erfahrung, genauer *narrative experientiality*, definiert Fludernik als Grundeigenschaft einer Erzählung, deren Interesse nicht darauf beruht zu erzählen, was passiert ist, sondern was der Erzähler beziehungsweise die Erzählinstanz mittels einer Erfahrung vermitteln will (die Art und Weise der Inszenierung, Beschreibung etc.

narrative experientiality, which is typically of a dynamic kind (...) is primarily based on a consciousness factor rather than on actantial dynamics or teleological directedness. Teleology and dynamics in many experimental texts are constituted not on the level of emplotment (with its emphasis on suspense) but on the interpretative level where the reader imposes a generic aesthetics on recalcitrant textual givens. (Fludernik, 1996: 22)

Ihre Theorie stützt sich auf Prinzipien der Oralliteratur, die offenlegt, wie grundlegende Mechanismen der Mitteilung funktionieren.

Readers actively construct meanings and impose frames on their interpretations of texts just as people have to interpret real-life experience in terms of available schemata. It will be argued that oral narratives (more precisely: narratives of spontaneous conversational storytelling) cognitively correlate with perceptual parameters

of human experience and that these parameters remain in force even in more sophisticated written narratives, although the textual make-up of these stories changes drastically over time. (...) narrativity (...) is here constituted by what I call experientiality, namely by quasi-mimetic evocation of 'real-life experience'. (Fludernik, 1996: 9)

Ihr kognitiver Ansatz, vom Verstehensprozess der LeserIn auszugehen und den Fokus auf das Bewusstsein zu lenken, öffnet das konventionelle Forschungsfeld der textorientierten Literaturwissenschaft hin zu Oralliteratur, Drama, Lyrik und Film. Das bedeutet ferner, dass somit auch narrative Werke der Moderne und Postmoderne anhand ihrer Theorie beschrieben werden können, die kaum eine Handlung aufweisen:

like Samuel Beckett's scenarios of disembodied voice – as narratives that fully satisfy the requirement of experientiality: such texts operate by means of a projection of consciousness without needing any action-oriented base structure. (Alber, 2007: 394-395)

Die kommunikative Situation eines narrativen Werks und seiner RezipientIn ist in dieser Erzähltheorie ebenso von Bedeutung wie der Erzählstandpunkt der Erzählung. In diesem Zusammenhang muss der Begriff der *tellability* innerhalb der Narratologie kurz erläutert werden. Es handelt sich dabei um ein kontextspezifisches oder kontextlos, kulturell geprägtes oder universelles, semantisches oder pragmatisches Kriterium, das die Ansicht der RezipientIn beschreibt, sich mit einer „interessanten Geschichte“ zu beschäftigen und somit von einigen Wissenschaftlern als Bedingung von Narrativität angesehen wird und noch vor jeder Form narrativer Strukturierung einer Erfahrung steht (Vgl. Ryan, 2008: 589-590).

Tellability is a quality that makes stories inherently worth telling, independently of their textualisation. (...) The concept of tellability presupposes that stories exist in a virtual state in the mind of the storyteller, before they are actualised as texts in the storytelling (or writing) performance – a view that challenges the literary dogma of the inseparability of form and content. (Ryan, 2007: 589)

Ein gutes Beispiel dafür ist folgende literaturgeschichtliche Beobachtung, die anhand der Unterschiede der inhärenten Logik von Erzählungen deutlich macht, dass diese (narrativen) Perspektiven darstellen und Konzepte, nicht jedoch die ursprüngliche Form einer

Erfahrung.

Whereas popular literature invests heavily in the tellability of plots, high literature often prefers to make art out of the not-tellable, thereby following the footsteps of Flaubert, who claimed that Madame Bovary was 'a novel about nothing'. (Ryan, 2007: 590)

Narrative Werke, die nach dieser Erzählstrategie verfahren, vermitteln aus der Perspektive der kognitiven Narratologie Bewusstseins- und Wahrnehmungsräume, die Erlebnisse spiegeln und den RezipientInnen durch bestimmte narrative Strategien in diese involvieren. Die *natural narratology* analysiert die Wirkungsmechanismen im Rezeptionsprozess, inwiefern also durch akustische und visuelle Merkmale eines Textes ein fiktiver Raum geschaffen wird, der das Bewusstsein der Figuren spiegelt.

In *Towards a 'Natural' Narratology* beschreibt Fludernik vier kognitive Muster, mit denen Erfahrung mittels Bewusstsein vermittelt wird und anhand derer eine Erzählung analysiert werden kann: **Level I** bilden Parameter der „*real-life experience*“ (Fludernik, 1996: 32): „*In this schema teleology (i.e. temporal directedness and inevitable plotting) combines with the goal-orientedness of acting subjects and with the narrator's after-the-fact evaluation of narrative experience. Such a pattern is typical of natural narrative (...)*“ (Ebd.). **Level II** bilden vier Wahrnehmungszugänge (*access*), die der Geschichte zugrunde liegen und diese vermitteln: „*I distinguish between the real-world 'script' of TELLING [reflecting]; the real-world schema of perception (VIEWING); and the access to one's own narrativizable experience (EXPERIENCING).*“ (Ebd.) **Level III** stellen die Parameter von Erzählsituationen dar, die kulturell geprägt sind: „*Since storytelling is a general and spontaneous human activity observable in all cultures, it provides individuals with culturally discrete patterns of storytelling.*“ (Ebd.) Das **Level IV** stützt Fludernik auf das kognitive Konzept der *naturalisation*, das Jonathan Culler 1975 formulierte und einen Prozess benennt, bei dem die RezipientIn „schwierige Texte“ als Erzählungen interpretiert und somit einordnen kann und verständlicher macht. Fludernik nennt dies „narrativisieren“ (Vgl. Ebd.: 33). Kritiker behaupten, Fluderniks Theorie sei nur in einem bestimmten Zeitraum gültig, worauf Fludernik argumentiert, dass sich durch mediale Erneuerungen auch immer andere „Wahrnehmungserlebnisse“ generieren (vgl. Kapitel 3.3), die sich auf verschiedenen Ebenen der narrativen Vermittlung spiegeln werden. Der Anspruch ihres

Ansatzes ist ein *work in progress*, um diese neuen Bewusstseins- und Wahrnehmungsformen fortlaufend zu beschreiben, wobei der Fokus der Theorie auf dem Beschreiben von Gemeinsamkeiten der Tiefenstruktur narrativer Werke liegt, statt deren Oberflächenstruktur (Vgl. Alber, 2008: 395)

With regard to changes in perception introduced in the wake of the media revolution Fludernik argues that new perception strategies are not likely to affect level-I related cognitive parameters. Rather, they may lead to the development of new frames on level I and III, where they can be added to a growing inventory of generic schemata. (Ebd.)

Bei einer Konferenz zum Thema „Unnatürliches Erzählen“ (Vgl. Alber; Heinze, 2011: 12) beschäftigten sich Literaturwissenschaftler mit Fluderniks Theorie und erweiterten sie um die *unnatural narrative theory*, die vier Kategorien umfasst: „(1) *synchronic and diachronic perspectives*; (2) *unnatural narrators and minds*; (3) *unnatural time*; and (4) *unnatural worlds and events*.“ (Ebd.). Diese *unnatural narrative* tritt in allen Literaturepochen auf und bezeichnet narrative Texte, die mit narrativen Konventionen brechen (postmoderne oder avantgardistische) und damit „*produce a defamiliarization of the basic elements of narrative*.“ (Ebd.: 34). Laut Brian Richardson sind diese Aspekte aufgrund des vorherrschenden Mimesis Konzept der Erzähltheorie weniger behandelt worden (Vgl. Richardson, 2011: 24). Die „Unnatürlichkeit“ dieser narrativen Texte betrifft die Grundkomponenten des Erzählens: „*narration, story and ontological consistency*“ (Ebd.) und tritt somit auf der Ebene des *discourse (unnatural voices)* (Vgl. Ebd.), der Geschichte (widersprüchliche raumzeitliche Verortung und Inkohärenz bei klarem Thema) (Vgl. Ebd.: 25) und der Fokalisierung (Widersprüche derselben, 'Paralepsen') (Vgl. Ebd.: 27) auf.

an unnatural narrative is one that conspicuously violates conventions of standard narrative forms, in particular the conventions of nonfictional narratives, oral or written, and fictional modes like realism that model themselves on nonfictional narratives. Unnatural narratives furthermore follow fluid, changing conventions and create new narratological patterns in each work. (Ebd.: 34)

Darüber hinaus konkretisieren Richardson und Nielsen *unnatural narratives*, indem sie auf den Unterschied von konventionalisierten und unkonventionellen Formen sowohl des

natural storytelling (nach Fludernik's *experientiality*) und des *unnatural storytelling* aufmerksam machen.

	Conventional	Unconventional
Natural	Oral storytelling. Conversational narration. Many autobiographies.	Truly mimetic, unsorted, unhomogenized representations of, say, five minutes of thought. Unorganized, abrupt, without marked beginning and end, etc.
Unnatural	Many literary narratives. Many traditional works of realism: use of omniscient narration, homogenized thought and speech representation etc.	Experimental fiction. Postmodernist narratives. Non-fictional trauma-narratives?

(Nielsen, 2011: 85)

Richardson appelliert daran, die Widersprüche einer *unnatural narrative* nicht durch Interpretation zu naturalisieren, sondern stattdessen die Mechanismen und Konstruktion dieser Narrative zu analysieren und in einer *unnatural narrative theory* theoretisch zu erfassen.

We must instead respect the polysemy of literary creations, and a crucial aspect of this polysemy can be the unnatural construction of recalcitrant texts. We need to recognize the anti-mimetic as such, and resist impulses to deny its protean essence and unexpected effects. (Ebd.: 33)

Die neuere kognitive *participatory sense-making theory*, die Popova und Cuffari in ihrem Artikel über Temporalität von Erzählungen nutzbar machen (Vgl. Popova, Cuffari, 2018), zielt darauf ab, Verstehensprozesse als Dynamiken zu analysieren, die vor allem in sozialen Interaktionen passieren und nicht (nur) im Bewusstsein eines einzelnen Individuums, wie zuvor meist angenommen wurde. Rezeptionsprozesse werden darin mit sozialen Interaktionen verglichen.

The central tenet of participatory sense-making is that agents, by enacting their own sense-making, directly and partially constitute the sense-making of other agents. In performing an action, it is often the case that I am serving two distinct and sometimes contradictory orders of normativity: that of my own precarious organization (and its arising needs for adaptive action) and that of an emergent interactive organization, which may be enduring or fleeting, but nonetheless is precariously in-time. (Popova/ Cuffari, 2018: 2)

Diese Dynamik von Reagieren und Verstehen eines Menschen auf eine gegebene, im weiteren Sinne kommunikative Situation wird in diesem Zusammenhang als *social agency* beschrieben (Vgl. Ebd.). Diese *social agency* findet auch im Rezeptionsprozess statt, bei dem die Temporalität einer Erzählung die Kategorie darstellt, die die RezipientIn am stärksten einbezieht und fordert.

In the experience of opening to a dialogue with a text, in submitting her agency to the guidance of another, the reader's sense-making is co-authored. Especially, her experience of the temporal flow or pacing of events is not of her own making, but emerges out of an active-passive dialectic encounter (or a dialogue) with the text. Temporality (...) demonstrates the agentive effects the text enacts on a reader. (Popova/ Guffari, 2018: 4-5)

Dadurch steht der Rezeptionsprozess strukturell realer Erfahrung sehr nahe, denn es „requires an enactive participation in the duration of the textual unfolding itself, much like the unfolding of time in lived experience.“ (Ebd.: 6). Bergsons Beschreibung der Dauer korrespondiert laut den Autorinnen mit dem Rezeptionsprozess eines narrativen Werkes, da es eine Aktivität der RezipientInnen voraussetzt, der die Simultanität verschiedener Zeiten, die das narrative Werk entworfen hat, mental vereinen muss: „It is this conception of time as continuous multiplicity, as a dynamic non-linear flow, that best captures the participatory nature of time experience in reading a story.“ (Ebd.). Vergleichbar mit Fluderniks Konzept der *experientiality*, betonen die Autorinnen die anthropomorphe Eigenschaft von Temporalität, die Erfahrung oder ein wahrnehmendes Erleben voraussetzt, das in einem *sozialen* Gefüge gewonnen wurde und somit auch immer Symptom sozialer Interaktion ist: „(...) temporality is not simply subjective but involves the temporal positioning of a language user in relation to others.“ (Ebd.: 7). Im Hinblick auf den Roman *La Jalousie* (1957) (Vgl. Kapitel 4.1) ist auch ihre Beobachtung von Interesse, die Relevanz des sprachlichen Unterschieds von Präsens und Vergangenheitsformen zu betonen. Während Beschreibungen im Präsens erzählt werden, ist, ganz im Sinne von Fluderniks *experientiality* Konzept, eine Erzählung in unserer Vorstellung meist die Vermittlung einer Erfahrung, die schon abgeschlossen ist.

In most languages, the present is a tense used to describe rather than to narrate , narration being a verbal activity for which the dynamic past is better suited. This is

because narration is most commonly understood as a presentation of experience viewed from a retrospective vantage point. (Popova/ Cuffari, 2018: 7)

Doch im Arthousefilm und in experimenteller Literatur wird die Erzählung selbst zum Erlebnisraum beziehungsweise zu Erlebnisräumen des Zeitempfindens verschiedener Figuren und ihres (temporalen) Bewusstseins. Durch Zeitbilder im audiovisuellen Erzählen und schriftsprachlichen Erzählungen im Präsens gewinnen die Geschichten eine Unmittelbarkeit, der ein Ereignischarakter innewohnt. Dabei ist anzumerken, dass die temporale Konnotation des Präsens eine weitaus größere ist, als Vergangenheitsformen, da das Präsens abgesehen von der Gegenwart auch Gewohnheiten und im Deutschen sogar das Futur bezeichnen kann. Diese Uneindeutigkeit fordert die LeserIn eines narrativen Werkes doppelt heraus.

Just as the present moment of experience is phenomenologically distinct from something recalled from memory, we experience the present moment of reading as different from something we read at the beginning of the novel we are currently engrossed in. (...) in reading we relate our present moment(s) of reading with phases of the story preceding it, so that individual events and episodes get connected, even in longer literary works. (Popova/ Cufferi, 2018: 8)

Was triggert verschiedene Erlebnisräume, die das temporale Bewusstsein des Wahrnehmenden vermitteln? Popova und Cufferi erläutern anhand von Bergson die Funktionsweise der temporalen Perspektive, einer narrative Strategie, die sich nach vergleichbaren Strukturen verhält wie die Erinnerung selbst (Vgl. Ebd.):

(...) we can be situated proximally to the events described and thus represent them in detail or we may summarize them briefly and selectively, leaving out some details. The temporal perspectives available to memory underlie the temporality employed in the telling of stories. (Ebd.)

Aus strukturalistischer Perspektive ist es ein Wechsel von Szene und Zusammenfassung, der sich jedoch als Prozess der Sinnstiftung aufeinander bezieht und den Wahrnehmenden selbst charakterisiert als „sense-maker“:

*Time in narrative mirrors the flow of time in consciousness and, as noted before, the oscillating **pace of the parts of conscious experience translates into the pace of narrative time itself.** (...) consciousness alternates between immediacy and displacement, between what is perceived and remembered or imagined, just as narratives*

unfold in dynamic temporal frames, where one focus of active information is continually replaced by another. (Popova/ Cufferi, 2018: 9)

Popova und Cufferi legen dar, dass die Aktivität der RezipientIn daran zu messen ist, ob er entweder immersiv in eine Szene eintauchen kann, in der die Erzählzeit und die Zeit der Erzählung kongruent sind und somit eine Unmittelbarkeit des Geschehens evozieren, oder aber die LeserIn aktiv gefordert ist, Sinnzusammenhänge zu schaffen im Falle einer Zusammenfassung (Summary, Ellipse), oder einer (deskriptiven) Pause (betonte Visualität, Poesie, tatsächliche Erzählpause). Auch hier lässt sich beobachten, dass der kognitive Leseprozess keine Chronologie nachvollzieht, sondern Schlüsse aus dem spezifischen Rhythmus einer Erzählung zieht, der das wahrnehmende Bewusstsein widerspiegelt, was die Erfahrung und das Erlebnis von Zeit in der Erzählung vermittelt.

The reader goes not through a series of logical steps but (...) a particular rhythm of accelerations and decelerations. Like the experience of lived time itself, temporal perspective in a narrative is not and cannot be of the same intensity or stay continually the same. It alternates between being implicit and explicit all the time. (Ebd.: 10-11)

Diese narrative Strategie der interaktiven Repräsentation von Erfahrung und Zeiterleben, beziehungsweise der Simulation ihres Erlebens, schafft eine interaktive Verstehensdynamik, die einen enormen immersiven Charakter hat. Dieser Immersionseffekt ist auf den körperlichen Ursprung der Wahrnehmung einerseits für ein Vermitteln von Jetzt und Gegenwart zurückzuführen und andererseits durch jene narrative Ordnung von Zeit möglich, die wir körperlich erfahren haben und erinnern können. So entsteht ein Zusammenspiel aus Triggern von „passiven“ Sinneseindrücken und „aktiver“ mentaler Konstruktion, aus dem die RezipientIn gemäß seines Erfahrungshorizonts Sinn schöpft.

Temporal patterns, both dialogic (retention/ protention requiring) and durational (complex and cumulative), emerge and hold sway in a state of mutual influence between an emergent interactive autonomy and the sense-making normativities of each participant. (Ebd.: 11)

Grundlegend ist dabei, dass jede Form der Erzählung von subjektiver Erfahrung (*embodied cognition*) und einem Erzählzeitpunkt ausgehend, durch ihre Vermittlungsfunktion immer

ein Teilen von Erfahrungen in der Zeit impliziert (Vgl. Popova/ cuffari, 2018: 8). Diese Grundbedingung des Erzählens beschrieb Paul Ricœur bereits in seinem Werk *Le temps et récit* (1984): „*the world unfolded by every narrative work is always a temporal world [...] narrative is meaningful to the extent that it potrays the features of temporal experience.*“ (Ricœur, 1984: 3).

Kapitel 5 beleuchtet, inwiefern Benjamins Gedanken zu Erfahrung und Erleben (siehe Kapitel 2.3), vor diesem theoretischen Hintergrund weitergedacht werden können und gemäß des medialen Wandels auch eine neue Erzählhaltung festzumachen ist, ein *turn* vom Erzählen von Erfahrung hin zum Teilen von Momenten (*social media*), deren Ziel nicht mehr Rat geben, reflektieren oder unterhalten ist, sondern Identität und Gemeinschaft stiften. Es bietet sich an, die kognitiven Theorien von *experientiality* und *participatory sense-making* mit der *possible world theory* zu verknüpfen, denn: „*(...) narrative is both a product of and a resource for the (re)modeling of worlds*“ (Fludernik, 2010: 150). Da jedes fiktive Bewusstsein auch eine fiktive Welt darstellen kann, geht es um mentale Projektion einerseits und andererseits um die Art und Weise, wie *embodiedness*, die jeder menschlichen Erfahrung zugrunde liegt, im Leseprozess vermittelt wird und transmedial beschreibbar ist. Philosophische Ansätze der Narrtologie wie etwa die *possible world theory* haben ein großes Erkenntnisinteresse an der Bedeutungsdimension narrativer Texte (Vgl. Nünning, 2002: 16): „*Die Modelle der possible world theory tragen der Tatsache Rechnung, daß fiktionale Erzähltexte alternative Welten entwerfen, die ihrerseits aus einer Vielzahl von 'subjektiven Wirklichkeitsmodellen' (...) bestehen.*“ (Ebd.). Das Konzept der *possible worlds* entspringt der analytischen Philosophie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wurde entwickelt, um semantische Probleme zu lösen. Innerhalb der Literaturwissenschaft wurde dieses Konzept in zweierlei Form aufgegriffen: einmal innerhalb der Literaturtheorie durch Thomas Pavel, Lubomír Dolezel, Umberto Eco und Marie-Laure Ryan, andererseits innerhalb der *cognitive narrative theory* durch Richard Gerrig, David Herman und Paul Werth (Vgl. Ryan, 2014: 31). Die *possible world* wird in der Literaturwissenschaft also für verschiedene Forschungsfragen nutzbar gemacht. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich jedoch ausschließlich auf die *cognitive narrative theory*, die danach fragt „*how they [possible worlds] are constructed and „simulated“ in*

the mind of the reader, on what kind of cues trigger this process of simulation, or on the description of the narrative experience as one of immersion.“ (Ryan, 2014: 32). Insofern soll die *possible world theory* für die folgende Analyse des literarischen und der beiden audiovisuellen narrativen Werke dazu dienen, deutlich zu machen, wie die Immersion in die möglichen Welten der Erzählungen passiert. Weiterhin soll anhand der *possible world theory* verdeutlicht werden, dass es sich bei den Erzählungen um mögliche Welten handelt, die Zeitkonzeptionen entwerfen, die sich von klassischen temporalen Narrativen der Linearität und Kausalität unterscheiden und neue (mögliche) Erlebnisräume schaffen. Darüberhinaus soll erläutert werden, auf welche Art und Weise darin Zeit wahrgenommen, beziehungsweise erlebt werden kann und wie sich dieses Zeitbewusstsein narrativ vermittelt. Inwiefern befruchten sich dabei Narrative, die dem Medium der Prosaliteratur und dem Medium des narrativen Arthousefilms entspringen? Um dem auf den Grund zu gehen, gilt es vorerst die *possible world theory* verständlich zu machen: In der analytischen Philosophie diene die *possible world* der Differenzierung von real (*real*) und wahr (*actual*), um eine Aussage logisch zu bewerten.

for Lewis⁵, all possible worlds are real in the sense that they exist independently of whether or not a member of AW imagines them, but only one world can be actual from a given point of view. (Ryan, 2014: 32)

Das Konzept der *possible world theory* hat sich allerdings innerhalb der Literaturwissenschaft langsam von seinem Ursprung in der analytischen Philosophie emanzipiert und bezeichnet mit Hilfe eines Modalsystems die Existenz und Verknüpfungen zwischen möglichen Welten (*possible worlds*), die allgemein gesprochen das Imaginierte, Virtuelle, Geistige und Potenzielle bezeichnen (Vgl. Ryan, 2008: 446-449). Innerhalb der Literaturtheorie der 1970er Jahre erkannte Umberto Eco in einem wegweisenden Artikel narrative Texte als Universen möglicher Welten und nannte einen narrativen Text „*a 'machine for producing possible worlds' (of the fabula, of the characters within the fabula, and of the reader outside the fabula)*“ (Eco, 1979: 246). Er definiert darin *possible worlds*, den Zugang zu *possible worlds* und die Identität eines gegebenen Individuums innerhalb mehrerer Welten (*transworld identity*) folgendermaßen (Eco, 1979: 219):

5 Vgl. Lewis, David (1973). *Counterfactuals*. Cambridge, UK: Cambridge UP.

- (i) *a possible world is a possible state of affairs expressed by a set of relevant propositions either p or $\sim p$;*
- (ii) *as such it outlines a set of possible individuals along with their properties;*
- (iii) *since some of these properties or predicates are actions, a possible world is also a possible course of events;*
- (iv) *since this course of events is not actual, it must depend on the propositional attitudes of somebody; in other words, possible worlds are worlds imagined, believed, wished and so on. (Ebd.)*

Das bedeutet, dass das Modalsystem der *possible world theory* sich um das Zentrum einer „wahren Welt“ spinnt: „*The major question raised by this model concerns the nature of the properties that make one of the worlds of the system the actual world.*“⁶ Innerhalb der Narratologie herrschen zwei Annahmen, die die „wahre Welt“ (*actual world*) beschreiben: einmal David Lewis Konzept der wahren Welt, die immer diejenige ist, in der man verortet ist, so dass alle *possible worlds* die wahren Welten der Figuren sind, die sie bewohnen (Vgl. Ryan, 2008: 446). Die andere Annahme geht auf Nicholas Rescher zurück, dass unsere Welt ontologisch betrachtet die wahre ist und alle anderen Welten, die aus einer mentalen Aktivität (*träumen, imaginieren, vorhersehen, versprechen und erzählen*) entspringen, *possible worlds* sind (Vgl. Ebd.). Der grundlegende Zweck der *possible world theory* beruht darauf, zwischen Notwendigkeit und Möglichkeit zu unterscheiden:

A proposition asserting the possibility of a state of affairs p is true when it is verified in at least one of the worlds of the system; a proposition asserting the necessity of p must be true in all the worlds; and a proposition asserting impossibility must be false in all of them. (Ebd.)

Die kognitive Narratologin Marie-Laure Ryan hat die Theorie für die Beschreibung transmedialer Narrative fruchtbar gemacht und definiert „*every world that respects the principles of non-contradiction and the excluded middle is a possible world*“ (Ryan, 2008: 446). Das *possible world* Konzept hat ihr als Analysewerkzeug ermöglicht, literaturwissenschaftliche Erkenntnisse über den „Wahrheitsgehalt“ narrativer Werke argumentativ herzuleiten,

6 Ebd.

da nicht alle non-fiktionalen Texte wahr sind und nicht alle fiktionalen Texte falsch.

(...) against the popular (and inaccurate) belief that nonfictional stories are true stories while fictional stories are false. On the contrary, nonfictional stories can be either true or false with respect to their reference world, but fictional ones are automatically true in the world about which they are told. (Ryan, 2014: 34)

In Bezug auf den Artikel *Truth in Fiction* (1978) des US-amerikanischen Philosophen David Lewis beschreibt Ryan den kognitiven Aufwand der RezipientIn, die für die Rezeption einer Erzählung und der Imagination einer *storyworld* notwendig ist: „*The imagination will consequently conceive fictional storyworlds on the model of the real world, and it will import knowledge from the real world to fill out incomplete descriptions.* (Ebd.: 35). Diesen mentalen Aufwand der Imagination oder Projektion ausgehend von der realen Welt, die uns umgibt, um die Lücken „Gaps“ einer *possible world* zu füllen, bezeichnet Marie-Laure Ryan als „*principle of minimal departure*“ (Ebd.). Es ist mit dem Konzept der *naturalisation*, beziehungsweise des Narrativisierens verwandt, das Fludernik in ihrer *Natural Narratology* als kognitive Verstehensdynamik im Leseprozesses beschreibt. Während das *principle of minimal departure* die RezipientIn anregt, Lücken mit dem Erfahrungsschatz der „wahren Welt“ (*actual world*) zu füllen, dient die Verstehensdynamik der *naturalisation* der RezipientIn durch die Annahme von Fiktion Widersprüche mit seiner *actual world* annehmen zu können.

*Author and reader engage in an act of make-believe by which they relocate themselves as *narrator and *narratee in TAW [textual actual world]. This imaginative relocation results in a reorganisation of the modal system around a new centre. Through the concept of playful recentering this proposal reconciles the indexical theory of actuality proposed by Lewis with Rescher's absolutist view. (Ryan, 2008: 448)*

Eine Typologie der *possible world* gelingt durch die Präzisierung der beiden Kriterien von Möglichkeit und Zugang (*accessibility*), die auch als Genretheorie funktioniert:

Every genre defined by its content can be described through a particular set of broken and preserved relations [with the actual world], true fiction breaking the fewest, and nonsense verse the most“ (Ebd.: 449).

Ryan definiert sechs grundlegende Komponenten einer *possible world* (die durch bloße

Beschreibung entsteht): „*existents*“, „*events*“, „*mental events*“, „*setting*“, „*physical law*“ und „*social rules and values*“ (Vgl. Ryan, 2014.: 34-37). Mit *existents* bezeichnet sie für den Plot der Erzählung bedeutsame Figuren und Gegenstände (Vgl. Ebd.: 34). Mit *setting* definiert sie den Raum, indem sich die *existents* bewegen, wobei sie anmerkt, dass es auch Erzählungen gibt, die ohne eine eindeutige Verortung auskommen (Vgl. Ebd.: 35)⁷. Mit *physical laws* beschreibt sie die Prinzipien einer Erzählung, die markieren, welche Dinge innerhalb einer Geschichte passieren können und welche nicht, was stark an das Genre gebunden ist (z.B.: Märchen, Fabel, Science-Fiction). In Erzählungen, die einen naturalistischen Anspruch haben, sind diese Prinzipien an die Lebenserfahrung der RezipientIn der Erzählung gebunden (Vgl. Ebd.), der durch seine Erwartungshaltung gegenüber der Geschichte Dinge als glaubhaft/unglaubhaft klassifiziert. Mit *social rules and values* verweist Ryan auf die Prinzipien, die die Pflichten und Wertsysteme der Figuren markieren. Auch wenn diese Komponente keineswegs notwendig ist, taucht sie dennoch aufgrund ihres hohen narrativen Konfliktpotenzials häufig in Erzählungen auf:

The individual aspiration of characters, for instance, may be incompatible with the laws of the group they belong to, or characters may belong to different groups with competing values, and they may be forced to make a choice between these values.
(Ryan, 2014: 36)

Mit *events* bezeichnet Ryan Zustandsveränderungen, die in der Zeitspanne der Erzählung passieren, wobei sie anmerkt, dass dies im engeren Sinne (Zeit der Erzählung) und im weiteren Sinne (temporale Referenzen zu einer „backstory“ und „afterstory“) zu verstehen ist (Vgl. Ebd.: 36). Mit *mental events* meint sie sowohl die Motivation der Figuren für ihr aktives Handeln, als auch ihre emotionalen Reaktionen und ihre Wahrnehmung aktueller, äußerlicher Zustände. Das heißt, im Bezug auf die Beschaffenheit von *storyworlds*, dass sie, wie Umberto Eco bereits postulierte, eine Fülle weiterer *storyworlds* beinhalten:

Now if mental events are as much a part of a story as physical ones, then story-worlds are actually narrative universes made of a factual domain – what I call the „textual actual world“ – surrounded by a plurality of private worlds: the worlds of the beliefs, wishes, fears, goals, plans, and obligations of the characters (Ebd.)

⁷ Hier sei angemerkt, dass dagegen die Temporalität einer Erzählung rein linguistisch nicht auszuschließen ist und genauso im audiovisuellen Erzählen durch seine Unmittelbarkeit konstitutiv ist.

Der Kern der *storyworld* beziehungsweise *possible world theory* besteht in Bezug auf kognitive Prozesse darin, dass durch die mentalen Prozesse der RezipientInnen Welten entstehen, die nach anderen Gesetzen bestehen und andere Möglichkeiten schenken, in denen Denken, Imaginieren, Projizieren und Wahrnehmen sich von üblichen Verstehens-schemata emanzipieren können:

(...) unless its narrator is judged unreliable, the fictional text gives imaginative existence to worlds, objects, and states of affairs by simply describing them. In creating what is objectively a non-actual possible world, the fictional text establishes a new actual world which imposes its laws on the reader and determines its own horizon of possibilities. (Ryan, 2008: 447)

Dies dient der Analyse von narrativen Zeitkonzeptionen. Auch hinsichtlich der Handlung erleichtert die *possible world theory* Besonderheiten zu beschreiben, da sich durch dieses Modell erklären lässt, wie sich mentale oder emotionale Bewusstseinszustände narrativ vermitteln.

*Plot is traditionally—and superficially—conceived as a sequence of physical events that take place in a certain world. The concept of possible world expands this vision by regarding plot as a complex network of relations between the factual and the non-factual, the actual and the virtual.*⁸

Diese Auffassung von Handlung und Plot weist eine Parallele zur Logik des Begriffs der *Dauer* in Bergsons Zeittheorie und dem *Zeit-Bild* in Deleuze Filmtheorie (Kapitel 2.3) auf, nämlich die Koexistenz, Simultanität von Faktuellem, Aktuellem und Möglichem, Virtuellem. Da sich die Auffassung von Plot in der *possible world theory* von der Annahme physischer Handlung befreit und alle *possible worlds*, die einer Erzählung innewohnen, berücksichtigen kann. So ist die *possible world theory* trotz ihres zentralistischen Modells, was dem Prinzip des Nebeneinanders der Postmoderne widerspricht, für die Analyse postmoderner Texte, ihrer subversiven Spiele und Selbstreflexivität fruchtbar gemacht worden. Das lässt sich laut Brian McHale darauf zurückführen, dass der Modernismus erkenntnistheoretische und die Postmoderne ontologische Fragestellungen hervorbrachten, die nach

8 Ryan, Marie-Laure: "Possible Worlds", Paragraph 18. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>
[view date: 19 Jun 2018]

den Grundstrukturen der Wirklichkeit fragt und somit auch ihren Konstruktionscharakter aufdecken will.

There is a kind of inner logic or inner dynamics (...) governing the change of dominant from modernist to postmodernist fiction. Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they „tip over“ into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions – the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible. (McHale, 1987: 11.)

Marie Laure-Ryan betonte in zahlreichen Artikeln die Relevanz der Medialität, fordert Medienbewusstsein und erinnert aber gleichzeitig an die Gemeinsamkeiten von Erzählungen über ihre mediale Vermittlung hinaus: *„The concept of narrative offers a common denominator that allows a better apprehension of the strenghts and limitations in the representational power of individual media.“* (Ryan, 2003: 1). Ryan beschreibt den literaturwissenschaftlichen Zugang der Sprechakttheorie einerseits und den Medienrelativismus andererseits als größte Hindernisse einer präzisen Formulierung einer transmedialen Erzähltheorie (Vgl. Ebd.: 2). Ersterer definiert wie etwa Gérard Genette Erzähltexte als *„an act of storytelling addressed by a narrator to a narratee, or as the recounting of a sequence of past events“* (Ebd.: 2) und beschreibt die sprachliche Form der Erzählliteratur als Bedingung, selbst bei einer weniger radikalen Position wie etwa Chatman ist dies der Fall: *„This approach would analyse drama and movies as the utterance of a narrational figure, even when film or the play does not make use of voice-over narration.“* (Ebd.). Ryan argumentiert, dass die Alternative dieser beiden verallgemeinernden Positionen ein theoretisches Konzept sei, dass sowohl *„medium-specific“* als auch auf verschiedene Medien anwendbar ist (Vgl. Ebd.). Grundkonzepte einer transmedialen Erzähltheorie sind somit nach Ryan die Unterscheidung von *story* und *discourse* so wie die Konzepte von Figur, Ereignis, fiktionale Welt und Metalepsis (Vgl. Ebd.). Interessant für die vorliegende Arbeit ist, dass Ryan auf die Wechselwirkung und Inspiration verschiedener Medien hinweist: *„(...) montage is a technical concept native to film; but literary critics have borrowed it when language-based narrative began to imitate some of the techniques of the cinema.“* (Ebd.: 3). Weiterhin konstatiert sie, dass die narrative Konsequenz eines Medi-

ums (und dessen spezifische Erzählmöglichkeiten) nicht nur die Vermittler der Geschichte tragen, sondern vor allem die RezipientInnen der wie auch immer gearteten medialen Vermittlung einer Erzählung: „*By shaping narrative, media shape nothing less than human experience.*“ (Ryan, 2014: 25). Um den schwierigen Begriff des Mediums zu fassen, der für eine transmediale Narratologie grundlegend ist, propagiert Marie-Laure Ryan drei Kriterien, anhand derer sich Medialität beschreiben lässt: „*semiotic substance, technical dimension and cultural dimension*“ (Ryan, 2014: 29). Daraus entwickelt sie kongruente Ansätze, die in einer „medienbewussten Narratologie“ (Vgl. Ebd.: 30) gerecht werden sollen: „*A semiotic approach, which investigates the narrative power of language, image, sound, movement, face-to-face interaction, and the various combinations of these features*“, (Ebd.), sowie einen „*technical approach, which explores such issues as how technologies configure the relationship between sender and receiver*“ (Ebd.) und den „*cultural approach, which focuses on the behavior of users and producers, as well as on the institutions that guarantee the existence of media.*“ (Ebd.). Dabei besteht der mediale Unterschied zwischen Erzählliteratur und fiktionalem Film in ihrem Repertoire extradiegetischer Mittel (Vgl. Ebd.: 37). Während in der Prosaliteratur die Erzählinstanz alle erdenklich Stufen von intradiegetischem Erzähler bis hin zu extradiegetischer beziehungsweise undefiniert zwischen intradiegetisch und extradiegetisch changierenden Erzählinstanz einnimmt, ist dem Film ausschließlich eine extradiegetische Erzählinstanz (das Zusammenspiel von Kamera und Montage, aber auch der Soundtrack), insofern die Produktion des Films selbst nicht reflektiert wird (Vgl. Ebd.: 38-39). Grundlegend für eine medienbewusste Narratologie ist aber nach Ryan der gemeinsame Nenner, nämlich das Konzept der „*storyworld*“ (ebd.: 31 ff.), das alle Medien vermitteln. Ein Fokus darauf ermöglicht ein Umdenken in der Narratologie „*to a phenomenological approach focused on the act of imagination required of the reader, spectator, or player*“ (Ebd.: 43), ein Ansatz, der folglich die kognitive Dynamik einer Erzählung berücksichtigt. Ryan will damit allerdings nicht die Ausdrucksmöglichkeit, die an Materialität jedes Mediums gebunden ist, unsichtbar machen, sondern vielmehr ihre Gemeinsamkeiten betonen:

(...) but if they [storyworlds] matter to us, it is because they are able to conjure a certain type of representation. What can be the object of this representation, if not a world in which readers, spectators, and players make themselves imaginatively at home?“ (Ebd.).

Werner Wolf skizziert verschiedene Kriterien, die die Medienrelevanz berücksichtigen im Hinblick auf die Form der narrativen Vermittlung und somit ihren medialen Einfluss auf Erzählformen und - Haltungen verdeutlichen. Auf diese Beobachtung wird im Kapitel 6 genauer eingegangen, um zu erklären, inwiefern die Beziehung zur Zeit durch Medien geprägt ist und somit diese auch neue Erzählformen und Haltungen generieren.

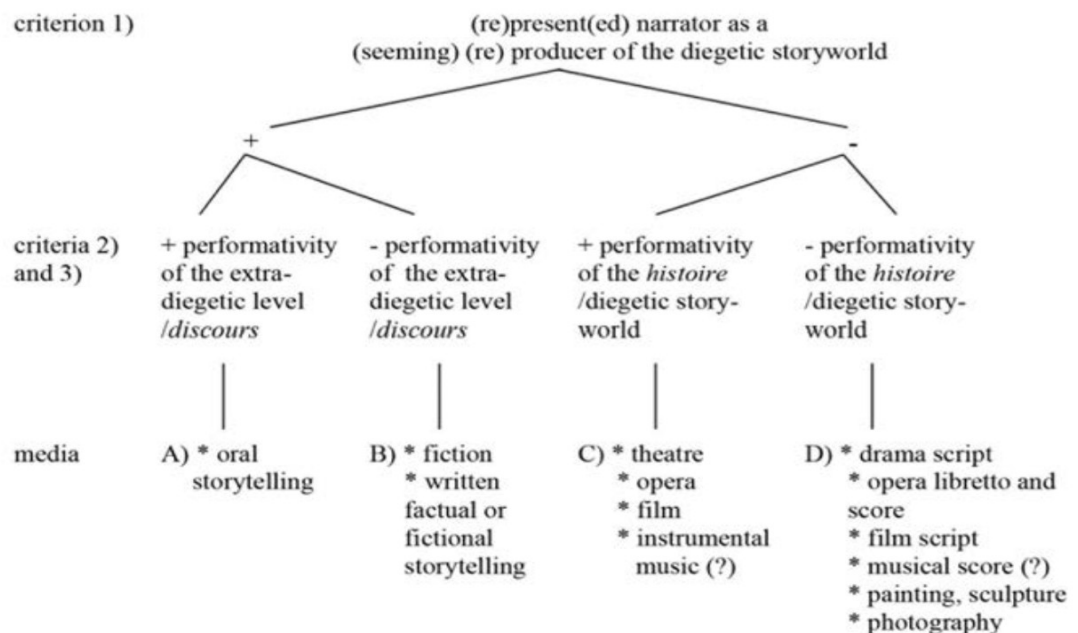


Figure 9. Typology of (some) medial realizations of narratives based on transmission modes.

(Wolf, 2017: 279)

Abschließend lässt sich im Hinblick auf den Gegenstand der Arbeit festhalten, dass jede Zeitkonzeption innerhalb ihrer *possible world* „wahr“ ist, insofern grundlegende Parameter gegeben sind, die diese Welt als eine mögliche definieren. Die Möglichkeit eines anderen Zeitkonzepts kann wiederum Rückschlüsse auf die Konstruktion der Zeitkonzeptionen innerhalb der „wahren Welt“ (*actual world*) gewähren und allgemeiner erlaubt es einerseits das Bewusstsein zu erforschen, indem diese Zeitkonzepte erscheinen, sowie andererseits das

Bewusstsein des Rezipienten zu analysieren, der oder die die *possible worlds* durch ein bestimmtes Medium wahrnimmt und mittels der *possible worlds* die *actual world* in Frage stellen kann.

Mit Hilfe des kognitiven Ansatzes der *Natural Narratology* und des sprachphilosophischen Ansatzes der *possible world theory* sollen in Kapitel 4 spezifische, narrative Transmissionen von Zeiterleben analytisch beschrieben und deren Verstehensdynamiken untersucht werden. Inwiefern funktioniert audiovisuelles Erzählen im Bezug auf narrative Vermittlung und Verstehensdynamik anders als schriftsprachliches Erzählen und inwiefern befruchten sich beide Medien in der Herstellung ihrer *possible worlds*, beziehungsweise ihrer „Erlebnisräume“?

3.2 Filmnarratologie und Filmästhetik

Marcus Kuhn, Verfasser der Monographie *Filmnarratologie* (2011) betont, dass der Begriff des Mediums für sein Analysemodell deshalb äußerst relevant sei, da es nicht nur den Inhalt einer Erzählung transportiert. Wäre dies der Fall, wäre das Medium einer Erzählung austauschbar, beziehungsweise eine Erzählung willkürlich und problemlos auf verschiedene Medien übertragbar. (Vgl. Kuhn, 2011: 28). Ziel seiner Arbeit ist es eine medienbewusste Filmnarratologie zu verfassen, wobei er konstatiert, dass die transmediale Übertragung von Methoden, Begriffen und Erzählkonzepten für den Versuch einer allgemeineren, transmedialen Narratologie zwangsläufig zu weiteren, meist individuellen Modifikationen derselben führt (Vgl. Ebd.: 29). In all den bisherigen Versuchen dieser Art ist dennoch eine gemeinsame Basis erkennbar: der Bezug auf die allgemein filmnarratologischen Werke von *Seymour Chapman*, *David Bordwell* und *Edward Branigan*, sowie spezifischere Werke von *Bruce Karín* (1978) zu subjektiven Erzähltechniken und *Sarah Kohloff* (1988) zur Voice-Over-Erzählung (Vgl. Ebd.: 30).

Noch vor der transmedialen Erweiterung der Narratologie in den 1990er Jahren veröffentlichte Seymour Chatman seine Untersuchung *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), die heute als Klassiker der angloamerikanischen Narratologie gilt (siehe Kapitel 2.2). Allerdings kommen darin, laut Markus Kuhn, spezifisch filmnarratolo-

gische Untersuchungen etwas zu kurz, was Chatman selbst in seinem einflussreichen Folgewerk *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) bemängelt. Chatman unterscheidet „*narrative*“ von den weiteren Texttypen „*description*“ und „*argumentation*“ und beschreibt, wie man diese in der Filmsprache differenzieren kann. Chatmans *Coming to Terms* gilt als der wichtigste Beitrag der amerikanischen Forschungstradition zur Filmerzählung, die von narrativen Instanzen ausgeht, statt rein kognitive Ansätze zu vertreten. Sein Kommunikationsmodell des *cinematic narrator* wird noch heute oft als Referenz herangezogen, als Grundlage, allerdings auch, um die Schwächen des Modells hervorzuheben und die extradiegetische Qualität der narrativen Filminstanz von Kamera und Montage zu betonen.

Zur selben Zeit etwa erschien David Bordwell und Kirsten Thompsons rezeptionsästhetische Werk *Film Art* (1979) als eines der ersten Publikationen eines groß angelegten Forschungsprojektes, dass sich der Hinwendung zum filmästhetischen Material unter Berücksichtigung des zeitlichen Kontextes und der Verstehensleistung der FilmzuschauerIn widmete, sprich einen kognitiven Ansatz verfolgte. Durch Ansätze der russischen Formalisten stellt das Forschungsprojekt einen Gegenentwurf der damals gängigen post-strukturalistischen und psychoanalytischen Filmtheorien dar (Vgl. Ebd.: 32). Besondere Errungenschaft der Arbeiten Bordwells ist, dass „*die Rolle des Zuschauers im Prozess der Filmwahrnehmung als gestärkt gilt*“ (Ebd.: 33). So stellt Bordwells Monographie *Narration in the Fiction Film* (1985) ein Modell zur Analyse fiktionaler Spielfilme dar, das auf der Annahme einer aktiven ZuschauerIn („*spectator*“), deren Beteiligung an der Konstruktion der Geschichte essenziell ist: „*(...) die histoire (fabula) ist kein vorfilmisches Ereignis, das durch die Darstellung (...) repräsentiert wird, sondern entsteht erst im Prozess der kognitiven Verarbeitung des Zuschauers (...)*“ (Ebd.: 34) (Dagegen spricht, wie in Kapitel 3.1 dargelegt, Marie-Laure Ryans *Storyworld*-Theorie. Da für die Schaffung der *storyworld* eines Films sowohl die Filmemacher, als auch die ZuschauerInnen partizipieren müssen.) In diesem Zusammenhang lehnt Bordwell einen *film narrator* tendenziell ab.

Einen vergleichbar kognitivistischen Ansatz verfolgte Edward Branigan in seiner Monographie *Narrative Comprehension and Film* (1992), worin er eine komplexe Theorie über das Verstehen narrativer Strukturen durch die ZuschauerIn entwickelt. Er bedient sich

dafür kognitionspsychologischer Grundlagen. Allgemein lässt sich festhalten, dass die narrative Vermittlung im Film „*ein Zusammenspiel aus Sprache, Kamera, Montage und Mise-en-scène*“ ist, sprich, „*verschiedener sprachlicher, visueller und auditiver Zeichensysteme.*“ (Kuhn, 2011: 73). Das spezifisch kinematographische Erzählen lässt sich mittels der Kategorien der *Kamera*, *Montage* und *Mise en Scène* beschreiben. Entgegen der klassischen Narrativitätsdefinitionen, die einen sprachlichen Erzähler voraussetzen, erläutert Kuhn im Bezug auf Pfister das filmische Erzählen als „vermittelndes Kommunikationssystem“, das eher vergleichbar mit der Erzählliteratur ist, als mit dem unmittelbaren, dramatischen Erzählen des Dramas. Dabei bilden Kamera, Montage und Sounddesign die erzählerische Vermittlungsinstanz im Zusammenspiel, indem sie perspektivieren, selektieren, akzentuieren und gliedern (Vgl. Kuhn, 2011: 74). Für Kuhn liegt die Gemeinsamkeit von Literatur und Film darin – in der Form narrativer Vermittlung, nach Genette die „*Stimme*“ (Vgl. Ebd.: 75). Er erläutert diese Gemeinsamkeit auf der *discours* Ebene, welche im Film als neutrale narrative Instanz erweitert werden müsse, welche Marie-Laure Ryan innerhalb ihres Konzeptes der *storyworld* als extradiegetisch, nicht aber neutral definiert (Vgl. Ryan, 2014: XXX). Abgesehen von diesen Feinheiten, ist Kuhns Hinweis von großer Bedeutung, dass für sein Analysemodell des filmischen Erzählens „*die analytische Trennung von sprachlichem und kinematographischem bzw. audiovisuellem Erzählen im Film*“ (S. 75) notwendig ist: „Im Zusammenspiel der 'zeigenden' visuellen Erzählinstanz mit den fakultativen 'erzählenden' sprachlichen können hochkomplexe 'Erzählsituationen' entstehen. (...) Je nach Analysefokus kann es sinnvoll sein, die (audio-)visuelle Erzählinstanz weiter auszudifferenzieren, zum Beispiel in je eine *auditive* und eine *visuelle* Erzählinstanz.“ (Kuhn, 2017: 49). Kuhn erläutert die Rolle der *Mise en Scène* bei der narrativen Vermittlung als ein Zusammenspiel aus Montage und *Mise en Scène*, wie beispielsweise die narrative Strategie des *Planting* und *Pay Off*, welches durch die visuellen Erzählinstanz vermittelt wird (Vgl. Kuhn, 2011: 90-91). Die *Mise en Scène* konstituiert die diegetische Welt und ist eine „*Grundvoraussetzung des filmischen Erzählvorgangs*“ (Ebd.: 91), insofern sie „*alles, was zum Zweck des Films vor der Kamera ausgewählt, aufgebaut oder arrangiert wird*“ (Ebd.: 90) beinhaltet. Er beschreibt weiterhin, dass die *Mise en Scène* selten rein narrativ ist, sondern vor allem eine „*symbolische, dramaturgische, metaphorische, atmos-*

phärische oder metonymische Funktion“ (Ebd.) innehat. Entscheidend dabei ist der sogenannte „*Realitätseffekt*“ (Ebd.), den die *Mise en Scène* erzielen will. Im Film ist folglich keine Narration ohne Deskription möglich (Vgl. Ebd.: 92) im Unterschied etwa zu reflexiven, abstrakten Narrativen in der Prosaliteratur. Kuhn resümiert, dass die visuelle Erzählinstanz im Film als synthetisches Konstrukt die logisch privilegierte Vermittlungsinstanz ist (Vgl. Ebd.: 92-94). Die Erzählweise des zeigend-visuellen Erzählens variiert von Film zu Film und kann auch innerhalb eines Films variieren. Es lässt sich durch die Klassifizierung der Informationsvermittlung (*Fokalisierung*), der visuellen Perspektivierung (*Okularisierung*), durch die Modulation der Zeit, des Zeigeduktus, des Montagerhythmus, ungewöhnlichen Kameraeinstellungen und Montagetechniken, Bewegung (der Kamera und vor der Kamera), einer choreographierten *Mise en Scène*, visueller Stilmittel im Allgemeinen und Subjektivierungstechniken im Konkreten charakterisieren (Vgl. Ebd.: 93).

Um die Modulation der Zeit im audiovisuellen Erzählen des Films zu beschreiben, orientiert sich Kuhn ebenfalls an Genettes Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz, anhand derer das Verhältnis von „*dargestellter Zeit und Darstellungszeit*“ (= *Erzählter Zeit und Erzählzeit in der Erzählliteratur*) im Sinne von Chatmans doppelten Chronologie (Vgl. Ebd.: 195) beschrieben werden kann. Der markanteste Unterschied zwischen rein sprachlicher und audiovisuell erzählter Zeit beruht auf der Markierung und Realisierung temporaler, narrativer Aspekte, da die Tempusmarkierung des Verbs in der Sprache, im Film durch andere Stilmittel ersetzt werden muss und dadurch im Film eine temporäre Unklarheit über den Zeitpunkt des Dargestellten möglich ist (Vgl. Ebd.). Durch die vermeintliche Gegenwärtigkeit der Filmerzählung wird dem audiovisuellen Erzählen eine gewisse Objektivität und Unvermitteltheit unterstellt, was durch die Gleichzeitigkeit des Filmgeschehens und seiner Rezeption begründet ist. Das Konzept einer neutralen Erzählsituation kann die „*Illusion einer hohen Unmittelbarkeit*“ (Vgl. Ebd.: 245) schaffen, da diese eine nur schwach markierte Narration aufweist (Vgl. Ebd.). Doch es handelt sich dabei eher um eine „*zeitliche Unbestimmtheit*“ (Ebd.), da sich in diesen Fällen meist eine „*zeitlich unmarkierten Narration*“ (Ebd.) feststellen lässt. Die Art und Weise, wie Kamera und Montage perspektivieren, selektieren und die Informationsvermittlung innerhalb eines narrativen Spielfilms gestaltet ist, kann meist dennoch ein Erzählzeit-

punkt klar definiert werden und ebenso ist eine Erzählhaltung erkennbar, die aus dem Zusammenspiel der Erzählinstanzen entsteht. Der Eindruck einer Gleichzeitigkeit zwischen dem Filmgeschehen und dessen Rezeption trägt deshalb, weil „*der Zuschauer dabei nie die Ereignisse an sich, sondern immer die durch Kamera und Montage vermittelten Ereignisse*“ (Kuhn, 201.: 245 .) wahrnimmt. Dabei wird die Kamera mit Gleichzeitigkeit und die Montage mit Nachträglichkeit assoziiert (Vgl. Ebd.). Dies trifft allerdings nur in Handkamerafilmen zu und Filmen, die die Produktion eines Filmes selbstreflexiv thematisieren, gilt aber selten für den gesamten Film (Vgl. Ebd.: 246):

Die meisten visuellen Formen der zeitlichen Orientierung der Narration sind graduelle Markierungen einer primär zeitlich unmarkierten Narration. Auch eindeutige Formen einer gleichzeitigen Narration entstehen erst durch zusätzliche Markierungen wie in den genannten Sonderformen des Handkamerafilms oder bei selbstreflexiver Thematisierung des Filmens auf einer oder mehreren Ebene(n). (Kuhn, 2011: 247)

Die markantesten medialen Unterschiede zwischen audiovisuellem im Film und sprachlichem Erzählen in der Literatur lassen sich anhand des Kriteriums der Dauer festmachen, das im audiovisuellen Erzählen andere Möglichkeiten der Vermittlung aufweist. Genettes Begriff beschreibt das Verhältnis der Dauer des *discours* zur Dauer der *histoire*, wobei sich seine Kategorien der Dauer problemlos auf den Film übertragen lassen (zum Teil sogar einfacher als in der Erzählliteratur, da die Dauer des *discours*, die Erzählzeit, eindeutig messbar ist = Spielfilmlänge) (Vgl. Ebd.: 212-213). Formale Vermittlungsstrategien des *discours*, die Dauer abbilden, sind: Ellipse, Zeitraffung, Zeitdeckung, Zeitdehnung und Pause (Vgl. S. 213-215). Insofern das *narrative Tempo* eines Films als Quotient aus dargestellter Zeit und Darstellungszeit definiert werden kann, ergeben sich folgende Gleichungen für die narrativen Vermittlungsformen von Dauer:

Ellipse ($V_{narr} = x/0 \rightarrow \infty$), *Raffung* ($V_{narr} > 1$), *Deckung* ($V_{narr} \approx 1$), *Dehnung* ($0 < V_{narr} < 1$), *Pause* ($V_{narr} = 0/x=0$) (Vgl. Ebd.: 214)

Darin zeigt sich, dass eine Ellipse etwa auch als extreme Raffung gelten kann. Auch Dehnungen können zu Pausen werden (*freeze*) oder deskriptive Pausen Varianten von Standbildern präsentieren, etwa die Montage von photographischen Bildern (Vgl. Ebd.).

Die Begriffe Raffung und Dehnung werden im Film erstmal mit „*Zeitraffer (fast motion)* und *Zeitlupe (slow motion)*“ (S. 215) in Verbindung gebracht, obwohl diese im narrativen Spielfilm kaum vorkommen, da diese den Realitätseindruck beeinträchtigt (Vgl. Ebd.). Meist dienen sie der visuellen Darstellung der Introspektion, also als Markierung mentaler Wahrnehmungen und Empfindungen. (Damit sind es Markierungen, die nach Ryan weitere *storyworlds* innerhalb des diegetischen Raums eröffnen). Sie können aber auch als artifizielles Mittel und Verfremdungseffekt der visuellen Erzählinstanz eingesetzt werden (Vgl. Ebd.). Die Alternation von Szene und Ellipse stellen die gängigste Form zeitraffenden Erzählens dar. Bei der Betrachtung eines ganzen Films lässt sich lediglich zeitraffendes und nur in sehr selten Fällen zeitdeckendes Erzählen beobachten (das zeitdehnende Erzählen taucht wohl nur im Experimentalfilm auf). Bei Filmen, deren Darstellungszeit der dargestellten Zeit nahe kommt, gilt dies bereits als Vermarktungsstrategie (Vgl. Ebd.: 216). Die Zeitraffung kann bei Spielfilmen von ähnlicher Dauer sehr unterschiedliche Ausmaße annehmen, je nachdem welche Zeitspanne (erzählte Zeit) sie abdecken. In etwa 120 Minuten Spielfilmlänge kann sowohl eine Nacht erzählt werden, als auch die Geschichte der Menschheit (Vgl. Ebd.: 216-217). Nur innerhalb einer Filmszene entspricht die dargestellte Zeit der Darstellungszeit, was den Begriff des „szenischen Erzählens“ ausmacht (Vgl. Ebd.). Nach einer engen Definition umfasst eine Sequenz eine Filmszene (Ausnahme Montagesequenzen etc.). Zwischen den Sequenzen liegt meistens eine Ellipse. Durch das Wechselspiel von Szene und Ellipse kann es im Laufe des Spielfilms zu größerer oder geringerer Zeitraffung kommen. Wie aber gestalten sich Ellipsen im audiovisuellen Erzählen? Welche visuellen Mittel und Montagetechniken werden verwendet?

Es gibt verschiedenen Formen der Ellipse: bestimmte Ellipsen geben an, wieviel Zeit ausgespart wird, unbestimmte nicht. Eine explizite Ellipse ist markiert, eine implizite nicht. Eine gekennzeichnete Ellipse kann die Markierung sogar mit diegetischem Inhalt anreichern (z.B.: es vergingen glückliche Jahre“) (Vgl. Ebd.: 218). Im Film ist eine explizite Ellipse ein Insert (bestimmt: „5 Jahre später“; unbestimmt: einige Jahre später). Doch auch ein Schnitt von einer Uhr zu derselben, die eine spätere Uhrzeit angibt, ein Zeitraffer ihrer Zeiger oder Kalenderblätter die abfallen, gelten als explizite Ellipsen (Vgl. Ebd.: 219). Dabei ist anzumerken, dass explizite Ellipsen extreme Zeitraffungen

darstellen (Vgl. Ebd.). In der Regel ist der Übergang einer zeitdeckenden Szene zur nächsten jedoch durch eine implizite Ellipse unterbrochen, die meistens bestimmt ist und sich aus der Handlung erschließt (Ein Auto fährt los - Schnitt - das Auto kommt am im Dialog geplanten Ziel an) (Vgl. Ebd.: 219). Ist die elliptisch übersprungene Zeitspanne nicht eindeutig bestimmt, ist sie meist irrelevant für die Geschichte. Bei längeren Ellipsen, die aus der bis zu dem Moment etablierten Erzählstruktur des Films herausfallen, kommt es zu formalen Betonungen (*establishing shots*, *morphing*, Alterungsdetails) (Vgl. S. 220). Varianten der beschriebenen Formen sind etwa unvermittelte implizite Ellipsen, die sich durch ein Wechselspiel aus erwartbaren und nicht-erwartbaren Zeitsprüngen konstituieren (Vgl. Ebd.). Auch *match cuts* können eine Ellipse markieren oder Überblendungen eines betrachteten Objektes (Vgl. Ebd.: 221). Vornehmlich durch Montage konstruiert, ist die Form der Ellipse, die als „Montagesequenz“ bekannt ist (vergleichbar mit dem Summary in der Erzählliteratur):

Die Zusammenfassung eines längeren Handlungsabschnitts, einer Episode oder einer andauernden oder wiederkehrenden Prozesses von längerer Dauer in einer formal oder stilistisch geklammerten Einstellungsfolge. (Kuhn, 2011: 222)

In einer Montagesequenz ist die Einheit von Ort und Zeit nicht gegeben, was sie von klassischen Filmszenen unterscheidet. Die Aneinanderreihung von kurzen oder Mikroszenen dienen der Zeitraffung und sind „*thematisch, räumlich, figural mental und/oder zeitlich gebündelt*“ (Ebd.), bilden aber meist keine kausale Ereignisfolge ab, sondern sind atmosphärisch oder dienen der Erzählökonomie: „*Genutzt wird dabei die metonymische, metaphorische und /oder symbolische Aussagekraft der kurzen Mikroszenen*“ (Ebd.), was dazu führt, dass viele Anspielungen und Bezüge innerhalb der Montagesequenz konnotativ oder assoziativ sind (Vgl. Ebd.). Oft kommt es zu iterativem oder iterativ-durativem Erzählen, wobei meist nicht zu unterscheiden ist, ob es sich um eine rein durative oder eine iterative Raffung handelt (Vgl. Ebd.: 222-223). Formal werden Montagesequenzen in der Regel durch Musik oder eine deutliche Anfangs- und Endmarkierung geklammert und manchmal von einem Voice-over begleitet, beziehungsweise illustriert, so dass die sprachliche Erzählinstanz hier sinnkonstituierend für die Geschichte ist und somit dominanter auftritt (Vgl. Ebd.: 223). Formen der Ellipse können folglich auch überwiegend

durch die sprachliche Erzählinstanz markiert sein. Es gibt, wie bereits erwähnt, sprachliche, explizite Kennzeichnungen von Ellipsen durch Schrifttafeln und Inserts. Die sprachliche Erzählinstanz kann Teile der Geschichte summarisch zusammenfassen, auf Schrifttafeln/Inserts und im Voice-over (Vgl. Ebd.: 225). Sobald ein Film auf eine Biografie ausserhalb des Films verweist oder dies vorgibt, können am Ende des Films die Informationen der Biografie, die über das Filmgeschehen hinausweisen, in Inserts und Schrifttafeln berichtet werden und stellen somit eine Steigerung der Zeitraffung dar (Vgl. Ebd.). Ebenso kann ein Voice-over, das über das Ende eines Films (oder gar die letzte Einstellung) gesprochen wird, die Geschichte schneller weitererzählen (Vgl. 226) (und mit dem fatalen Ende des Films womöglich den Pathos des Voice-overs verstärken (Vgl. Ebd.)). Das Zusammenspiel der sprachlichen und visuellen Erzählinstanz kann sehr komplexer sein, wie etwa bei einer komplementären Kombination einer sprachlichen Erzählinstanz, die in Form eines Voice-overs von einer visuellen Erzählinstanz, die eine Montagesequenz zeigt, unterstützt wird (Vgl. S. 227), oder aber die visuelle Erzählinstanz und die sprachliche Erzählinstanz illustrieren oder paraphrasieren sich gegenseitig (Vgl. Ebd.). Die Illustration eines Voice-over verstärkt dabei den Eindruck einer homogen auktorial-allwissenden Erzählsituation (Vgl. Ebd.). Der zeitraffende Erzählerbericht eines Voice-overs kann aber ebenso simultan zu atmosphärisch wirkenden Landschafts- oder Stadtansichten, Fahrten durch Wohnungen und Gebäuden und zu Detailaufnahmen etc. verlaufen oder aber über ungewöhnlich lange Einstellungen gelegt sein (Vgl. S. 228). Dabei ist es interessant zu beobachten, dass dieselben Bilder durch die gleichzeitige Narration der sprachlichen Erzählinstanz sowohl zeitraffend Ereignisse erzählen können (iterativ), als auch zeitdeckend (singulativ).

Der Zeitpunkt einer Erzählung lässt sich im audiovisuellen Erzählen vergleichbar wie in der Erzählliteratur bestimmen (frühere, spätere, gleichzeitige und eingeschobene Erzählung). Besonders beim audiovisuellen Erzählen ist die Verdoppelung und Vervielfältigung des Narrationszeitpunkts (Vgl. Ebd.: 266-270). Die Ambivalenz des Erzählzeitpunkts entsteht meist durch das dynamische Verhältnis von visueller Erzählinstanz und sprachlicher Erzählinstanz (Vgl. Ebd.: 266). Die Instanzen können dabei mehrere logisch anmutende Narrationszeitpunkte etablieren, die zueinander im Widerspruch stehen, wie

etwa Rahmensituationen, die frühere oder spätere Narrationszeitpunkte und Sequenzen, die gleichzeitige Narrationszeitpunkte vermitteln. Oder aber bei einer gleichzeitigen Narration mit der Informationsverteilung auf eine Art und Weise gespielt wird, dass ein *nachträgliches Mehrwissen suggeriert werden kann* (Vgl. Ebd.: 269). Der Autor schließt das Kapitel mit der Bemerkung, dass die Schwierigkeiten der Bestimmung des Narrationszeitpunktes meist aus komplexen Voice-over-Erzählungen resultieren (Vgl. Ebd.: 270). Was aber ist mit den Zeit-Bildern, von denen Gilles Deleuze in seiner Kintotheorie spricht? Bilder, die sich der homogenen Ordnung und Kausalität entziehen und die Zeit in ihrem Wesen sichtbar machen?

Wie bereits in Kapitel 2.3 erwähnt, hat die *cognitive narratology* Ursprünge in der Philosophie des Geistes und der analytischen Philosophie. Die Wahrnehmung des audiovisuellen Erzählens gestaltet sich auf eine grundlegend verschiedene Weise als die Lektüre eines Romans. Auch wenn die narrativen Prinzipien von Zeit, wie beschrieben, sich in den meisten Aspekten gleichen und sich aufgrund der zusätzlichen Erzählebenen des Auditiven und Visuellen und dem „Zwang der Konkretion“ nur gering unterscheiden, besteht ein radikaler Unterschied in der Wahrnehmung des audiovisuellen Narrativs. Anke Zechner formuliert in ihrer Monographie *Die Sinne im Kino* (2013) eine Theorie der Filmwahrnehmung:

Diese Beschaffenheiten oder Qualitäten [die Haptik der dargestellten Dinge] erfahren wir als Art der Dinge in uns einzudringen, beziehungsweise zeichnen sich die Dinge für uns durch unsere Art sie aufzunehmen aus. In diesen Qualitäten erhalten sie existenzielle Bedeutung – grundlegenden, nicht übersetzbaren Sinn, der nicht vorgängig ist, sondern sich in der leibhaftigen Erfahrung gründet. Die Dingwahrnehmung kann also als eine Art Symbiose oder Kommunikation gesehen werden. (Zechner, 2013: 38)

Zechner betont in ihrer Theorie der Filmwahrnehmung das körperliche Erlebnis, das bei der Rezeption (der Wahrnehmung) eines Films passiert: „*Der sehende und gesehene Leib ist Objekt und Subjekt zugleich.*“ (Zechner, 2013: 39) und beruft sich auf die Schriften von Maurice Merleau-Ponty, der sich gegen eine cartesianische Trennung von Innen und Außen ausspricht, „*ein psychisches Innen ohne Außen wäre leer*“ (Ebd.: 35) und sich dabei auf den Maler Cézanne bezieht:

„Die Natur is innen“, sagt Cézanne. Qualität, Licht, Farbe, Tiefe, die sich dort vor uns befinden, sind dort nur, weil sie in unserem Körper ein Echo anklingen lassen, weil er sie empfängt. Jenes innere Äquivalent, jene leibliche Form ihrer Gegenwart, die die Dinge in mir erwecken [sic!], warum sollten sie nicht eine wiederum sichtbare Skizze hervorrufen, in der jeder andere Blick die Motive wiederfinden würde, die seiner Sicht der Welt unterliegen? (Merleau-Ponty, 1984: 17-18)

Die narrative Vermittlung im Film passiert also nicht nur durch den mentalen Prozess des Verstehens, sondern durch eine Form der Kommunikation, die sich körperlich manifestiert als das Erleben einer Empfindung, Projektion und Assoziation, die von dem Bild ausgeht, das eine bestimmte Qualität hat:

Der Film drückt nicht eine Geschichte aus, sondern sich selbst – als wahrnehmbarer Gegenstand, der Verhalten zeigt. (Ebd.: 36)

Merleau-Ponty spricht sogar von der dem Bild zugrundeliegenden, subjektiven Wahrnehmungserfahrung, die sich durch das Bild nicht als Information vermittelt, sondern selbst das Medium ist, mit der der Betrachter das Bild anschaut: *„mein Blick ergeht sich in ihm wie im Heiligscheine des Seins, ich sehe eher dem Bilde gemäß oder mit ihm, als daß ich es sehe.“ (Ebd.: 18).* Und so verhält es sich auch mit der Wahrnehmung der audiovisuell vermittelten Zeit. Sobald sie aus dem Raster von Ordnung und Kausalität fällt, lenkt sich die Wahrnehmung der ZuschauerIn auf andere Dinge, die Oberflächen und ihre haptische und farbliche Qualität, mental aber nach Innen, auf das pure Erleben von Zeit. Insofern können Zeit-Bilder neue Perspektiven auf die Welt schaffen, da sie eine andere Ordnung vermitteln, abseits von Kausalität und Abgeschlossenheit.

Meine Perspektiven auf die Welt sind nie abgeschlossen oder von anderen trennbar. Sie gehen ineinander über und sind in ständiger Veränderung begriffen, deren jede die Vorherigen enthält. Meine Kenntnis der Welt, meine Perspektive auf sie ändert sich beständig, aber ihre Einheit in meinem „Glauben an Ding und Welt“ ist nicht abhängig von dieser Kenntnis. Meine Perspektive bildet die Zeitlichkeit des Zur-Welt-seins. Durch diesen grundlegenden Zeitcharakter wird jede Synthese von Welt zur vorläufigen. (Ebd.: 42)

Anke Zechner formuliert die Rezeptionshaltung, beziehungsweise die Körperlichkeit des Wahrnehmungsmodus, den filmisches Erzählen erfordert, als eine sinnliche Erfahrung von Welt:

Ich kann über den Film nur etwas wissen, wenn ich seinen Körper nicht nur von außen betrachte, sondern ihn über meinen eigenen Körper verstehe. Ein distanzierendes, körperloses „Lesen“ des Films ist nicht möglich, beziehungsweise reduziert es den Film auf ein statisches Objekt. (Zechner, 2013: 47)

Die Narration bewegt sich folglich von einem Erzählen einer Erfahrung hin zu einem Vermitteln eines (körperlich-subjektiven) Erlebens von Welt, in das die ZuschauerInnen sinnlich eintauchen können:

Es ist gerade die Beweglichkeit des Films, welche auf die körperliche Beweglichkeit verweist und damit macht er die Existenzform des Sehens sichtbar in einem Strom sich bewogender Bilder. Der Film ist kein Objekt, kein Ding, das gesehen wird, sondern verkörperte Erfahrung, an der ich teilhaben kann. (Ebd.: 49)

Die Autorin betont den spezifischen Kunstgenuss des Mediums Film, dem eine Lust des Erlebnisses möglicher Welten zugrunde liegt, die mehr ist als das bloße Beobachten einer realen Umgebung. (Vgl. Zechner, 2013 : 55). Was narrative Arthouse-Filme und experimentelle Erzählliteratur möglicherweise ausmacht, ist folglich dasselbe: „*einen Ort des Erlernens und der Lust*“ (Ebd.) zu schaffen, in dem es den RezipientInnen möglich ist, sich des eigenen Bewusstseins bewusst zu werden und sich von mentalen Mustern und starren Perspektiven zu befreien.

3.3 Narrative der Wahrnehmung: Das Gehör und der bewegte Blick

Bewegung und Ruhe verteilen sich für uns in unserer Umgebung durchaus nicht gemäß den Voraussetzungen, die zu konstruieren unsere Intelligenz beliebt, sondern gemäß der Art und Weise, wie wir uns in der Welt verwurzeln, und gemäß der Situation, die unser Körper darin mitschafft. (Merlau-Ponty, 2000: 71)

In seiner Monografie *Filmisches Erzählen – Typologie und Geschichte* (2017) erläutert Stephan Brüssel Narrative (beziehungsweise narrative Dispositive), die in der Erzählliteratur auftauchen und dem audiovisuellen Erzählen angelehnt sind oder dieses antizipierten. Was macht filmisches Erzählen in der Literatur aus? Inwiefern vermittelt die sprachliche Suggestion von Blicken und Akustik (Klangwelten) ähnliche Erlebnisräume wie im narrativen Spielfilm? Der Anfang des Kinofilms wirkte sich laut Brüssel wie ein ideenge-

schichtlicher Katalysator literarischer Formen filmischen Erzählens aus (Vgl. Brössel, 2017: 188). Das Verhältnis von Film und Literatur ist dabei nicht nur kulturgeschichtlich und historischer Natur, sondern vor allem eine ästhetische Kontroverse, die ihren Ursprung in der Sprachkrise Ende des 19. Jahrhunderts bis hin ins frühe 20. Jahrhundert hatte.

Da empfundene Unvermögen, durch Sprache Wirklichkeit zu erschaffen, mündet in der Hinwendung der Literatur zur 'Wahrnehmung' und Reflexion wahrnehmungsästhetischer Strukturen. Dieser Entwicklungsgang ist mit dem ästhetischen Aufstieg des Films verbunden, der vermeintlich auf sehr viel angemessenere Weise die (äußere) Wirklichkeit aufzunehmen, fiktive Welten zu generieren und Wahrnehmung zu reflektieren vermag als die Literatur. (Brössel, 2017: 188)

Denn die Sprache und insbesondere die Schrift schafft durch ihre definierte Syntax eine Logik von Wahrheit, Sukzession und Vorwärtsstreben, was die Wirklichkeit als solche nicht spiegelt, sondern gemäß dieser Logik interpretiert. Das audiovisuelle Erzählen dagegen birgt mediale Voraussetzungen, die den Fokus der Erzählung auf die sinnliche Wahrnehmung der Umwelt lenken können. Die Qualität körperlicher Erfahrung bestimmt das Bild und insbesondere die Akustik hat einen direkten Einfluss auf das (Körper-)Bewusstsein. Warum aber empfand man die Logik der (Schrift-)Sprache während der Sprachkrise als unzureichend? Aus einer sozio-kulturellen Perspektive spricht Brössel von Symptomen des Wandels, die gar zu einer „*Wahrnehmungsgeschichte des 19. Jahrhunderts*“ (Brössel, 2017: 136) motivieren. Die radikale Urbanisierung Anfang des 20. Jahrhunderts und die Modernisierung, die mit ihr einherging, führte signifikante Umbrüche der Bewegung selbst und ihrer Wahrnehmung herbei. Diese visuelle Revolution bewirkt eine „*Umstrukturierung im Bereich individueller Wahrnehmung*“ (Brössel, 2017: 133) und prägt Literaten wie auch ihre Darstellung fiktiver Welten. Brössel argumentiert,

(...) dass die Sprachkrise als Indikator für den bewussten (oder unbewussten) Bezug der literarischen Intelligenz auf den Film gelesen werden kann. Sie ist ein Resultat der Realismus-Kontroverse des 19. Jahrhunderts und liefert den Nährboden für eine Neuausrichtung des literarischen Erzählens, das sich nunmehr am Film orientiert. (Ebd.: 188-189)

Das filmische Erzählen wird fortan als ästhetisches Produkt des Bewegungs- und Wahrnehmungswandels angesehen und in der Krise der Erzählliteratur stellt diese ihre eigenen

Möglichkeiten, Wahrnehmung erlebbar zu machen, in Frage (Vgl. Ebd.: 133).

Gebündelt werden können die divergenten Prozesse der Wahrnehmungsgeschichte in einem Wandel der Wahrnehmung (von Welt) und einem Mobilitätsschub des Menschen (in der Welt). Beide Punkte gelten als Grundbedingungen für die Ausbildung kulturell verankerter 'Blicke' und präfilmischer Formen in der Erzählliteratur. (Vgl.: 138-139)

Brössel typologisiert anhand zahlreicher Beispiele die Wirkungskraft des Films auf die narrativen Formen literarischer Texte und leitet daraus seinem „*Typenkatalog des Sehens*“ ab (Vgl. S. 140 ff). Diesen Typenkatalog beschreibt er als „*Formung der narratologischen Kategorie der Perspektive*“ (ebd.), die sich „*in Teilen in der Präsenz der Erzählinstanz*“ (ebd.) niederschlägt. Daraus resultieren „*verschiedene Dispositive, die Eingang in die Literatur nehmen. Zurückzuführen sind diese Dispositive auf entscheidende Prinzipien und Wesensmerkmale neuerer Bild- und Fortbewegungstechnologien.*“ (Brössel, 2017: 137). Im Zentrum dieser neuen, narrativen Dispositive steht jedoch das Merkmal der „*Körperlichkeit*“ audiovisuellen Erzählens, das Erleben und Erfahrung vermittelt und dabei die ZuschauerIn bei der Reflexion desselben einbezieht, beziehungsweise durch Immersion teilhaben lässt. Die von Brössel formulierten filmischen Dispositive, die in der Erzählliteratur aufgegriffen wurden, sollen im Folgenden kurz skizziert werden, da sie für die weitere Analyse von Bedeutung sind.

„*Der geschärfte Blick*“ beschreibt das Merkmal der Großaufnahme. Aufgrund der Entdeckungen optischer Apparate wie dem Fernrohr und dem Mikroskop entwickelte sich eine Besonderheit, was die „*Reduzierung von Distanz zwischen Subjekt und Objekt einerseits und der visuellen Zugänglichkeit des Mikrokosmos andererseits*“ (Brössel, 2017: 140) bedeutet. „*Der entkörperlichte Blick*“ beschreibt die Form von Immersion, die den Körper auf den Sehsinn reduziert (Vgl. Ebd.: 141). Dieses Dispositiv zeichnet sich durch eine scheinbare Abwesenheit der Erzählerinstanz anhand einer „*vermittelte[n] Unmittelbarkeit*“ (Ebd.) aus. Es geht auf die Camera Obscura zurück, in der der Fotograf wortwörtlich eintauchen musste und sich nur auf das Sehen konzentrierte, was die Hegemonialstellung des Bildes (der visuellen narrativen Instanz) erklärt. „*Der subjektive Blick*“ beschreibt die von Stanzel als Camera Eye-Technik definierte Illusion von Bewegung, die in diesem

Dispositiv an die körperliche Subjektivität des Betrachters gekoppelt ist – einem subjektiv figuralen oder eines narratorialen Betrachters. (Vgl. Ebd.: 141). „*Der panoramatische Blick*“ beschreibt Raumtableaus (von Handlungsräumen und Landschaften), die auf einen festen Blickwinkel verzichten können. Dieses Dispositiv ist vergleichbar mit dem 'entkörperlichten Blick', da es keine figurale Perspektive vorgeben muss. Dabei agiert „*die narrative Instanz (...) im Akt des Erzählens wie der Betrachter eines Panoramas.*“ (Ebd.: 142). Das Dispositiv des „*fixierten Blicks*“ beschreibt eine perspektivische Rahmung (eines Bildes, einer Fotografie, den Blick durch ein Fenster). Eine Kontextinformation, die dazu verleitet, den Wahrheitsgehalt des Bildes anzunehmen (Vgl. Ebd.). Somit enthält der fixierte Blick zwei Dispositive: das der in dem Bild dargestellten Perspektive selbst und das Dispositiv des Betrachters des Bildes, der darauf reagiert. Dabei kann der fixierte Blick mit dem panoramatischen Blick (aus dem Fenster) einhergehen oder auch als Blick auf ein Bild oder eine Fotografie als Auslöser von Erinnerung wirken (Vgl. Ebd.). „*Der rasante Blick*“ beschreibt das stark filmisch geprägte Dispositiv des „*unbewegt bewegten Betrachters*“ (Vgl. Ebd.: 143), womit der Blick aus dem Zug gemeint ist, der dem fahrenden Betrachter eine rasant vorbeiziehende Bilderfolge präsentiert: „*Bewegungsart und -geschwindigkeit determinieren die Wahrnehmung der Figur und mit ihr die durch die Erzählinstanz vermittelte narrative Information.*“ (Vgl. Ebd.: 144), was sich auf den Rhythmus der Erzählung auswirkt. „*Der schweifende Blick*“ bezeichnet ein Dispositiv, das explizit die Betrachtungsweise des komplexen, pluralen, urbanen Lebens der Großstadt vermittelt, in dem der wandernde oder stillstehende Mensch automatisch zum Beobachter wird und eine regelrechte „*Schau-Lust*“ (Ebd.) entwickelt. Brössel betont, dass es dabei nicht der Betrachter ist,

sondern die gesellschaftliche Entwicklung als solche, die ein latentes Dispositiv 'Großstadt' ausbildet, worin der Mensch als Betrachter und als Betrachtungsgegenstand involviert ist. (...) Entweder bewegt sich der Betrachter durch die Stadt, oder aber er lässt den Blick über die Szenerie des Tableaus 'schweifen'. (Ebd.)

Auf formaler Ebene bedient sich der „*schweifende Blick*“ der Camera Eye-Technik und lässt sich durch drei wesentliche Merkmale charakterisieren, die das Erzählen der Moderne im Allgemeinen grundlegend geprägt haben: Visualität, Bewegung und Auditivität (Vgl.

Ebd.). Allgemein konstatiert Brössel, dass der Akustik besondere Bedeutung im filmischen Erzählen der Erzählliteratur zukommt, vor allem im Realismus.

Neben dem mimetischen Charakter dieser Elemente treten andere Funktionen, die an die Verwendung des Tons im Film, insbesondere an die vermittelnde Funktion der Filmmusik, erinnern lassen. In diesem Sinn lässt sich durch den Gebrauch von akustischen Elementen eine Atmosphäre herstellen, Spannung erhöhen, Ironie markieren, Symbole integrieren und den Gemütszustand von Figuren darstellen. (Brössel, 2017: 163)

Ebenso konstatiert er einen allgemeinen Fokus auf Visualität und Bewegung (vergleichbar mit der Montage Film), was „in modernen Erzähltexten explizit oder implizit markiert“ ist (Ebd.: 202). Verstärkte Visualität lässt sich auf zwei Ebenen beobachten: auf der Ebene der Präsentation und auf der Ebene der Perspektive (Vgl. Ebd.). Bewegung zeigt sich ebenfalls als ein mehrschichtiges Phänomen: Bewegung wird funktionalisiert, um die Geschichte voranzutreiben (Ortswechsel, Szenenwechsel), aber auch innerhalb des Erzählprozesses selbst rhythmisiert und beschleunigt Bewegung die Geschichte (Vgl. ebd.), vergleichbar mit dem „Momentum“ in einem narrativen Spielfilm. Daraus schließt Brössel: „*Visualität und Bewegung dienen nicht ausschließlich als deskriptive Mittel, sondern sind tragende Elemente der Bedeutungsgenerierung*“ (Ebd.: 202). Die tatsächliche Zwischenform von sprachlich-literarischem und audiovisuellem Erzählen stellt allerdings das Drehbuch dar. So ist ein kleiner Einblick in die Drehbuchpraxis hilfreich, um die beidseitige Inspiration und Verwandtschaft von sprachlichen und audiovisuellen narrativen Strategien zu untersuchen. Der renommierte *script consultant* Franz Rodenkirchen schreibt in seinem Essay *Can we write cinema?* (2016) über Möglichkeiten „*of creating a reading experience, which can adequately mirror the intended viewing experience*“ (Rodenkirchen, 2016: 3). Im Zuge seiner Recherche an der Niederländischen Filmakademie im Amsterdam stellte sich ihm schnell die Frage, wie Aspekte der audiovisuellen Dauer im Sinne von Deleuzes Zeitbildern in einem Drehbuch vermittelt werden können, da ihre besondere Qualität audiovisueller Natur ist.

Many of the films that do not primarily focus on story attempt to create a visual experience for the spectator, in which the length of the individual shot takes on a narrative dimension. Instead of determining the length of a shot by its informational value,

duration encourages us to look further, to experience the scene, to become conscious of our own reflections and then maybe even of the duration as a deliberate means to transcend the experience (Ebd.).

Bewegung zieht erwiesenermaßen Aufmerksamkeit auf sich. So werden auch Dialoge als Form von Bewegung (oder besser: Zustandsveränderung) zwischen Figuren wahrgenommen. Handlung nehmen wir als physische Bewegung innerhalb einer Filmhandlung wahr. Rodenkirchen betont an dieser Stelle, dass es darüberhinaus aber noch weitere Formen der Bewegung gibt, die die Wahrnehmung von audiovisueller Dauer (von Zeitbildern) auch in der Sprache ermöglichen (Vgl. Ebd.: 5). In seiner Argumentation beruft Rodenkirchen sich auf den Unterschied von Beschreibung und Erzählung, wobei er auf die Erfahrungsqualität, die beiden Narrativen zugrunde liegt, aufmerksam macht: *„Description will more likely be understood as being from the standpoint of an observer while narration suggests the standpoint of a participant, so we feel a different sense of involvement, depending on the writing.“* (Ebd.: 6). Rodenkirchen veranschaulicht an einem Beispiel, dass die minimale Verschiebung des Fokus von der handelnden Figur hin zu dem Erlebnisraum der Figur selbst zu einer anderen Qualität der Wahrnehmung führt: *„'Lucy enters the sunny room' versus 'The room is sunny. Lucy opens the door and enters.'“*. Mit anderen Worten, die Wahrnehmung verändert sich, wenn ein *establishing shot* der Handlung vorausgeht (Vgl. Ebd.). Eine weitere Modulation der Wahrnehmung in Bezug auf ihre temporale Dimension erzielt die Strategie den sonnigen Raum im Detail zu beschreiben, so dass die LeserIn des Drehbuchs begreift, dass es um mehr geht, als die bloße Information zur Verortung einer Handlung:

(...) we gradually understand that we are to look for something else than just establishing shot information (...) So we may look for detail that could tell us why the filmmaker wants us to look at the room for so long and we will also start to register the duration as meaningful. (Ebd.)

Das Problem eines einfachen *establishing shots*, sowie einer zu detaillierten Beschreibung des Zimmers besteht darin, dass man durch die bereits bestehende audiovisuelle Erzähltradition dazu tendiert, darin eine Plot-bezogene Intentionalität anzunehmen (*planting* und *pay-off*). Alles interpretieren wir als Information, die uns dient vor auszusehen, was als

nächstes passiert und daraus Spannung ziehen.

If the assumption is that we are in a narrative film, all the detail mentioned will be read as carrying potential meaning for the action to come or else be superfluous. Even if we are not in a narrative film, we will still look for clues as to how to interpret what we read. (Ebd.: 7)

Rodenkirchen stellt sich die Frage, wie man eine andere Logik etablieren kann, bei der es nicht um Informationsvergabe geht, sondern um die *durée* eines Zeitbildes, das den Rhythmus und die Atmosphäre einer Erzählung vermittelt (Vgl. Ebd.: 8-9). Welche sprachliche Form kann sich dem Wunsch nach Information entziehen und gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung oder Reflexion lenken wenn nicht die (von der starren Syntax befreite) Logik der Lyrik?

(...) we can insert a feeling of pacing, of time passing, through spacing and formatting. The script might then read more like a list of intended shots, with each shot being separated by a blank line from the next. This way, each element described is being looked at, while the blank lines in between pace the reading. In our mind, we also give time to moving from one line, through the blank, to the next line of writing. What's more, we imagine the shots as a montage and start making connections between the separate images.“ (Ebd.)

Hier sei an die Ähnlichkeit der Beobachtungen von Stephan Brössels Analyse filmischer Erzählungen erinnert, die sich mit imaginierten Blickdramaturgien bestimmte Wahrnehmungsräume schafft. Rodenkirchen betont in diesem Zusammenhang, dass statische Beschreibungen immer schwieriger zu rezipieren sind als die Beschreibung von Dingen in Bewegung wie etwa Lichtwechsel und Geräusche, da sie dem Bild Zeitvolumen schenken, in das die ZuschauerIn eintauchen kann.

It can be helpful to add elements which are time related, most obviously non-verbal actions of one or more characters, but in absense of characters it can also be sounds, shifting light, passing objects, repetition (mentioning a recurring element), etc. (Ebd.: 10)

4. Narrative Vermittlung von Zeiterleben

4.1 Bewusstsein und Loop in *LA JALOUSIE* (1957)

Das Bewusstsein ist immer Bewusstsein von etwas. (...) Es gibt nichts anderes im Bewußtsein als diese Projektion des Bewußtseins nach außen. (...) Man kann hier nicht mal von einem „leeren“ Bewußtsein sprechen; es handelt sich vielmehr um ein Bewußtsein ohne „Inneres“. (Robbe-Grillet, 1987: 49)

Innerhalb der *écriture* seines bekanntesten Nouveau Roman, *La Jalousie* (1957), verhandelt Robbe-Grillet diesen phänomenologischen Gedanken des „Bewusstseins ohne Inneres“: Das Bewusstsein eines namenlosen Ich-Erzählers, der niemals „ich“ sagt und in der Rezeption des Werks als die Wahrnehmung eines eifersüchtigen Ehemannes interpretiert wurde. Im Sinne der *participatory sense-making theory* füllt die LeserIn die Leerstelle der Erzählinstanz mit einem Bewusstsein. Denn erfahrungsgemäß geht jedem Wahrnehmen aufgrund seiner Selektivität und Emphase ein Bewusstsein voraus: *„Perception always implies a perceiving consciousness, and thus descriptive texts frequently evoke a distinct observer persona.“* (Fludernik, 1996: 220). Das Bewusstsein charakterisiert sich durch die geschilderten Beobachtungen, die von einem (zwanghaften) Ordnungswillen zeugen, die Dinge und seine Umgebung präzise zu benennen und sie durch die Beschreibung auf einen eindeutigen Sinn zu fixieren. Das gelingt ihm nur vordergründig bei materiellen Gegenständen, die es am Schauplatz der Erzählung wahrnimmt, doch alles, was der Veränderung unterliegt – Menschen, Zeit, Licht- und Schattenverhältnisse – entkommt seiner fixierenden Beschreibung, da diese Dinge in der Gegenwart verankert sind und sich daher ihre wahrgenommene Beschreibung immer wieder widerspricht. Das Problem der Ordnung und Unordnung erscheint somit in *La Jalousie* vor allem auf der temporalen Ebene der Erzählung. Der Roman schildert keine absolute Zeit, sondern subjektives Zeitempfinden, das heißt kognitive Prozesse der Wahrnehmung von Wirklichkeit. Es zeigt sich darin ein für den Nouveau Roman typischer, subjektiver Realismus (Vgl. Blüher, 1992: 10): *„Die Erzählerinstanz besitzt nicht mehr die frühere Glaubwürdigkeit und Übersicht, sondern tritt nur noch dezentriert und problematisiert auf. Damit wird das mimetische*

Erzählen letztlich selbst unmöglich.“ (Ebd.). Robbe-Grillet fordert ein kritisches Bewusstsein von Ideologie, die er in kultureller Sinnstiftung begründet sieht. Deshalb bricht er mit der Romankonvention des Realismus, die ein absolutes Zeitverständnis vertritt, in der Chronologie und Kausalität der Welt eine Ordnung aufzwingen, die Romane zu naturalisieren versuchen. Die Diskontinuität, Lückenhaftigkeit, Fragmentierung und die Widersprüche innerhalb seines Romans *La Jalousie* führen dazu, dass der Text nicht mehr auf herkömmliche Art und Weise gelesen werden kann. *„Das bedeutet, daß die Lesbarkeit des Textes nicht mehr die gleiche ist wie früher.* (Robbe-Grillet, 1987: 23). Neue Textformen erfordern auch neue Lesarten, womit Robbe-Grillet ein kognitives Argument heranzieht. Robbe-Grillet war nicht nur Roman-, sondern auch Drehbuchautor und Regisseur. Mit zwei Medien vertraut, lassen sich Merkmale Filmischen Erzählens problemlos in seinem Werk erkennen. *„There are numerous passages that are read like scenes from a film, using light, movement, and position to explain what the narrator is seeing.*“ (Randi, 2011: 132). Das wohl frappierendste filmische Erzählmerkmal ist jedoch die temporale Modellierung seines Romans, der im Präsens verfasst ist und dadurch der Audiovisualität des Textes eine dominante Rolle gibt.

So gesehen splittert das passé composé – oder auch jenes punktuelle Präsens, wie man es zB. in meinem Roman La Jalousie findet – die Erzählung in lauter einzelne Augenblicke auf, anstatt eine fortlaufende, sich zu einer Gesamtheit zusammenfügende Handlungsabfolge zu bilden. (Robbe-Grillet, 1987: 20)

Ausgehend von der *Natural Narratology* liest sich der Text von *La Jalousie* innerhalb des Frames „Roman“, obwohl dessen Präsensform an Drehbücher erinnert (Level III). Der Paratext des Titels *La Jalousie* beeinflusst ebenfalls die Lektüre als Frame (Level I). Anhand der detaillierten Raum- und Objektbeschreibungen drängt sich bald ein Frame bezüglich des Genres auf, „Detektivroman“, „Kolonialroman“ (ein Haus umgeben von einer exotischen Bananenplantage, in der „Einheimische“ (*indigène*) arbeiten, es scheint heiß zu sein) (Level IV). Dann kommt das Frame bezüglich des möglichen Konflikts: „Eifersuchtsdrama“, „Verbotene Liebe“, „Betrug“ (Level I). Doch alle Erwartungen werden enttäuscht. Die Handlung baut sich nicht zu einer Klimax auf, zeigt weder Wendepunkte auf, noch in irgendeiner Weise temporale Kohärenz, geschweige denn Kausalität.

Stattdessen werden widersprüchliche Variationen von immer wiederkehrenden Momenten geschildert. Auch die konventionellen *scripts* „Detektiv sucht Mordfall/Betrug am Schauplatz“, „Mann und Frau = Sex und Liebe“, „Alkohol = Enthemmung/Reue“, „Frau übernachtet mit Verdächtigem im Hotel statt nach Hause zu kommen = Betrug“ bleiben unerfüllt. Was sich jedoch deutlich durch den gesamten Text zieht, ist die Form der erzählerischen Vermittlung: die Wahrnehmung, vorrangig das Sehen, aber auch das Gehör stehen im Mittelpunkt der Erzählung (Vgl. Fludernik, 1996: 33-34).

In (...) La Jalousie (1957) the narrative discourse is read as a reflecting visual impressions, i.e. perceptions, and these indicate the presence of a mind that insists on noting just these details, that insists on watching and paradoxically suppressing its emotions. As the theatre of Beckett or Pinter documents with equal force, a technique that frustrates the access to protagonists' internality by dwelling on the externalia of visual surface elements results in a desperate search for significance; it produces meaning(s) with a vengeance. (Fludernik, 1996: 129)

Der Anfang des Romans liest sich wie ein *establishing shot*, zeichnet sich also (nach Brössel) durch einen *panoramischen Blick* aus, der dann von einem *fixierten Blick* auf die Frau A... abgelöst wird, die durch die Rahmung eines Fensters sichtbar ist, eine *Halbtotale Außen/Innen*:

***Maintenant** l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, **à cet instant**, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison. **Maintenant**, A... est entrée dans la chambre (...) Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse. (Robbe-Grillet, 2012: 7-8)*

Doch der vermeintliche Wahrheitsgehalt des Bildes löst sich auf, seine Hegemonialstellung verliert sich. Denn schon bald wird deutlich, dass es sich um keine direkten, äußerlichen Bilder handeln kann, sondern um innere handeln muss, da die evozierten *possible*

worlds sich widersprechen. Der Raum, der sich hier im besten Sinne als „Schauplatz“ zeigt, scheint anfangs greifbarer. Die Raummaterie scheint konkreter, aber zeigt sich im Verlauf der Erzählung ohne Zusammenhang, bis zum Ende des Buches wissen wir trotz der präzisen Beschreibungen nicht genau wie das Haus im Ganzen aussieht, es bleibt in Einstellungen fragmentiert. Dies hat den Effekt der Klaustrophobie, vor allem, da die einzigen Momente außerhalb des Hauses in der Vorstellung des Bewusstseins verankert sind, vermittelt den Eindruck des Gefangen-Seins, sich im Kreis zu drehen, da der Ablauf der Zeit nicht herstellbar ist und in erstarrte Erinnerungsbilder zerfällt, je mehr danach gesucht wird. Allgemein lässt sich über die detaillierte Raumbeschreibung aus vielen verschiedenen Perspektiven sagen, dass es zu einer Raumverwirrung, statt einer Präzision führt. Capezzi und Kinsey erkennen in der repetitiven Struktur der Beschreibungen, vor allem der Objekte ein Verfremdungsverfahren, das dem Kubismus entlehnt ist, was sie sogar mathematisch zu analysieren wissen (Vgl. Capezzi, Kinsey, 2016: 350). Vor allem aber ist es ein filmisches Erzählen:

(...) en ayant recours aux techniques cinématographiques, Robbe-Grillet crée un temps présent dans lequel le lecteur a accès aux images, scènes et événements qui se déroulent sur «l'écran» personnel de la mémoire, ce qui facilite la concrétisation d'une perspective subjective et limitée, par exemple, celle d'un mari jaloux. (Collington, 2003: 68)

Denn der Text schildert das Bewusstsein (des eifersüchtigen Ehemannes), das im Loop um Situationen und Motive kreist, die es mit Angst und Panik erfüllen, so dass die erinnerten Augenblicke gedreht, gewendet und abgeändert werden, verzweifelt auf der Suche nach ihrem Sinn und nach Hinweisen auf das, was im Verborgenen liegt. Dabei fällt auf, dass die Beschreibung des Außen nicht nur im Präsens verfasst ist, sondern darüber hinaus an eine instantane Protokollierung des Augenblicks gebunden ist^{Anm.}. Das erweckt in der Lesenden den Anschein, dass sich das Bewusstsein des Ehemanns zu vergewissern sucht, dass die Dinge „in diesem Moment“ so sind. Das impliziert jedoch auch, dass sie im nächsten Moment anders sein werden, beziehungsweise waren, „*hier ist jemand, der gerade deshalb zu sprechen beginnt, weil er die Welt nicht versteht*“ (Robbe-Grillet, 1987: 40). Denn hier

Anm.: Die betreffenden Stellen sind im Zitat markiert.

ähnelt das Präsens der Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung eines Bildes: es ist „aus der Zeit gefallen“, weil es in keine logische Abfolge integriert wird, die Rückschlüsse über Zeitpunkte geben könnte. Somit entlarvt der Text die Subjektivität der Wahrnehmung einerseits und andererseits die Fiktionalität des (konstruierten) Filmbildes.

Viele Sätze in La Jalousie fallen deshalb auf und wirken provozierend, weil sie mit dem Wort 'jetzt' beginnen. (...) In meinem Text heißt es „maintenant“ („jetzt“), weil es dort trotz alledem jemanden gibt, der spricht. (...) ein Satz, der mit „jetzt“ beginnt [zeigt], daß es jemanden im Text geben muß, den man zwar nicht sieht, und den man auch von Anfang bis Ende des Romans niemals sehen wird, der aber zu jedem Zeitpunkt klarstellt, daß sich das Erzählte „jetzt“ zuträgt. (Robbe-Grillet, 1987: 21)

Dieses Bewusstsein zeigt Unzuverlässigkeiten auf, die immer wieder darauf hinweisen, dass die menschliche Wahrnehmung fehlbar und an Bewusstseinszustände gekoppelt ist.

La cohérence du récit est en effet à rechercher dans la réalité qui est celle des images pour l'observateur: à savoir leur inscription dans un présent (maintenant) intemporel, celui des divers états de conscience – chaque déformation, si minime soit-elle, constituant précisément l'indice d'un changement d'état de conscience (...) (Fuchs, 2017: 14)

Das „jetzt“ vermittelt eine größere Spannung, als wenn die Geschichte schon abgeschlossen wäre und mit dramaturgischen Mitteln hergestellt werden müsste. Es dominieren Ungewissheit und Unklarheit und Geheimnisse sind möglich, was den Eindruck vermittelt, dem Chaos des Lebens und unbezwingbaren Gefühlen (Eifersucht) ausgesetzt zu sein, die wiederum die Wahrnehmung beeinflussen. Diese Präsensform ist allerdings nicht mit dem assoziativen Gedankenstrom, dem *stream-of-consciousness* zu verwechseln (Vgl. Stjernfelt, Zeuthen, 2010: 99), denn der Bewusstseinstrom in der Literatur strebt eher linear vorwärts und knüpft kausale Verbindungen. Das Bewusstsein bei *La Jalousie* ist dagegen vor allem präzise in seinem subjektiven Zeitempfinden geschildert, wobei es interessant ist, dass beide Erzählstrategien innerhalb derselben Subjektivität angesiedelt sind (Vgl. Ebd.), aber eine andere Absicht verfolgen. Während der *stream-of-consciousness* eine Innerlichkeit vermittelt, verwehrt sich die Schilderung subjektiver Wirklichkeitswahrnehmung bei Robbe-Grillet einem „Inneren“ (siehe oben). Statt einer Teleologie, die sich aus der kausalen und vor allem temporalen Gerichtetheit einer Geschichte ergibt, kann hier von

einer Teleologie des Geistes gesprochen werden, die Spannung erzeugt. Die zunehmende Wahnvorstellung (immer häufigere Brüche, Widersprüche, Repetitionen mit neuen Details) ab dem zweiten Drittel des Romans „*Maintenant la maison et vide*“ (zum zweiten Mal erinnert) (Robbe-Grillet, 2012: 97, 113 ff.) erzeugt ein Tempo: die Gedanken drehen sich immer schneller, die Repetitionen sind also kürzer und die Schnitte schärfer, je extremer die Panik aufgrund des vermeintlichen Betrugs ist. Die folgende Passage ist wie eine Klimax strukturiert, die aus phantasmagorischen, erotisch konnotierten Bildern besteht:

La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux: celle-ci demeure plissée de cinq faisceaux de sillons convergents... Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés. Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer. Il n'a pas vu, dans la nuit, le trou qui coupe la moitié de la piste. La voiture fait un saut, une embardée... Sur cette chaussée défectueuse le conducteur ne peut redresser à temps. La conduite-intérieure bleue va s'écraser, sur le bas côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc, malgré sa violence. Aussitôt des flammes jaillissent. Toute brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau. À le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement: la brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaite. (...) (Robbe-Grillet, 2012:131-132)

Hier ist besonders gut eine Technik des subjektiven Zeitempfindens zu beobachten, die darin besteht, dass das lange Warten auf die verspätete Frau A... an Delirium an Erinnerungsbildern auslöst, bei dem ein fließender Übergang zwischen den *alternativ possible worlds* (Suhrkamp, 2002: 168) zu beobachten ist: die Erinnerungsbilder der Beobachtung (*narratorial actual word*) (Ebd.: 169) werden immer mehr durch das Verschwimmen der Grenzen zu den *possible worlds* der Figurendomäne, sprich seiner Vorstellung und Phantasie (*fantasy worlds*) und seinem Wissen (*knowledge world*) in Frage gestellt. Die Grenze zwischen Vorstellung, Phantasie und Erinnerung verschwimmt folglich derart, dass der Wahrheitsgehalt von Erinnerungen, aber auch von Phantasie auf der Ebene der Wahrnehmung gleichgestellt ist und in der Rezeption der LeserIn beides „falsch“ erscheint, da es sich weder durch eine Notwendigkeit, noch eine Möglichkeit auszeichnet. Der Effekt

dieser Erzählstrategie ist eine durch die erforderliche Aktivität der LeserIn verstärkte Immersion in die Wahrnehmung und Wirklichkeit des Bewusstseins, die von Frustrationsmomenten immer wieder unterbrochen wird. Ähnlich wie die temporale Struktur eines Konzeptfilms mit offener Dramaturgie, dessen Erzählung um ein auslösendes Ereignis kreist, das die (fragmentierten) Handlungen und Situationen thematisch zusammenhält (statt einer dramatischen, kausalen Teleologie), ist auch bei *La Jalousie* der Ursprung des Erzählens an Ereignissen festzumachen: ein gemeinsamer Aperitif, ein gemeinsames Essen mit der Frau A... und dem Nachbarn Franck. Wann und wie oft diese beiden Ereignisse passierten, bleibt hier allerdings unaufgeklärt. In Bezug auf Freud und Heidegger bemerkt Robbe-Grillet über die Eigenart seines Erzählens, dass stets

(...) ein Augenblick beschrieben wird, wo Angst auftritt und der Sinn zusammenbricht, das heißt, ein Augenblick, wo die Fremdheit der Welt den Menschen plötzlich in eine Art geistige Verwirrung stürzt, die schließlich in offene Angst übergeht. (Robbe-Grillet, 1987: 46)

Diese Fremdheit der Welt, die in Unordnung geraten ist, zeigt sich in der temporalen Struktur und in den Detailbeschreibungen der Objekte, die sich entfremden. Die Szenen in Kapitel 5 und 6 des Romans, in denen die einheimischen Landarbeiter vorkommen, weisen zeitliche Paradoxien (Abend/Morgen/ Arbeitsprozess) auf und wahrnehmbare Unordnung der Hölzer und Arbeiter, die das Bewusstsein durch seine Beschreibung zu ordnen versucht.

(1) Dans le fond du vallon, des manoeuvres sont en train de réparer le pont de ronds qui franchit la petite rivière. Ils ont enlevé le revêtement de terre sur un quart environ de la largeur. Ils s'apprêtent à remplacer les bois envahis de termites par des troncs neufs, non écorcés, rectilignes, coupés, d'avance à la bonne longueur, qui gisent en travers du chemin d'accès juste avant le pont. Au lieu de les aligner en bon ordre, les porteurs les ont jetés là au hasard, dans tous les sens. Les deux premiers bois se sont placés parallèlement l'un à l'autre (et à la rive), l'espace entre eux équivalant au double environ de leur diamètre commun. Un troisième (...) (Robbe-Grillet, 2012: 80-81)

(2) Les ouvriers du pont sont au nombre de cinq, comme les troncs de rechange. (...) Ils sont en tout cas parfaitement immobiles. (...) la régularité des quinconces est encore absolue. (Ebd.: 82)

- (3) *Tout en bas, dans le fond de la vallée, la disposition des personnages n'est plus la même, de part et d'autre du pont en rondins. (...) (Ebd.: 85)*
- (4) *Un peu plus loin se succèdent la bouteille d'eau gazeuse, le cognac, puis le pont qui franchit la petite rivière, où les cinq hommes accroupis sont maintenant disposés de la façon suivante (...) Il ne reste plus que deux bois neufs à placer. (Ebd.: 86)*
- (5) *(...) Les cinq hommes y sont maintenant ordonnés en quinconce, deux sur chaque berge et un au milieu, accroupi, trouné vers l'amont, regardant l'eau boueuse qui arrive dans sa direction entre deux parois de terre verticales, plus au moins effondrées çà et là. Sur la rive droite il reste toujours deux troncs neufs à placer (...) (Ebd.: 93)*
- (6) *L'oeil maintenant ne discerne plus rien, malgré les fenêtres ouvertes. Les cinq ouvriers sont toujours à leur poste, dans le fond de la vallée, accroupis en quinconce sur le petit pont. L'eau courante du ruisseau scintille encore des derniers reflets de pénombre. Et puis, plus rien. (Ebd.: 109)*

Auffallend ist dabei, dass diese Passagen entweder sich mit Beobachtungen von A... abwechseln oder aber wie in (5) deutlich als innere (Erinnerungs-)Bilder markiert sind, in denen keine Veränderung passiert. Momente der Harmonie erfährt das Bewusstsein in seiner Erinnerung, wenn Augenblicke zu reglosen Bildern erstarren (Vgl. (2)). Ähnlich verfahren die weiteren repetitiven Szenen, wie die des Einheimischen, der ins trübe Wasser blickt, die Aperitif-Szenen, deren Dialogfetzen sich immer wieder verändern und vor, während und nach den Feststellungen „*la maison est vide*“ beschrieben werden, so wie das Gespräch über die Planung des Reiseprojekts von A... und Franck. Immer wiederkehrende Motive, die durch die Repetition einen pathologischen Charakter gewinnen, sind Dinge, die der ordnenden, Sinn stiften wollenden Wahrnehmung zum Teil verborgen bleiben (hier zeigt sich die polysemantische Metapher der *jalousie* im Französischen): der blassblaue Brief, den A... liest und schreibt, das intransparente Wasser, der metaphorische Fleck, den der zerquetschte Tausendfüßler hinterlässt (als Sinnbild des vermeintlichen Betrugs), das Kämmen von A... Haar (das unbezähmbare Begehren gegenüber dem geheimnisvollen Weiblichen), die Dunkelheit, aus der das unbestimmbare Geräusch der Grillen dringt, die unbestimmbare Anzahl der Mückenschwärme, die die Gaslampe umschwärmen, die

Eiswürfel, die sich nicht festschreiben lassen, da ihre Beschaffenheit auf ihrer Vergänglichkeit (dem Schmelzen/ Verschwinden) beruht. Die Situationen wiederholen sich fragmentiert, aufgebrochen in einzelne Momente, ohne dass sie ein einziges Mal kohärent berichtet werden: A..., die einen Brief liest; A..., die ihre Haare kämmt, A..., die sich mit Franck unterhält (über eine Autopanne, eine Romanlektüre, eine gemeinsame Reise). Aber auch festgehaltene Momente, „fixierte Blicke“ (laut Brössel), wie die Wahrnehmung des Fotos von A..., das mehrmals beschrieben wird, entwischt der Fixierung und Kontrolle der Beschreibung, weil es vielfach interpretierbar bleibt und sich der Wahrnehmung des betrachtenden Bewusstseins anzupassen scheint und mit der Zeitebene des Betrachters zu verschwimmen. z.B.:

(...) près du bord droit de l'image, une main d'homme se raccorde seulement au poignet d'une manche de veste, qu'interrompt aussitôt la marge blanche verticale. Tous les autres fragments de chaises, discernables sur la photographie, paraissent appartenir à des sièges inoccupés. Il n'y a personne sur cette terrasse, comme dans tout le reste de la maison. (Robbe-Grillet, 2012: 99)

Ein weiteres „filmisches Mittel“ der *écriture* stellt die Imitation der Wechselwirkung der narrativen Instanzen im Film der visuellen, sprachlichen, beziehungsweise auditiven Instanzen dar und zeigen an, wo die Aufmerksamkeit des Bewusstseins gelagert ist – auch wenn die erinnerte Detailtreue bereits Merkmal von Unzuverlässigkeit ist.

«Quand comptez-vous y aller? demande A... – Je ne sais pas...» Ils se regardent, tournés l'un vers l'autre, par-dessus le plat que Franck soutient d'un seul bras, vingt centimètres plus haut que le niveau de la table. «Peut-être la semaine prochaine. – Il faut aussi que je descende en ville, dit A... ; j'ai des quantités de courses à faire. – Eh bien, je vous emmène. En partant de bonne heure, nous pouvons être rentrés dans la nuit.» Il pose le plat, sur sa gauche, et s'apprête à se servir. A... ramène son regard dans l'axe de la table. (Ebd.: 48)

Besonderes Merkmal subjektiven Zeitempfindens ist in *La Jalousie* aber nicht nur die Repetition, widersprüchliche Permutation und das Erzähltempo durch „Szenenwechsel“, sondern auch die referenzlose Zeitbestimmung „*Il est six heures et demie*“ (Ebd.: 113, 172), was in einem tropischen Land am Äquator gelegen keinerlei Aussage darstellt, da Sonnenauf- und Untergang um diese Zeit passieren und zwar das ganze Jahr über. Darüber

hinaus ist das Erzähltempo auch innerhalb einer Szene (oder „Einstellung“) variabel, je nachdem wieviele Transgressionen durch Objekt- und Raumbeschreibung passieren, beziehungsweise Handlungsdetails geschildert werden, die stellenweise den Eindruck einer „Zeitlupe“ erwecken. In der folgenden Passage erweckt dieser Zeitlupeneffekt den Eindruck einer hypersensibilisierten, wachsame Aufmerksamkeit:

Son [Francks] appétit considérable est rendu plus spectaculaire encore par les mouvements nombreux et très accusés qu'il met en jeu : la main droite qui saisit à tour de rôle le couteau, la fourchette et le pain, la fourchette qui passe alternativement de la main droite à la main gauche, le couteau qui découpe les bouchées de viande une à une et qui regagne la table après chaque intervention, pour laisser la scène au jeu de la fourchette changeant de main, les allées et venues de fourchette entre l'assiette et la bouche, les déformations rythmées de tous les muscles du visage pendant une mastication consciencieuse, qui, avant même d'être terminée, s'accompagne déjà d'une reprise accélérée de l'ensemble : la main droite saisit le pain et le porte à la bouche, la main droite repose le pain sur la nappe blanche et saisit le couteau, la main gauche saisit la fourchette, la fourchette pique la viande, le couteau coupe un morceau de viande, la main droite pose le couteau sur la nappe, la main gauche met la fourchette dans la main droite, qui pique le morceau de viande, qui s'approche de la bouche, qui se met à mastiquer avec des mouvements de contradiction de d'extension qui se répercutent dans tout le visage, jusque'aux pommettes, aux yeux, aux oreilles, tandis que la main droite reprend la fourchette pour la passer dans la main gauche, puis saisit le pain, puis le couteau, puis la fourchette...
(Robbe-Grillet, 2012: 87-88)

Dabei bleibt offen, ob es sich um ein Erinnerungsbild oder eine direkte Wahrnehmung handelt. Das zeigt ein ums andere Mal, dass die Gedankenschleifen, beziehungsweise das Gedankenkarussell ein Bewusstsein skizzieren, dass alles andere ist als ein Kontinuum, sondern stattdessen ein Zeitvolumen darstellt, das sprunghaft, emotiv und widersprüchlich die Veränderung des Außen vielfach verarbeitet. Die *accessibility* zu dieser (*impossible*) *storyworld* ist nur unter der Annahme der subjektiven Wahrnehmung möglich, sonst steigt die RezipientIn aus, „*it is precicely against the tendency to read literature as a representation of a referential or extra-textual world*“ (Zalloua, 2008: 19).

Der Roman spielt ferner mit dem Stillstand der Zeit. In Passagen, die pure Gedanken beschreiben, die gar nicht mehr versuchen eine Situation zu beschreiben und die darin angesiedelten Mikrohandlungen in ihrer vagen Abfolge festzuhalten, bezeugt die LeserIn

ein Ringen mit der Erinnerung, aus der die Wahrheit sich entfalten soll, doch durch die Widersprüche dieser Erinnerung wird ihr Wahrheitsanspruch diskreditiert. Diese Passagen versuchen nicht wie im restlichen Text die Wahrnehmung sinnlich zu verorten, sondern vermitteln nur die Unmöglichkeit der Information, *impossible worlds*.

Le personnage principale du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elle évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation toute récente; et ce n'était pas un accident. Il es d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture. (Robbe-Grillet, 2012: 171)

Diese widersprüchliche Summary des Romans, den A... und Franck lesen, ist einerseits fragmentiert, weil das erzählende Bewusstsein sich erinnert, Erinnerung immer täuschen kann und somit die erkenntnistheoretische Unmöglichkeit von Wahrheit präsentiert. Anders gesprochen, zeichnet sich die *private possible world* der Erinnerung des Bewusstseins des Ehemannes (folglich seine Erfahrungs- und Erlebniswelt) einerseits klar von der *possible world* des Romans, den A. und Franck lesen, ab und kann diese nicht integrieren. Andererseits referiert diese Passage als Mise en abîme auf metafiktionaler Ebene auf die Krise des Romans des Realismus hin, dessen temporale Kontinuität, Kausalität und dessen Wahrheitsgehalt nicht mehr herstellbar ist, so wie das Leben selbst unverständlich, diskontinuierlich und chaotisch zu sein scheint. In Anlehnung an den Begriff *réel* von Lacan schreibt Alain Robbe-Grillet über die Abwesenheit von Sinn, den er als Konstrukt einer Ideologie erkennt:

(...) die Welt, die ich wahrnehme und die mir vertraut erscheint, [ist] eine Welt (...) durch die der Sinn wie durch ein Sieb hindurchgeht. Dies aber bedeutet, dass der Sinn ganz und gar dem Bereich des Ideologischen zuzuordnen ist. (...) Für mich ist das Reale gerade dort, wo ich nichts mehr verstehe. (Robbe-Grillet, 1987: 54)

Bruno Zerweck erkennt in diesem Verfahren des unzuverlässigen Erzählens einen Effekt, den Metakommentar und damit die ästhetischen Fragestellungen deutlicher in den Vordergrund zu stellen und damit die RezipientIn spielerisch zu involvieren (Vgl. Zerweck, 2002:

236-237). Damit lenkt der Text von der herkömmlichen Fragestellung, was glaubwürdig/unglaubwürdig ist, hin zu der Frage: Was sagt der Autor über sein Konzept? Wie „tickt“ die Wahrnehmung des Wahrnehmenden? Welche Zeitvorstellung prägt sein Bewusstsein? Eine weitere *Mise en abîme* taucht im Roman auf, allerdings in einer besonders „gegenwärtigen“ Passage. Das Bewusstsein des Ehemannes nimmt den Gesang eines Einheimischen wahr. Wie wir in Kapitel 3.3 bereits erörtert haben, ist Akustik ein Stilmittel, das besonders filmisch ist. Das liegt einerseits daran, dass Geräusche direkt körperlich wahrgenommen werden („embodied“), ohne ein Referenzzeichen benötigen zu müssen, es sei denn im Roman. Dennoch macht Akustik durch diese erfahrungsgemäße Qualität auch hier eine Allusion an die unmittelbare, körperliche Wahrnehmung, die sich immer in der Gegenwart verortet, beziehungsweise erstreckt und sich somit in der Zeit konstituiert: „*sound essentially comes and goes*“ (Branigan, 2018: 294). Dies hängt damit zusammen, dass Klänge sich durch ein Medium (den Raum und die Luft), vermitteln und somit Bewegung und Veränderung implizieren. Besonders Musik vermittelt sich durch die Koexistenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Maintenant, c'est la voix du second chauffeur qui arrive jusqu'à cette partie centrale de la terrasse, venant du côté des hangars; elle chante un air indigène, aux paroles incompréhensibles, ou même sans paroles. Les hangars sont situés de l'autre côté de la maison, à droite de la grande cour. La voix doit ainsi contourner, sous le toit débordant, tout l'angle occupé par le bureau, ce qui l'affaiblit de façon notable, bien qu'une partie du son puisse traverser la pièce elle-même en passant par les jalousies (sur la façade sud et le pignon à l'est). Mais c'est une voix qui porte bien. Elle est pleine et forte, quoique dans un registre assez bas. Elle est facile en outre, coulant avec souplesse d'une note à l'autre, puis s'arrêtant soudain. (Robbe-Grillet, 2012: 78-79)

Edward Branigan beschreibt den kognitiven Unterschied der Wahrnehmung von Geräusch und Bild (Farbe):

Thus, although both color and sound depend on waves – light waves reaching the eye, sound waves reaching the ear – color is perceived to reside firmly in its object, intrinsic to its object (like shape), while sound moves through intervening space and seems instead to emanate from its object. (Branigan, 2018: 294)

Warren Motte erkennt den Unterschied dieser metafikionalen Passage gegenüber der

anderen darin, dass während erstere den Prozess des Schreibens innerhalb einer neuen Zeitvorstellung reflektiert, letztere den Leseprozess in der Gegenwart seines Aktes umschreibt und zu einem kritischen Bewusstsein des Leseprozesses anregt: „*The narrator's bewilderment when faced with the native song mirrors our own bewilderment with La Jalousie, and everything he says about the one may be said about the other.*“ (Motte, 2018: 5). Alain Robbe-Grillet schreibt in diesem Sinne: „*Es ist die Aufgabe der Literatur, den Leser immer heftiger zu beunruhigen, damit er vielleicht eines Tages ein freies Bewußtsein erlangen kann.*“ (Robbe-Grillet, 1987: 61). Somit denkt er in seinem experimentellen Text die experimentelle Lektüre desselben mit. In fünf metafiktionalen Passagen reflektiert er über Anziehung und Widerstand bei seiner Wahrnehmung des Gesangs (allegorisch: der Lektüre des Romans), die in ihrer fragmentierten Textform (fünf Wiederholungen des variierten Themas) selbst ihre vorausgehende Medialität spiegeln – nämlich die unzuverlässige menschliche Wahrnehmung, die an Bewusstseinszustände gebunden ist:

- (1) *À cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite – en relation, par exemple, avec le travail manuel que doit exécuter en même temps le chanteur – ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle. De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise. À d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer; tout l'indique : uneretombée progressive, le calme retrouvé, le sentiment que plus rien ne reste à dire ; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein coeur du poème... quand, là, tout s'arrête, sans avoir prévenu.* (Ebd.: 79-80)
- (2) *Au bout d'une minute elle relève la tête, tandis que le chant reprend, du côté des hangars. Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ.* (Ebd.: 80)
- (3) *À écoute le chant indigène, lointain mais net encore, qui parient jusqu'à la terrasse.* (Ebd.: 83)

- (4) *La voix grave du second chauffeur, qui chante une monodie indigène, parvient jusqu'aux trois fauteuils groupés au milieu de la terrasse. Quoique lointaine, cette voix est parfaitement reconnaissable. Contournant la maison par ses deux pignons à la fois, elle arrive aux oreilles en même temps par la droite et la gauche. (Ebd.: 151)*
- (5) *La voix du chauffeur s'est déplacée. Elle arrive maintenant par le seul côté est; elle provient vraisemblablement des hangars, à droite de la grande cour. Le poème ressemble si peu, par moment, à ce qu'il est convenu d'appeler une chanson, une complainte, un refrain, que l'auditeur occidental est en droit de se demander s'il ne s'agit pas de tout autre chose. Les sons, en dépit d'évidentes reprises, ne semblent liés par aucune loi musicale. Il n'y a pas d'air, en somme, pas de mélodie, pas de rythme. On dirait que l'homme se contente d'émettre des lambeaux sans suite pour accompagner son travail. (Ebd.: 153-154)*

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Passagen des Gesangs unmittelbar aus Beschreibungen von A., die ihnen lauscht oder sich mit Franck unterhält, folgen und somit nahelegen, dass die Assoziation zwischen den beiden im Bewusstsein des Ehemannes aufgrund einer Ähnlichkeit des Gegenstandes seiner Wahrnehmung passiert: beides versteht er nicht, beides verändert sich und ist nicht zu ordnen oder zu fixieren, da seine Wahrnehmung ihm immer wieder zeigt, wie diskontinuierlich und flüchtig das menschliche Verhalten und die fremde Musik ist.

Diese Technik der *Mise en abîme* ist ein Merkmal postmoderner Erzählweise (Vgl. McHale, 1987: 14). McHale erkennt in diesem Werk den Übergang in Robbe-Grillet's Werk^{Anm.} als von einer avantgardistischen Moderne hin zu einer ontologisch interessierten Postmoderne, die zunehmend sprachautonom und spielerisch ist, die Sinnzusammenhänge in ihren Konstruktionscharakter entlarvend. Die *écriture* des „leeren“ Bewusstseins (das sich jeder Erklärung verweigert) und die LeserIn animiert, es mit seinen eigenen Gedanken (Misstrauen, Eifersucht) zu füllen, versteht sich wie eine Einladung zu einem Spiel: es offeriert die Möglichkeit, das Bewusstsein/ Denken der LeserIn in der Erzählstruktur zu spiegeln, sich dadurch bewusst zu werden, wie dieses Denken funktioniert und wie fundamental „sinnlos“ es ist, denn es bleibt in der Zeit stehen. Der Text zeigt, dass Fakten nicht verlässlich durch Wahrnehmung gewonnen werden können, sondern mental konstruiert

Anm.: In Frankreich gilt sein Werk als „ex-modern“.

und interpretiert sind. Der *Discourse* vermittelt durch seine Gestaltung das Thema der *Jalousie*, ähnlich einer *Trauma Narrative*. Zeit vermittelt sich darin selbst als ein Medium, welches einen bestimmten Bewusstseinszustand ausdrückt. Hier erfüllt sie die Zeitauffassung der Gegenwart von Augustinus, von Bergson (die *durée*) und Deleuze (Koexistenz verschiedener Zeiten in der Gegenwart). Robbe-Grillet's *écriture* machen die kognitiven Muster des erzählten Bewusstseins transparent. Seine *alternative possible worlds* haben keine klar definierbare *actual world* – der Text wirft die Frage auf, ob es diese überhaupt geben kann. Wichtig ist an dieser Stelle im Sinne der *Natural Narratology* den Kontext des Werks zu bedenken.

Historically speaking La Jalousie belongs to the first wave of the nouveau roman, in which mimetic or realist concerns were not a priori ruled out. Indeed, first-wave writers tended to privilege a phenomenological relation to the external world. (Zalloua, 2008: 19)

Dabei wird deutlich, dass die temporale Struktur, die sich an ein phänomenologisches „Jetzt“ knüpft aus der temporalen Beschaffenheit des Films stammt, mit dem sich Alain Robbe-Grillet eingehend beschäftigte. *„L'influence du cinéma se traduit donc par une certaine liberté au niveau du temps qui permet à l'auteur de pénétrer dans la conscience humaine d'une façon nouvelle.“* (Collington, 2003: 68). Im Sinne von Bakhtines Dialogizität narrativer Texte, insbesondere des Romans, weist Tara Collington im Fall des Nouveau Romans allgemein auf eine herkömmliche Vielstimmigkeit überschreitende Intermedialität hin:

(...) un certain dialog intermédiaire – la façon dont le roman incorpore des modes de représentation propres à d'autres médias. Cet échange intermédiaire est particulièrement frappant dans le cas du Nouveau Roman, ce sous-genre romanesque reconnu pour ses innovations narratives souvent inspirées par des techniques «cinématographiques». (Collington, 2003: 60)

Die literarische Modellierung des Zeitempfindens- und Erlebens in *La Jalousie* fordert die LeserIn heraus zu der Immersion in eine „fremde“ Zeitvorstellung. Darin ist er gezwungen mitzudenken und grundlegende Fragen zu stellen zu Zeitvorstellung, Bewusstsein und (konstruierter) Wirklichkeit und somit metafiktional zu operieren. Gibt es eine *actual*

world? Kann man diese bestimmen? Zeigt der Text doch, dass seltsamerweise durch das Andauern des Ereignisses (durch den Gedankenloop) es an Ereignishaftigkeit verliert und zum Objekt des Bewusstseins wird, das die Zeit überdauert, indem es erstarrt und deshalb schon „falsch“ ist. Man wird in die Wahrnehmung eines Eifersüchtigen versetzt, seine angespannten Nerven und wachsamem Sinne. In dieser Erzählform, die die Zeitauffassung einer Figur schildert und diese somit als subjektiv (der Figur) und kulturell geprägt (Leseerwartung der RezipientIn) entlarvt, erfüllt sich Alain Robbe-Grillet's Projekt eines literaturästhetisch anspruchsvollen und idealistischen Nouveau Romans, dessen Terminus er weniger auf eine Gruppe als auf jeden neuen Aufbruch der Literatur versteht:

(...) il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est -à-dire à inventer l'homme. Ils savent, ceux-là, que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible: en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain. (Robbe-Grillet, 1963/2013: 10)

4.2 Das Fluide und „kleine“ Zeitsprünge in *L'AVVENTURA* (1960)

Der Sinn des Films ist mit seinem Rhythmus verschmolzen, wie der Sinn einer Geste der Geste unmittelbar ablesbar ist, und der Film will nichts bedeuten außer sich selbst. (...) Es ist, kurz gesagt, die Wahrnehmung, die uns die Bedeutung des Kinos verstehen läßt: Der Film läßt sich nicht denken, er läßt sich wahrnehmen. (Merleau-Ponty, 2000: 79)

In Michelangelo Antonionis Filmen begegnen wir ProtagonistInnen in der Transformation, die eine radikale Entfremdung von der ihnen bekannten Welt, in die sie nicht (mehr) hineinpassen und von sich selbst erleben. Sie fühlen außerhalb der Konvention und werden von inneren Konflikten zerrissen, die sich zwar der ZuschauerIn in Bildästhetik, Komposition und Montage vermitteln, aber unerklärt bleiben. Gerade in seiner Trilogie *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961) und *L'Eclisse* (1962) zäsiert Antonioni die Gefühlswelten von Protagonistinnen, die zwischen einer alten und modernen Lebensform schwanken und zeichnet darin die Verzweiflung und Desorientierung gegenüber instabilen Werten, die

ihren Sinn verloren haben. Das Abhandensein von Sinn und Sinnhaftigkeit, was bei Robbe-Grillet die Unordnung, bei Camus das Absurde ist, findet sich auch bei ihrem Zeitgenossen, dem italienischen Filmmacher Antonioni, Begründer des italienischen, modernen Kinos, in einer Instabilität, die alles betrifft: die herkömmliche *story*, die Einstellungen, die Montage und die Modellierung der Zeit. Darin erkennt Gilles Deleuze in seinem Band *Das Zeitbild* den Übergang von der dramatischen Logik des sensomotorischen Aktionsbildes zu der Logik der Koaleszenz innerhalb des sogenannten Kristallbildes (einer Form des Zeitbildes):

Der Film präsentiert nicht nur Bilder, er umgibt sie auch mit einer Welt. Aus diesem Grund war er schon sehr früh auf der Suche nach immer größeren Kreisen, die ein gegenwärtiges Bild mit Erinnerungsbildern, Traum-Bildern und Welt-Bildern verbinden können. (Deleuze, 1991: 95)

In Antonionis Werken erkennt man weder die objektive Kameraführung des italienischen Neorealismus, noch die unsichtbare, subjektive Kamera des Hollywoodkinos. Seine Filmsprache operiert anhand anderer Mittel, die an die Emanzipation der Zeit als narrative Kategorie im Nouveau Roman erinnert. Auch bei Antonioni ist das Innere das Äußere. Doch während bei Robbe-Grillet das „substanzlose“, weil körperloses Bewusstsein im Fokus steht und somit eine Dynamik des Wahrnehmens und Denkens vermittelt, finden wir bei Antonioni Körper, die im Verhältnis zu der Welt, die sie durchlaufen, ihre Subjektivität vermitteln. Das betrifft Gefühle und innere Konflikte, die sich ebenfalls durch subjektives Zeitempfinden zeigen. Ohne von konventionellen Stilmitteln Gebrauch zu machen, um Konflikte dramatisch zu inszenieren, gelingt es Antonioni durch die poetische Bildästhetik die innere Zerrissenheit seiner Figuren zu externalisieren und somit sichtbar zu machen, nicht nur auf ihren Gesichtern oder in ihren Gesten, sondern vor allem in den Landschaften (ihren sinnlich-haptischen Qualitäten, ihrer Kadrange und Komposition). Auf diese Weise verwischt die Grenze zwischen Innen und Außen, die Gefühle der leidenden ProtagonistInnen und ihrer Welterfahrung werden poetisch sublimiert.

In *L'Avventura* (1960) erzählt Antonioni eine Dreiecksgeschichte (auch hier eine Parallele zu *La Jalousie*). Der Paratext des Titels eröffnet das Frame „Melodrama“ (*l'Avventura* im Italienischen bedeutet auch „Liebesabenteuer“). Das Verschwinden der eingeführten

Hauptfigur Anna (Lea Masari) in der Exposition des Films (Timecode 00:26:03) öffnet das Frame „Kriminalgeschichte“ (später weist die *story* sogar Merkmale der „Roadmovie“ auf) (Vgl. Ochsner, 2008: 408). Doch auch hier werden die Erwartungen enttäuscht. Statt dass die Hauptfigur Anna wieder auftaucht, rückt die Nebenfigur, ihre Freundin Claudia (Monica Vitti) in den Fokus und wechselt zur Hauptfigur. Die Kamera folgt Claudia und ihrem Dilemma, dem Loyalitätskonflikt gegenüber Anna, denn sie hat sich in ihren Verlobten Sandro (Marcelo Mastroiani) verliebt, der sie plötzlich auch begehrt und um sie kämpft. So spiegelt sich Claudias innere Zerrissenheit in den Bildern und der Montage während der gemeinsamen Suche nach Anna bis zum Ende, wo sie erkennt, dass Sandro ihr nicht treu ist (oder sein kann), als sie ihn *in flagranti* mit einem Starlet überrascht. Das Ende des Films ist offen und involviert die ZuschauerIn in Form eines Zeitbildes in einer Art und Weise, dass über die Dauer des Films hinaus Claudias Gefühle nachwirken können, da auch der Verlauf ihrer Beziehung zu Sandro, der reuevoll weint, offen bleibt. Der Konflikt lässt sich anhand der *possible world theory* erläutern. Wir werden in die *alternative private possible world* Annas eingeführt und erleben den Anfang der Geschichte durch die Fokalisierung auf diese Figurendomäne. Schon zu Beginn deuten bestimmte Bildkompositionen der Dreierkonstellation an, dass ein (unbewusster) Konflikt zwischen der *wish-world* und der *obligation world* Claudias herrscht, die sich zu Sandro hingezogen zu fühlen scheint. Ihr innerer Konflikt spiegelt sich in Sandro, der ebenfalls einen inneren Konflikt zwischen der *wish-* und *obligation world* austrägt. Auch wenn er ihn anfangs scheinbar schneller löst als Claudia, zeigt das Ende, dass er ihn nur verdrängt hat. Er unterliegt seinem schlechten Gewissen und der Erkenntnis, seinem Selbstbild nicht gerecht werden zu können (was sich in den Sequenzen zeigt, in denen sein jugendlicher Idealismus mit seiner Berufsrealität sprachlich und visuell thematisiert wird).

L'Avventura hat eine Spielfilmlänge von 2 Stunden und 25 Minuten, was gemäß der Mainstreamkinokonvention bereits die gewohnte Länge geringfügig überschreitet. Wie in *La Jalousie* knüpft sich hier das gesamte Geschehen an ein Ereignis: das Verschwinden auf inhaltlicher, aber auch struktureller Ebene. So wie in *La Jalousie* das Gefühl und die Apparatur zur Metapher für die narrative Struktur und These der menschlichen Wahrnehmung fungierte, zeigt sich hier das Verschwinden als elliptische Filmsprache und These

des impulsiven Abenteuers der Gefühle. Bemerkenswert ist, dass dieses Verschwinden im Verlauf der Geschichte emotional umgedeutet wird. Während am Anfang des Films die dramatische Frage dominiert „Werden sie Anna finden?“, fragt sich die ZuschauerIn mit dem Wechsel der Hauptfigur zunehmend „Werden Claudia und Sandro ein Paar?“, bis am Ende offen bleibt „Bleiben Claudia und Sandro ein Paar?“. Annas Abwesenheit drängt im Verlauf des Films immer mehr in den Hintergrund (verschwindet selbst aber nie ganz) und ist anders als im Kriminalfilm bald nicht mehr der Grund der Verzweiflung der Figuren. „Das Thema der Liebe wird (so) an die Struktur des offenen Kunstwerks gekoppelt.“ (Bauer, 2015: 236). Wir hoffen bald mit Claudia, dass Anna nicht zurückkommt. So wird folglich nicht mehr wie im Kriminalfilm eine bestehende Ordnung und Moral wieder hergestellt, sondern die Unordnung und eine subjektive Moral der Gefühle präsentiert. Obwohl die Ereignisse nach dem Verschwinden Annas chronologisch-linear montiert sind, weist der Plot Diskontinuität auf, der sich in der Kamerabewegung spiegelt, die abschweift und Schauplätze ohne Handlung dokumentiert. Gleichzeitig ist Diskontinuität auch (meta-fiktionales) Sujet des Films, das Verschwinden von scheinbar ewigem, wie dem Gefühl der Liebe oder einem Bild (eines Menschen). Erklärungen oder diskursive Verhandlung der Aktionen bleiben aus. So ist die ZuschauerIn mit der eigenen Wahrnehmung der Bilder und Ereignisse konfrontiert, was das Prinzip des „offenen Kunstwerks“ laut Umberto Eco ausmacht:

Die Offenheit von L'Avventura ist das Ergebnis einer Montage, die die (...) Elemente einer »gewollten« Zufälligkeit (...) [einsetzt]. Erzählung im Sinne von Handlung gibt es also nicht, weil im Regisseur der bewußte Wille ist, ein Gefühl von Ungewißheit oder Unbestimmtheit zu vermitteln, eine Frustrierung der »romanhaften« Instinkte des Zuschauers, damit dieser sich aktiv in den Mittelpunkt der Fiktion (die schon gefiltertes Leben ist) begibt, um sich an einer Reihe von intellektuellen und moralischen Urteilen zu orientieren. Die Offenheit hat also die langwierige und sorgfältige Organisation eines Möglichkeitsfeldes zur Voraussetzung. (Eco, 1977: 203)

Dieses Möglichkeitsfeld entsteht vor allem aus der temporalen Struktur der Erzählung und ihres

Stils, der an die assoziative Logik der Dichtung erinnert, innerhalb derer sich die Sprache von ihren syntaktischen Schranken befreien kann. Die Drehbuchautoren von *L'Avventura*

waren Elio Bartolinui und Tonino Guerra, ein Romanautor und Dichter, mit dem auch Fellini und Tarkowski arbeiteten (Vgl. Bauer, 2015: 228). Innerhalb der Filmsprache bedeutet Dichtung, dass die Elemente filmischen Erzählens anders verwendet werden als bisher, die Mimesis wird gestört im Sinne eines produktiven Herstellens von neuem Sinneseindruck. Ochsner beschreibt Antonionis Filmsprache in Rückgriff auf Deleuze als ein Auseinanderdriften der einzelnen narrativen Elemente.

Die Entkoppelung sensomotorischer Verbindungen zwischen den Bildern wiederholt sich im Auseinanderdriften von Geräuschen, Musik, Dialogen und Bildern, was die für das moderne Kino typischen leeren (Bild-)Räume ohne natürliche Verbindung entstehen lässt, um sich selbst kreisende Einstellungen, die sich letztlich gegen sich kehren. (Ochsner, 2008: 403)

Die verwehrte (meist unbewusst wahrgenommene) Synthese der verschiedenen narrativen Instanzen bewirkt, dass Bild, Ton, Musik und Sprache jeweils ihre Autonomie zurückgewinnen und somit die Möglichkeiten des Audiovisuellen Mediums auf eine neue Weise ausschöpfen. Die *story* vermittelt sich hier entgegen dem klassischen Hollywoodkino, das eine Einheit fordert, Teleologie und dramatisch ausgetragene Konflikte und orientiert sich stattdessen vergleichbar mit der Erzählstrategie der Romantik an den Empfindungen und Seelenlandschaften der Figuren. So erklärt sich, warum und wie die Geschichte des Kriminalfalls einer Vermissten anders erzählt wird, nämlich indem ihr *discours* die „Schwebe zwischen narrativem Erwartungsaufbau und filmischer Dedramatisierung“ (Ochsner, 2008: 408) hält. Die (dezentrierte) Kamera bewegt sich frei und zeigt Bildeinstellungen, die von den Figuren betreten oder verlassen werden, statt den filmischen Raum (durch die Kameraauflösung) zu erklären oder eine Figur als Zentrum der Bildgestaltung zu konzipieren. Dadurch tut sich eine Mehrdeutigkeit auf, die die ZuschauerIn fordert. Die Erzählung vermittelt sich stattdessen durch ihre Komposition, jedoch nicht durch klassische Montage (Schuss-Gegenschuss Verfahren, *point-of-view shots*, *establishing shots*), sondern gemäß dem musisch-kompositorischen Prinzip der Dichtung. So zeichnet sich der *discourse* des Films vor allem durch die Motive des Meeres, des Wassers, des archaischen Schauplatzes der kargen Insel und die unzähligen Schwellenmotive wie Fenster, Türen und Balkone aus, die den Übergang von einem Innen nach Außen und vice versa verbildlichen und damit

Bilder für das Unbewusste und das Gefühl der Sehnsucht finden. Denn „*Antonioni interessieren weniger die Wendepunkte der Geschichte als die Wendepunkte der Wahrnehmung*“ (Bauer, 2015: 662). Das erklärt auch die besondere Bedeutung, die der Haptik von Antonionis Bildern zukommt, da sie, wie im Kapitel 3.2 erläutert, einen starken Einfluss auf die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers haben und ihn auf eine unbewusste Weise einbeziehen. So ist die Tonebene des Filmes sehr wichtig, die sehr bewusst Geräusche inszeniert, wie das Meeresrauschen, schäumende, tosende Wellen, das Pfeifen des Windes, lauten Straßelärm und Kirchenglocken (um einige prominent besetzte zu nennen). Die Filmmusik ist sehr zurückgenommen und lässt nur manchmal eine Oboe zu, die mit experimentellen Melodien die Zerrissenheit der Figuren betont. Auf der Bildebene führen bildkompositorische Anomalien dazu, den Eindruck einer objektiven Kontinuität und Realität zu dekonstruieren: ein weitwinkliges Objektiv schafft Raumtiefe, die von dem Geschehen im Vordergrund ablenkt. Grotesk anmutende Nahen aus der Vogelperspektive schaffen ein Gefühl von Bedrohung und Determinismus, in langen Großaufnahmen wird das Gesicht einer Figur zur Fläche. Verfremdungseffekte auf der Ebene der Montage wie falsche Anschlüsse, die sich bei den Auf- und Abgängen der Figuren aus den Bildausschnitten bemerkbar machen und Achsensprüngen in wichtigen Dialogszenen stellen die Montage aus, statt sie „unsichtbar“ zu machen. Oft wird bei einem Dialog nur eine Figur gezeigt, was einerseits eine momentane, irritierende Unklarheit darüber schafft, an wen die Sätze gerichtet sind und andererseits die sprechenden Figuren isoliert und selbstreferentiell konnotiert. Eine Raumdiffusion vermittelt sich häufig, indem statt *establishing shots* zu Beginn einer Sequenz, Detailaufnahmen oder Halbtotale mit „leeren“ Großaufnahmen wechseln und enden, in denen der Blick allein auf die Natur gerichtet wird. All diese Verfahren fragmentarisieren den Bilderfluss zu einer diskontinuierlichen und uneindeutigen Zeitwahrnehmung aufgeladener Momente, die auf den Konstruktionscharakter der Geschichte verweisen.

L'Avventura ist ein Film, der dezidiert keine immersive Strategie verfolgt, die vielmehr auf Irritationsmomente setzt, dabei jedoch nicht so weit geht, dass die Verfahren der Illusionsbildung aufgedeckt und der chronotopologische Zusammenhang der diegetischen Welt aufgehoben würde. (Bauer, 2015: 241)

Diese Instabilität, die sich in der Form und Syntax der audiovisuellen Filmsprache zeigt, findet sich auch auf der semantischen Ebene der Bilder, in denen das Motiv der Doppelgängerin auftaucht (Annas Geschenk der Bluse, die Claudia am Tag nach ihrem Verschwinden trägt). Es suggeriert die Frage „Wer liebt hier wen oder was?“. Das Verschwinden einer Person und ihre Austauschbarkeit (Doppelgängermotiv) stellen die Grundfeste des Moral- und Wertesystems in Frage, was sich auch im Plot spiegelt, da Claudia Anna vergessen will und Sandro Claudia letztlich betrügt. Darin erkennt Patrice Rollet ein ästhetisches Verfahren der Barockkunst, das sich durch Antonionis Werk zieht.

Cette figure d'ellipse, l'anamorphose d'un cercle obtenue par dédoublement de son centre qui emblématise l'art baroque de Borromini ou du Greco, on la rencontre bien sûr chez Antonioni (...) le principe d'une oeuvre où les représentations se déroulent, les héroïnes se dédoublent, les récit se décentrent. (Rollet, 2002: 148)

So beherrscht die Filmerzählung von *L'Avventura* das Leitmotiv des Verschwindens, das sich hier auf der visuellen Ebene als ein Verblassen der Erinnerung (Abblende), als zeitliche und gegenständlich-figürliche Ellipse manifestiert und einen Zwischenraum bildet, den die ZuschauerIn mit seinen eigenen Reflexionen und Empfindungen anfüllen kann. Dabei tauchen immer wieder Bildelemente auf, die an das Verschwundene schwach erinnern.

(...) the disappearance of Anna on the island of Lisca Bianca to the indistinctness of the sea, or the blankness of the horizon, or to the formlessness of weather, or to the variability and unreliability of sentiments, or to all of these, is a between in a film, an irresolute, vacillating border compounded of the virtuality of other images, stories, possibilities that are present without being represented (Anna has drown, Anna has escaped, Anna will return, Sandro and Claudia will become lovers, their relation will die, disappear like Anna, drift away) and that include all the images that have gone before and those that will follow, not in a continuity, but as a virtual range (...) (Rohdie, 2006: 111)



Abb. 1 (Timecode 00:26:11)



Abb. 2 (Timcode 00:35:55)

Wie in Abbildung 1 und 2 zeigen sich die inneren Konflikte Sandros und Claudias anhand der Ellipse, die sich visuell durch die langsame Abblende realisiert. Diese erzählt nicht nur das Vergehen von Zeit, sondern auch das Verblassen der Erinnerung oder das Auflösen. In Sandros Fall das Bild seiner Freundin Anna (Abb. 1) und Claudias Fall die Auflösung einer Freundschaft (Abb. 2). Ein anderer Aspekt der Abwesenheit in *L'Avventura* ist die Abwesenheit von Kontinuum, deren formale Strategie semantische Bedeutung trägt. „Kleine“ Zeitsprünge (Ellipsen) fragmentieren die Bilderfolgen und markieren die Unbestimmtheit einer absoluten Zeit. Sie lenken somit von einem narrativen Zusammenhang im Sinne dramatischer Teleologie ab und verweisen auf die Bilder selbst – Empfindungsbilder, die die Geschichte erzählen. „*Antonioni refuses to limit the camera to the simple task of telling the story. Instead, he gives it the independent visual authority that it possesses in photography*“ (Chatman, 1985: 114). Aber auch radikale Tempuswechsel werden durch eine kurze Ellipse getrennt und verstärken durch den harten Schnitt ihren Kontrast, was die Impulsivität der herrschenden Gefühle vermittelt (beispielsweise die ruhige Sequenz in Rom und die darauffolgende rasende Autofahrt ans Meer zu dritt mit Sandro am Steuer). Es handelt sich hier wie bereits erwähnt nicht um klassisch-dramatisches Erzählen, das Konflikte in einem Aktion-Reaktionsschema vermittelt. Bilder in einen Rhythmus zu fragmentieren, der die Innerlichkeit der Figuren spiegelt, sich haptischer Motive und wiederkehrender Bildelemente zu bedienen, ist eine Form des dichterischen, assoziativen Erzählens, das eine neue, ästhetische Erfahrung vermittelt. Assoziation bezieht sich auf temporale Elemente der Geschichte wie Erinnerung oder Vorahnung (*foreshadowing* oder *planting*), ist dabei aber radikal in der Gegenwart angesiedelt, wo es seinen Ausgangspunkt findet. Ansatzweise vergleichbar ist dies mit dem Prinzip der Erinnerungsschleifen in *La Jalousie*, in denen ein in der Gegenwart wahrgenommenes Geräusch mit dem in der Phantasie oder Erinnerung des Erzählers hörbaren, brennenden Autos oder dem Haarekämmen assoziiert wird und sich dadurch eine Schichtung der Zeitebenen herstellt, die sich immer mehr von dem propagierten „Jetzt“ entfernt. Dadurch werden beispielsweise Insekten in der Komposition der Gedanken mit dem Nachbarn Franck assoziiert und dadurch als Eindringlinge wahrgenommen (Vgl. Kapitel 4.1). Diese Strategie assoziativen Erzählens zeigt sich in *La Jalousie* auf der Ebene der Gedanken, in *L'Avventura* bebildert sie die

Gefühlswelten der Figuren. Annas Verschwinden beispielsweise kündigt sich an vielen Stellen mysteriös an, wie etwa durch ihren „Hai-Streich“ im ersten Akt. Ihr Streit mit Sandro endet mit gefährlich aufbrausenden Wellen, die an den Felsen brechen. Ihre Abwesenheit zieht sich auf der visuellen Ebene durch den gesamten Film durch das Motiv des



Abb. 3 (Timecode 00:31:18)

Vulkans Etna am Horizont, das die Dreiecksgeschichte motivisch untermalt (Vgl. Bauer, 2015: 249) (siehe Abb. 3).

Das assoziative Erzählen lässt Leerstellen und Unklarheiten bestehen, erklärt nicht alle Situationen (beispielsweise das Zusammentreffen von Claudia und Sandro am Bahnsteig) und ihre Konsequenzen bleiben

vage. Die Figuren zeigen sich somit in ihrer Verunsicherung, die keine klaren Prinzipien erkennen lässt. Die vielfältigen Beziehungsbilder innerhalb der italienischen Elite in *L'Avventura* reihen sich zu einem großen Fragment zusammen und vermitteln in kleinen Gesten, Dialogfetzen und Inszenierung des Männlichen und Weiblichen, was es bedeutet in dieser Zeit ein Paar zu sein. Das assoziative Erzählen in *L'Avventura* erfasst die subjektiven Empfindungen der Figuren in spannungsgeladenen, uneindeutigen Bildern, Kompositionen und dem Rhythmus ihrer Welterfahrung, statt diese Empfindungen in Handlungselemente zu ordnen und mit Sinn auszustatten. Ähnlich wie in *La Jalousie* arbeitet Antonioni hier mit einer Abkehr von einer handlungsgebundenen Logik der klassischen Filmerzählung und ihrer inhärenten, moralischen Ideologie von „richtigem und falschem Handeln“, indem er sich Versatzstücke konventioneller Erzählformen bedient, um sie zu dekonstruieren, die Erwartung der ZuschauerIn auf diese Weise zu brechen und seine Aufmerksamkeit auf das Bild selbst und die Zeit, die ihm innewohnt, zu lenken. Ironischerweise mit einem anderen Effekt als in *La Jalousie*, worin Robbe-Grillet das irrationale Bewusstsein und die mangelnde Objektivität des Wahrnehmens und Denkens darstellt. Antonioni findet Bilder für die Zeit des Fühlens, die nach ihrer eigenen Logik funktioniert. Denn die diskontinuierliche Zeitstruktur, die Komposition und Haptik der Bilder vermitteln schließlich jene rätselhafte Instabilität und Impulsivität der Gefühle, die sich bereits in Annas anfänglicher

undefinierter Unzufriedenheit zeigt.

The world around and inside us is unstable. I am making a film on the instability of feelings, on the mystery of feelings. These characters find themselves on an island, in a rather dramatic situation; a girl in the party is lost. They start to look for her. The man who loves her should be worried, upset, anxious. And, really, at the beginning, he is. But then, slowly, his feelings grow weaker, because they have no strength. And he doesn't want to look for her; by then he isn't worried about it. He is attracted by other „adventures“, by other experiences just as unsteady and unstable. (Antonioni, 1996: 20)

Damit formuliert Antonioni eine audiovisuelle Metapher des modernen Menschen, seiner inneren Konflikte und seiner existenziellen Isolation, die die Entfremdung seiner selbst von einer unzeitgemäßen „alten Welt“ mitbringt. Der Schauplatz der archaischen, scheinbar menschenleeren Insel in der Exposition des Films versinnbildlicht diese Isolation, die laut Franziska Heller „(...) die Isolation – etymologisch auf 'Isola' verweisend – der Figuren als raum-zeitliche Erfahrung.“ (Heller, 2010: 104) darstellt. Selbst auf der Ebene der Dialoge äußert die Figur der Patrizia, die von einem elitären Ennui geplagt ist, bei der Ankunft auf der Insel: „Islands...I don't get them...surrounded by nothing but water... poor things“ (Timecode 00:16:20 – 00:16:27). In der undefinierten Weite des Meeres verloren, vermittelt die Insel auf der Ebene sinnlicher Wahrnehmung etwas Festes, Hartes und Menschenabweisendes, da kein Baum Schatten spendet und keine Quelle Trinkwasser hergibt. Nur eine kleine Fischerhütte gewährt den Suchenden Unterschlupf als das Gewitter sie überrascht. Die Archaik der Insel erinnert an mythische Orte, an denen das Schicksal über die Menschen entscheidet. So scheint auch das aufkommende Unwetter als ein Motiv aus der Mythologie, ein Omen, das das Schicksal der Figuren und ihre erfolglose Suche überschattet (Abb. 4).

Die Archaik der Insel hat auch eine Auswirkung auf die Zeit. Nichts organisiert die Zeit außer die Natur selbst, die hier stärker erscheint als der Mensch, der sie nicht mehr zeitlich bezwingen kann: „Zweifellos ist die Insel ein Heterotopos, ein Gegenort zum urbanen Lebensraum der modernen Gesellschaft, zur Normalität und Normativität des Alltags.“ (Bauer, 2015: 242). Hier zeigt sich zugleich wieder das romantische Prinzip des Verschwimmens zwischen dem Innen und Außen in Form von assoziativen Seelenland-



Abb. 4 (Timecode 00:33:58)



Abb. 5 (Timecode 00:30:32)

schaften und verweist gleichzeitig an die Qualität der Bilder als emotive Erinnerungsbilder.

In this film the landscape is not only an indispensable component, but almost paramount. I have felt the need to break up the action a lot, inserting in many sequences frames that might seem formalistic or inessential – that is, documentary-type shots (a tornado, the sea, the passage of dolphins, things like that) – but that for me are in reality indispensable, because they „help“ the idea of the film. (Antonioni, 1996: 19-20)

Die Landschaftsaufnahmen wirken wie deskriptive Pausen. Sie dehnen die Zeit, die zermürbende Dauer der Suche vermittelt sich direkt. Durch die langen Einstellungen von Natur und Landschaft wird die haptische Qualität ihrer dargestellten Oberflächen betont. In ihren sinnlichen Qualitäten manifestieren sich vorsprachliche Empfindungen in der Wahrnehmung der ZuschauerIn (siehe Abb. 6 und 7 als Beispiel).



Abb. 6 (Timecode 00:30:42)



Abb. 7 (Timecode 00:33:37)

Vergleichsweise operiert auch der Gebrauch des Filmtons, der in der Inselfolge eine tragende Rolle spielt, um ein emotionales Zeitvolumen zu schaffen, das sich undefiniert ausdehnt: das Pfeifen des Windes, das Vage, die gesamte Sequenz präsente Bewegungs-

kontinuum des Meeres in Form des Meeresrauschens, das das Gefühl der Unbestimmtheit steigert und die Rufe nach Anna verschiedener Figuren schaffen einen intensiven Wahrnehmungs- und Erlebnisraum, der es ermöglicht die „unmotivierten Blicke“ der Kamera anzunehmen und sich auf die Qualität der poetischen Bilder einzulassen. Nur an sehr wenigen Stellen macht Antonioni Gebrauch von Filmmusik (die experimentellen Oboenmelodien).

I prefer to work in a dry manner, to say things with the least means possible. And music is an additional means. I have too much faith in the efficacy, the value, the force, the suggestiveness of the image to believe that the image cannot do without music. It is true, however, that I have a need to draw upon sound, which serves an essential „musical“ function. (Antonioni, 1996: 43)



Abb. 8 (Timecode 00:28:48)



Abb. 9 (Timecode 00:34:15)

Genauso auffällig ist das Mittel der Unschärfe. Oftmals treten die Figuren in Unschärfe in Landschaftsaufnahmen, wie etwa als ein Stein gezeigt wird, der eine Klippe ins Meer herabstürzt und Claudia als Beobachterin in Unschärfe zeigt (siehe Abb. 9). Hier ist die Bewegung der Natur Spiegel einer Innerlichkeit, die mit dem Außen verschwimmt. Dem liegt auch ein Verständnis von Figur zugrunde, das sich wie bei Robbe-Grillet jeder eindeutigen Psychologisierung entzieht. Während der Suche nach Anna haben die bereits beschriebenen falschen Anschlüsse und fehlenden Schuss-Gegenschuss Sequenzen den Effekt, dass der Eindruck eines Zeitkontinuum gestört wird. Überall tauchen kleine Ellipsen in Form von Zeitsprüngen auf. Der eindeutige Wahrheitsgehalt der Bilder wird dadurch in Frage gestellt und auch die objektive Dauer dieser Suche, die sich ins Unendliche zu erstrecken scheint. Auch das umdeuten von Bildern ist Teil dieser Erzählstrategie.

Durch Ellipsen werden ähnlich Bilder verbunden, die jedoch die vergangene Zeit plötzlich offenbaren. Wie beispielsweise eine Bilderfolge, in der Claudia von der Naturgewalt einer gefährlichen Welle beinahe erfasst wird (Abb. 10), worauf ein Schnitt folgt und Claudia aus der scheinbar gegenüberliegenden Perspektive zeigt. Doch diese Suggestion von Kontinuität wird nicht nur gebrochen, auch die Bedeutung des Wassers als Gefahr wird umgedeutet, als Claudia dort lächelnd mit dem Wasser spielt, um dann ihre Schuhe von dem Stein aufzusammeln, die sie (in der nicht dargestellten Zwischenzeit) dort abgelegt hatte (Abb. 101). Solche Irritationsmomente verhindern eine beständige Immersion in die Filmhandlung und eine Klarheit auf der Ebene von Symbolen und Bedeutung. Ähnlich wie in *La Jalousie* entsteht dadurch der Eindruck von (fragmentierten) Erinnerungsbildern, hier jedoch emotionaler Natur. *L'Avventura* erfüllt die Poetik der Offenheit in einem Sinne, dass er die ZuschauerIn einlädt, sich auf Bild und Ton selbst und deren Mehrdeutigkeit einzulassen, die sich in der Form und der elliptisch-assoziativen Narrative vermitteln.



Abb. 10 (Timecode 00:26:47)



Abb. 11 (Timecode 00:26:53)

„Wirklich neu ist, dass die Bildgestaltung und Figurenführung kinematografisch reflektiert, was inter- und intrapersonal geschieht“ (Bauer, 2015: 257). Auf der Ebene der temporalen Struktur von *L'Avventura* erkennt Franziska Heller ein Fluides Bild- und Wahrnehmungsprinzip verwirklicht, in dem „Raum und Zeit (...) der ständigen Veränderung und Metamorphose unterworfen“ (Heller, 2010: 65 f.) sind und es „keinen kohärenzgebenden Rahmen“ (Ebd.) gibt, so dass „zwischen dem ästhetischen fluiden Bildprinzip und dem Subjekt als leiblichem Erfahrungs-Körper“ (Ebd.) eine Interaktion stattfindet, die diese Aktivität der ZuschauerIn beschreibt. Dem Fluiden Bild- und Wahrnehmungsprinzip gelingt es gleichwohl Henri Bergsons Beschreibung der *durée* im Film, der bisher als ein

Repräsentationsmedium von Abfolge per se angesehen wurde, gerecht zu werden. Statt Abfolge verwirklicht sich hier die Komposition, die sich aus Relationen konstituiert:

(...) das Fluide [kann] phänomenologisch und wahrnehmungstheoretisch immer nur relational, im Sinne einer in sich paradoxen bildhaften Polarität erfasst werden. Mit anderen Worten, die (ästhetische) Wahrnehmung des Fluiden gründet sich auf eine koexistierende, nur simultan funktionierende dynamische Heterogenität der Eindrücke. (Heller, 2010: 79-80)

Besonders exemplarisch dafür ist die Sequenz in der Hütte, in der die Suchenden Unterschlupf finden. Sandro, Corrado und Claudia verbringen mit dem Fischer der Hütte, mit dem sie nicht wirklich interagieren, die Nacht und warten das Unwetter ab. Die angespannte Stimmung wird verstärkt durch den Wind, der um die Hütte pfeift, und den unaufhörlichen Regen, der einen Verdichtungsmoment herbeiführt oder, wie Franziska Heller erkennt, einen „gefühlten Innenraum“ (Heller, 2010: 85) schafft. Die Hütte selbst zeigt sich als Doppelung des Motivs Insel, da sie als einzige menschliche Behausung auftaucht und von strömendem Regen umgeben ist. Der filmische Innenraum bleibt auf der Bildebene fragmentarisiert, da keine klassische Kameraauflösung diesen (etwa durch einen *establishing shot*) einführt. Die Kamera heftet sich stattdessen an Claudia, die sich in einer „aussichtslosen“ Lage befindet (Abb. 12). In der Enge treffen sich die Blicke der drei Figuren auffallend wenig, obwohl sie nicht mehr suchend in die Ferne schauen können wie zuvor. Die Suche wirft jeden auf sich selbst zurück. Dafür findet Antonioni ein Bild, wenn Claudia aus ihrer Verzweiflung zwischen Verlust und Begehren aus der Hütte in den strömenden Regen rennt und nach Anna schreit (Abb. 13). Hier realisiert sich besonders deutlich das Fluide Bild- und Wahrnehmungsprinzip, da auf der Tonebene der strömende Regen das Innen mit dem Äußeren verschwimmen lässt und der Nebel draußen die erhoffte Aussicht unterbindet. Annas Verzweiflungsschrei stellt die einzige auditive Komponente dar, die sich eindeutig und klar vermittelt und fasst den emotionalen Modus der gesamten bisherigen Suche zusammen, die Isolation des Einzelnen und die Verzweiflung gegenüber der Unerklärlichkeit von Annas Verschwinden.



Abb. 12 (Timecode 00:39:04)



Abb. 13 (Timecode 42:03:00)

Raum und Zeit [werden] aus ihrem (außerfilmischen) kohärenten Rahmen gelöst und damit als flottierende Dimensionen konzipiert. Dies ist vor allem die Relativierung der grundlegenden Ordnungskategorien von Innen und Außen.“ (Heller, 2010: 85)

Am nächsten Morgen erwacht Claudia, Sandro hat die Hütte schon verlassen. Ihr Kleid ist noch nass, weshalb sie Annas Bluse anzieht und das Fenster der Hütte öffnet. Dieses Motiv der Öffnung (Fenster, Türen, Balkone) zieht sich, wie bereits erwähnt, durch den gesamten Film und ist charakteristisch für Antonionis Filmsprache. Hier ist Annas Silhouette wieder in der Unschärfe, das Individuum tritt zurück. Das Fenster öffnet Annas Perspektive von der Aussichtslosigkeit zu einer plötzlich beruhigten Natur bei Sonnenaufgang, der Übergang und die Transformation versprechen eine Öffnung in eine undefinierte, hoffnungsvolle Zukunft.



Abb. 14 (Timecode 00:43:15)



Abb.15 (Timecode 00:43:16)

Bauer erkennt in solchen Landschaftsaufnahmen die Logik von Antonionis Filmsprache. Dessen „Vermittlungsstruktur liegt in ihrer Ambivalenz und Dynamik. Sie löst beim Zuschauer Empfindungen aus, die er Claudia 'zuschreibt', weil sie eine Veränderung durchläuft, die zwiespältig ist.“ (Bauer, 2015: 252). Diese ambivalente, dynamische Poetik

der Offenheit, die die ZuschauerIn maßgeblich einbezieht, zeigt sich besonders in dem viel diskutierten Schlussbild von *L'Avventura* (siehe Abb. 16). Das Zeitbild, das die innere Seelenlandschaft der beiden Figuren spiegelt, lebt von den unvereinbaren Kontrasten einer Welt und Moral im Umbruch, in der der Sinn abhanden gekommen ist und Vergebung die einzige Möglichkeit erscheint, um einen Neuanfang zu wagen.



Abb. 16 (Timecode 02:22:00)

1960 gewann Antonioni in Cannes mit *L'Avventura* den Spezialpreis der Jury für die Erfindung einer neuen Filmsprache und die Schönheit seiner Bilder. Die moderne Filmsprache Antonionis zeichnet sich einerseits durch die poetische Veräußerlichung der Gefühle, die die sinnlichen Qualitäten der Oberflächen und Kontraste berücksichtigt

und bewusst einsetzt, andererseits besteht sie aus einer unkonventionellen Modellierung der Zeit in Form subjektiven Zeitempfindens, das sich durch die elliptische Struktur und die metaphorisch verwendeten Überblendungen auszeichnet, sowie der Verwendung von Originalsound, der die Stimmungen und Bewusstseinszustände seiner Figuren auf eine (unbewusstere) Weise bis an die Grenze des erträglichen vermittelt und dabei ein Gefühl von „Jetzt“ vermittelt, das subjektiv ist und unbestimmt bleibt, aber dessen Wahrnehmungsinhalt zur Gänze vermittelt. Die Art und Weise, wie Antonioni mit konventionellen Erzählformen des Kinos bricht, ist dabei vergleichbar mit dem radikalen Neuanfang des Nouveau Roman, den Alain Robbe-Grillet mitbegründete.

Die Filme aus Antonionis Trilogie zeigen Paare, die nicht zueinanderfinden, sich trennen oder deren Vergangenheit ihre Zukunft überschattet. Darin offenbart Antonioni durch eine poetische Inszenierung ihre impulsiven Gefühle. *„L'Avventura is a bitter, often painful film. It is the pain of feelings that come to an end, or in which you catch a glimpse of the end at the same moment when they are born“* (Antonioni, 1996: 80). Diese Figuren sind in der Transformation begriffen und passen nicht mehr in die gesellschaftliche Ordnung, aus der sie stammen, was schmerzhaft Unordnung auslöst. Dies spiegelt sich in Antonionis

Filmsprache in einer Art und Weise durch diskontinuierliche Montage, die elliptische temporale Struktur, Achsensprünge und die Fluidität der Bildqualitäten und der Tonebene, dass sich diese impulsive, sinnlich-ästhetische Form der Wahrnehmung auf die ZuschauerIn überträgt und dabei Leerstellen auftut, die offen bleiben. Annas Verschwinden ist über das konkrete Geschehen hinaus ein metafiktionales Motiv und erinnert selbst an die Funktionsweise des Bewegtbildes, das im Verschwinden begriffen ist: *„Als Projektions- und Wahrnehmungsobjekt ist das Kinobildbild einem grundlegenden Prozess von Erscheinen und Vergehen unterworfen.“* (Ochsner, 2008: 410). *L'Avventura* darf dennoch nicht als *l'art pour l'art* missverstanden werden. Denn das Liebesabenteuer und die damit einhergehende innere Zerrissenheit der Figuren zeichnet hoch präzise das Politische im Privaten, einen moralischen und einen Mentalitätswandel, der sich nach dem zweiten Weltkrieg in den katholisch geprägten europäischen Staaten (konkret Italien) vollzog.

In today's return to normal conditions [Nachkriegsitalien] (for better or worse), the relationship between an individual and his environment is less important than the individual himself in his complex and disquieting reality and in his equally complex relations with others. (Antonioni, 1996: 16).

Diese Strategie, durch präzise Beobachtung des Privaten auf Politische Verhältnisse hinzuweisen, wendet auch der Film *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* (1975) an.

4.3 Trockene Gewohnheit und „kurze“ Dauer in *JEANNE DIELMAN* (1975)

Der Film hält den Gegenstand nicht mehr nur in einem Augenblick fest, wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten aus einer fernen Zeit; er befreit die Barockkunst von ihrem Starrkrampf. Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung. (Bazin, 2014: 39)

Die belgisch-jüdische Regisseurin Chantal Akerman gilt als Pionierin einer feministischen Bild- und Filmästhetik (Vgl. McRobbie, 1993: 198). Mit ihren Filmen hat sie die männlich dominierte Bildsprache (*male gaze*) in Frage gestellt und ihre Grenzen überwunden, was zu Schwierigkeiten führte, ihr Werk einzuordnen (Vgl. Ebd.: 202). Ihre Filme handeln

überwiegend von Mutter-Tochter Beziehungen in urbanen Räumen. Charakteristisch für ihre formalen Eigenheiten ist beispielsweise, dass sie die Kameraposition an ihre eigene (kleine) Körpergröße und Augenhöhe anpasste und damit eine Konvention der Perspektive brach, die im klassischen Kino bei 1,70/1,80m liegt. In ihrem Spielfilm *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* (1975) geht es um die politische Dimension des Lebensrhythmus einer verwitweten Mutter und Hausfrau in den 1970er Jahren. Darin wendet Akerman die Rhetorik des Konzeptfilms an. Statt durch Immersion emotional komplett in die Filmhandlung einzutauchen, ist die ZuschauerIn hier gezwungen zu denken und die *possible world*, sowohl des Films selbst, als auch die *possible worlds* der Hauptfigur in die „Leerstellen“ innerhalb der Filmhandlung zu imaginieren: „*By creating a female protagonist whose desires escape articulation, she encourages viewers to supply their own fantasies in tandem with what they imagine to be Jeanne's.*“ (Flitterman-Lewis, 1999: 33). In 201 Minuten erzählt der Film drei Tage aus dem Leben dieser Mutter und Hausfrau Jeanne in einer Art und Weise, die Echtzeit suggeriert. Man sieht ihr bei den täglichen Aufgaben im Haushalt zu, die sie mit einem ausgesprochenen hohen Anspruch an Perfektion, Effizienz und Ökonomie erledigt. Am Nachmittag prostituiert sie sich, ohne dass die ZuschauerIn „zuschauen“ darf (wodurch sich der Film dem Voyeurismus gegenüber dem weiblichen Körper verwehrt). Am Abend kommt Jeannes Sohn nach Hause, für den sie parallel zu ihrer Prostitution gekocht hat. Als am zweiten Tag der Akt länger dauert als geplant, verkochen die Kartoffeln und Jeannes Zeitplan geht nicht mehr auf. Mit der Unordnung und dem „Chaos“ konfrontiert, ist Jeanne erstmal verwirrt und paralysiert. Von da an zerfällt ihre Ordnung stückweise, immer wieder nehmen wir teil an ihren Irritationsmomenten. Am dritten Tag wacht sie zu früh auf und ist ebenso „aus dem Takt“ wie nach den zerkochten Kartoffeln. Sie weiß nicht, was sie mit der Zeit anfangen soll, überall kommt sie zu früh und versäumt die gewohnte Routine (im Café bedient sie eine andere Kellnerin, die nicht weiß, was sie bestellen will). Dieses Stillstehen und Warten scheint sehr unangenehm zu sein. Am Nachmittag zeigt der Film das erste und einzige Mal einen Teil des Aktes. Jeanne hat einen kurzen Orgasmus, gegen den sie sich (vergeblich) wehrt und daraufhin ihren Freier mit einer Schere ersticht.

Der Titel *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* evoziert das Frame „journalistisches Fallbeispiel“, da es den Eindruck von Objektivität erweckt und mit einem journalistischen Portrait assoziiert wird. Dabei vermittelt der Film wenig konkrete Information (wie etwa Geld, Alter, Schule des Sohnes etc.). Stattdessen schildert der Film ganz konkret das Leben der Figur, deren Inneres, ganz wie Robbe-Grillet und Merleau-Ponty postulieren, nicht vorhanden ist, sondern sich im Außen erschöpft, ihrem Lebensraum, dem häuslichen Reich, dessen oberste Gesetze Sparsamkeit, Sorgfalt, Ökonomie und Effizienz sind. Wir beobachten die Mutter bei ihrer selbst auferlegten Chronologie, deren Ziel es ist, ihrem Sohn zu dienen. Obwohl Elemente aus einem Krimi auftauchen (die Freier), arbeitet die antidramatische Inszenierung gegen jeden *suspense*, der sich aus einer herkömmlichen Teleologie speist. Die Spannung entsteht vielmehr durch und mit Jeannes Nervosität, als die im ersten Akt vorbereitete Ordnung und Gleichförmigkeit eine Genugtuung und (asexuelle) Befriedigung geschildert haben, die im zweiten Akt dann radikal gebrochen wird. Jeanne zeigt sich der ZuschauerIn als zwanghafte Figur, die alles plant, damit sie sich nicht mit dem Unkontrollierbaren auseinander setzen muss. Durch die extreme Selbstkontrolle verhindert sie ihre Subjekt- und Selbstwerdung. Ihr Orgasmus wird in diesem Zusammenhang als schrecklicher Kontrollverlust erlebt, der sie aus ihrem Zwang, der Sicherheit verspricht, herausreißt und sie kurz erkennen lässt, was sie unterdrückt und was sie schon lange, irreversibel, verpasst hat. Ein weiteres Frame evoziert der private Raum und die Ohnmacht, der die Figur Jeanne gegenüber gesellschaftlichen Regeln ausgesetzt ist, Stilmittel des klassischen Melodramas. Doch Akerman deutet mit *Jeanne Dielman* das tradierte Genre-Klischee um: „*The family melodrama, aimed at a female audience, is Akerman's generic cliché, understood as the already loaded basis for her narrative transmutations.*“ (Margulies, 1996: 85). Hier gibt es keine Gefühle, keine Klimax, keinen Konflikt zwischen Moral und Begehren. Der Film zeigt vielmehr, dass die Moral Gefühl und Begehren verkümmern lässt, bis es keinen Konflikt mehr gibt. *Jeanne Dielman* schafft ein neuartiges dramatisches Erzählen, das darin besteht, die Wahrnehmung der Figur in der Art der statischen Bilder, ihrer Ästhetik und des simplen, meditativen Montagerhythmus zu vermitteln. Daraus entsteht Jeannes Subjektivität, die die ZuschauerIn aufnehmen kann, indem sie in Jeannes konkrete Lebenswelt eintaucht und auf diese Weise ihr Unbehagen und ihre Nervosität nachvollziehen kann. Die Filmerzählung zwingt die ZuschauerIn die

Bilder der häuslichen Welt in ihrer, innerhalb dieser *textual possible world* bestehenden, großen Bedeutung wahrzunehmen und „hinter sie“ zu schauen – nach welcher Logik funktioniert diese Lebenswelt und was sagt sie über die Menschen aus, die sie konstruieren?

Kleinbürgerlichkeit bedeutet nämlich die Sehnsucht nach dem Großartigen in der äußersten Beschränkung und das Festhalten an den Attributen des Bürgerlichen, trotz der fehlenden materiellen Grundlage. Sauberkeit will strahlend sein, Ordnung erinnert in der Enge an die Idee des weiten Raumes, die Dekoration spricht vom Wunsch nach Pracht, und die karge Hässlichkeit der Funktionsräume erlaubt der Hausfrau nicht mehr Ausstattung als den Dienstboten gegönnt würde, wenn man sie hätte. (Klippel, 2017: 28)



Abb. 1 (Timecode 55:00-58:14)



Abb. 2 (Timecode 1:41:08-1:43:39)

Gemäß dieser Logik zeigt der Film anfangs ausschließlich Momente und Szenen, die das Geschäft der Hausfrau schildern in der Dauer ihrer Echtzeit: Hausarbeiten, Einkäufe, Aufzugfahrten, Briefkasten leeren, das Geld der Freier, das Jeanne mit professioneller Distanz und leichter Ungeduld entgegen nimmt. Die Dramatik am Ende des Films wird ebenfalls innerhalb derselben Logik erzählt. Statt einer Klimax dokumentiert die Kamera „antidramatisch“ im selben Rhythmus und derselben Distanz wie zuvor die Hausarbeiten, Jeannes Mord an ihrem Freier. Diese antidramatische Erzählweise spiegelt die Wahrnehmung der Figur und realisiert die Subversion dieses feministischen Films, worauf später nochmals genauer eingegangen werden soll.

Die dargestellten Hausarbeiten sind nur solche, die sich täglich wiederholen müssen (Essen zubereiten). Die Wiederholung ist das Kernelement von Jeannes Lebensrhythmus.

The feeling of repetition, I would claim, is a well orchestrated effect, since one in fact seldom sees any diegetic task performed in its entirety twice in the film. What we

do see is the „interminable“ of the scene: the full duration of a task and of a character waiting. (Margulies, 1996: 66)

Denn der Film zeigt Jeannes ineinander verschränkte Handlungen (Freier bedienen, während die Kartoffeln 20 Minuten auf dem Herd kochen etc.), um jede Sekunde „auszunutzen“. Nachdem wir Jeanne beim Verrichten einer Hausarbeit in Realzeit zugesehen haben, beginnt der Folgeshot meist jedoch in medias res, was den Eindruck von Unabgeschlossenheit erweckt. Zudem werden ähnliche Handlungen in den drei Tagen wiederholt, was im Gesamten an den Mythos des Sisyphos erinnert. Denn kein Ziel kann damit erreicht werden, keine anhaltende Genugtuung oder ein Werk betrachtet werden, die absurde Wiederholung hält an und verweigert sich jedem übergeordneten Sinn. Die Wiederholungen schaffen ein Schwanken von Aufmerksamkeit und Meditation, das sich gleichermaßen in der Figur und in der ZuschauerIn realisiert, der ebenfalls in Jeannes konkreten Lebensrhythmus eingetaucht ist, ihren eigenen „*flow of time*“ (Margulies, 1996:69). Die Materialität der Bilder und dieser *flow of time*, der sich in ihnen realisiert, vermittelt, wie bei Antonioni, die Wahrnehmung der Figur innerhalb ihres Lebensraums, was durch die leicht verstärkten Geräusche desselben unterstrichen wird (Kühlschrankbrummen; Neonlicht-Summen; Strassenlärm, der hereindringt). Diese Geräusche lassen auf der sinnlichen Ebene einen seltsamen Horror anklingen, da sie daran erinnern, dass Jeannes Lebensraum abgeschnitten ist von den Anderen, von dem Leben draußen. Sie ist umgeben von Geräten, die alle auf Funktionalität ausgerichtet sind. Bei genauerer Analyse täuscht auch der Eindruck von Ökonomie und Effizienz, mit der Jeanne ihre Zeit strukturiert. Es drängt sich der Verdacht auf,

dass Jeanne zuviel Zeit hat, die sie zwanghaft ausfüllen muss, das hier die Überperfektion auch dazu dient, die Leere zu vertreiben, und dass sich in dieser unmöglichen Position ein Manierismus ausdrückt, der Subjektivität fingiert. (Klippel, 2017: 34)

Ein Manierismus, der wie eine Selbstvergewisserung scheint, die jedoch kein Selbstbewusstsein ist (Vgl. Ebd.). Ebenfalls auffallend ist, dass der Handlungsraum der Geschichte zum Großteil in der Wohnung spielt. So wie die Zeit genau bemessen und in einem Plan durchgetaktet ist, beschränkt sich auch der Raum auf den fixen Arbeitsplatz der Mutter und

Hausfrau. Sie hat keinen Anspruch auf Privatheit, denn ihr Zuhause ist der Ort, an dem sie unbezahlte Arbeit verrichtet. Die Repression geschieht subtil durch das Rollenbild, das die Gesellschaft in ihr verinnerlicht hat.

Die Anspannung und Nervosität Jeannes vermittelt sich neben der Mise en Scène, die ihre zerstreute Orientierungslosigkeit dokumentiert, hier, wie bei Antonioni, durch eine Irritation der Montage, beziehungsweise überträgt sich auf diese Weise auf die ZuschauerIn. Als Jeanne gegenüber den zerkochten Kartoffeln ihre Fassung verliert, spiegelt sich das in einer plötzlich „unordentlichen“ Montage. Plötzlich wird die Küche nicht mehr, wie bis zu dem Zeitpunkt im Film immer vom Flur aus gezeigt, sondern vom Ofen her. Jeanne geht wieder aus der Küche raus, kommt wieder rein, weiß nicht was sie tun soll. „*The extended duration of the shots no longer points to a nondramatic action but starts to function as the locus par excellence of the drama's eruption.*“ (Margulies, 1996: 77). Hier wendet Akerman ein vergleichbares Prinzip wie Robbe-Grillet in *La Jalousie* an, denn wie der namenlose Erzähler ist auch Jeanne ohnmächtig gegenüber der Unordnung, die sie zwanghaft wieder herzustellen versucht, daran jedoch scheitern muss. In der Folge wacht sie zu früh auf und ist mit dem Schrecklichsten überhaupt konfrontiert: sie hat zu viel Zeit. Am anschaulichsten zeigt sich dies in der „Kaffeesezene“. Jeannes Handlungen werden immer umständlicher, es wird deutlich, dass sie Zeit „totschlagen“ will. Schließlich wartet sie still, dass der Kaffee durch den Filter tropft (Timecode 02:32:10 ff.), worin Margulies ein Sinnbild der Unumkehrbarkeit der Zeit erkennt, die hier tatsächlich verrinnt (Vgl. Margulies, 1996: 78).

Die Kamera auf circa 1,60m Höhe zeigt überwiegend eng kadrierte, feste Medium Shots, so dass die Figur „gerade so“ in den Bildraum passt und sich somit schon in den Bildern eine Ökonomie realisiert, die sich auf alle Aspekte der Filmsprache erstreckt. Die festen und meist langen Einstellungen erwecken den Eindruck von zentralistischer Frontalität, sind aber in der Tat leicht aufsichtig, worin Flitterman-Lewis eine kindliche Beobachtungsperspektive erkennt:

In all these, the position of looking evokes a generalised childhood view of a mother's actions, reasserting the regularity of these repetitive tasks and the (simulta-

neously) maternal and) domestic scene in which they are performed. (Flitterman-Lewis, 1999: 33)

Die starren Einstellungen im Innenraum wirken deterministisch und klaustrophobisch, da sie leere Räume zeigen, bevor Jeanne sie betritt und damit ihren inneren Tages- und Zeitplan evozieren oder in den Räumen verweilen, auch wenn Jeanne sie verlässt, das Licht löscht und die Tür schließt. Dadurch werden Jeannes Verhaltensmuster der zwanghaften Wiederholung und ihres „Zeitausfüllens“ noch stärker ausgestellt. Die funktionale Innenarchitektur, die zurückgenommenen, praktischen Farben, Jeannes Verhaltensmuster des Fenster- und Türenschießens (im Kontrast zu Antonionis offenen Fenstern, Balkonen und Türen zu neuen Ausblicken und Horizonten) schaffen einen filmischen Raum, der Jeannes Inneres *ausdrückt*. Ihre Auf- und Abtritte, das An- und Ausschalten des Lichts und die Ellipsen, die den Sexualakt überspringen, funktionieren nach Jeannes Logik des Pragmatischen (Aufgaben und Pflichten), gemäß ihrer *obligation worlds*, und des Verdrängten (die Leere, Einsamkeit und Ohnmacht), das erst am Ende des Films an die Oberfläche dringt und somit sichtbar wird.

(...) a filmic structure based on a dichotomy between visibility and invisibility: extended takes of housekeeping actions (the scene) are opposed to very short takes and off-screen vestiges for the elided actions of prostitution (the obscene). (Margulies, 1996: 94)

Die Choreografie von Kamera und Mise en Scène vermittelt Reduktion auf der formalen und inszenatorischen Ebene. Alle Bild dokumentieren konkrete Handlungsabläufe der Hausarbeit und auch Jeanne nimmt keinen Platz ein, sie hält sich selbst zurück und bedeckt (zugeknöpfter Morgenmantel, Strickjacke über der Bluse), sie dient ihrem Sohn und gibt ihm das Geld, das sie durch Prostitution erworben hat. Das schafft Distanz zur Figur, die von der ZuschauerIn beobachtet wird, statt mit ihr mitzufühlen. Gefangen in ihren einsamen Routinen, Jeanne *„seems to live at the lowest level of self-definition or autonomy“* (Margulies, 1996: 92).

Weiterhin schaffen die festen Einstellungen eine eingeschränkte Filmwahrnehmung. Der ZuschauerIn ist es lediglich erlaubt der langatmigen Dokumentation in (zum Großteil) Echtzeit zu folgen, die durch kurze Ellipsen unterbrochen werden, vergleichbar mit der

narrativen Struktur des Romans *La Jalousie*, in dem die eingeschränkte Wahrnehmung eines Eifersüchtigen die LeserIn in dessen subjektiven Gedankenloop wirft. Gemäß der *possible world theory* taucht die ZuschauerIn in Jeanne Dielman in die *possible private world* der Figur Jeanne Dielman ein, jedoch antipsychologisch. Der *access* dazu sind die (soziale) Architektur von Jeannes Lebensraum und der Blick, mit dem sie angeschaut wird (interessant sind hier die Ellipsen, die den Sex aussparen). Ein Blick, der die Figur so lange betrachtet, bis die bekannten Alltagshandlungen in ihrer Wiederholung fremd wirken und Jeanne durch die antidramatische Darstellung sich selbst entfremdet scheint. Diese Strategie ist vergleichbar mit Antonioni, dessen leere Handlungsräume und Landschaften in *L'Avventura* eine ästhetische Wirkung erzielen, die die Entfremdung der Figuren sichtbar macht, ohne psychologisch vorzugehen:

Displaced onto sets and objects, the camera's extended gaze enhances the effect of defamiliarization produced by Akerman's literal representations. Objects and spaces gain an effect of presence that is entirely devoid of metaphysical or symbolic significance. (Margulies, 1996: 70)

Die antipsychologische, dokumentarisch anmutende Erzählweise betont Jeannes Präsenz und die Abwesenheit von „Körperlichkeit“ an sich. Besonders anschaulich zeigt sich dies in der Interaktion mit dem Freier (siehe Abb. 3). Die Kamera zeigt die beiden im Wohnungsflur vor der Wohnungstür in einer Kadrange, die ihre Köpfe abschneidet und somit sowohl Anonymität und Diskretion schafft, so wie die Aufmerksamkeit auf die



Abb. 3 (Timecode 00:03:40)

Dynamik der Handlung lenkt, statt die „dramatische Situation“ des Abschieds zu verfolgen. Jeannes Körperhaltung ist gerade, kontrolliert, sie reicht dem Freier Hut und Mantel, die Ungeduld ihrer Hände in Warteposition ist auffällig. Darin zeigt sich rückblickend, dass sie schon in

Gedanken bei den Kartoffeln ist, die sie in der übernächsten Szene vom Herd nehmen wird. An diesem Beispiel zeigt sich, wie wichtig es für die Narrative ist, wer schaut. Der Blick und die Art und Weise der Beob-

achtung von Jeannes Verhalten in seiner Dauer entlarvt über jeden Interpretation hinaus sich selbst als einen Blick, der von außen unvoreingenommen und interessiert die Hauptfigur Jeanne betrachtet wie eine Regisseurin, denn kein einziger *point-of-view shot* nimmt jemals die Perspektive einer Figur ein. So behalten die Figuren ihr Geheimnis und ihre Gefühle für sich. Gleichzeitig ermöglicht diese Narrative von Außen der ZuschauerIn die Leerstellen, die sich dadurch ergeben, zu füllen, indem er oder sie sich auf die Gegebenheiten konzentriert, die der Film anbietet und von diesem Ausgangspunkt zu denken beginnt. Obwohl das Thema der Sexualität in *Jeanne Dielman* so explizit ist (Prostitution!), gerät es durch die mangelnde visuelle Darstellung nahezu in Vergessenheit, so wie Jeanne es in ihrer Routine erfolgreich zu verdrängen versteht. So ist Jeannes Mord Reaktion auf ihren Orgasmus und rätselhafte Klimax der antidramatischen Filmhandlung (Vgl. Flitterman-Lewis, 1999: 28), die seit Anfang des Films (ein Freier kommt in die Wohnung) subtil darauf hinausläuft, dass das Begehren und die Sexualität nicht kontrollierbar sein können, wie Flitterman-Lewis analysiert „(...) *each one of these comeley narrative moments is strategically, if subtly, shaped by questions of female sexuality*“ (Flitterman-Lewis, 1999: 34). In diesem Zusammenhang ist die „Badeszene“ zu verstehen, die im ersten Akt Jeanne nach dem Sex mit ihrem Freier in einer Badewanne zeigt (siehe Abb. 4 und 5). Jeanne sitzt in einer Badewanne und wäscht sich mit einem Waschlappen, das Wasser läuft aus dem Hahn und fließt sofort ab. Jeanne bleibt seltsam trocken und ihr Körper entzieht sich selbst in seiner Nacktheit einem erotisierenden Blick, auch hier, da er entblößt und schutzlos ist, wird er nicht sichtbar. Während Wasser und alles Flüssige für Leben und Metamorphose steht, für das Körperliche und Sexuelle, wirkt Jeannes Körper im Paradox der Inszenierung des berührungslosen (Waschlappen!), „trockenen Bades“ augenblicklich in seiner Funktionalität sich selbst entfremdet. Denn der sparsame Gebrauch von Wasser, das genau bemessen auch keine nassen Haare erlaubt, verweigert sich dem Genuss, dem Sich-Gehen-und-Fließen-Lassen, der Berührung von warmem Wasser. Auch das Handtuch, das Jeanne nach einer Ellipse wieder aufhängt, ist klein, schmal, funktional. Durch diesen frappierenden Kontrast des gewohnt flüssigen und hier trockenen wird der schöne Frauenkörper der Schauspielerin Delphine Seyrig entsinnlicht und funktionalisiert. Das Wasser erfüllt die reine Funktion, den schmutzigen Körper reinzuwaschen.



Abb. 4 (Timecode 00:10:00 – 00:10:32)



Abb. 5 (Ebd.)

Jeannes Körperhaltung ist ungeeignet für effektives Waschen, wodurch es so scheint, als wollte sie selbst ihren Körper nicht sehen. Dadurch drängt sich weiterhin der Eindruck auf, dass Jeanne nicht „sichtbar“ sein will, da sie selbst keinen Zugang zu ihrem Körper hat. Wenn kein Körperbewusstsein vorhanden ist, ist auch kein Selbstbewusstsein möglich. Schließlich drückt das trockene Bad nach dem Sex, der nur in Form von Arbeit stattfindet (Prostitution!), die Abwesenheit von sinnlichem Lustempfinden aus und die radikale Selbstentfremdung der Hauptfigur Jeanne.

In diesem Zusammenhang versteht sich Jeannes Kostüm auch nicht als soziale Signatur, sondern als Körperinszenierung: alles daran ist effizient, funktional und im klassischen Sinn vernünftig und sauber (weiße Bluse=Reinheit, dunkelblauer Rock = passt farblich zu allem, graue Strickjacke = wärmt und bedeckt ihre Brüste, Kurzhaarschnitt = pflegeleicht). Einige Zwangshandlungen lassen sich beobachten, um diese Perfektion des Kostüms und Haltung aufrechtzuerhalten, wie etwa ein ständiges Richten der Haare und der Kleidung. Dadurch kommt Jeanne immer zurück in den Modus von Ordnung, Sauberkeit und Gerichtheit zurück. Auffallend ist auch, dass ihre Hände immer in Bewegung bleiben, was wieder auf die Sisypusarbeit des Haushalts verweist und darüber hinaus einen Zwang ausdrückt, keinen Moment in Untätigkeit vergehen zu lassen. Jeannes Zeit ist durchrationalisiert und somit gegen jede Form der Muße und des autonomen Gedankens immun. So ist das in Unordnung gebrachte Haar ähnlich (siehe Abb. 2) wie die verbrannten Kartoffeln etwas, das vor dem Hintergrund des perfekten Kostüms eine Dramatik entwickelt, die die konkrete Bedeutung des Details weitaus übersteigt. Jeannes Körperbild zeigt, dass sie keine Frau ist, die sich in Bezug auf einen Blick erotisierend kleidet (auch nicht für den

eigenen Blick, sich selbst gefallen wollen), sondern eine Frau, die funktionieren will in Form von mechanischer Reproduktion und Wiederholung. Jeanne konditioniert zwangsläufig ihren Sohn auf dieses Frauenbild, der es internalisiert und weiterträgt. Der Keim der Gesellschaft, die Familie, gewinnt in dieser Figurenkonstellation eine dramatische, politische Dimension. Ihr Sohn spricht sie beispielsweise am dritten Tag darauf an, als die Unordnung über sie einbricht, dass ein Knopf ihres Morgenmantels offen ist (Vgl. Timecode 02:07:26 ff).

Die Mise en Scène von *Jeanne Dielman* beruht darauf, die Bildräume als Bühnen zu inszenieren, auf denen Jeanne auf- und abtritt. Der Fokus der audiovisuellen Narrative liegt auf der Präsenz des Körpers und stellt somit Jeannes Verhaltensweisen doppelt aus. Doppelt im Sinne, dass der antidramatische Plot (Jeannes Arbeit) einerseits in dokumentarisch anmutenden Aufnahmen inszeniert ist und andererseits auf der Ebene der Montage, durch sehr lange Takes die Zeit in ihrer Dauer darstellt und wahrnehmbar macht, da die ZuschauerInnen darin Jeanne meditativ bei ihrer Arbeit zusehen. Auf diese Weise vermittelt sich Jeannes individueller „*flow of time*“, anders gesagt, die ZuschauerIn bekommt durch diese temporale Struktur der Bilder Zugang zu Jeannes subjektivem Zeitempfinden. Hier manifestiert sich eine besondere Form der *possible worlds* in *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles*. Denn die *private possible world* Jeannes zeichnet sich vor allem durch ihr subjektives Zeitkonzept aus, das durch die beschriebene Narrative erfahrbar wird als eine getaktete Zeit des Zwanges, der darauf abzielt, der leeren Zeit zu entkommen. Darin liegt die eigentliche Subversion des Films, denn die bereits erwähnte Spannung speist sich aus dem subjektiven Zeitempfinden der Figur. Der Konflikt besteht zwischen dem Zeitkonzept der Figur und den temporalen Außeneinflüssen, das unkontrollierbare, fluide Körperliche, das Jeannes Zeitkonzept unterwandert. Dies vermittelt sich zum Großteil durch die temporale Struktur der Bildsprache, statt durch die Plotebene.

Die dokumentarischen Aufnahmen zeigen ein einziges Mal etwas, was sich zwar in der Inszenierung nicht von den anderen Aufnahmen unterscheidet, aber inhaltlich einen klassischen *Plotpoint* darstellt und ein bekanntes Element aus der fiktionalen Erzählliteratur ist: ein Mord. Jeannes Mord an ihrem dritten Freier passiert nach dem Sex. Das erste Mal wird das Schlafzimmer gezeigt, während Jeanne sich prostituiert (Timecode 3:02:04 –

03:04:42). In einer Nahe sieht man Jeanne in Unterwäsche mit dem Rücken auf dem Bett liegen, ihr Freier ist über ihr (sein Gesicht kann man nicht sehen, so dass er anonym bleibt, auch er ist in Unterwäsche). Jeanne starrt zur Decke, ohne den Freier mit den Händen zu berühren. Sie findet Gefallen. Dann erst wehrt sie ihn mit den Händen ab, als sich der Orgasmus anbahnt, aber vergeblich. Nach dem Coitus des Freiers, bleibt er auf ihr liegen und entspannt. Es folgt ein Schnitt, der einen kleinen Zeitsprung markiert. Darauf folgt eine weitere Nahe (Timecode 03:04:42 -03:06:16) (siehe Abb. 6): Jeanne sitzt vor dem Spiegel, sie knöpft ihre Bluse zu. Ohne dass der Film Gebrauch von einem *point-of-view shot* macht, ist Jeannes Freier in der Spiegelung zu sehen, der bald auf der Bettkante sitzt und sie anschaut. Jetzt ist sie das Objekt seines objektivierenden Blickes. Hier konstituiert sich eine Simultanität der Blicke, die den herkömmlichen *point-of-view shot* ersetzt mit dem Effekt, eine Szene zu beobachten, über die reflektiert werden kann, statt dass sie durch die personalisierte Perspektive die ZuschauerIn emotional involviert. Flitterman erkennt darin einen zentralen Moment des Films, da diese Darstellung der simultanen Blicke der ZuschauerIn das erste Mal erlaubt zu sehen, was Jeanne sieht:

In a single image, and without resorting to a cut, Akerman gives us (1) the man looking at the woman; (2) the woman looking at the man looking at her; and (3) the viewer looking at this mutually responding series of looks from which the most dramatic consequences will arise. This is the first time that the viewer sees Jeanne and what she sees at the same time; this is the first time that the viewer sees what Jeanne sees. (Flitterman-Lewis, 1999: 39)

Diese Simultanität der Blicke beschreibt Flitterman-Lewis als „*mise en abîme of looks that both challenges and installs the mainspring of cinematic fiction*“ (Ebd.). Aus dieser Simultanität heraus entsteht entgegen dem herkömmlichen *male gaze* ein Machtausgleich, der den feministischen Film begründet. Andererseits beschreibt diese Darstellung der simultanen Blicke, wie ein erotisiertes Körperbild der Frau unter dem *male gaze* entsteht und setzt dem gleichzeitig entgegen, dass Jeannes Blick in den Spiegel eine stärkere Position innehat. Diese narrative Strategie, die gegen die Festschreibung eines Blickes arbeitet, zieht sich durch den gesamten Film und offenbart die eigene Funktionsweise in dieser Einstellung. Diese visuelle *Mise en abîme*, die das feministische Blickkonzept des Films offen-

bart, ist mit Robbe-Grillet's Mise en abîme in *La Jalousie* vergleichbar, wo der indigene Gesang (Oralliteratur!) als wahrgenommene Unordnung das Ordnungsbedürfnis des fiktiven Erzählers (= Perspektive der Prosa) verletzt und gleichzeitig die Funktionsweise seiner Erzählung erläutert (Vgl. Kapitel 4.1).

Nachdem der Freier Jeanne betrachtet hat, lässt er sich zurück aufs Bett fallen, statt, wie die Verabredung ist, sich anzuziehen und zu gehen (siehe Abb. 6). Jeanne steht auf und ersticht ihn. Gerade das Understatement der Inszenierung von Jeanne's Mord (teilweise sichtbar durch den Spiegel) ohne besondere Montage schafft einen noch viel größeren Effekt von Drama. Die Gefühlsleere, die im Vorgang des Mordes liegt, ist genauso plötzlich, überraschend, wie erschreckend. Das fünf Minuten lange Zeitbild, das darauf folgt, gewährt genügend Zeit, um darüber zu reflektieren und vergrößert durch die temporale Eigenart des Bildes (die Zeitschichtung aller Momente von Jeanne's Leben, die der Film



Abb. 6 (Timecode 03:04:42 -03:06:16)



Abb. 7 (Timecode 03:06:16- 03:11:57)

bis jetzt schilderte) das Drama. Die Uneindeutigkeit von Jeanne's Tatmotiv regt an darüber nachzudenken, was weibliche Sexualität in dieser Zeit – und heute – bedeutet, da die Inszenierung von Sex so anders ist als in herkömmlichen Narrativen der Prostitution.

Female sexuality in this context of uncertainty is not the familiar spectacle of debased eroticism that pervades our culture from swimsuit editions to blockbuster films, representations that hinge on the visible binaries of patriarchal power and their concomitant exploitation of the feminine. (Flitterman-Lewis, 1999: 35)

Nach dem Schnitt folgt ein Zeitbild (Timecode 03:06:16- 03:11:57): Jeanne sitzt tatenlos am Wohnzimmertisch, die blutverschmierten Hände ruhen auf der Tischplatte und sie starrt vor sich hin (siehe Abb. 7). Die Anspannung der vielen Irritationsmomente und Fehler, die

ihr passiert sind, entspannt sich. Es entsteht der Eindruck, dass Jeanne das erste Mal fühlt und reflektiert. Dieses Zeitbild ist frei von der Funktionalität der seriellen, linearen Zeit, die bisher Jeannes Leben strukturiert hat. Es zeigt die Dauer des puren Seins. Es ist das erste Bild, das deutlich weiter kadriert ist, was den Eindruck erweckt, dass der Raum sich öffnet, die Enge und Angst sich auflösen und Jeanne selbst auf den Raum wirkt, statt dass sie, wie zuvor, Teil des Raums und Inventars ist. Hier realisiert sich wie in *L'Avventura* ein fluides Raumprinzip, das Transformation und Ambivalenz vermittelt, denn durch das Zeitbild nehmen wir mit Jeanne ein „chaotisches Verschmelzen“ von Innen und Außen war. Drinnen ist es in der Wohnung dunkel, das flackernde Neonlicht dringt von der Straße draußen herein, Lichtreflexe spielen auf Jeannes Gesicht, Scheinwerfer vorbeifahrender Autos wandern durch den Raum. Plötzlich wird der Abgrund sinnlich wahrnehmbar, der sich durch die Abkehr des „Außen“, des Chaotischen und Unkontrollierbaren, dem Moment der Gegenwart, auftut.

A depth of experience and feeling is attributed to this character whose interiority the film had worked so hard to deny, and the result is a redefinition of subjectivity in terms of the cinematic gaze. (Flitterman-Lewis, 1999: 38)

Denn in *Jeanne Dielman* spiegelt sich wie in *L'Avventura* das Innere im Außen, auf den Oberflächen und in der temporalen Struktur der Wiederholung und ihrer Irritation. Jedoch nicht um Jeannes Gefühle wahrnehmbar, sondern um ihre weibliche Subjektivität erfahrbar zu machen. In dieser langen Einstellung eröffnen sich *Possible worlds*: Jeannes mögliche *wish-worlds* (Autonomie und Selbstwerdung) im Konflikt mit ihren *obligation-worlds* (ihre Pflichten und Aufgaben als Hausfrau und Mutter): „*As the viewer experiences this time along with Jeanne, a multitude of possibilities present themselves (...)*“ (Flitterman-Lewis, 1999: 38). Das Zeitbild erlaubt durch die Koexistenz der gewonnenen Eindrücke innerhalb des Films eine Reflexion über Jeannes Lebensraum und -Realität und wirft Fragen über soziokulturell geprägte Frauenrollen, Weiblichkeit, weibliche Sexualität und Subjektivität auf. Was für den feministischen Film entscheidend ist, ist seine emanzipatorische Perspektive, die sich in der Kooperation der Regisseurin, Kamerafrau und Schauspielerinnen als Autorinnen des Bildes realisiert und den Bildern ihre Konkretion belässt, was

verhindert, sie eindeutig auf eine Bedeutung festzuschreiben (Vgl. Klippel, 2017: 32). In ihrem Essay *Women's Time* (1981) betont Julia Kristeva die Sozialisation der Frau in Bezug auf Zeitgestaltung und Zeitkonzeption, was in diesem Zusammenhang sehr interessant ist, da Wiederholung und Ewigkeit (Reproduktion) ihre Grundelemente darstellen und sich weitgehend anderen Zeitmodalitäten verwehren (Vgl. Kristeva, 1981: 16). In Bezug auf Jeannes akribisch getakteten und selbst auferlegten Zeitplan liest sich auch folgende Analyse Kristevas: „*A psychoanalyst would call this „obsessional time“, recognizing in the mastery of time the true structure of the slave.*“ (Kristeva, 1981: 17). Chantal Akerman gelingt es durch ihre innovative Repräsentation subjektiver Zeitkonzeption und Empfinden eine Sensibilität für weibliche Subjektivität zu schaffen, wodurch es ihr gelingt „[to] install(s) a notion of the de-individualization at the heart of an ongoing politics – a feminism whose substance Akerman keenly redesigns.“ (Margulies, 1996: 148). Denn die politische Brisanz des Films liegt darin, dass die Gewalt nicht von außen kommt, sondern in Jeannes verzeitlichtem Körper eingeschrieben ist (Badeszene!). Die Repression ist derart naturalisiert, die patriarchalen Machtstrukturen derart verinnerlicht, dass sie sich an Jeannes Beispiel am Tragischsten äußert, weil ihr Selbstbewusstsein fehlt, das die Rebellion gegen die Repression erst möglich machen könnte. Der Film stellt den Körper (Jeannes Präsenz) ins Zentrum der Inszenierung und zeigt ihn als Frauenkörper, der keine (autonome) Zeit und keinen (privaten) Raum findet, um zum selbstbestimmten und -bewussten Individuum zu wachsen. Stattdessen zeigt der Film in der Antithese von Jeannes Lebensrhythmus die Angst vor Sinnlosigkeit und Tod, das nicht Subjektwerden können und wollen einer unmündigen Figur, die ihre Zeit lieber wegrationalisiert, um sich die Frage nach dem Ich nicht stellen zu müssen und das Gefühl von Kontrolle beizubehalten. Chantal Akerman gibt ihren weiblichen Hauptfiguren in sensiblen und gleichzeitig starken Zeitbildern, die nichts beschönigen oder erklären, Zeit zu sein.

Perhaps now it can be recognised as a strength that her films sidestepped theory and, in a moment of didactic film-making, resisted the pressure to pontificate or indeed to be certain. The thread of uncertainty and ambivalence that winds its way through all her work, together with a kind of daydreaming, introspective femininity occasionally bursting through into passion or violence, are what characterise her vision of what it is to be a woman. (McRobbie, 1993: 202)

5. Transmediale Narrativen von Zeit

Der Roman *La Jalousie* (1957) und die beiden Arthousefilme *L'Avventura* (1960) und *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* (1975) weisen nach einer kognitiven Analyse der *Natural Narratology* hinsichtlich ihres besonderen Interesses an der narrativen Dimension der Zeit eine Gemeinsamkeit auf. Alle drei Werke vermitteln ungeachtet ihrer verschiedenen Medialität das subjektive Zeiterleben der Figuren, beziehungsweise des namenlosen Erzählers in *La Jalousie*, und machen es *erfahrbar*. Jedes dieser Werke nutzt auf eine bestimmte Weise einen temporalen Verfremdungseffekt. Im Roman *La Jalousie* tritt er in Form von Gedankenschleifen auf und vermittelt eine subjektive „Zeit des Denkens“. Darin zeigt sich ein Stillstand der Zeit, der sich in der Wiederholung realisiert und sich dadurch von der Gegenwart, ihrer Unordnung und ihrem stetigen Verschwinden entfernt. Im Arthousefilm *L'Avventura* tritt der Verfremdungseffekt in Form der kurzen, die Montage sichtbar machenden Ellipsen und fluiden Bildräume auf, was die impulsive, dissoziative und sinnliche „Zeit des Fühlens“ vermittelt. Das verwirklicht sich in Bildern und Zeitbildern, die durch das Verschwimmen ästhetischer Kontraste (Innen vs. Außen, Mensch vs. Natur), so dass die Logik der Assoziation vorherrscht, statt die Logik der rationalen Definition und Kausalität. Das Verschwinden und Vergessen realisiert sich inhaltlich und visuell und vermittelt auf diese Weise die fluide Temporalität der Gefühle, die sich weder anhand von Moral, Regeln oder rationaler Eindeutigkeit begreifen lässt. Im Arthousefilm *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* tritt der Verfremdungseffekt in Form eines antidramatischen Plots auf, der auf der Inszenierung einer Routine und Wiederholung beruht, die der Film systematisch zum Einstürzen bringt. Durch die langen Zeitbilder, die Zeit in ihrer Dauer erfahrbar machen, vermittelt sich hier die „Zeit des Handelns“ der Hauptfigur. Doch hier ist (entgegen dem herkömmlichen dramaturgischen Sinn) das Handeln kein Zeichen von Innerlichkeit und Charakter, sondern Ausdruck eines internalisierten Zeitkonzepts, das die Selbstwerdung der Figur in Form sozialisierter Repression verhindert.

Alle drei Werke weisen eine besonders ausgeprägte Form des filmischen Erzählens auf, das maßgeblich auf dem Diktum basiert zu zeigen, statt zu erzählen, was sich hier jedoch

als Paradox erweist. Denn hier ist durch die präzise Zeitdramaturgie das Zeigen immer ein Erzählen. Symptomatisch dafür ist die antipsychologische Haltung der Darstellung, die Leerstellen beibehält, die die Einbildungskraft der LeserIn fordert und somit den Zugang darstellt, um gemäß der *possible world theory* in die Lebenswirklichkeit der Figuren (und des namenlosen Erzählers) einzutauchen, die *textual possible world* und die *private possible world* imaginiert, sowie die Konflikte zwischen den *wish-* und *obligation-worlds* der Figuren. Als maßgebliche Basis der *private possible world* hat sich die temporale Struktur der Darstellung gezeigt, die ein unbewusstes Verständnis der Figur ermöglicht. Im Fall von *La Jalousie* ist es wichtig anzumerken, dass das filmische Erzählen hier nicht unmittelbar auf das filmische Erzählen im Medium Film übertragbar ist. Denn die produzierten Unklarheiten eines mentalen Prozesses lassen sich nicht auf dieselbe Art und Weise in ein „Bewegtbild“ übersetzen, wohl aber die temporale, dissoziative narrative Struktur. Dieses Prinzip lässt sich etwa in Lucrecia Martels narrativem Spielfilm *La mujer sin cabeza* (2008) beobachten, der uns in die Wahrnehmung einer Frau unter Schock versetzt, die sich nach ihrer Fahrerflucht nicht sicher ist, ob sie einen Hund oder ein indigenes Kind überfahren hat. Hier wird, statt einen Loop zu erzählen, um den Effekt eines subjektiven, geschlossenen Zeitvolumens zu erzielen, sehr bewusst mit dem Sounddesign gearbeitet. Die Immersion, die dadurch entsteht, ist unbewusster, aber auf der narrativen Ebene ähnlich, weil die ZuschauerInnen wie im Roman *La Jalousie* im „Wahrnehmungsapparat“ ihres Bewusstseins stecken.

Es gilt festzuhalten, dass gemäß der drei Stufen von Ricœurs Mimesis-Modells die analysierten Narrativen von Zeit in ihrem Grundkonzept transmedial anwendbar sind, da sie menschliches Leben in eine narrative Form übersetzen, die demselben auf der Ebene seiner temporalen Besonderheit gerecht wird. Je nachdem nach welchem Erfahrungs- oder Wahrnehmungsaspekt das narrative Werk strukturiert ist, ist es im Stande, die Zeit als solche in ihrer Fiktionalität zu reflektieren und erfahrbar zu machen (im Sinne einer *possible world*), sowie die darin dargestellten Zeitkonzeptionen durch Kultur, Sozialisation und herrschende Machtstrukturen konstruiert, zu entlarven.

6. Ausblick: Erfahrung, Erlebnis, Moment

Walter Benjamins Gedanken zum Tod des klassischen Erzählers als Ausdruck einer veränderten Lebenswirklichkeit des Menschen scheint eine Entwicklung der Erzählung zu beschreiben, die die Transmedialität berücksichtigt und positiv bewertet. Erzählen als menschliches Verhalten spiegelt die Bedürfnisse desselben. Was braucht der Mensch in der Gesellschaft, in der er lebt? Wer hat Zugang zu narrativen Werken? Wie verbreiten sie sich? Benjamin erkannte im technologischen Wandel und in kollektiven, traumatischen Erfahrungen wie dem ersten Weltkrieg den Ursprung des Wandels in der Erzählkunst. Dies erinnert stark an Brüssels Beschreibung von Symptomen, die eine „*Wahrnehmungsgeschichte des 19. Jahrhunderts*“ (Brüssel, 2017: 136) ermöglichen. Die Welt, die uns umgibt, strukturiert unsere Wahrnehmung. Es wurden nicht länger retrospektiv, linear und kausal Erfahrungen erzählt, um Rat zu geben angesichts des nahenden Todes. Wovon etwa Märchen, Mythen, aber auch die großen Romane des Realismus zeugen, von denen sich Alain Robbe-Grillet so vehement distanzieren wollte. Der Tod selbst wurde, laut Benjamin, zunehmend verdrängt und stattdessen der Fokus auf Erlebnisse gelenkt, die narrativ vermittelt wurden, um die Subjektivität des Menschen, seine Wahrnehmung, sein Erleben zu vermitteln und somit zur Reflexion über das Wesen des Menschen aus einer anderen Perspektive anzuregen. Die in dieser Arbeit angeführten Werke operieren alle nach diesem Prinzip der Vermittlung subjektiven Zeiterlebens, verwenden dabei aber unterschiedliche narrative Werkzeuge. Durch die Vermittlung von antipsychologischer Subjektivität ist ein Verständnis und eine Empathie möglich, die sich nicht nach Moral und Ideologien richtet, die unser rationales Denken beinhaltet. Dieses Narrative subjektiven Erlebens schafft eine Teilhabe, die erst im Nachhinein interpretiert und bewertet werden kann. Das Prinzip der Teilhabe ist auch jenes, was zugenommen hat und im Jahr 2018 die Alltagskommunikation beherrscht. Darin äußert sich ein anderes, menschliches Bedürfnis an die Zeit: Simultanität. In den sogenannten *Social Media* geht es schließlich darum, Momente in einer Gruppe augenblicklich zu teilen. Die Darstellung der meist persönlichen und privaten Momente dient dazu zu zeigen „das bin ich“ und dadurch eine instantane Selbstvergewisserung zu erleben, sowie im Umkehrschluss auch Teilhabe

am Leben der Anderen zu erfahren. Dieses Prinzip beinhaltet auch, dass nicht alles selbst erlebt werden muss, denn durch die Anderen lebt man andere Leben mit. Interessant ist es zu beobachten, dass sich dieses Prinzip auch in der Wirtschaft durchsetzt und dadurch seinen zutiefst ökonomischen Kern enthüllt:

Teilen ist zum magischen Wort geworden und bildet, so scheint es, die Basis für ein neues Wirtschaftssystem. In der «Share Economy» (...) streben Konsumenten nicht mehr danach, ein Produkt zu besitzen, sondern beschränken sich auf dessen Nutzung. (Aiolfi, NZZ, 2015)

Denn das Teilen von Momenten und Mikroerzählungen in den *Social Media* beruht vor allem auf der technischen Möglichkeit und ihrer Erzählökonomie, die dieser Praxis zugrunde liegt:

Dieses Teilen von Erzählungen bzw. von Informationen ganz allgemein ist eine, wenn nicht die grundlegende Praktik des Kommunizierens in den Sozialen Medien. Ermöglicht wird es abgesehen von den entsprechenden Affordanzen des Internets durch die allen digitalisierten Informationen gemeine perfekte Reproduzierbarkeit, aufgrund derer sich exakte Duplikate an beliebige und beliebig viele Ziele transferieren lassen. (Weidacher, 2018: 323)

Entscheidend ist weiterhin, dass angesichts des Kinos in der Krise Werke wie *L'Avventura* oder *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles* in einer anderen Weise vertrieben werden müssen oder aber nicht dasselbe Publikum finden. Die großen Unternehmen der Filmbranche weltweit erforschen die Bedürfnisse der Menschen nach Erzählungen und sehen sich einer Gesellschaft gegenüber, in der die Produktion von Bild und Sprache eine Alltäglichkeit geworden ist.

„Don't tell me – show me“ ist das Diktum einer Zeit, in der die (Audio-) Visualisierung in unserer mediatisierten Lebenswelt stark zunimmt. Die „Demokratisierung des Bildmediums“ ist auf einem ersten Höhepunkt angekommen: Privatisierung und Autonomisierung der Bildproduktion (...) (Kuhlhüser, 2018: 84)

Bilder bestimmen das private und meist auch professionelle Alltagsleben, „insbesondere in den letzten fünf bis zehn Jahren haben sich vornehmlich stark visuell-orientierte Plattformen („Visual Social Media“) wie *Instagram, Flickr, Tumblr, Pinterest, Snapchat* und *Co.* etabliert. (Kuhlhüser, 2018: 85). Die Kommunikationspraxis innerhalb diese

Kommunikationskanäle weist eine Rhetorik der visuellen und sprachlichen Selbstpräsentation auf. Die Rhetorik von *Instagram* besteht beispielsweise darin „andere von ihren Fähigkeiten, ihrer eigenen Person und dem eigenen Leben [zu] überzeugen und sie dazu [zu]bewegen, positive Anerkennung/Rückmeldung zu äußern/zugeben.“ (Kuhlhüser, 2018: 89). Dabei treten narrative Strukturen in ihrer bekannten Form auf, wie etwa *Frames*, in den *Social Media* sogenannte *hashtags*, die die Narrative sehr simpel und explizit kategorisieren. Auch die Funktion der Mikroerzählungen in den *Social Media* bleibt dieselbe: Erinnerung, soziale Integration und Identitätskonstruktion (Vgl. Kuhlhüser, 2018: 108). Das bedeutet, dass sich darin lediglich eine „Ökonomisierung der Kommunikation und Interaktion“ offenbart, die durch die technische Möglichkeit der *Social Media* in ihrer Knappheit, Simultanität und Ortsunabhängigkeit naheliegend ist.

Die heute typische multimodale Selbstpräsentation (...) ist in umfassende Mediatisierungsprozesse eingebettet, die durch Mobilisierung, Dynamisierung, Translokalisierung und Audiovisualisierung von (Beziehungs-)Kommunikation via Smartphone und sozialen Netzwerken sowie einer zunehmenden 'vernetzten Individualisierung' gekennzeichnet ist. Die Selbstdokumentation hat sich inzwischen von einer kritisch betrachteten Ausnahmepraxis zu einem täglichen und akzeptierten Ritual gewandelt. (Klemm, 2018: 29-30)

Auffallend ist, dass allen narrativen Erzählhaltungen zur Temporalität als Symptome der Wahrnehmungsform einer Gesellschaft dieselbe Grundprämisse innewohnt: Gemeinschaft und Identität stiften. Das Gefühl der Gemeinschaft, das bei *Ricœur* durch Tradition aufrecht erhalten wird (woran sich zeigt, mit welchen Werken und narrativen Medien er sich beschäftigte), liegt jedem Erzählen zugrunde, ungeachtet dessen in welchem Medium es sich vollzieht. In einer Erzählung geht es um den Dialog zwischen Menschen. Eine Erzählung ist immer eine Selbstpräsentation des Menschen und seiner Perspektive auf die Welt und seine Zeit.

The self must therefore be understood as (...) readable through the self-stories in which it manifests itself discursively. (...) If we accept that this relationship with the self and the other is realized in the process of communication, then we can conclude that that is where the self exposes itself and becomes readable. (Kraus, 2005: 275)

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

L'Avventura. Regie: Antonioni, Michelangelo. Italien: 1960.

La mujer sin cabeza. Regie: Lucrecia Martel. Argentinien: 2008.

Jeanne Dielman. 23 quai de commerce, 1080 Bruxelles. Regie: Chantal Akerman. Frankreich: 1975.

Robbe-Grillet, Alain (2012 [1957]): *La Jalousie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Robbe-Grillet, Alain (2013 [1963]): *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Sekundärliteratur:

Antonioni, Michelangelo (1996): *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*. Übers.: Marga Cottino-Jones. New York: Marsilio Publishers.

Aristoteles (1982): *Poetik*. Übers. & Hg. Fuhrmann, Manfred. Stuttgart: Philipp Reclam.

Augustinus, Aurelius (2009, 2. Aufl.): *Was ist Zeit? (Confessiones XI/ Bekenntnisse 11)* Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Felix Meiner.

Bauer, Matthias (2015): *Michelangelo Antonioni. Bild – Projektion – Wirklichkeit*. München: Edition Text +Kritik.

Bazin, André (2004 [1975]): *Was ist Film?* Übers. & Hg. Fischer, Robert. Berlin: Alexander.

- Bergson, Henri (2000): *Denken und schöpferisches Werden*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Bergson, Henri (1999): *Zeit und Freiheit*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Bergson, Henri (1991): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner.
- Branigan, Edward (1992): *Narrative comprehension and film*. London: Routledge.
- Branigan, Edward (2018): *Tracking Color in Cinema and Art. Philosophy and Aesthetics*. New York: Routledge.
- Brössel, Stephan (2017): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the fiction film*. London: Methuen.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1985): *Antonioni or, The surface of the world*. London: University of California Press.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. London: Cornell University Press.
- Corrigan, Timothy (2012): *Film and Literature: an introduction and a reader*. London: Routledge.

- Corrigan, Timothy; White, Patricia (2011): *Critical Visions: Readings in Classic and Contemporary Film theory*. Boston and NY: Bedford/St. Martin's.
- Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge.
- Currie, Gregory (1995): *Image and Mind. Film: Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegung-Bild (L'image-mouvement)*. Übers.: Ulrich Christians, Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild (L'image-temps)*. Übers.: Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk (Opera Aperta)*. Übers. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Eco, Umberto (1979): *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fludernik, Monika (2005 [1996]): *Towards a 'Natural' Narratology*. New York: Routledge. e-book.
- Fludernik, Monika (2010): *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press. 2010. eBook.
- Genette, Gérard (2010, 3. Aufl.): *Die Erzählung*. Übers.: Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink.

- Genz, Henning (1996): *Wie die Zeit in die Welt kam. Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos*. München: Carl Hanser.
- Heiß, Nina (2011): *Erzähltheorie des Films*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Herman, David (2002): *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kracauer, Siegfried (1985 [1960]): *Theorie des Films : die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Übers. Von Zellschan, Friedrich Walter und Ruth. Hg.: Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lahn, Silke/ Meister, Jan Christoph et al. (2008): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Lewis, David (1973). *Counterfactuals*. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- MacHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York: Meuthen.
- Margulies, Ivone (1996): *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. London: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000): *Sinn und Nicht-Sinn*. Übers. Gondek, Hans-Dieter. Hg.: Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard. München: Wilhelm Fink.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg.: Arndt, Hans Werner. Hamburg: Felix Meiner.

Metz, Christian (1974): *Language and cinema (Orig. Language et cinéma)*. Übers. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton.

Nünning, Ansgar (2002): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT.

Ricœur, Paul (1988): *Zeit und Erzählung [Temps et récit.]*. Übers. Rochlitz, Rainer. München: Wilhelm Fink.

Rohdie, Sam (2006): *Montage*. New York: Manchester University Press.

Rollet, Patrice (2002): *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*. Paris: P.O.L. Éditeur.

Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative theory*. Bloomington: University of Indiana Press.

Stanzel, Franz K. (1982, 2. Aufl.): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Sontag, Susan (2009, 1961): *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.

Zechner, Anke (2013): *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Artikel in Sammelbänden:

Alber, Jan (2008): „Natural Narratology“ In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2008, 2. Aufl.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge. S. 394-395.

- Alber, Jan; Heinze, Rüdiger (2011): „Introduction“ In: Alber, Jan; Heinze, Rüdiger (Hg.): *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, S. 1-20.
- Benjamin, Walter (2007, 2. Aufl.): „Der Erzähler“ In: Benjamin, Walter: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 103-128.
- Benjamin, Walter (1980): „Erfahrung und Armut“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band II, 1. Essays, Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.213-219.
- Blüher, Karl Alfred (1992): „Einleitung: Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne.“ In: Blüher, Karl Alfred (Hg.): *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. 'Nouveau Roman', 'Nouveau Cinéma' und 'Nouvelle Autobiographie'*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 9-16.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1999): „Whats beneath her smile? Subjectivity and desire in Germaine Dulac's *The Smiling Madame Deudet* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*“ In: Foster, Gwendolyn Audrey (Hg.): *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*. Trowbridge: Flicks Books. S. 27-40.
- Fludernik, Monika (2003): „Natural Narratology and Cognitive Parameters. Narrative theory and the cognitive sciences.“ In: Herman, David (Hg.): *Narrative theory and the Cognitive Science*. Stanford Junior University. S. 243-267.
- Fludernik, Monika: *Time in narrative*. In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2008, 2. Aufl.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge. S. 608-612.

- Gavins, Joanna (2008): „Scripts and Schemata“ In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2008, 2. Aufl.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge. S. 520-521.
- Grodal, Torben (2008, 2. Aufl.): „Film narrative“ In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, S. 168-172.
- Herman, David (2004): „Toward a transmedial narratology“ In: Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. London: University of Nebraska Press. S. 47-75.
- Jahn, Manfred (2008): „Cognitive Narratology“ In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2008, 2. Aufl.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge. S. 67-71.
- Klippel, Heike (2017): „Organisierte Zeit. JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DE COMMERCE, 1080 BRUXELLES, Zeit und Hausarbeit.“ In: Liptay, Fabienne; Tröhler, Margit: *Chantal Akerman*. München: Text + Kritik. S. 27-40.
- Kraus, Wolfgang (2005): „The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology.“ In: Kraus, Wolfgang; Meister, Jan Christoph (Hg.): *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter. S. 265-287.
- Kuhn, Markus (2017): „Film“. In: Martínez, Matías (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 46-55.
- McRobbie, Angela (1993): „Chantal Akerman and feminist film-making“ In: Cook, Pam; Dodd, Philip (Hg.): *Women and Film. A Sight & Sound reader. British Film Institute Collection*. London: Scarlet Press. S. 198-203.

- Mecke, Jochen (2009): „Die Mimesis der Zeit im Prozess“ In: Türschmann, Jörg; Aichinger, Wolfram (Hg.): *Das Ricœur Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film*. Berlin: Narr Francke Attempo, S. 13-27.
- Nielsen, Henrik Skov (2011): „Unnatural Narratology, Impersonal Voices, real Authors, and Non-Communicative Narration.“ In: Alber, Jan; Heinze, Rüdiger (Hg.): *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, S. 71-88.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: „Von der strukturalistischen Narratologie zur 'postklassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen.“ In: Nünning (2002): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT. S. 1-34.
- Ochsner, Beate (2008): „Michelangelo Antonionis L'Avventura (Italien 1960) oder: Das Verschwinden des Verschwindens im Zeit-Raum der Bilder“ In: Paech, Joachim; Schröter, Jens: „*Intermedialität analog/digital*.“ München: Wilhelm Fink. S. 399-412.
- Richardson, Brian (2011). „What is Unnatural Narrative theory?“ J. Alber & R. Heinze (Hg.): *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, S. 23–40.
- Robbe-Grillet, Alain (1987): „Warum und für wen ich schreibe“. In: Blüher, Karl Alfred (Hg.) (1992): *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. 'Nouveau Roman', 'Nouveau Cinéma' und 'Nouvelle Autobiographie'*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 17-64.
- Ryan, Marie-Laure (2005): „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology“. In: Meister et al. (Hg.): *Narratology beyond literary criticism: mediality, disciplinarity*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 1-24.
- Ryan, Marie-Laure (2008). „Transfictionality Across Media.“ In: J. Pier & J. Á. García Landa (Hg.): *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter, S. 385–417.

- Ryan, Marie-Laure (2008): „Tellability“ In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, S.589-591.
- Ryan, Marie-Laure (2008): „Possible-Worlds theory“. In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, S. 446-450.
- Ryan, Marie-Laure (2014): „Story/ Worlds/ Media – Turning the instruments of a Media-Conscious Narratology“ In: Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan Noel: (Hg.) *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. University of Nebraska Press, S. 193-210.
- Schenk, Irmbert (2008): „Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne“ In: Koebner, Thomas; Schenk, Irmbert (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München: Edition Text + Kritik. S. 67-89.
- Surkamp, Carola (2002): „Narratologie und *possible-worlds theory*: Narrative Texte als alternative Welten.“ In: Nünning, Vera und Ansgar (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, S. 153-183.
- Wege, Sophia (2017): „Kognitive Aspekte des Erzählens“ In: Martínez, Matías (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 346-353.
- Young, Katharine (2008, 2. Aufl.): „Frame theory“ In: Herman, David/ Jahn, Manfred/ Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Routledge Encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, S. 185-186.
- Zerweck, Bruno (2002): „Der *cognitive turn* in der Erzähltheorie: Kognitive und 'Natürliche' Narratologie.“ In: Nünning, Vera und Ansgar (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, S. 219-242.

Artikel in Fachzeitschriften:

- Capezzi, Rita; Kinsey, Christine (2016): „Iteration and Anxiety in Mathematical Literature.“ PRIMUS, Vol. 24/4, S. 345-355.
- Collington, Tara L. (2003): „Le chronotope intermédiaire du cinéma: Le cas de *La Jalousie*.“, L'Esprit Créateur, Vol. 43/2, S. 60-71.
- Fludernik, Monika (1992): „Narrative Schemata and temporal anchoring“, Journal of Literary Semantics, Vol. 21/ 2, S. 118–153.
- Fludernik, Monika (2010): „Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative.“, MLA, Vol. 125/ 4, Special Topic: *Literary Criticism for the Twenty-First century*. S. 924-930.
- Fuchs, Catherine (2017): „Réemploi et déformation du déjà-là dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.“, Pratiques, S. 1-17.
- Klemm, Michael (2018): „Bloggen, Twittern, Posten und Co. Grundzüge einer 'Social-Media-Rhetorik'“, Rhetorik, Vol.36/1, S. 6-30.
- Kraus, Wolfgang (2005): „The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology“, Narratology beyond Literary Criticism, S. 265- 287.
- Kristeva, Julia; Jardine, Alice; Blake, Harry (1981): „Women's Time“, Signs, Vol. 7, S. 13-35.
- Kuhlhüser, Sandra (2018): „#fernweh #wanderlust #explore: Reise-„Erzählungen“ auf Instagram“, Rhetorik, Vol. 31/1, S. 84-108.

- Lewis, David (1978): „Truth in Fiction“, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 15/1. S. 37-46.
- Motte, Warren (2018): „Experimental Writing, Experimental Reading.“ *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 42/2. S. 1-13.
- Popova, Yanna; Cuffari, Elena (2018): „Temporality of sense-making in narrative interactions.“ *Cognitive Semiotics*, Vol. 11/1, S. 1-14.
- Randi, Polk (2011): „A mind's eye view: repetition, obsession and jealousy in Robbe-Grillet's *La Jalousie* and Claude Chabrol's *L'Enfer*.“, *West Virginia University Philological Papers*, Vol.54, S. 131-136.
- Ryan, Marie-Laure (1991): „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction.“ *Poetics Today*, Vol. 12/3, S. 553-576.
- Ryan, Marie-Laure (1985): „The Modal Structure of Narrative Universes.“ *Poetics Today*, Vol. 6/4, S. 717–56.
- Ryan, Marie-Laure (2006). „From Parallel Universes to Possible Worlds : Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative.“ *Poetics Today*, Vol. 27/4, S. 633–74.
- Weidacher, Georg (2018): „Erzählen als Element politischer Kommunikation in Sozialen Medien“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol. 48, S. 309-330.
- Wolf, Werner (2017): „Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music)“ *Narrative*, Vol. 25/3, S. 256-285.

Zalloua, Zahi (2008): „Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*: Realism and the Ethics of Reading.“ *Journal of Narrative theory*, Vol.38/1, S.13-36.

Zeitungsartikel:

Aiolfi, Sergio: „Tugend des Teilens.“ In: *NZZ*, 15.10.2014, <https://www.nzz.ch/wirtschaft/tugend-des-teilens-1.18404617>, eingesehen am 28.06.2018

Coen, Amrai/ Stephan, Björn: „Uhren sind moderne Diktatoren. Nie hatten die Menschen soviel Zeit. Nie fühlten sie sich so gehetzt. Wie kann das sein? Ein Gespräch mit dem Zeitforscher Karlheinz Geißler.“ In: *Die Zeit*. n° 2, 5. Januar 2017. S. 15-16.

Websites im Internet:

Herman, David: "Cognitive Narratology", In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. URL = http://www.lhn.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive_Narratology&oldid=2058, eingesehen am 18.06.2018.

Rodenkirchen, Franz (2016): „Can we write cinema?“ Research of the Artist in Residence at the Film Academy of the Amsterdam University of the Arts. URL = <https://www.solace23.com/material.html>, eingesehen am 28.06.2018.

Ryan, Marie-Laure: „Possible Worlds“ In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>, eingesehen am 19.06.2018.

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde noch nicht anderweitig als Masterarbeit eingereicht.

Wien, den 01.09.2018