

Jörg Schweinitz

Multiple Logik filmischer Perspektivierung Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe

Auf der Kino-Website einer Illustrierten liest man über Laetitia Colombanis Film *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* (WAHNSINNIG VERLIEBT, F 2002): «Spannender Psychothriller um eine liebeskranke Frau, erzählt aus zwei Perspektiven: Einmal aus der Sicht der Liebenden, im zweiten Teil aus der des Opfers der Liebe.»²

Als ein erster Anhaltspunkt erweist sich diese Beschreibung als durchaus nützlich. Denn tatsächlich wird die Geschichte von Angélique, einer hübschen, «wahnsinnig verliebten» Kunststudentin, und ihres Verhältnisses zu Loïc, dem von ihr angebeteten Arzt, gleich zweimal erzählt. Der ersten – unzuverlässig erzählten – Version, die zu Beginn des Films fast vierzig Minuten einnimmt, folgt die zweite Version. Sie erweist sich als die letztlich zuverlässige Repräsentation des Geschehens. Diese zweite Version stützt sich im Kern auf dieselben Ereignisse, teilweise auf dieselben Filmbilder, stellt sie aber in neue oder erweiterte Kontexte und schließt entscheidende Lücken der ersten Version. Es werden Informationen nachgeliefert, die nicht allein die Narration im ersten Teil nicht zuließ, sondern die offenbar auch die Protagonistin selbst in ihrem eigenen Erleben unterdrückte. Im Ergebnis entsteht eine ganz neue «Wahrheit». Während die erste Version sich also an Angéliques Erleben und an ihre Deutung der Beziehung zu Loïc hält, eine Deutung, die sich später eindeutig als wahnhaft erweisen soll, orientiert sich die Narration im zweiten Teil an Loics Erleben, an seinem Kenntnisstand und -zuwachs und seiner sukzessiven Deutung der Ereignisse. Abschließend folgt – das sei der Vollständigkeit halber

1 Dieser Text war ursprünglich vorgesehen als Vortrag «Wer teilt mit? Wer erlebt? Wer sieht? – Täuschungsspiele mit der filmischen Bild- und Handlungslogik» auf der Internationalen Konferenz «Falsche Fährten – Von Täuschungen und Enttäuschungen in Film & Fernsehen» vom 4. bis 6. Mai 2006 in Wien, der von mir leider abgesagt werden musste. Die auf der Tagung gehaltenen Beiträge erscheinen demnächst, hg. v. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger und Brigitte Mayr, in der Zeitschrift *Maske und Kothurn* (Wien: Böhlau 2007, 53, 2-3) unter dem Titel *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*.

2 Vgl. den Eintrag zu WAHNSINNIG VERLIEBT unter www.britte.de/kultur/kino_events/film-show/index.html [Zugriff am 28.5.2007].

erwähnt – ein kürzerer dritter Teil, mit dem die Kette der bis dahin (zweimal) erzählten Ereignisse fortgeführt wird, nun weniger an der Perspektive jeweils *einer* diegetischen Figur orientiert, sondern eher aus einer überschauenden Position.

Diese Skizze macht einsichtig, dass man zum Zweck der Kurzcharakterisierung in einer Pressenotiz durchaus sinnvoll davon sprechen kann, hier werde nacheinander «aus zwei Perspektiven», einmal aus ihrer und einmal aus seiner «Sicht», erzählt. Für die Theorie der Filmnarration – die Filmnarrativik oder auch -narratologie – beginnen aber an dieser Stelle erst die Fragen. Denn will man die Narration eines Films, der wie dieser so viel Wert auf das narrative *Spiel* legt, eingehender analysieren, merkt man alsbald, wie vielgestaltig, komplex und verwickelt sich Fragen danach erweisen, was im Film alles unter «Perspektive» zu verstehen ist und wie die unterschiedlichsten Komponenten von Perspektive hier ineinandergreifen können.

So wird deutlich, auf welcher differierende Weise die Perspektive «desjenigen», der die Geschichte präsentiert (also der narrativen Instanz, des Erzählers, sofern es derlei im Film überhaupt gibt – eine weitere Streitfrage der Filmnarrativik), sich mit der Perspektive, die ausgewählte Figuren gegenüber den Ereignissen einnehmen, überlagert, ohne restlos ineinander aufzugehen. Schon eine erste Durchsicht des Films zeigt – um nur einige Aspekte zu erwähnen, welche die in der Kurzcharakteristik scheinbar so klare Sache komplizieren –, dass Colombanis Film weit davon entfernt ist, vorwiegend die tatsächliche visuelle und auditive Wahrnehmungsperspektive der jeweils privilegierten Figuren zu präsentieren. Das heißt, Point-of-View-Strukturen sind hier kaum häufiger als in konventionell erzählenden Filmen vertreten. Der Terminus «Perspektive», der sich in Hinsicht auf die zwei Versionen der Narration innerhalb dieses Films mit solchem Nachdruck aufdrängt, muss mithin von vornherein viel weiter gedacht werden; er kann nicht auf die Frage nach filmischen Point-of-View-Strukturen (und nicht auf die Repräsentation von Wahrnehmungsperspektiven einer Figur überhaupt) beschränkt werden. Wie lässt er sich aber dann fassen?

Hinzu kommt, dass innerhalb der beiden Versionen, die – im Sinne der Kurzcharakteristik – jeweils «aus der Perspektive» einer Figur, also aus ihrer Erlebensperspektive, erzählt werden, sich immer wieder kürzere und längere Szenen befinden, in denen die betreffende Figur überhaupt nicht anwesend ist, von denen sie auch *nichts wissen* kann. Wird an solchen Stellen also die für den jeweiligen Teil grundlegende Erzählperspektive gebrochen oder bleibt sie in gewisser Weise dennoch gewahrt? Tritt an solchen Bruchstellen nicht die Intention einer übergreifend den Informationsfluss organisierenden narrativen Instanz offen spürbar hervor, die sich – noch in solchen Momenten der Ab-

weichung vom Erleben der Figur – mit der temporären Privilegierung einer Figurenperspektive verbindet?

Damit ist ein Feld von Fragen angedeutet, die weit über den Fall *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* hinausweisen, also grundsätzlicher Natur sind, deren Explikation aber in der Auseinandersetzung mit diesem Film besonders plausibel wird. Diese Explikation muss davon ausgehen, dass eine Narrativik, die die speziellen medialen Eigenarten des Films in den Blick nimmt, im deutschen Sprachraum – im Unterschied zum französischen und amerikanischen – nach wie vor weitgehend unentwickelt ist. Das heißt, die detailliertere Aufarbeitung der anstehenden theoretischen Fragen muss an Positionen der andernorts geführten Theoriediskussionen anschließen. Der Bezug auf Colombanis Film möchte dabei aber mehr als ein Vorwand für die Entfaltung eines theoretischen Diskurses sein. Denn umgekehrt leistet die theoretische Klärung ihren Beitrag dazu, das in allen Rezensionen dieses Films gerühmte *narrative Raffinement* zu erhellen, also für die narrative Konzeption des Films zentrale Phänomene zu beschreiben, für die ansonsten die Worte fehlten.

Reizvoll ist der Fall *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* im Kontext der Thematisierung von *Figur und Perspektive* noch unter einem anderen, allerdings verwandten Gesichtspunkt. Denn der ausgewählte Film mit seiner perspektivischen Wende, die zugleich eine Wende vom unzuverlässigen zum zuverlässigen Erzählen ist, lässt besonders markant hervortreten, dass nicht allein Branigans Feststellung gilt: «Figur und Handlung bestimmen – und begrenzen – einander in ihrer folgerichtigen Entwicklung» (Branigan 2007b). Vielmehr gilt ebenfalls: Figur und *Perspektive* bestimmen – und begrenzen – einander. Denn Figuren haben für uns Zuschauer immer nur jene Eigenart und Qualität, deren Konstruktion von der Erzählung nahe gelegt oder ermöglicht wird. Die vom Film angebotene narrative «Perspektive» *der Figur* und *auf die Figur* ist rezeptiv auszudeuten, aber nicht hintergebar. So verwandeln sich auch die in der Rezeption zu realisierenden Figurenkonzepte, sowohl von Angélique als auch von Loïc, mit dem beschriebenen «Perspektivwechsel» fundamental. Während in der ersten Version eine tatsächliche Beziehung zwischen den beiden unterstellt werden muss und Angélique als Exponentin des (im französischen Kino wohlbekannten) Konzepts der bedingungslos romantischen Liebe erscheint, die von Loïc zugunsten seiner Ehefrau verlassen wurde und die darüber – als Opfer des Verlassenseins – allmählich dem Wahnsinn verfällt, zeigt die zweite Version, dass Loïc alles andere als skrupellos gehandelt hat, ja mehr noch: Er hat Angélique weder verführt noch verlassen, er nahm sie kaum wahr. Die zweite Version macht gleich eingangs klar, dass der junge Arzt das eigentliche Opfer ist – das Opfer des *stalkings* einer ihm lange unbekannt Bleibenden.

Er weiß die Zeichen, die Geschenke, Blumen, Botschaften, den übersandten Schlüssel zu einer ihm unbekanntem Haustür etc., nicht richtig zu deuten. Als seine (misstrauisch werdende) schwangere Frau und er darüber zunehmend in Konflikt geraten, lässt der Film die Zuschauer daran Anteil nehmen, wie Loïc falsche Hypothesen über die Urheberschaft anstellt und am Rande des Nervenzusammenbruchs eine irrtümlich für die Stalkerin gehaltene Patientin verprügelt, mit tragischen Folgen für sie und für seine eigene berufliche Situation. Das heißt, die Veränderung der Figurenkonzepte durch den narrativen Perspektivwechsel bleibt nicht allein auf unser Wissen über die Figuren, unsere intellektuelle, wissensbezogene Ausrichtung auf sie und an ihnen beschränkt, also nicht allein auf unser *alignment* (im Sinne von Smith 1995, 142–186). Vielmehr verändert sich gleichzeitig unsere Zu- oder Abneigung ihnen gegenüber, also jener Aspekt, den Murray Smith als *allegiance* fasst (vgl. *ibid.*, 187–227). Der Perspektivwechsel in Colombanis Film unterstreicht mithin die Erkenntnis: Figuren werden stets *im Kontext einer konkreten Erzählperspektive* narrativ konstituiert.

Es sind im Wesentlichen zwei Schwerpunkte, auf die sich die Analyse der aufgeworfenen Fragen zur narrativen Perspektive im Film beziehen wird. Zum einen soll die umstrittene Frage nach der Erzählinstanz und nach dem Verhältnis von narrativer Instanz und figuraler ‚Perspektivierung‘ eine Rolle spielen. Das liegt nahe, ist doch das Verhältnis jener Art von Perspektive, die ganz *unmittelbar* an die die gesamte Narration organisierende Erzählinstanz gebunden ist, zu den narrativ repräsentierten figuralen Perspektiven für die theoretischen Diskurse zur ‚Perspektive im Film‘ von zentraler Bedeutung. In der Narrativik bezieht man sich in solchem Kontext häufig auf die Terminologie von Gérard Genette, auf dessen inzwischen nahezu ‚klassische‘ Begriffswelt, auf die auch ich aufbauen werde. Von Genette stammt die Unterscheidung zwischen «narrativer Instanz» (Genette 1998, 151–153) und «Fokalisierung» (*ibid.*, 134–138). Zum anderen wird die Frage der Fokalisierung selbst näher zu betrachten sein. Es soll der Frage nachgegangen werden, was Begriffe der literaturbezogenen Narrativik zur Analyse solch raffiniert konstruierter Filme (wie dem Colombanis) beizutragen vermögen und auf welche Weise sie in Hinsicht auf das Ausdruckssystem des Films zu präzisieren oder zu erweitern sind. Das heißt, es gilt, Spezifika der Perspektivierung oder Fokalisierung im Medium Film zu erhellen, ohne deren Berücksichtigung jede Analyse von Perspektive in der Filmnarration – und erst recht in einem solchen Film – in die Sackgasse geriete.

Filmische Erzählinstanz und Fokalisator

Wer erscheint eigentlich als der dem Film eingeschriebene Urheber der – wie sich später herausstellt: unzuverlässigen – Erzählung im ersten Teil von *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT?* Müssen wir Zuschauer nicht letztlich Angélique die falsche Version der Geschichte zuschreiben? Immerhin bezieht sich die Narration hier auf die wahnhaftige Weltwahrnehmung durch diese Figur und teilt deren Prämissen. Der Film lässt uns an *ihrer* fehlerhaften Deutung der Vorgänge teilhaben, lässt uns diese teilweise aus ihrem Erlebensfokus unmittelbar nachvollziehen, er gibt uns Bilder, Erlebnisse, Informationen, die ihre Version stützen und an die auch sie sich klammert. Und er blendet – *in ihrem Sinne* – alles aus, was diese Version erschüttern könnte. Ist es also Angélique mit ihrem Wahn, die verantwortlich dafür ist, dass wir während fast vierzig Minuten Erzählzeit einer ‹falschen Fahrt› nachgehen?

Für die Narrativik ist die Antwort nahe liegend, indem man sich auf das eben zitierte Begriffspaar von Genette – *narrative Instanz* vs. *Fokalisierung* – bezieht. Genette spricht in einem etwas komplexeren Sinne auch von ‹Stimme› vs. ‹Modus› (vgl. *ibid.*, 15–188). Er thematisiert freilich ausdrücklich nicht filmische, sondern literarische Erzählungen. Und die Art seiner Metaphern, in die er seine populäre Faustformel kleidet, muss bei kurzschlüssiger Anwendung auf den Film zwangsläufig zu Missverständnissen führen. Dennoch ist der theoretische Kern der Unterscheidung dieser beiden Aspekte auch für den Film zutreffend. So hebt Genette hervor, dass man analytisch zwischen der Frage: ‹Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?› (‹Modus›), und der ganz anderen Frage: ‹Wer ist der Erzähler?› (‹Stimme›), unterscheiden müsse – oder kurz gesagt, zwischen der Frage: ‹Wer sieht?›, und der Frage: ‹Wer spricht?› (*ibid.*, 132). Während die Frage nach der jeweiligen figurenbezogenen Perspektive, mit der erzählt wird, die nach der Fokalisierung oder dem Fokalisator ist (also nach der Figur, auf deren Erlebensperspektive die *interne* Fokalisierung basiert),³ geht es bei der zweiten Frage um die nach dem Erzähler.

3 Von einem ‹Fokalisator› oder einer ‹Fokalisatorfigur› kann man nur im Falle einer ‹internen Fokalisierung› (Genette 1998, 34) sprechen, also dort, wo die Narration ihre Adressaten an der Erlebensperspektive einer Figur, an deren handlungsrelevantem Wissensstand und Motivlage teilhaben lässt. Bei einer ‹internen Fokalisierung› geht es um den narrativen *Mitvollzug der Erlebensperspektive, einschließlich des Wissenszuwachses, einer Figur*. Das heißt, die narrative Instanz vermittelt Ereignisse nicht direkt, sondern *durch den Fokus* der Figur, des Fokalisators. Das bedeutet, in Genettes Worten, ‹der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß› (*ibid.*). Auch die beiden anderen Varianten, die ‹Nullfokalisierung› (oder auch: ‹unfokalisierte Erzählung›) und die ‹externe Fokalisierung› definieren sich in Hinsicht auf

In Hinsicht auf den Film können aus Genettes Kurzformel Missverständnisse von zweierlei Art erwachsen. Zunächst, anders als bei der literarischen Narration, «sieht» man beim Film nicht nur im metaphorischen Sinne, sondern tatsächlich. Der Film präsentiert durch die Kamera einen tatsächlich visuellen Blickwinkel, eine *tatsächliche Wahrnehmungsperspektive*. Er vermag also einen optischen (und auch einen auditiven) Point-of-View zu vermitteln. Die visuelle Perspektive taugt nun aber ganz und gar nicht als schlichte Analogie zur literarischen Erzählperspektive oder zur literarischen Fokalisierung. Denn ein Film kann z.B. auch mit Bildern, die nirgendwo die visuelle Wahrnehmungsperspektive des Erlebens oder des inneren Erlebens (Träume, Visionen, Erinnerungen) einer Figur repräsentieren, aus der *Erlebnisperspektive* einer Figur «erzählen». Der rezeptive Nachvollzug der Letzteren ist dadurch gekennzeichnet, dass man die Motivlage und den Wissensstand einer Figur Schritt für Schritt kennenlernt, privilegiert *deren* emotionales Erleben nachvollziehen kann und die Handlungsereignisse auf die Interessen der Figur bezieht. Er betrifft also jene *handlungslogischen* Aspekte, die auch der (bei Genette) literaturbezogene Begriff «Fokalisierung» in den Vordergrund stellt. Folgte man nun aber im Kontext der Narrativik des Films dem metaphorischen Wortlaut von Genettes Frage nach der Fokalisierung, «Wer sieht?», dann wäre man sofort auf einer falschen Fährte, weil man dann lediglich nach einer Art *bildlogischer* Fokalisierung fragte (also nach der Repräsentation einer figuralen *Wahrnehmungsperspektive* – ein spezieller Aspekt, auf den ich später zurückkomme). Um im Kontext der Filmnarration der Intention Genettes gerecht zu werden und nach der handlungslogischen Fokalisierung zu fragen, muss man die Frage umformulieren in: *Wer erlebt?*, oder: *Die Erlebnisperspektive welcher Figur wird narrativ repräsentiert?*

Auf der anderen Seite lädt Genettes Verbindung der «narrativen Instanz» mit der Metapher «Stimme» und mit der davon abgeleiteten Frage «Wer spricht?» – der zweite der oben erwähnten Aspekte – in Hinsicht auf den Film ebenso zu Missverständnissen ein. Denn in Filmen häufiger anzutreffende verbale

Figuren, jedoch nicht durch einen internen Mitvollzug. Bei der «Nullfokalisierung» werden mehr Informationen gegeben, als eine der Figur haben kann. Es ist jene Erzählsituation, in der «der Erzähler also mehr weiß als die Figur, oder genauer, wo er mehr sagt, als irgendeine der Figuren weiß» (ibid.). Dies kann offenbar sowohl durch das permanente Hin- und Herschalten zwischen verschiedenen figuralen «Wahrnehmungen», als auch (meist in Kombination damit) durch figural völlig unvermittelte Informationsgabe geschehen. Für den Typus der «externen Fokalisierung» schließlich gilt, «der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß» (ibid.). Es ist jene – im modernistischen Kino der sechziger Jahre häufige – Erzählsituation, in der «der Held vor unseren Augen handelt, ohne daß uns je Einblick in seine Gefühle und Gedanken gegeben würde» (ibid., 135).

Erzählerstimmen, die sich als erstes aufdrängen, wenn man auf die Frage nach der ‹Stimme› («Wer spricht?») zu antworten sucht, taugen nicht als adäquates Gegenstück zum literarischen Erzähler, jedenfalls nicht, wenn es um die Logik der Unterscheidung von ‹narrativer Instanz› und ‹Fokalisierung› geht. Gleich, ob es sich um extradiegetische Erzählerstimmen (Voice-over) oder um die erzählenden Stimmen intradiegetischer Erzählerfiguren (innerhalb der Handlungswelt erzählende Figuren) handelt, sie besitzen niemals jene – die Gesamtnarration organisierende – Kraft, die der des literarischen Erzählers entspricht.

Um sich dies zu verdeutlichen, sollte man die Mehrkanaligkeit des filmischen Mediums und die daraus resultierende Mehrkanaligkeit der filmischen Narration bedenken. Das literarische Erzählen entfaltet sich im Monokanal der verbalen Sprache. Wer die narrative Hoheit über diesen sprachlichen Kanal besitzt, wem der narrative Adressat also die strukturierende Hoheit über die sich in diesem Kanal realisierende Erzählung zuschreibt, der gilt als der Erzähler oder weniger anthropomorph ausgedrückt: als die narrative Instanz.

Geht man davon aus, dass ‹Erzählen› – im medienübergreifenden Sinne – als kommunikativ wirkungsvoll strukturierte Übermittlung von Geschichten (oder Handlungsabläufen) zu verstehen ist, dann kann ‹Erzählen› mit Blick auf den Film unmöglich auf den Kanal der Sprache beschränkt sein.⁴ Die Übermittlung beruht hier längst nicht allein auf dem *Sagen*, sondern in einem hohen Maße auch auf der audiovisuellen Repräsentation eines Geschehens, also auf dem *Zeigen*. Um eine Geschichte zu kommunizieren, ist die filmische Narration – vom Grundsatz her – nicht einmal primär auf die verbale Mitteilung angewiesen, besitzt sie doch die Hoheit über die visuelle und akustische Ausdrucksmaterie. Allerdings stützt sie sich heute im Spielfilm weit überwiegend *auch* auf die verbale Sprache, sowohl auf die intradiegetische Rede der Figuren als auch – seltener, aber weniger selten als viele meinen – auf eine dem narrativen Diskurs zuzuordnende extradiegetische Sprachebene, die zum Beispiel in Form von Zwischentiteln oder als Voice-over zutage tritt.

Der logische Ort der narrativen Instanz *eines Films* kann jedoch weder bei dessen intradiegetischen Erzählerfiguren liegen noch bei den extradiegetischen Erzählerstimmen (Voice-over). Die zentrale narrative Instanz ist vielmehr als die in den jeweiligen Film ‚eingeschriebene‘, die Erzählung organisierende Kraft zu verstehen, der ebenso wie dem literarischen Erzähler die Hoheit über

4 Den Erzählbegriff in Hinsicht auf das Filmmedium und einige der damit verbundenen theoretischen Fragen habe ich an anderer Stelle ausführlicher dargestellt; vgl. Schweinitz 1999 u. 2007.

alle Ausdrucksmittel des Mediums zuerkannt wird. Wenn Seymour Chatman (1990, 134) schreibt: «The cinematic narrator is the composite of a large and complex variety of communicating devices», so macht er darauf aufmerksam, dass die Ausdrucksmittel, über die sich die eigentliche narrative Instanz eines Films realisiert, nicht allein im Kanal der Sprache liegen, sondern sowohl im auditiven Kanal (Sprache, Geräusche, Musik) als auch im visuellen Kanal (das bewegte und sich bewegende Bild sowie die Montage).

Will man fundamentale Mißverständnisse – die Fixierung auf tatsächliche Stimmen im Film, die nicht mehr sind als eine Teilfunktion der Narration: *fingierte Erzähler* – vermeiden, so muss die Frage nach der narrativen Instanz in Hinsicht auf den Film mithin ebenso umformuliert werden wie die nach dem Fokalisator. Statt des Genette'schen «Wer spricht?» sollte sie hier eher lauten: *Wer ist die Quelle des Erzählens?*, oder kurz: *Wer teilt mit?*

Mit solchermaßen geschärften Begriffen macht es nun Sinn, zu *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* zurückzukehren. Differenziert man zwischen Erzählinstanz und Fokalisator, so wird rasch klar, dass in der ersten Version Angélique als *Fokalisatorfigur* dominiert. Der Film ist hier durch sie intern fokalisiert, er teilt in diesem Teil vor allem *ihre* Erlebensperspektive mit oder arbeitet den Prämissen dieser Perspektive zu, er lässt uns im handlungslogischen (nicht im visuellen, bildlogischen) Sinne an ihrer «Wahrnehmung» des Geschehens teilhaben, letztlich: an ihrem Wahn. Ebenso dominiert dann im zweiten «Durchlauf» die Erlebensperspektive der Figur Loïc. Hier wird er zur Fokalisatorfigur, und wir nehmen Anteil an *seinem* Erleben. In Verbindung mit der internen Fokalisierung durch diese beiden Figuren macht sich aber gleichzeitig die narrative Instanz offen bemerkbar. Das geschieht nun nicht nur, indem sie – wie das stets der Fall ist – *letztlich* hinter der Konstruktion des figuralen Erlebensstroms (mithin: hinter der internen Fokalisierung) steht, sondern in einem direkteren Sinne, für den sich die Unterscheidung von «narrativer Instanz» und «Fokalisierung» als besonders sinnvoll erweist.

Dies wird anschaulich, wenn man bedenkt, dass die Narration innerhalb der dominant durch Angélique fokalisierten Version – wie eingangs erwähnt – keinesfalls stringent bei der Erlebensperspektive dieser Figur verharret. Der Film zeigt uns auch in «ihrer Version» immer wieder Szenen, in denen Angélique gar nicht anwesend ist, die mithin nicht aus ihrer unmittelbaren Erlebensperspektive präsentiert werden. Dabei handelt es sich – mit Genette gesprochen – um «Alterationen» (1998, 138), also um vorübergehende kurze Fokalisierungswechsel, um solche «isolierten Verstöße» gegen einen vorherrschenden Fokalisierungsmodus, bei denen «die Kohärenz des Ganzen noch stark genug bleibt, um von einem dominanten Modus reden zu können» (ibid., 138–139).

Die erste dieser Alterationen gleich zu Beginn des Films besitzt den Charakter einer «Paralepse» (ibid., 139). Das heißt, der Film teilt hier *mehr* narrative Informationen mit, als eigentlich – aus der vorherrschenden Erlebnislogik der Fokalisierung heraus – angemessen wäre. Angélique hat einen Blumenhändler mit viel Charme und mit dem Argument, es handle sich um einen Liebesgruß zum «Kennenlerntag», dazu überredet, eine einzelne Rose für Loïc durch einen Boten ausliefern zu lassen. Während Angélique sich auf den Weg zu ihrer Zeichenklasse in die Kunstakademie macht, begleitet der Film für einige Zeit den Boten und zeigt die Auslieferung der Rose mit der von Angélique verfassten Karte. Im Unterschied zu ihr erfahren und sehen die Zuschauer, wie Loïc die Blume entgegennimmt und erfreut lächelnd die Karte liest. Erst die zweite Version klärt etwa 40 Minuten später in einem Dialog darüber auf, das Loïc eine andere Absenderin von Blume und Karte, seine Frau, unterstellt hat. Dieses Story-Ereignis wird im Plot der ersten Version (absichtsvoll) nicht mitgeteilt. Auf diese Weise stützt die innerhalb der Alteration präsentierte Handlung, obschon ein klarer Fokalisierungswechsel vorliegt, letztlich die Kohärenz der Wahnwelt von Angélique. Noch in der Alteration gibt die Narration nur solche Informationen preis, die der Wahnwelt Angéliques entsprechen. Sie tragen mithin dazu bei, Angéliques Sicht der Dinge zur Grundlage des Realitätsentwurfs in dieser ersten Erzählversion zu machen. Denn die Plausibilität von Angéliques Erlebensperspektive (deren scheinbare Zuverlässigkeit) wird durch die Alteration noch erhöht.⁵ An der Beschränkung der dabei gegebenen Informationen auf solche, die noch in der Alteration die Prämissen von Angéliques Wahnwelt stützen und alle widersprechenden Momente zunächst auslassen, wird die *unmittelbare* Kontrolle der narrativen Instanz über den Informationsfluss besonders offenkundig. Ein Zweifel daran, dass zwischen Angélique und Loïc ein Liebesverhältnis besteht, erscheint auch – ja gerade – durch den bestätigenden, in gewisser Weise objektivierenden Gestus der paraleptischen

5 Im Modus des klassischen Erzählens gilt die zentrale narrative Instanz als Garant der Zuverlässigkeit. Unzuverlässige Erzählungen werden daher meist *nachträglich* damit legitimiert, dass sie auf (z.B. wahnhafter) interner Fokalisierung einer Figur beruhen (so wie dies in Colombanis Film der Fall ist) oder dass sie einem eingebetteten Erzähler zugeschrieben werden (wie z.B. in *STAGE FRIGHT* [DIE ROTE LOLA, USA 1950, Alfred Hitchcock]). Für die besonders im postmodernen Kino gepflegte Form des fundamental unentscheidbaren Erzählens, die – wie etwa *LOST HIGHWAY* (USA/F 1997, David Lynch) – keine konsistente Handlungswelt und keine darin existierende Wahrheit, also überhaupt keine Ebene letztlicher Zuverlässigkeit mehr kennen, spielt auch die Zuverlässigkeit der zentralen narrativen Instanz keine Rolle mehr; vgl. Schweinitz 2005, 92–93 u. 96–97. Colombanis Film hingegen zeigt «im zweiten Durchlauf» Punkt für Punkt, dass die narrative Instanz nirgendwo «gelogen» hat. Sie hat die Informationen im ersten Teil nur narrationstaktisch selektiert.

Alteration innerhalb der ersten Version kaum sinnvoll. Damit wird gleich zu Beginn des Films eine zentrale Prämisse des Referenzrahmens für die weitere Erzählung im ersten Teil des Films, die sich danach als unzuverlässig erweisen soll, abgesteckt.⁶

Das Mittel der Alteration ist aber nicht auf den Filmanfang beschränkt. Auf ähnliche Weise macht sich immer wieder – besonders in jenen Szenen, die nicht unmittelbar der Erlebensperspektive von Angélique folgen – jene narrative Intentionalität (und mithin Instanz) bemerkbar, welche die Narration strukturiert sowie organisiert und sich, obwohl nicht unmittelbar auf eine Fokalisierung durch Angélique rückführbar, dennoch mit dieser verbündet. So zeigt der Film z.B. die Szene einer akademischen Abendgesellschaft, an der Angélique und Loïc (wie man später erfahren wird: unabhängig voneinander) teilnehmen. Der von der Narration bislang forcierten Hypothese von der heimlichen Liebe entsprechend, dürfen sie nicht vertraut zusammen gesehen werden. Man sieht Angélique (scheinbar folgerichtig) im Gespräch mit David, einem Medizinstudenten, der in sie verliebt ist, während Loïc bei seinen Ärztekollegen steht. Als Angélique zur Toilette geht, verharret der Film bei David und zeigt aus dessen visueller Perspektive, wie Loïc kurz darauf seinerseits die Treppe zu den Waschräumen empor steigt. Eifersüchtig und ungeduldig folgt ihnen David (nach einem deutlichen Zeitsprung, der durch einen Wechsel in der Ton-Atmosphäre markiert ist, in seiner Länge aber undefiniert bleibt), um mitanzusehen zu müssen, wie die beiden ihm entgegenkommen und sich mit einem flüchtigen Gruß trennen. Mit David müssen auch wir Zuschauer die Schlussfolgerung von einer längeren geheimen Begegnung der Liebenden ziehen. An dieser Stelle liegt also für Momente die interne Fokalisierung durch David vor. So wie dieses Beispiel funktionieren noch viele Alterationen innerhalb der ersten Version. Gleich, ob David etwas später Loïc zur Rede stellt, weil er ihm die Schuld an Angélices zunehmend desolatem Zustand gibt, oder ob Situationen, die in eine Begegnung mit Angélique münden, durch eine Szene in Abwesenheit der Protagonistin vorbereitet werden (wie z.B. das Gespräch über sie zwischen Angélices Freundin und dem Besitzer der Bar, in der beide jobben) oder ob einzelne Aktivitäten Loïcs auf solche Weise ausschnitthaft gezeigt werden, dass sie die These der Beziehung zwischen den beiden untermauern: Stets arbeiten die durch die Alteration gegebenen Informationen der internen Fokalisierung durch Angélique – und damit der zentralen Prämisse ihrer Erlebensperspektive – zu, stützen diese zusätzlich ab. Die Verantwortung dafür lässt sich in

6 Zur Rolle des mit der Errichtung eines solchen Rahmens verbundenen *primings* vgl. Hartmann 2005, S. 158ff.

der Narrationsanalyse kaum Angélique als Fokalisatorfigur zuschreiben; sie liegt klar bei einer strukturierenden Intelligenz hinter dem Ganzen, bei der narrativen Instanz.

Damit ist indirekt auch ein Statement zu einer Debatte gegeben, die in der Filmnarrativik lange eine Rolle spielte: die Debatte über die Frage, ob es überhaupt sinnvoll sei, für den Film eine narrative Instanz zu unterstellen, den logischen Ort des Erzählers zu besetzen. Ein Argument wurde dabei immer wieder vorgebracht: Wirken Filme mit ihrem audiovisuell repräsentierten Ereignisstrom nicht ‹selbsterzählend›, ‹unpersönlich› narrativ (vgl. Burgoyne 1990)? Die Frage nach einem Erzähler sei – wie Christian Metz in seinem letzten Buch (Metz 1997) schlussfolgerte – die nach einer unangemessen anthropomorphen Instanz. Und David Bordwell, dessen Auffassung an diesem Punkt ausnahmsweise mit Metz übereinstimmt, folgert, ‹we need not build the narrator in on the ground floor of our theory› (Bordwell 1985, 62). Andere Autoren, darunter Edward Branigan, schwanken hinsichtlich dieser Frage (vgl. Branigan 1992, 108–110) oder beharren wie Seymour Chatman (vgl. 1990, 124–138) und Sarah Kozloff auf der Position: ‹Because narrative films are narrative, someone must narrating› (1988, 44). Die von mir bislang angestellten Überlegungen sprechen dafür, die sich für die Narrationsanalyse als notwendig erweisende logische Position der narrativen Instanz zu besetzen, allerdings – hierin durchaus Metz nahe – als eine *unpersönliche* Instanz, die als ‹narrative Intelligenz›, als ‹strukturierende Intentionalität› hinter allen Bildern, Klängen, Reden, Informationen etc. des Films im ‹narrativen Brennpunkt› spürbar ist.

Wenn nun mit den Alterationen kleine Fokalisierungswechsel eingeführt werden, ohne damit die Dominanz eines vorherrschenden Fokalisierungsmodus (die interne Fokalisierung durch Angélique) anzugreifen, so wird das Verhältnis von Fokalisierung und narrativer Instanz mit dem grundlegenden Fokalisierungswechsel hin zu Loïc in der zweiten Version noch verwickelter. Denn *einerseits* präsentiert sich die Narration (ab der 39. Minute) vorwiegend aus der Erlebensperspektive Loïcs, wobei nun viel weniger Alterationen eingeschaltet sind. Der Begriff von der ‹internen Fokalisierung› lässt sich daher auf den ersten Blick noch bruchloser anwenden: Als Zuschauer sind wir an Loïc ausgerichtet, nehmen Zug um Zug Anteil an seiner hektischen Suche danach, wer wohl die Stalkerin sei; wir werden über seinen Wissensstand stets in Kenntnis gesetzt, erleben, wie er falsche Hypothesen bildet, und können nachvollziehen, warum er sie bildet. *Andererseits* aber wissen wir *mehr* als die Figur und folgen – narrativ vorstrukturiert durch den Film – partiell anderen Interessen. Denn durch die erste Version wissen wir (im Unterschied zu Loïc) um Angélique und um ihre (für ihn stets überraschenden und undurchschaubaren) Aktivitäten.

Hinzu kommt, dass jetzt im Nachvollzug der Erlebensperspektive von Loïc, dessen – vor dem Hintergrund des grundlegend neuen Referenzrahmens: Es gibt kein Liebesverhältnis zwischen den beiden – nunmehr rätselhaft gewordene Handlungen und Gesten, die uns im ersten Teil in der Liebeshypothese bestätigten, sukzessive aufgelöst werden. Sie werden neu kontextualisiert und erhalten damit einen ganz anderen Sinn. Die überraschende Art dieser Neukontextualisierung und Auflösung fesselt das Zuschauerinteresse wohl mindestens ebenso wie der Erlebnisstrom Loïcs. Beides vollzieht sich gleichzeitig. Mit anderen Worten: Hier ist – schon allein unter handlungslogischem Aspekt – eine vielschichte, pluralisierte Fokalisierung erkennbar, eine Mischung, die auf andere Art als die Alterationen ebenfalls Elemente des Typus der Nullfokalisierung (die Narration teilt mehr mit als irgendeine der Figuren weiß) mit der strikten Orientierung an Wissensstand und Erleben einer für die narrative Perspektivierung dominanten Figur (interne Fokalisierung) verbindet. Da das ›Mehr-Mitteilen‹ hier aus der Re-Perspektivierung längst erzählter Vorgänge resultiert (statt aktuell einen ›allwissenden‹ Erzählmodus einzunehmen), spricht Genette in vergleichbaren Fällen von einer Sonderform interner Fokalisierung, der *multiplen*. Sie sei typisch etwa «in den Briefromanen, wo ein und dasselbe Ereignis von mehreren Briefschreibern, d.h. Figuren mit je eigenem *point of view* geschildert und interpretiert werden kann» (Genette 1998, 135).

Der letzte, kurze Teil des Films schließlich vollzieht gleitend den Übergang zur Nullfokalisierung, denn die (handlungslogische) Fokalisierung schaltet in den letzten Filmminuten zwischen beiden Figuren hin und her, und man verlässt den Film mit einem Kenntnisstand, den *keine* der Figuren haben kann. Angélique ist aus einer Heilanstalt als geheilt entlassen worden. Dorthin hatte man sie eingeliefert, nachdem sie nach einer expliziten Zurückweisung durch den inzwischen über sie informierten Loïc diesen mit einer Bronzestatue niedergeschlagen und schwer verletzt hatte. Nach ihrer Entlassung findet ein Maler, der dem aber keine Bedeutung beimisst, bei Renovierungsarbeiten hinter dem Schrank in Angéliques Zimmer ein Mosaik. Es besteht aus den ihr verordneten Medikamenten und zeigt Loïc. Allein uns, den Zuschauern, gewährt die Narration Zugang zur fatalen Bedeutung dieser Information.

Wenn also der Film – im handlungslogischen Sinne – zahlreiche Fokalisierungswechsel (Alterationen) und eine multiple Logik interner Fokalisierung aufweist, so wird die Komplexität und Vielschichtigkeit der Fokalisierung noch einmal (in einem Sinne, an den Genette nicht gedacht hat) erhöht, wenn man die Frage nach der Wahrnehmungsperspektive im Film – die bildlogische Ebene – in die Analyse mit einbezieht.

Handlungslogik und Bildlogik der Fokalisierung

Dass die metaphorische Frage «Wer sieht?», die Genette als Kurzformel für die Fokalisierung (in der literarischen Narration) eingeführt hat, beim Bezug auf die filmische Narration in «Wer erlebt?» umformuliert werden muss, habe ich bereits ausgeführt. Dennoch erscheint auch die Frage «Wer sieht?» gerade in Hinsicht auf den Film nicht obsolet. Denn hier *sieht* man – anders als in der Literatur – *tatsächlich* in und auf die Handlungswelt. Allerdings steht die Ebene der *visuellen Wahrnehmungsperspektive*, die damit erfragt wird, nicht in einem Verhältnis einfacher Identität zur Erlebensperspektive. Die erstere Form kann im Film *bildlogisch* repräsentiert, die zweite *handlungslogisch* (in dem Sinne wie auch die literarische Fokalisierung) entwickelt werden. Ich spreche daher von einer «doppelten Fokalisierung des Films»⁷ – der handlungslogischen und der bildlogischen Fokalisierung. Will man genauer sein, muss man neben der bildlogischen Fokalisierung (auf derselben Ebene der Wahrnehmungslogik) die tonlogische Fokalisierung ansiedeln.

Im Kern folgt diese Aufgliederung jener Unterscheidung, die François Jost (vgl. 1984; 1989) in den Diskurs der Narrativik eingebracht hat, ohne deren Neologismen zu übernehmen. Jost differenziert zwischen *focalisation* (die mit der Wissens- und Erlebensperspektive in Verbindung steht) und den beiden Arten von Wahrnehmungsperspektivierung, der visuellen – *ocularisation* – und der auditiven – *auricularisation*. Mit Jost (1989, 157) möchte ich dafür plädieren, auf der bild- (und ton-)logischen Ebene nur zwischen zwei Möglichkeiten zu unterscheiden, die ich als *objektivierte* vs. *subjektivierte* Variante fasse. Die Dreigliederung Genettes (*null*, *intern*, *extern*) macht auf der bild- und tonlogischen Fokalisierungsebene keinen Sinn, da die Unterscheidung von *null* und *extern* hier nicht sinnvoll herstellbar ist.⁸

Zum Verhältnis der verschiedenen Aspekte filmischer Fokalisierung ist zunächst anzumerken, dass sie jeweils eigenständigen Logiken unterworfen sind. So wie sich die handlungslogische Fokalisierung im Brennpunkt verschiedenster Informationen als Konstrukt entwickelt, so versteht sich auch die bildlogische Fokalisierung (auf die ich mich hier konzentrieren möchte) nicht <von

7 Vgl. Schweinitz 2005. Auch Genette spricht an einer Stelle von «doppelter Fokalisierung» und sucht damit auf die Gleichzeitigkeit «konkurrierende[r] Codes» (1998, 148) aufmerksam zu machen, meint aber mit Blick auf die Literatur einen anderen Sachverhalt.

8 Ich danke Matthias Brütsch, der in seiner noch nicht publizierten Dissertationsschrift *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* den filmischen Erzählperspektiven ein Kapitel gewidmet hat, für eine anregende Diskussion dieser Frage.

selbst». Sie ist den Einstellungen nicht «an sich» eingeschrieben, sondern entsteht entweder – und das ist der überwiegende Fall – durch Montagekonstruktionen oder/und durch spezifische Markierungen innerhalb der Einstellungen, die ebenfalls rezeptive Konstruktionsleistungen erfordern. Die Logik dieser Konstruktionen basiert – wie Branigan in Hinsicht auf die Point-of-View-Struktur, einer Form bildlogischer Subjektivierung, zeigt (vgl. Branigan 2007a) – auf spezifischen Schemata. Daher folgt sie einer *eigenen* Logik, die nicht identisch ist mit der Handlungslogik. Am offenkundigsten wird das dort, wo eine interne handlungslogische Fokalisierung, also eine subjektive Erzählperspektive, mit einer objektivierten bildlogischen Fokalisierung einhergeht.

Dies ist ein völlig konventioneller Fall, der auch *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* dominiert. So wird sowohl die Erlebensebene von Angélique – also die (handlungslogisch) interne Fokalisierung durch sie (im ersten Teil) – als auch die von Loïc weit überwiegend von objektivierten Bildern repräsentiert, und nicht von Point-of-View-Konstruktionen oder anderen Formen bildlogischer Subjektivierung. Wie gesagt, ein konventioneller Fall, denn nahezu alle (handlungslogisch) intern fokalisiert erzählten Filme zeigen ihre Fokalisatorfigur ständig; sie wählen statt subjektiver Bilder, welche die visuelle Perspektive der Figur repräsentieren, überwiegend den Blick *auf* die Figur. Das gilt in Colombanis Film selbst noch für eine hochsubjektive Traum-/Erinnerungssequenz in der zwölften Minute des Films, in der Angélique unglücklich im Bett liegend eine (hier zum ersten Mal gezeigte) Szene mit Loïc erinnert. Die Rahmung und Sinngebung der eingebetteten Szene als inneres Erleben der Figur (Wachtraumsequenz) erfolgt konventionell durch eine Großaufnahme der im Bett liegenden Angélique. Danach zeigt die eingebettete Sequenz eine als Angéliques Point of View zu deutende Großaufnahme von Loïc, gefolgt von einer Einstellung der Hände der beiden, die aber nicht Angéliques visuellen Point of View zeigt, und dann sogar einer Großaufnahme von Angéliques lächelndem Gesicht. Offenbar irritiert diese Form des Auseinanderfallens von Bild- und Handlungslogik, wohl ihrer Konventionalität wegen, niemanden. Die Handlungslogik («Das ist Angéliques Wachtraum!») ist durch die Markierung im Rahmen so gefestigt, dass sie die in Einstellung zwei und drei abweichende Bildlogik dominiert. Allerdings erlangt der Zuschauer mit dem Blick «von außen» bei einzelnen länger stehenden Einstellungen eine visuelle Perspektive, die ihn für Momente zu Beobachtungen und Reflexionen anregen mag, welche über die (Re-)Konstruktion der figuralen (handlungslogischen) Fokalisierung hinausgehen. Wenn man Angélique und Loïc in der zweiten Version bei ihrem zunächst mysteriösen Treffen im Waschraum der Toilette zuschaut, die Unsicherheiten der beiden wahrnimmt, dann schwingt – trotz eindeutig interner

handlungslogischer Fokalisierung – etwas von einer externen Beobachterposition mit. Diese kann für Momente sogar die Oberhand gewinnen. Es wird ein Blick filmisch vorkonstruiert, der zwischen den Aspekten oszilliert, durchaus vergleichbar mit dem Fall, der – auf rein handlungslogischer Ebene – von Genette als multiple Fokalisierung bezeichnet wurde.

An anderer Stelle kann nun aber die bildlogische Fokalisierung durchaus stringent der Handlungslogik zuarbeiten. So kann eine Point-of-View-Einstellung an Höhepunkten der Handlung selbstverständlich als eine Stärkung, ja Überhöhung der Subjektivierung funktionieren. Das ist etwa der Fall, wenn kurz vor ihrem Selbstmordversuch Angélique gezeigt wird, wie sie – melodramatisch überhöht – durch die Gitterstäbe eines Eisenzauns hindurch (via Point-of-View-Struktur) auf die verschlossenen Fenster von Loïcs Praxis schaut.

Wichtiger ist für die Analyse dieses Films und seiner zunächst unzuverlässigen Narration aber noch, dass die relative Selbstständigkeit beider Aspekte bei gleichzeitiger Interaktion vielfältige Spiele mit den unterschiedlichen Fokalisierungsmodi erlaubt. Aus bildlogischer Sicht am interessantesten sind hier *Umcodierungen* einzelner Bilder hinsichtlich ihres Fokalisierungsmodus. So zeigt die erste Variante der Ereignisse die Autofahrt von Loïc und Angélique nach der Abendgesellschaft auf eine Weise, die uns eine doppelte Point-of-View-Struktur unterstellen lässt: In der ersten Einstellung schaut Angélique vom Beifahrersitz verliebt lächelnd zu Loïc am Lenkrad hinüber, der schaut ähnlich lächelnd im Gegenschuss in ihre Richtung. Es entsteht der Eindruck, als schauten sich hier zwei verliebt in die Augen, ein Eindruck, der den Prämissen der unzuverlässigen Variante zuarbeitet. Der Film unterlegt dies nicht von ungefähr mit dem – eindeutig in extradiegetischem Sound gehaltenen – Song *Love is all that I can give to you*. Das Lied läuft dann unter der sich anschließenden Szene (Angélique allein zu Hause) weiter, was zusätzlich für seinen kommentierenden extradiegetischen Charakter auch in der Szene zuvor spricht. Die ausführlichere Rekonzeptualisierung der Autoszene im zweiten Teil gibt nun nicht nur zu erkennen, dass der Arzt die junge Kunststudentin lediglich aus nachbarlicher Solidarität im Auto mitnahm (sie hatte ihm im Waschraum davon erzählt, dass sie als Hauskeeperin in dem Haus neben seinem wohne), sondern auch, dass überhaupt kein Blickwechsel stattgefunden hat. Denn nun offenbart eine frontal aufgenommene Totale, dass beide *zeitlich versetzt* in die Richtung des jeweils anderen geschaut haben. Und auch der Musik kommt jetzt ein anderer Status zu (eine modifizierte tonlogische Fokalisierung): Sie erweist sich durch veränderte Klangqualität nun als ein zufällig im Autoradio laufender Song. Noch auffälliger wird diese Art von Verwirrspiel im Trailer zum Film gespielt. Dieser präsentiert in naher Einstellung einen zur Zimmertür her-



Abb. 1 Angélique (Audrey Tautou)
erzählt von Herrn Kater.

einschauenden lächelnden Loïc, um dann – ganz in der Art des zweiten Bildes einer Point-of-View-Struktur – Angélique zu zeigen, wie sie ihr Hochzeitskleid vor dem Schlafzimmerspiegel anprobiert. Der Trailer verzichtet freilich darauf, die Bilder neu zu kontextualisieren und damit zugleich neu zu konzeptualisieren.

Sie sind im Film enthalten, stehen aber in keinerlei Zusammenhang.

Spiele dieser und ähnlicher Art können aber nicht allein auf habitualisiertes Erfahrungswissen um konventionelle narrative Strukturen (des Films) in der Art des Strukturmechanismus von Point-of-View-Konstruktionen aufbauen. Sie können auch intertextuellen oder genauer: *hypertextuellen* Charakter (im Sinne von Genette 1993, 18–21) besitzen. Ein solcher – gezielt irreführender – Bezug auf einen Vorgängertext ist für *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* in vieler Hinsicht wichtig. Denn die ‹falsche Fährte›, auf die der Film seine Zuschauer im ersten Teil lockt, wird dadurch begünstigt, dass er sich auf den ein Jahr zuvor uraufgeführten und sehr populär gewordenen Film *LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN* (*DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE*, F/D 2001, Jean-Pierre Jeunet) bezieht. Laetitia Colombanis Film teilt mit diesem nicht allein dieselbe Hauptdarstellerin, Audrey Tautou. Sie wird in der Exposition auch zunächst als, wenn nicht im Grunde die gleiche, so doch eng verwandte Figur eingeführt. Das Bild Angéliques, die in Kostüm und Maske teils sehr ähnlich wie Amélie angelegt ist, umgeben von Rosen, gleich zu Beginn, suggeriert die Wiederkehr der freundlichen Liebesfee. Selbst noch die visuelle Komposition von einzelnen (bildlogisch objektiviert fokalisierten) Einstellungen im ersten Teil sucht immer wieder diese Assoziation bestätigend aufzurufen. Wenn Angélique z.B. dem Pflegekind ihrer Freundin abends am Bett die Geschichte vom Herrn Kater erzählt, der für sie in ihrer Kindheit – obschon selbst ausgedacht – Realität besessen habe, dann erweist sich dies beim zweiten Sehen als *Schlüsselkatapher* für die imaginierte Liebesbeziehung. Während sie die Geschichte erzählt, spricht sie in einer leicht vorgebeugten Haltung, und ihr Blick geht nach vorn aus dem Bild, mit anderen Worten: Sie ist genau so dargestellt und kadriert wie die Amélie in einem extrem bekannten Bild, ein Bild, das die Werbeplakate und das DVD-Cover für Jeunets Film zierte. Das ist kein Zufall; hier arbeitet das visuelle Arrangement taktisch Hand in Hand mit den (unzuverlässigen) Prämissen der handlungslogischen Fokalisierung im ersten Teil des Films.

Die Analyse enthüllt immer neue Ebenen der vielschichtigen Logik der Perspektivierung im Film, die in den Dienst einer einfallsreichen Narration gestellt werden. Letzteres gilt selbstverständlich nicht allein für unzuverlässig erzählende Filme, aber an solchen Fällen tritt der Sinn der theoretischen Differenzierung der verschiedenen Aspekte besonders markant hervor. Das Raffinement der ‹Erzählperspektive› eines Films wie *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* wäre ohne eine solche differenzierende Theoriearbeit kaum analytisch zu erschließen.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- (2007a) Die Point-of-View-Struktur [amerik. 1984]. In der vorliegenden Ausgabe von *Montage/AV*.
- (2007b) Fokalisierung [amerik. 1992]. In der vorliegenden Ausgabe von *Montage/AV*.
- Burgoyne, Robert (1990) The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. In: *Journal of Film and Video* 42,1, S. 3–16.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Cinema*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [franz. 1982]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998) *Die Erzählung* [franz. 1972/1983]. München: Fink.
- Hartmann, Britta (2005) Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment. In: Liptay/Wolf (Hg.) (2005), S. 154–174.
- Jost, François (1984) Le regard romanesque: ocularisation et focalisation. In: *Hors Cadre* 2, S. 67–85.
- (1989) *L'œil-caméra: entre film et roman* [1987]. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.) (2005) *Was stimmt den jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Edition Text und Kritik.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus.
- Schweinitz, Jörg (1999) Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: *Die erzählerische Dimension*. Hg. v. Eberhard Lämmert. Berlin: Akademie Verlag, S. 73–87.

- (2005) Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay/Wolf (Hg.) (2005), S. 89–106.
 - (2007) Erzählen / Unzuverlässiges Erzählen. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte u. erw. Aufl. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 173–174 und S. 741–743.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.