

Jean-Pierre Palmier

Geschichten sehen und fühlen

Visualität und Stimmung als transmediale Kategorien narrativer Analyse

Die interdisziplinäre Verwendung fachspezifischer Begriffe wird meist durch ihren heuristischen Nutzen gerechtfertigt. Wer von auktorialer, personaler und Ich-Erzählperspektive spricht, um die Erzählhaltung eines Films zu untersuchen, hat dessen Perspektivenstruktur mitunter erschöpfend erfasst; zweifellos gibt es aber filmische Erzählverfahren, die sich mithilfe der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie nur annähernd erklären lassen.

Die Erzähltheorie steht beispielhaft für die Annehmlichkeiten und Probleme einer ‚Migration‘ analytischer Konzepte. Sie erlaubt einerseits die Erzählanalyse in verschiedenen Medien und berücksichtigt die mediale Vielfalt des Erzählens. Andererseits verwischt ihre fachfremde Anwendung aber die Differenzen, die hinsichtlich der narrativen Qualität der Medien bestehen, denn nicht alle Medien, die Geschichten darstellen, sind narrativ.¹

Eine transmediale Erzähltheorie muss zunächst an narrativen Medien wie der erzählenden Literatur, dem Spielfilm oder dem Comic herausgearbeitet werden, bevor mit ihrer Hilfe auch die Geschichtendarstellung in nicht-narrativen Medien wie dem Bild, dem Theater oder der Musik untersucht werden kann. Im Zuge dessen können neue erzählanalytische Konzepte, zum Beispiel Visualität und Stimmung, eingeführt werden, was im ersten Teil dieses Beitrags geschehen soll, während etablierte Konzepte der literaturwissenschaftlichen Erzählanalyse, etwa das des Erzählers, hinterfragt werden müssen, wie im zweiten Teil des Beitrags gezeigt wird. Denn für erzählende Medien wie den Spielfilm oder den Comic ist die Annahme einer übergeordneten Erzählerfigur irreführend, während Visualität ebenso konstitutiv für jedes Erzählen ist wie Geschichten auch immer eine Stimmung auszeichnet.

Visualität wird in verschiedenen Erzählmedien auf verschiedene Weise erzeugt und ist deswegen transmedial: Geschichten haben visuelle Qualität, die im Er-

zählen je medienspezifisch ausgeprägt wird. Gleiches gilt für die Stimmung einer Geschichte: Im Film wird Stimmung etwa leicht durch den Einsatz von Musik erzeugt; in der erzählenden Literatur ist Stimmungsbildung umständlicher: Beispielsweise ist die unheimliche Stimmung in Kafkas Texten auf die eigenartige Bedrohlichkeit der erzählten Welt zurückzuführen. Ihre Unheimlichkeit wird durch die Darstellung von bestimmten Figuren, Orten und Ereignissen, aber auch durch die Art des Erzählens hervorgerufen.

Visualität und Stimmung sind nicht nur medienübergreifende Eigenschaften von Geschichten, sondern charakterisieren insbesondere auch ihre Rezeption. Der Film oder der Comic wirken unmittelbar als visueller Reiz auf den Zuschauer oder Leser ein; der Text entfaltet sein visuelles Potential in der Vorstellungskraft des Lesers: Zwar sind auch die Buchstaben visuelle Reize, doch die visuelle Wirkung des Textes stellt sich nicht unmittelbar, sondern erst im Zuge der kognitiven Sprachverarbeitung ein. Leseerlebnisse sind damit in visueller Hinsicht individuell verschieden, aber sie sind nicht kontingent, weil die Visualisierungsprozesse durch literarische Mittel gesteuert werden.

Visualität von Geschichten

Etwa achtzig Prozent des Gehirns dienen der Auswertung visueller Informationen.² Die für Visualität relevanten Hirnareale werden nicht nur dann aktiv, wenn über das Auge wahrgenommene Reize als neuronale Muster in verschiedenen Regionen der Sehrinde konstruiert werden, sondern auch bei Erinnerungen, Träumen und anderen mentalen Simulationen. Für die transmediale Bestimmung von Visualität als Kategorie der Erzählanalyse ist entscheidend, dass die Objekte von Wahrnehmungs- und Erinnerungsvorstellungen in denselben Bereichen des Gehirns abgebildet werden³, so dass sich Lesen und Filmschauen hinsichtlich der ablaufenden neuronalen Prozesse nicht

grundsätzlich unterscheiden. Die metaphorische Rede vom inneren Film, der während einer Lektüre abläuft, hat hierin ihren neurobiologischen Grund. Mehr noch: Lesen setzt alle Sinne in Kraft, denn es gibt keine gesonderte Wahrnehmung oder Erinnerung eines Objektes in einer Sinnesmodalität.⁴

Die Erinnerungsvorstellung eines Objekts ist mit weiteren sensuellen Informationen verknüpft, wie in der Wahrnehmungstheorie des *embodiment* angenommen wird: „Just thinking about an object produces embodied states as if the object was actually there.“⁵ Hiermit ist nicht gemeint, dass etwa das Denken an Fahrradfahren *assoziativ* zur taktilen Empfindung des Fahrtwindes führt: Der Körperzustand ist kein Beiprodukt; Erinnerungsvorstellungen und Empfindungen sind nicht bloß assoziativ miteinander verbunden, vielmehr sind diese immer schon Bestandteil von jenen. Die körperlichen, geistigen, emotionalen Umstände der Wahrnehmung eines Objektes werden im Langzeitgedächtnis gespeichert. Die Erinnerung eines Objektes rekonstruiert nicht nur seine sensorischen Eigenschaften, sondern auch jene früheren Umstände der Wahrnehmung⁶, wenn auch in abgeschwächter und unvollständiger Form.

Der Kognitionspsychologe Lawrence W. Barsalou nennt diese Objekte *perzeptuelle Symbole*.⁷ Die von einer Wahrnehmung hervorgerufenen neuronalen Muster werden nicht vollständig, sondern in Teilen, das heißt als schematische Symbole im Langzeitgedächtnis gespeichert.⁸ Wenn ein *perzeptuelles Symbol* später denkend verwendet wird, werden die abgespeicherten neuronalen Muster aktiviert. Mit bestimmten Empfindungen oder auch komplexen Emotionen verknüpfte Erinnerungen kommen daher beim Erleben dieser Empfindung oder Emotion wieder ins Gedächtnis. In Zusammenhang stehende *perzeptuelle Symbole* werden in *Simulatoren* eingebunden, die spezifische Simulationen von Objekten, Ereignissen und Ereignisfolgen in Gedanken erlauben⁹; zum Beispiel greift der Simulator für „Fahrrad“ auf die *perzeptuellen Symbole* Lenker, Räder und Pedalen zurück.

Aber auch die Empfindungen des Fahrtwindes im Gesicht und der Muskelbewegungen in den Beinen sind *perzeptuelle Symbole*, die in Simulationen vom Fahrradfahren erinnert werden. Erinnern heißt hier: Die Empfindungen werden in abgeschwächter Form er-

lebt, da die neuronalen Muster der ursprünglichen Wahrnehmungsvorstellungen teilweise reaktiviert werden.

Die *perzeptuellen Symbole* sind individuell verschieden, aber nicht kontingent. Ein professioneller Radfahrer hat andere oder spezifischere Erinnerungsvorstellungen vom Radfahren als jemand, der selten Rad fährt, aber die Simulationen sind grundsätzlich ähnlich. Nach Barsalou bilden die *Simulatoren* die Grundlage für das Erkennen, weil sie sequenzielle Vorstellungen ermöglichen und die Anzahl möglicher Simulationen unendlich ist. Auch abstrakte Konzepte werden auf diese Weise in komplexen sequenziellen Simulationen erfasst, die körperliche und gedankliche Aspekte kombinieren.¹⁰

Aber nicht erst eine gedankenvolle Simulation, sondern schon die räumlich und zeitlich dimensionierte Simulation des Fahrradfahrens ähnelt in ihrer Struktur dem kausal-zeitlichen Aufbau von Geschichten. Vorstellen und Erkennen wurzeln in persönlichen Erfahrungen, die immer auch körperlich sind, und sind selbst je auch körperlich. Körpererfahrungen sind somit in eine narrative Struktur eingebunden, weil sie entweder durch sequenzielle Simulationen hervorgehoben werden oder diese selber aktivieren. Der Erfahrungsreichtum einer Geschichte führt zu einer hochfrequenten Abfolge von kurzen narrativen Sequenzen, in denen multimodale Sinneseindrücke organisiert sind, unter denen gleichwohl die Visualität vorherrscht.

Im Film ist dies anders: Zwar ist der Film ursprünglich bildlich. Mit der Einführung des Tonfilms ist das spezifisch Filmische jedoch das Audiovisuelle. Die atmosphärische Ausgestaltung durch den Ton ist im Film unerlässlich. Zwar gibt es keine diegetische Hierarchisierung der Ausdruckskanäle: Manchmal dient die Tonebene dazu, die Bildebene auktorial zu kommentieren oder zu ironisieren (zum Beispiel in Stanley Kubricks *Barry Lyndon*), mitunter entlarvt aber auch die Bildebene die Unzuverlässigkeit der (subjektiven) Tonebene (etwa in Robert Zemeckis *Forrest Gump*). Ein Erzählen ohne Ton (wie im Stummfilm) ist grundsätzlich ebenso möglich wie ein Erzählen ohne Bild (siehe Alejandro González Iñárritus Kurzfilmbeitrag in 11'09'01 - September 11).

Zwar erscheint das Erzählen ohne Bild ungewöhnlicher. Irritierender ist aber ein Bild, dem der Ton fehlt, auch wenn diese Verfahrensweise mit dem Stummfilm die Ursprünge des filmischen Erzählens zitiert. In technischer Hinsicht ist der Ton für die Illusionsbildung wesentlich wichtiger als das Bild. Ein amateurhaftes Bild wird leicht durch einen professionellen Ton entschuldigt, aber technische Unzulänglichkeiten auf der Tonebene wirken radikal illusionsstörend.¹¹ Daher ist die ‚Atmo‘, die naturalistische Geräuschkulisse eines Films, so wichtig für den natürlichen Eindruck der Bilder.¹² Im Rahmen einer transmedialen Erzähltheorie gehört die akustische Ausdrucksebene des Films ebenso wie die Montage von Bild und Ton zu den medienpezifischen Gestaltungsmöglichkeiten. Beide sind weder ein medienübergreifendes Mittel der Gestaltung noch eine zentrale medienunabhängige Eigenschaft der Rezeption, denn die auditiven Vorstellungen der erzählten Welt fallen beispielsweise bei der Lektüre von Erzähltexten nicht so sehr ins Gewicht.¹³ Für die Literatur gilt, dass sie nicht bloß im Modus der Beschreibung visuell wird¹⁴, sondern sie hat auch eine narrative Visualität, insofern Handlungsbilder erzählt werden, zum Beispiel wenn Josef K. am Morgen seiner Verhaftung aus dem Bett springt. In Franz Kafkas Texten gibt es viele Körperbewegungen, die visuell sind aufgrund ihrer bewegten Handlung und nicht aufgrund einer eindrücklichen Beschreibung. Oft werden sie in konziser Sprache ausgedrückt und die inhaltliche Bewegung wird in der syntaktischen Struktur aufgegriffen: „Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn“¹⁵, heißt es gegen Ende in Kafkas Erzählung *Das Urteil*. Triebkraft der Visualität sind hier die Verben der Bewegung, die auch die Handlung vorantreiben. Der Satz hat eine narrative Visualität, die auf spezifisch literarische Weise vermittelt wird. Peter-André Alt nennt Kafkas Schreiben an dieser Stelle filmisch, weil es visuell-bewegt sei.¹⁶ Es ist aber spezifisch literarisch wegen seiner sprachlichen Kürze und wegen seines Rhythmus, der durch die Parallelkonstruktion der Satzteile und die wiederholte Inversion erzeugt wird. Bewegte Visualität in der Literatur hat also nicht zwangsläufig filmischen Charakter, sondern es gibt visuelle Elemente, die nicht ohne Weiteres medial transformiert werden können, weil sie spezifisch literarisch ausgeprägt sind.

Stimmung von Geschichten

Diltheys fundamentale Einsicht in den Lebensbezug des Verstehens, in die immer schon emotionale Färbung der Gedanken, wurde von Heidegger zu einer Theorie der Erschließungsfunktion der Befindlichkeit ausgebaut: Nach Heidegger wird die Welt nicht nachdenkend, sondern erlebend erschlossen – hierfür genügt es, in der Welt zu sein. Daher nennt er das Erschließen durch Stimmungen ursprünglich, „da das Dasein je schon immer gestimmt ist“¹⁷.

Für Dilthey ist das poetische Werk ein Erlebnisausdruck, der auf Basis des je persönlichen Lebenszusammenhanges, also individuell nacherlebt wird: Im Nacherleben werde der Leser „in einem ihm gemäßen Ablauf der seelischen Vorgänge, von der Freude an Klang, Rhythmus, sinnlicher Anschaulichkeit bis zum tiefsten Verständnis des Geschehnisses nach dessen Beziehungen zur ganzen Breite des Lebens“¹⁸ beschäftigt. Allerdings bedarf nach Dilthey die vollkommene Auslegung der rekonstruktiven (im Gegensatz zur produktiven) Genialität. Hingegen ist für die literaturwissenschaftliche Rezeptionsforschung insbesondere Heideggers lebenspraktische Einsicht von Belang, dass es grundsätzlich keinen Zustand des menschlichen Lebens gibt, der nicht schon in bestimmter Weise gestimmt wäre. Auch allem Denken liegen Stimmungen zugrunde.

Heidegger akzentuiert die Angst, weil sie für ihn eine ausdrückliche Erschließungsfunktion hat; andere Stimmungen geraten ihm aus dem Blick. Demgegenüber untersucht der Heidegger-Schüler Bollnow die Stimmungsvielfalt und betont die existenzielle Bedeutung auch der gehobenen Stimmungen, wobei er Heideggers Leitgedanken von der Unhintergebarkeit der Stimmungen aufgreift: Sie „gehören zu der Schicht des tragenden Lebensuntergrunds“¹⁹ und bilden den Rahmen für hieraus erwachsende Emotionen; zum Beispiel grundiert die gegenstandslose Heiterkeit die objektgerichtete Freude. Bollnow betont wie Heidegger die Erschließungsfunktion der Stimmungen: „Die Stimmungen bedingen also von vornherein, wie die Welt und das Leben dem Menschen erscheinen. [...] In jeder Stimmung ist die Welt schon in einer ganz bestimmten Weise ‚ausgelegt‘“²⁰.

Was sich mit dem Rahmen einer Stimmung nicht verträgt, kann auch nicht erlebt werden; eine bestimmte

Grundstimmung schließt bestimmte Erlebnisse von vornherein aus. Die erschließende Funktion der Stimmungen liegt also gerade darin begründet, dass sie diffus, unbestimmt und nicht-intentional sind, was sie von Emotionen unterscheidet.

Die Einsicht in die Unhintergebarkeit der Stimmungen ist für die Literaturwissenschaft entscheidend, denn sie erklärt ein ungeschriebenes Gesetz des Erzählens: Dass das Erzählte, wenn es Emotionen hervorrufen soll, auf angemessene Weise erzählt werden muss, das heißt eine Stimmung schaffen muss, auf deren Untergrund die Emotionen entstehen.

Das von Heidegger ausgemachte ursprüngliche Gestimmtsein im Lebensprozess hat im Gestimmtsein im Leseprozess ein poetisches Analogon. Lektüre kommt als Stimmen des Lesers insofern zu spät, als dieser je schon gestimmt ist. Dennoch ist Lesen Gestimmtwerden, im Sinne von Ein- oder Umstimmung. In der Lektüre überantwortet sich der Leser in seiner Gestimmtheit an das Gestimmtwerden durch den Text, so wie dieses dem Leser den Text überhaupt erst erschließt und Lektüre als sinnhaftes Erleben eröffnet.

Gleiches gilt für andere Erzählmedien. Dennoch wurde Stimmung bislang nicht als transmediales narratives Phänomen betrachtet.

Es gibt zahlreiche kognitions- und emotionspsychologische Studien zur Filmrezeption, die den Film aufgrund seiner direkten audiovisuellen Reizwirkung als emotionalisierendes Erzählmedium beschreiben – so als wecke Literatur keine Emotionen. Dabei besteht, wie beschrieben, zwischen Filmschauen und Lesen kein wesentlicher neurologischer Unterschied. In den Studien zur Emotionalität der Filmrezeption stehen empathische und identifikatorische Verhältnisse des Zuschauers zu fiktiven Figuren im Vordergrund. Nach dem Filmwissenschaftler Greg M. Smith ist die emotionalisierende Wirkung des Films dagegen in erster Linie auf Stimmungsbildung zurückzuführen. Den Zuschauer in eine Stimmung zu versetzen, sei der grundlegende emotionalisierende Effekt des Films. Stimmung funktioniere wie ein Bereitschafts- und Orientierungsmodus für spezifische Emotionen.²¹ Auch Smith zieht nicht in Betracht, dass es sich hierbei keineswegs um eine genuin filmische Inszenierungsstrategie handelt, sondern um einen Wesensaspekt von

Erzählen überhaupt, der aus dem menschlichen Jechon-Gestimmtsein hervorgeht.

Dass hinter die Stimmungen nicht zurückgegangen werden kann, lässt sich auch neurowissenschaftlich begründen: Nach Antonio R. Damasio wird jede Vorstellung – ob wahrgenommen oder erinnert – von einer Reaktion des emotionalen Apparates begleitet und alles Vorstellen von Hintergrundgefühlen oder Stimmungen eingefärbt.²² Die Theorie des *embodiment* erklärt, wie es zur aufmerksamkeitsleitenden Funktion der Stimmungen kommt: Bestimmte Körperempfindungen, die Bestandteil von Stimmungen sind, lösen Inferenzprozesse aus, so dass umfassende neuronale Muster aktiviert werden, die die gefühlten Empfindungen enthalten und um nicht-wahrgenommene Informationen ergänzen.²³

Selbstverständlich haben Geschichten keine Körperempfindungen, also auch keine Stimmungen. Wenn sie sprachlich verfasst sind, haben sie auch keine Visualität. Gleichwohl ist es sinnvoll, von der Visualität und der Stimmung eines Textes zu sprechen, womit die Text- und Erzählelemente gemeint sind, die visuelle Vorstellungen und Stimmungen im Rezeptionsprozess auslösen. Geschichten enthalten visuelle Informationen, die eine Stimmung schaffen.

Stimmungen können auch über Erzählstrategien evoziert werden, wie etwa in Kafkas *Urteil* eine unheimlich-bedrohliche Stimmung durch die eigenartige Erzählweise: Die Geschichte wird klar, chronologisch und wie eine klassische Novelle im Hinblick auf eine unerhörte Wendung erzählt, aber der Handlungsverlauf ist merkwürdig und widersprüchlich. Dieses paradoxe Verhältnis erzeugt eine befremdliche Stimmung. Sie hilft dem Leser, die Unaufrichtigkeit der Hauptfigur zu bemerken, die an keiner Stelle explizit kommentiert wird: Die Erzählung ist heterodiegetisch, aber intern fokalisiert. Die Erzählweise und die durch sie hervorgerufene Stimmung führen zu einem unsympathischen Eindruck von der Hauptfigur²⁴, der verstärkend auf die erlebte Stimmung zurückwirkt. Die solcherart herausgebildete Stimmung schärft den Blick für das Schuldgefühl und die Scham, von denen die Geschichte handelt. Vor dem Hintergrund dieser Emotionen werden die Unwägbarkeiten der Handlung verständlich.

In Kafkas *Urteil* schärft ein Nacherleben der unheimlich-bedrohlichen Stimmung nicht nur den Blick für den Gang der Ereignisse, sondern es stellt angesichts der kausallogischen Leerstellen und Widersprüche überhaupt die allererste, daher entscheidende Konsistenzenerfahrung in der Lektüre dar.²⁵

Der Eindruck der Bedrohlichkeit wird im Text durch visuelle Elemente verstärkt: einerseits durch die bedrohliche Beschreibung des Vaters, andererseits durch einen weiteren befremdlichen Widerspruch, denn der Vater wird zunächst mitnichten Furcht einflößend, sondern als schwacher Greis dargestellt. Er sitzt wie ein Gefangener in seinem Zimmer: „Georg staunte darüber, wie dunkel das Zimmer des Vaters selbst an diesem sonnigen Vormittag war. Einen solchen Schatten warf also die hohe Mauer, die sich jenseits des schmalen Hofes erhob. Der Vater saß beim Fenster in einer Ecke, die mit verschiedenen Andenken an die selige Mutter ausgeschmückt war, und las die Zeitung, die er seitlich vor die Augen hielt, wodurch er irgend eine Augenschwäche auszugleichen suchte. Auf dem Tisch standen die Reste des Frühstückes, von dem nicht viel verzehrt zu sein schien.“²⁶ Georg kniet neben dem Vater nieder, zieht ihn aus und trägt ihn ins Bett. Es sind Verlegenheitsgesten der Beschäftigung, mit denen Georg einerseits den Vater zu zerstreuen versucht, ihn andererseits sinnbildlich unmündig und unbeweglich macht. Schließlich richtet sich der Vater plötzlich und kraftvoll im Bett auf und überschüttet den Sohn mit Vorwürfen; Georg blickt angstvoll „zum Schreckbild seines Vaters auf“²⁷. Die Umkehrung der Machtverhältnisse wird durch die neue räumliche Anordnung der Figuren und die vitale Aggressivität des Vaters angezeigt: Georg ist unterlegen und stellt sich in einen „Winkel, möglichst weit vom Vater“²⁸. Er vergeht buchstäblich vor Scham. Am Ende wirft er sich von einer Brücke. Die Stimmung des Textes wird neben der Erzählhaltung also vor allem durch visuelle Informationen hervorgerufen, die Georgs Gemütslage versinnbildlichen.

Narrative Medien

Was ist Erzählen, was sind Geschichten und was narrative Medien? Wenn gefragt wird: Wo werden Geschichten erzählt?, so lautet die Antwort: überall, denn Geschichten werden erzählt, um das Leben be-

greifbar zu machen. „Erzählend überführt der Mensch Geschehen in Geschichten [...]. Auf diese Weise ist er in der Lage, zeitliche Sachverhalte zu organisieren und in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen.“²⁹ Die Vorstellung vom Erzählen als anthropologischer Universalie³⁰ oder vom Narrativen als grundlegendem Muster kognitiver Verarbeitung³¹ ist kaum strittig. Dies rechtfertigt aber nicht den inflationären Gebrauch des Erzählbegriffs in der Analyse jeglicher Medienprodukte, weil unterschieden werden muss zwischen Medien, die narrativ sind, und solchen, die nur narratives Potential haben.

Wenn gefragt wird: Welche Medien (oder Gattungen) erzählen Geschichten?, so fällt die Antwort differenziert aus: Die erzählende Literatur erzählt Geschichten. Der Film erzählt Geschichten, ebenso der Comic. Auf dem Theater werden hingegen nicht Geschichten erzählt, sondern es wird Geschehen dargestellt – allerdings meist in der Form kohärenter Geschichten. Lyrik kann Geschichten erzählen, etwa als Ballade. Das Erzählen von Geschichten ist aber keine genuine Eigenschaft der Lyrik. (Sinfonische) Musik erzählt keine Geschichten. Sie erweckt zwar den Eindruck, aber es bleibt unklar, wovon sie erzählt; sie erzählt „ohne Erzähltes“³². Bilder erzählen ebenso wenig Geschichten, auch wenn sie manchmal Geschichten andeuten. Musik und Bilder können den Zuhörer und Betrachter aber dazu bringen, Geschichten zu konstruieren.

Einige Medien erzählen also, ohne Geschichten zu enthalten, andere präsentieren Geschichten, ohne zu erzählen, und einige erzählen Geschichten. Nur letztere sind narrative Medien. Die Musik und das Bild sind zum Beispiel keine narrativen Medien: Musik ist zeitlich strukturiert und oft auch teleologisch. Damit hat sie eine narrative Struktur, denn sie kann Spannungen aufbauen, Konflikte und Versöhnungen inszenieren etc. Hiermit werden aber bloß Projektionsflächen geschaffen, die der Zuhörer ausmalen kann. Musik hat narrative Strukturmerkmale, aber sie erzählt keine Geschichten.

In Bildern verhält es sich umgekehrt: Um zu beschreiben, was etwa auf einem Foto oder einem Gemälde zu sehen ist, wird mitunter eine Geschichte erzählt. Bilder selbst erzählen aber nicht, weil ihnen die Zeitstruktur fehlt. Die Bildkomposition kann Chronologie und Kausalität zwar in Form angedeuteter Handlung-

gen vermitteln. Doch gerade diese Eigenschaften weisen das Bild als nicht-narrativ aus, da es bloß narrative Impulse liefert, die der Betrachter zu einer narrativen Struktur ausbauen muss.

Bildserien hingegen sind narrativ, denn ihr räumliches Nebeneinander impliziert wie im Comic ein zeitliches Nacheinander des Dargestellten. Zwar erfordert eine Bildserie mitunter starke Inferenzen des Betrachters, aber dies ist eine generelle Eigenschaft des Erzählens: Jede erzählte Welt wird vom Leser, Betrachter oder Zuhörer auf Basis seines Wissens und Erfahrungsschatzes vervollständigt. Bildserien büßen ebenso wenig wie lückenhafte Romane oder Filme ihre Narrativität dadurch ein, dass die zur Ergänzung ihrer Geschichte auffordern. Vielmehr ist dies typisch für das Erzählen, weil die Elemente, die im Rezeptionsprozess zu einer Geschichte verbunden werden, die Kohärenz der Geschichte gerade sicherstellen und eine kontingente Lektüre verhindern. Die Bildserie ist also narrativ, allerdings ist sie kein eigentliches Medium, weil sie kein „konventionell [...] als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv“³³ ist. Einzelbilder sind nicht-narrativ; in einer Reihung werden ihre narrativen Implikationen aber kausalchronologisch konkretisiert. Warum ist das Theater nicht-narrativ? Die konstitutiven Merkmale des Theaters sind die unvermittelte Darstellung und die Invariabilität seines raum-zeitlichen Diskurses³⁴. Sein Ablauf ist eine „absolute Gegenwartsfolge“³⁵. Narrative Elemente des Theaters, wie Prolog, Epilog, Spielleitung, Chor oder Bühnenanweisungen, zeigen gerade, dass das Theater ursprünglich nicht-narrativ ist. Es stellt Geschichten dar, aber seine erzählerische Qualität erhält es über intermediale Bezüge zur erzählenden Literatur. Wo das Theater sich erzählerisch gibt, ist es literarisch, nicht theatralisch.

Warum Erzählen nicht immer einen Erzähler braucht

Die unreflektierte Übertragung erzähltheoretischer Begriffe auf Bereiche jenseits der erzählenden Literatur führt zu medienunspezifischen Analysen. Das Theater wird nicht narrativ dadurch, dass es die Verfremdungstechniken des modernen Romans nachahmt. Es stellt damit lediglich sein hohes narratives Potential

unter Beweis, aber seine Funktionsweise ist genuin nicht-narrativ.

Irreführend ist auch die Rede vom Erzähler im Film. Oft wird die erzählerische Leistung des Films hierdurch auf das Kameraverhalten reduziert³⁶ oder auf verbale Elemente wie Erzählerstimmen oder visualisierten Text.³⁷ Es sind aber in auditiver Hinsicht zum Beispiel nicht nur Erzählerstimmen, die erzählen, sondern das gesamte Sounddesign hat narrative Qualität. Geräusche und insbesondere Musik tragen narrative Informationen bei.

Beispielsweise können Geräusche, die aus dem Off kommen, Informationen über Nicht-Sichtbares liefern. Sie können auch Hinweise auf die Erzählperspektive geben: In David Lynchs *Eraserhead* zeigen übertrieben laute Geräusche eine interne Fokalisierung und den angespannten Zustand der Hauptfigur an, während die Bildebene hierauf keine Hinweise gibt. In Lars von Triers *Dogville* und *Manderlay* wird die narrative und illusionistische Funktion des Tons illusionsbrechend thematisiert: Wenn die Figuren ein Haus betreten, öffnen die Schauspieler unsichtbare Türen, die aber quietschen und hörbar ins Schloss fallen. Die Tonebene ergänzt hier entscheidend die narrativen Informationen.

Film erzählt weder genuin bildlich noch genuin verbal, sondern audiovisuell, und filmisches Erzählen verträgt sich nicht mit der Idee einer übergeordneten Erzählerfigur. Hickethier beschreibt in seinem Entwurf für eine audiovisuelle (nicht: transmediale) Narratologie die filmische Erzählsituation ohne Rückgriff auf eine anthropomorphisierende Bezeichnung als einen „Erzählzusammenhang“, der auf verschiedenen Ausdruckskanälen basiere: „Die Erzählerposition im audiovisuellen Erzählen ist von vornherein mehrdimensional; der Betrachter erzeugt ähnlich dem Leser ein homogenes Bild in seinem Kopf, indem er die verschiedenen Dimensionen als Formen versteht und sie zu einer homogenen Welt zusammenfügt.“³⁸

Der fundamentale Aspekt des Erzählens ist nicht seine Rückführbarkeit auf eine Erzählerfigur, sondern seine doppelte Orientiertheit, die eine Struktur der Nachzeitigkeit erzeugt³⁹: die Unterscheidung zwischen dem Wie und dem Was des Erzählens, zwischen *discours* und *histoire*. Sie ist konstitutiv für das Erzählen.

Dieses Prinzip der Mittelbarkeit zeigt sich im filmischen Erzählen vor allem in der Montage – aber nicht nur; vielmehr zeichnet es alle filmischen Ausdruckskanäle aus: die Bildkomposition und *mise en scène*, die scheinbar ein wahrnehmendes, neutrales Bewusstsein ins Bild setzen, tatsächlich aber immer schon selektieren, inszenieren und kommentieren; die Montage von Bild und Ton, die einen auktorialen Eingriff darstellt, weil sie zum Beispiel den Einsatz extradiegetischer Tönelemente zulässt. Diese Faktoren lassen sich weiter ausdifferenzieren in die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der visuellen und auditiven Ebene, etwa Licht, Farben, Schauspielführung, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Brennweite, Kadrierung, Achsenverhältnis, Schärfenverhältnis, Kamerabewegung, Schnittart, Schnittgeschwindigkeit, Geräusche, Stimmen, Musik etc. In ihrer Organisation zeigt sich nun gerade die konstitutive Eigenschaft des Erzählens.

Diese Elemente bilden einen audiovisuellen Erzählzusammenhang heraus, an dem mehrere Autoren, federführend aber der Regisseur ihren Anteil haben. Es handelt sich um filmspezifische Elemente der Mittelbarkeit. Die Anthropomorphisierung der filmischen Erzählinstanz tendiert nicht nur dazu, die Medienspezifik des filmischen Erzählens zu verschleiern; sie ermuntert auch zur Einnahme einer konstruktivistischen Gegenposition⁴⁰, die dem Zuschauer die Rolle des Erzählers zuschreibt und ihn die Geschichte aus dem dargebotenen audiovisuellen Material konstruieren lässt. Dies hieße jedoch, dem Film die narrative Qualität abzusprechen und die ihm eingeschriebenen narrativen Strukturen zu übersehen.

Die übergeordnete Erzählerfigur ist keine transmediale narrative Kategorie. Vielmehr ist sie eine medienspezifische literarische Kategorie und damit ein Untersuchungsobjekt der literarischen Erzählanalyse. Dies gilt insbesondere auch für den Ich-Erzählmodus. Im Film ist es für die Darstellung einer Figur beispielsweise nicht nur notwendig zu zeigen, was sie wahrnimmt, sondern auch, wie sie es wahrnimmt. Hiermit ist nicht bloß gemeint, dass die Blickrichtung der Figur vermittelt wird (wie etwa im *eyeline match*, so dass der Zuschauer bemerkt, welche Figur etwas sieht), sondern auch, dass gezeigt wird, wie die Figur das Gesehene bewertet und was sie empfindet, zum Beispiel über

die Darstellung ihrer Mimik. Hierfür wird eine objektive Kameraeinstellung benötigt, so dass sich sagen lässt, dass eine subjektive Erzählhaltung im Film subjektive und objektive Kameraeinstellungen vereint.

Weiter charakteristisch ist, dass auktoriales und subjektives Erzählen im Film technisch nicht unterschieden werden können, wie sich am Beispiel von M. Night Shyamalans in literatur- und filmwissenschaftlichen Beiträgen viel diskutiertem *The Sixth Sense* erläutern lässt: Der Film überrascht am Ende mit der Information, dass die Hauptfigur bereits am Filmbeginn gestorben ist. Der Zuschauer erfährt dies mit der Hauptfigur (da es keine merklichen Hinweise auf ihren Tod gibt), der Film ist also intern fokalisiert. Das Kameraverhalten lässt aber keine Rückschlüsse auf eine solche interne Fokalisierung zu. Visuell ist der Film konventionell erzählt, so dass der Zuschauer gar keinen Grund hat, anzunehmen, die Erzählhaltung sei nicht auktorial. Dass intern fokalisiert wird, ergibt sich erst aus der inhaltlichen Kontextualisierung am Filmende.

Die Absenz subjektivierender Darstellungstechniken, wie zum Beispiel verzerrter Aufnahmen, lässt also keinen Rückschluss auf eine auktoriale Erzählhaltung zu. Insgesamt tendiert filmisches Erzählen zu einer auktorialen Erzählhaltung, da „die Kamera im Film durch den hohen Grad an Konventionalisierungen in der Aufnahme und Darstellung dazu [neigt], nach Aufnahmen, die einen Ich-Erzähler nahelegen, immer wieder in einen auktorialen Gestus zurückzufallen“⁴¹.

Dass Kamera und Montage ein konventionelles auktoriales Erzählen herausgebildet haben, wird nicht zuletzt daran deutlich, wie gewöhnungsbedürftig längere Point-of-view-Einstellungen sind, die eine illusionsbildende Ich-Erzählung unmöglich machen.⁴² Die Schwierigkeit der Vermittlung von Bewusstseinsinhalten ist somit ein Kennzeichen der visuellen Ausdrucksebene des Films, der hierfür Verfremdungstechniken benutzen, den Trauminhalt in der Montage explizit markieren oder durch eine inhaltliche Kontextualisierung kenntlich machen muss.

Am einfachsten werden Bewusstseinsinhalte mithilfe eines subjektiven oder auktorialen Voice-over-Erzählers vermittelt, wobei gilt, dass eine auktoriale Erzählerstimme niemals als filmischer Erzähler bezeichnet werden und eine Figurenstimme den Film nicht als

Ich-Erzählung ausweisen kann, da der *voice over* nur ein narrativer Ausdruckskanal unter vielen ist. Die Ich-Erzählsituation ist ein spezifischer Modus des verbalen Erzählens und im Film technisch unmöglich. Jedoch kann ein Film, wie etwa *The Sixth Sense*, durchgängig intern fokalisiert sein.

Dass Filmerzählen in technischer Hinsicht perspektivenunspezifisch ist, hat auch mit der Absenz einer Erzählerfigur zu tun. Der filmische Erzählzusammenhang ist von Fall zu Fall verschieden organisiert und besitzt eine je eigene komplexe Perspektivenstruktur. Die klassische erzähltheoretische Trennung zwischen Modus (Mittelbarkeit und Perspektivierung des Erzählten) und Stimme (Akt des Erzählens und erzählendes Subjekt)⁴³ ist für das filmische Erzählen irrelevant, denn eine „Stimme“ gibt es hier nicht. Die Perspektivierung des Erzählten lässt sich zwar untersuchen – allerdings im Rahmen einer Inhaltsanalyse des Films. Eine Analyse seiner audiovisuellen Gestaltung ist hingegen eine Analyse seiner Strategien erzählerischer Vermittlung.

Weil die Elemente der erzählerischen Vermittlung die für das Erzählen konstitutiven Merkmale sind, die in jedem Erzählmedium auf spezifische Weise ausgeprägt werden, stehen sie im Zentrum einer transmedialen Erzähltheorie. Wenn das literarische Erzählen aus diesem modifizierten analytischen Blickwinkel betrachtet wird, bestärkt sich, was Käte Hamburger in einem viel diskutierten und kritisierten Standardwerk behauptet hat: Auch im literarischen Erzählen ist die Erzählerfigur optional. Mehr noch: Der Ich-Erzählmodus ist Schnörkel, Spiel der Erzählfunktion mit sich selbst. Die Erzählfunktion kennzeichnet für Hamburger die logische Struktur des fiktionalen Erzählens: Der Autor setze mit ihr die Personen und Dinge in die Geschichte, er erzähle sie (anstatt von ihnen zu erzählen).⁴⁴ Hamburgers impersonaler Begriff der Erzählfunktion gleicht auffällig Hicethiers Rede vom Erzählzusammenhang im Film und ist äußerst anschlussfähig für eine Konzeption transmedialen Erzählens.

Das Erzählen im Comic lässt sich mit einem Erzählbegriff, der die Elemente der Mittelbarkeit im Erzählzusammenhang betont, ebenfalls treffend beschreiben: Auch im Comic gibt es keine übergeordnete Erzählerfigur und auch Comicerzählen ist perspektivenunspezifisch.⁴⁵ Sein konstitutives erzählerisches Merkmal ist

nicht die Kombination von Text und Bild, denn es gibt Comics, die ohne Text Geschichten erzählen. Die Verwendung von Text ist für den Comic so optional wie die von Sprache für den Film. Voraussetzung für das Erzählen im Comic ist die Sequenzialität der Panels; seine Elemente der Mittelbarkeit sind die auktoriale Organisation und Gestaltung von Panels, Panelsequenzen und Seiten, die Kombination von Text und Bild etc.

Selbst scheinbar figurenzentrierte erzählanalytische Konzepte wie das unzuverlässige Erzählen sind keinesfalls an personalisierbare Erzähler geknüpft.⁴⁶ Sie setzen, wie jedes Erzählen, lediglich die Existenz von zwei Orientierungszentren voraus. Auch die Rede vom impliziten Autor, der hinter dem Rücken der Figuren mit dem Leser kommuniziert, ist bloß eine Metapher für die Elemente der Mittelbarkeit im Erzählzusammenhang, die der Autor organisiert.

Wo im Film oder im Comic Erzählerfiguren auftauchen, sind sie Bestandteil eines übergeordneten Erzählzusammenhangs. Im Rahmen einer transmedialen Erzähltheorie ist die Erzählerfigur ein Stilmittel in einem doppelt orientierten impersonalen Erzählen. In der erzählenden Literatur kann sich der Erzählzusammenhang in einer Erzählerfigur materialisieren. Doch dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Erzählerfigur ein Stilinstrument im Erzählen ist.

In Leo Perutz' Roman *St. Petri-Schnee* liegt der Ich-Erzähler Amberg nach einem Unfall im Krankenhaus. Nach Auskunft der Ärzte liegt er dort seit Wochen und deliriert, nach eigenem Dafürhalten hat er jedoch eine aberwitzige Geschichte erlebt, die er zum Besten gibt, und ist erst seit wenigen Tagen bettlägerig. Amberg kann nichts aufschreiben; er gibt den Bericht mit vielen Einzelheiten, an die er sich nach eigener Auskunft nur ungenau erinnert, irgendwie in Gedanken wieder. Seine Erzählung ist jedoch keineswegs assoziativ, gedankenhaft oder traumartig, sondern hoch elaboriert, spannend und detailliert, auch wenn sie von Unzuverlässigkeitssignalen durchsetzt ist. Hier erzählt Leo Perutz, und der Ich-Erzähler Amberg ist ein Mittel zum Zweck. Der Roman lässt – rein erzähllogisch betrachtet – offen, ob die Ereignisse nicht doch wirklich passiert sind, da am Ende eine Figur aus Ambergs Fantasie im Krankenhaus auftritt, die ihm versichert, dass er nicht geträumt habe und dass es eine Verschwörung

gegen ihn gebe, um das Erlebte geheim zu halten. Die impliziten Unzuverlässigkeitssignale sind aber so deutliche Indizien für eine Selbsttäuschung Ambergs, dass es an seiner Wahnvorstellung keinen Zweifel gibt.

An solch einer Erzählstruktur zeigen sich die Restriktionen eines personalen Erzählbegriffs, der hier zwar die Zuschreibung erzählerischer Unzuverlässigkeit erlaubt, der aber erstens den informierenden Mechanismus der impliziten Textsignale nicht erklären kann und zweitens nicht, wieso der Gedankenbericht so elaboriert ist.

Anders verhält es sich mit der Annahme eines funktionalen Erzählzusammenhangs, der dem Leser einerseits eine unzuverlässige homodiegetische Erzählerfigur vorstellt und andererseits indizienhafte Informationen beordnet, die Hinweise geben auf die wirklichen Vorgänge in der erzählten Welt. Während die Fokussierung auf die Erzählerfigur generell eine Psychologisierung erfordert, die in diesem Beispiel angesichts der kunstvollen Erzählung inkonsistent bleibt, lenkt die Rede vom funktionalen Erzählzusammenhang den Blick auf die Absichten und Effekte des Erzählens: die Präsentation sowohl eines selbstbetrügerischen Ich-Erzählers als auch einer spannenden Kriminalgeschichte.

Der Erzählzusammenhang im Text entspricht strukturell der kognitiven Verarbeitung in der Lektüre, denn der Leser empfindet es erfahrungsgemäß nicht als Illusionsbruch, sich den mitreißenden Ausführungen einer Figur hinzugeben, die, realistisch betrachtet, zu einer zusammenhängenden Erzählung geistig und körperlich gar nicht in der Lage wäre. Vielmehr hätte er Schwierigkeiten, einem psychologisch angemessenen brüchigen, sprunghaften, redundanten oder widersprüchlichen Bericht zu folgen.

Visualität und Stimmung in der transmedialen Erzählanalyse

Die doppelte Orientiertheit, das heißt die Unterscheidung zwischen dem Wie und Was des Erzählens medienunabhängig als sein konstitutives Merkmal zu bestimmen, rückt neuartige Kategorien der Erzählanalyse überhaupt erst in den Blick. Visualität und Stimmung als zentrale Eigenschaften der erzählten Welt, die nicht auf die Vermittlung einer Figur zurückgehen,

sondern auf den fiktionalen Status des Erzählten, das heißt auf intentionale Elemente der narrativen Ausgestaltung, sind entscheidende Eigenschaften von erzählten Geschichten, die in einigen Medien über Sinnesreize, in anderen durch das Auslösen mentaler Simulationen im Rezeptionsprozess an Bedeutung erlangen. Im Rahmen einer Ausweitung der Erzähltheorie auf andere Medien als die Erzählliteratur verlieren die Kategorien der „Stimme“, also des subjektzentrierten Akts des Erzählens, und der übergeordneten Erzählerfigur an Bedeutung, weil sie spezifisch literarische Phänomene sind.

Die hier vertretene These lautet, dass Erzählen insbesondere und zunächst auf die Evokation einer Stimmung zielt, die den Leser, Zuhörer oder Zuschauer auf die Geschichte einstimmt, indem bestimmte neuronale Muster ausgelöst werden. Diese enthalten neben dem Stimmungsbild hiermit verknüpfte Informationen, so dass die Stimmung auf verschiedene Weise hervorgerufen werden kann: durch inhaltliche Informationen, also Handlungseinheiten oder andere narrative Elemente; durch beschriebene oder gezeigte Bilder; durch Musik; durch Gefühlsausdrücke (mimische Beschreibungen oder Darstellungen sowie die Modulation von Stimmen) etc. Alle Effekte, die auf visueller oder auditiver Reizung basieren, können in abgeschwächter und weniger komplexer Form auch beim Lesen ausgelöst werden, nämlich durch visuelle und auditive Simulationen. Dies trifft nicht auf Schockeffekte zu, die im Film zum Einsatz kommen und instinktive Körperreaktionen hervorrufen: Sie sind medienspezifisch.

Stimmungen können auch durch die Erzählweise selber evoziert werden: Wenn sich Emotionen im Rezeptionsprozess nicht auf das Erzählte, sondern auf das Erzählen selber richten – zum Beispiel kann der Sprachstil eines Textes begeistern oder die Bildkompositionen eines Films; oder der Erzählstil irritiert wie im Fall von Kafkas *Urteil* –, prägen sie auch die Einstellung zum Erzählten: Eine konkrete, auf das Erzählen gerichtete Emotion kann zu einer objektlosen, diffusen Stimmung werden und das Erzählte einfärben, sobald sich die Aufmerksamkeit von der Form der Erzählung wieder auf ihren Inhalt richtet.

Auditive Vorstellungen spielen eine große Rolle bei der Sprachverarbeitung und daher auch im Lesepro-

zess. Wegen der Dominanz der visuellen Informationsverarbeitung im Gehirn sind auditive Informationen für die Ausgestaltung der erzählten Welt in der Literatur aber weniger relevant als visuelle Informationen: Daher ist Visualität wie Stimmung eine wichtige transmediale Eigenschaft von Geschichten.

Alles Erzählte führt zu visuellen Vorstellungen, auch Gehörtes und Gelesenes: Je konkreter die Orte, Figuren und Handlungen beschrieben werden, desto spezifischer sind die Vorstellungen im Rezeptionsprozess – und desto vergleichbarer, so dass die visuelle Wirkung der Erzählung anhand erzählerischer Merkmale analysiert werden kann. Gleichwohl muss die Analyse visueller Merkmale die Unterscheidung von Wahrnehmungs- und Erinnerungsvorstellungen im Auge behalten: Wenngleich die Rezeption im Gehirn ähnlich verläuft, sind die Strategien der Darstellung in den Medien grundverschieden, weil audiovisuelle Medien Wahrnehmungsreize aussenden, während beim Lesen nicht nur individuelle Erfahrungswelten erzeugt werden, sondern die Rezeption gesteuert werden kann: Um die Erinnerungsvorstellungen zu intensivieren, kann beispielweise das Lesetempo gedrosselt werden – Erzähltechniken der Verlangsamung können dies gezielt provozieren.

Visualität und Stimmung verleihen Geschichten transmediale Qualität. Als Kategorien narrativer Analyse schärfen sie nicht nur den Blick für die Erfahrbarkeit der erzählten Welten, sondern etwa auch für ihre Adaptierbarkeit: Wenn Geschichten eine spezifisch literarische Visualität haben, geht diese in einer filmischen Adaption verloren. So ist es gerade der medienübergreifende Charakter von Visualität und Stimmung, der die erzählerischen Eigenheiten der Einzelmedien je hervortreten lässt.

Endnoten

1. Vgl. Palmier 2010, *Die Narrativität der Medien*, S. 77.
2. Vgl. Linke 2001, *Kunst und Gehirn*, S. 22.
3. Vgl. Damasio 1999, *The Feeling of What Happens*, S. 159-160, 183-184.
4. Vgl. ebd., S. 147.
5. Niedenthal u.a. 2005, *Embodiment*, S. 187. Der Aufsatz von Niedenthal u.a. führt übersichtlich und verständlich in die Theorie des *embodiment* ein.
6. Vgl. Damasio 1999, *The Feeling of What Happens*, S. 161.
7. Vgl. Barsalou 1999, *Perceptual Symbol Systems*.
8. Vgl. ebd., S. 583.
9. Vgl. ebd., S. 586.
10. Vgl. ebd., S. 600-601.
11. Anschaulich belegen dies die Dogma-Filme, die mangelnde Bildqualität mit ausgefeilter Tontechnik verbinden (was teilweise da-

durch erzwungen wird, dass die Dogma-Regeln nur die Verwendung von Originalton erlauben; so wurden allein für die Aufnahme der Dinner-Szene im ersten Dogma-Film *Festen* mehr als zwei Dutzend Mikrofone installiert). Optische Einbußen nicht in technischer, sondern in inhaltlicher Hinsicht zeichnen etwa *Dogville* und *Manderlay* von Lars von Trier aus. Hier mildert das Sounddesign – insbesondere die inhaltliche Präsenz und klangliche Fülle der auktorialen Erzählerstimme – die illusionsbrechenden Effekte der Optik.

12. Vgl. auch Hickethier 2007, *Erzählen mit Bildern*, S. 94.
13. Gleichwohl spielen auditive Vorstellungen bei der Spracherkennung eine große Rolle. Spezifischer verhält es sich mit lyrischen Texten oder Liedern, die ebenso bildlich wie rhythmisch-musikalisch sind. Das synästhetische Erleben solcher Literatur wird etwa untersucht von van Laak 1997, *Hermeneutik der Sinnlichkeit* – allerdings in anthropologischer Perspektive und ohne neurowissenschaftliche Fundierung.
14. Dies meint beispielsweise Poppe 2007, *Visualität in Literatur und Film*, S. 12-13.
15. Kafka 1994, *Drucke zu Lebzeiten*, S. 61.
16. Alt 2009, *Kafka und der Film*, S. 74-75.
17. Heidegger 2006, *Sein und Zeit*, S. 134.
18. Dilthey 2005, *Das Erlebnis und die Dichtung*, S. 127.
19. Bollnow 1956, *Das Wesen der Stimmungen*, S. 36.
20. Ebd., S. 55-57.
21. Vgl. Smith 2003, *Film Structure and the Emotion System*, S. 38-42.
22. Vgl. Damasio 1999, *The Feeling of What Happens*, S. 58, 285-287.
23. Vgl. Niedenthal u.a. 2005, *Embodiment*, S. 198.
24. Zum Zusammenhang von Erzählen und Sympathie lenkung bei Kafka siehe auch Kaul 2007, *Antipathetisches Verstehen*.
25. Für eine ausführliche Darlegung siehe Palmier 2011, *Gefühlte Schuld*.
26. Kafka 1994, *Drucke zu Lebzeiten*, S. 50.
27. Ebd., S. 56.
28. Ebd., S. 57.
29. Scheffel 2005, *Theorie und Praxis des Erzählens*, S. 2.
30. Vgl. Scheffel 2004, *Erzählen als anthropologische Universalie*.
31. Vgl. Herman 2003, *Stories as a Tool for Thinking*.
32. Adorno 1960, *Mahler*, S. 106.
33. Wolf 2002, *Intermedialität*, S. 165.
34. Vgl. Pfister 2001, *Das Drama*, S. 20-23.
35. Szondi 1963, *Theorie des modernen Dramas*, S. 17.
36. Etwa von Lohmeier 1996, *Hermeneutische Theorie des Films*.
37. So zum Beispiel bei Kuhn 2007, *Narrative Instanzen im Medium Film*.
38. Hickethier 2007, *Erzählen mit Bildern*, S. 96.
39. Vgl. Weber 1998, *Erzählliteratur*, S. 43-48. Weber spricht davon, dass Erzählen Nicht-Aktuellem gelte, und trägt damit der Tatsache Rechnung, dass Erzählen nicht immer Darstellung von Vergangem ist, sondern etwa auch Darstellung von als vergangen Vorgestelltem oder von als künftig möglich Vorgestelltem (vgl. ebd., S. 32). Der Begriff der Nachzeitigkeit sei hier der Anschaulichkeit halber beibehalten, da ihr Prinzip strukturell selbst den letztgenannten Fall bestimmt. Zwar wird hier nicht Vergangenes erzählt, sondern Zukünftiges entworfen, aber die Beschreibung des Zukünftigen setzt dieses in ein Zugriffsverhältnis zur Erzählung.
40. Sie wird insbesondere von Bordwell 1985, *Narration in the Fiction Film* und Branigan 1992, *Narrative Comprehension and Film* vertreten, die mit ihren Studien die kognitivistische Filmtheorie angestoßen haben.
41. Hickethier 2007, *Erzählen mit Bildern*, S. 96.
42. Als Beispiele filmischer Ich-Erzählsituationen werden oft Robert Montgomerys vollständig in Point-of-view-Einstellungen erzählter *Lady in the Lake* (1947) und Spike Jonzes *Being John Malkovich* (1999) angeführt, der die subjektive Perspektivierung mithilfe von *point of view shots* ironisch kommentiert. In Delmes Daves' *Dark Passage* (1947) wird überwiegend im Point-of-view-Verfahren erzählt, solange die Hauptfigur auf der Flucht ist. Die Kameraperspektivierung wechselt, als sie sich ihr Gesicht operieren lässt und sich nicht mehr verstecken muss. In Julian Schnabels *Le scaphandre et le papillon* (2007) illustrieren die visuellen Einschränkungen der Point-of-view-Einstellungen eindrücklich die Immobilität der gelähmten Hauptfigur, die nicht sprechen kann und sich zwinkernd verständigt.
43. Vgl. Martínez / Scheffel 1999, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 30.
44. Vgl. Hamburger 1957, *Die Logik der Dichtung*, S. 113.

45. Wie sich im Comic die Art der Fokalisierung mitunter erst im Zuge der inhaltlichen Kontextualisierung offenbart, kann bei Mahne 2007, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 71-73 nachgelesen werden.
46. Vgl. Vogt 2009, *Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen?*

Bibliographie

Adorno 1960, *Mahler*

Theodor W. Adorno, *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M. 1960.

Alt 2009, *Kafka und der Film*

Peter-André Alt, *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009.

Barsalou 1999, *Perceptual Symbol Systems*

Lawrence W. Barsalou, *Perceptual Symbol Systems*, in: *Behavioral and Brain Sciences*, Band 22 Heft 4, 1999, S. 577-660.

Bollnow 1956, *Das Wesen der Stimmungen*

Otto Friedrich Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 3., erw. Aufl., Frankfurt a.M. 1956.

Bordwell 1985, *Narration in the Fiction Film*

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.

Branigan 1992, *Narrative Comprehension and Film*

Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London u.a. 1992.

Damasio 1999, *The Feeling of What Happens*

Antonio R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in The Making of Consciousness*, New York u.a. 1999.

Dilthey 2005, *Das Erlebnis und die Dichtung*

Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin (Gesammelte Schriften, Bd. 26)*, hg. v. Gabriele Malsch, Göttingen 2005.

Hamburger 1957, *Die Logik der Dichtung*

Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

Heidegger 2006, *Sein und Zeit*

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006.

Herman 2003, *Stories as a Tool for Thinking*

David Herman, *Stories as a Tool for Thinking*, in: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, hg. v. dems., Stanford 2003, S. 163-192.

Hickethier 2007, *Erzählen mit Bildern*

Knut Hickethier, *Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision*, in: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, hg. v. Corinna Müller und Irina Scheidgen, Marburg 2007, S. 91-106.

Kafka 1994, *Drucke zu Lebzeiten*

Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994.

Kaul 2007, *Antipathetisches Verstehen*

Susanne Kaul, *Antipathetisches Verstehen – Zu Kafka und Kubrick*, in: *Ethik des Verstehens. Literaturwissenschaftliche und philosophische Beiträge zur Hermeneutik*, hg. v. ders. und Lothar van Laak, München 2007, S. 45-60.

Kuhn 2007, *Narrative Instanzen im Medium Film*

Markus Kuhn, *Narrative Instanzen im Medium Film. Das Spiel mit Ebenen und Erzählern in Pedro Almodóvars La mala Educación (sic)*, in: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, hg. v. Corinna Müller und Irina Scheidgen, Marburg 2007, S. 56-76.

Linke 2001, *Kunst und Gehirn*

Detlev B. Linke, *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren*, Reinbek bei Hamburg 2001.

Lohmeier 1996, *Hermeneutische Theorie des Films*

Anke-Marie Lohmeier, *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen 1996.

Mahne 2007, *Transmediale Erzähltheorie*

Nicole Mahne, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen 2007.

Martinez / Scheffel 1999, *Einführung in die Erzähltheorie*

Matias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.

Niedenthal u.a. 2005, *Embodiment*

Paula M. Niedenthal u.a., *Embodiment in Attitudes, Social Perception, and Emotion*, in: *Personality and Social Psychology Review*, Band 9 Heft 3, 2005, S. 184-211.

Palmier 2010, *Die Narrativität der Medien*

Jean-Pierre Palmier, *Die Narrativität der Medien. Transmediale Erzähltheorie und ihre Bedeutung für Literatur- und Filmwissenschaft*, in: *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*, hg. v. Lothar van Laak und Katja Malsch, Heidelberg 2010, S. 71-87.

Palmier 2011, *Gefühlte Schuld*

Jean-Pierre Palmier, *Gefühlte Schuld ist immer zweifellos. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben am Beispiel von Franz Kafkas "Das Urteil"*, in: *Sentimentalität und Grausamkeit. Zur Ambivalenz literarischer Gefühle*, hg. v. Sophie Wenerscheid, Münster u.a. 2011 (in Vorbereitung).

Pfister 2001, *Das Drama*

Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11., erw. Aufl., München 2001.

Poppe 2007, *Visualität in Literatur und Film*

Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Göttingen 2007.

Scheffel 2004, *Erzählen als anthropologische Universalie*

Michael Scheffel, *Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*, in: *Anthropologie der Literatur*, hg. v. Rüdiger Zymner, Paderborn 2004, S. 121-138.

Scheffel 2005, *Theorie und Praxis des Erzählens*

Michael Scheffel, *Theorie und Praxis des Erzählens*, in: *Der Deutschunterricht*, Band 57 Heft 2, 2005, S. 2-6.

Smith 2003, *Film Structure and the Emotion System*

Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge / New York 2003.

Szondi 1963, *Theorie des modernen Dramas*

Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt a.M. 1963.

van Laak 1997, *Hermeneutik der Sinnlichkeit*

Lothar van Laak, *Hermeneutik der Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003.

Vogt 2009, *Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen?*

Robert Vogt, *Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der „Unzuverlässigkeit“ in Literatur- und Filmwissenschaft*, in: *Erzählen im Film*, hg. v. Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies, Bielefeld 2009, S. 35-55.

Weber 1998, *Erzählliteratur*

Dietrich Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*, Göttingen 1998.

Wolf 2002, *Intermedialität*

Werner Wolf, *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in: *Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär*, hg. v. Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb, Wien 2002, S. 163-192.

Zusammenfassung

Der Beitrag zeichnet die Grundzüge für eine transmediale Erzähltheorie, die ohne das Konzept eines Erzählers auskommt. Wo erzähltheoretische Instrumente in Analysen anderer Gegenstände als erzählender Literatur Anwendung finden, geraten spezifische Eigenschaften der untersuchten Medien meist aus dem Blick. Denn nicht jedes Medium, das eine Geschichte darstellt, ist narrativ.

An narrativen Medien wie der erzählenden Literatur, dem Film und dem Comic wird gezeigt, dass nicht eine Erzählerfigur, sondern das impersonale Kriterium der doppelten Orientiertheit das konstitutive Prinzip des Erzählens ist. Jedes Erzählmedium hat eigene Möglichkeiten der erzählerischen Vermittlung. Zwar haben auch Medien wie das Bild, das Theater oder die Musik inhaltliche oder strukturelle narrative Elemente, aber sie sind aus verschiedenen Gründen nicht-narrativ.

Zwei zentrale Aspekte von Erzählen sind Visualität und Stimmung: Jede Geschichte hat visuelle Qualität und evoziert eine Stimmung, und jedes Erzählmedium bietet spezifische Strategien der visuellen Darstellung und stimmungsmäßigen Einfärbung an. Damit sind Visualität und Stimmung zwei zentrale Kategorien transmedialer Erzählanalyse.

Im Rückgriff auf kognitionspsychologische und neurowissenschaftliche Studien wird gezeigt, dass sich verschiedene Rezeptionssituationen wie Filmschauen und Lesen neurologisch kaum unterscheiden: Sinnesreize und mentale Simulationen lösen neuronale Muster in denselben Hirnarealen aus und führen zu vergleichbaren multimodalen Sinnesvorstellungen, die auf Erinnerungen beruhen, die je auch körperlich sind. Geschichten werden insbesondere visuell und immer auch körperlich erfahren – und Erzählen baut hierauf, indem es visuelle Informationen liefert und gezielt Stimmungen auslöst. Der medienübergreifende Charakter der beiden vorgestellten Kategorien dient nicht nur der schärferen Konturierung eines transmedialen Erzählbegriffs, sondern er lässt auch die erzählerischen Eigenheiten der Einzelmedien je stärker hervortreten.

Autor

Jean-Pierre Palmier, Studium der Literaturwissenschaft und Romanistik in Bielefeld, Madrid und Kopenhagen. Arbeitstitel der Dissertation: *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen, Emotionalität, Medialität*. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld. Veröffentlichungen u.a. zu Kafka, zum Erzählen im Film und zur transmedialen Erzähltheorie.

Titel

Jean-Pierre Palmier, Geschichten sehen und fühlen. Visualität und Stimmung als transmediale Kategorien narrativer Analyse, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.