

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VII
Einleitung	1
1. Methodische Grundlagen.....	7
1.1 Das Analysemodell: Anforderungen und Problemfelder.....	8
1.2 Der narratologische Rahmen.....	13
1.2.1 Zu den Begriffen Narratologie, Erzähltheorie, Narrativik, Erzählforschung und ihrer Reichweite.....	13
1.2.2 Zur Entwicklung der Erzähltheorie: Phasen und Traditionslinien	15
1.2.3 Die vor-strukturalistische Erzähltheorie	16
1.2.4 Die strukturalistische Hauptphase: Genettes „Discours du récit“ als Wendepunkt von der <i>Histoire</i> - zur <i>Discours</i> -Narratologie.....	17
1.2.5 Die postklassischen Entwicklungen: von der Narratologie zu den „new narratologies“.....	20
1.2.6 Die Koexistenz von klassischen und postklassischen Narratologien Anfang des 21. Jahrhunderts	23
1.3 Ansätze und Aspekte einer Filmnarratologie: das Forschungsumfeld.....	25
1.3.1 Filmnarratologie im Rahmen transmedialer Grenz- überschreitungen.....	25
1.3.2 Filmnarratologische Ansätze in der post- und neoklassischen Erzähltheorie	29
1.3.3 Seymour Chatmans klassischer Ansatz zur filmischen Narration	31
1.3.4 David Bordwell, der Neoformalismus und kognitivistische Ansätze.....	32
1.3.5 Bausteine für ein filmnarratologisches Modell.....	39
1.3.6 Narratologische Aspekte in der Geschichte der Film- theorie und der klassischen Filmanalyse.....	43
1.3.7 Offene Problemfelder einer Filmnarratologie.....	45

2. Von der sprachbasierten zur transmedialen Narratologie.....	47
2.1 Zur Definition der Narrativität	47
2.1.1 Das Spektrum werkinterner Definitionsansätze	49
2.1.2 Kontextuelle, funktionale und kognitive Definitionen	53
2.1.3 Enge und weite Definition der Narrativität.....	55
2.1.4 Zur Minimalbedingung der Narrativität.....	56
2.1.5 Zustandsveränderung, Ereignis und Kategorien der Ereignishaftigkeit	62
2.2 Das Dargestellte und die Darstellung.....	65
2.2.1 Die Ebenen des fiktionalen Erzählens	66
2.2.2 Das Konzept der Motivierung.....	67
2.2.3 Fiktionales und faktuales Erzählen im Film	69
2.3 Die narrative Vermittlung im Film	72
2.3.1 Die narrative Vermittlung in der Erzählliteratur.....	72
2.3.2 Die narrative Vermittlung im Film: Wie wird erzählt?	73
2.3.3 Die narrative Vermittlung als Tertium Comparationis zwischen Literatur und Film	75
2.3.4 Gibt es einen Filmerzähler?.....	75
2.3.5 Wer erzählt? Wer spricht? Wer zeigt?	77
2.3.6 Das Konzept des <i>cinematic narrator</i> und seine Grenzen	79
3. Narrative Instanzen	81
3.1 Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen.....	81
3.1.1 Das Kommunikationsmodell der Erzählliteratur	81
3.1.2 Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film	83
3.2 Die visuelle Erzählinstanz	87
3.2.1 Das Zusammenspiel von Kamera und Montage	87
3.2.2 Die Rolle der Mise-en-scène bei der narrativen Vermittlung.....	90
3.2.3 Die visuelle Erzählinstanz als synthetisches Konstrukt und logisch privilegierte Vermittlungsinstanz	92
3.3 Fakultative sprachliche Erzählinstanzen im Film.....	95
3.4 Das Zusammenspiel der visuellen Erzählinstanz mit sprachlichen Erzählinstanzen	97
3.4.1 Das Verhältnis von visueller und sprachlicher Erzählinstanz	98
3.4.2 Filmische Erzählsituationen	100

3.5 Diegetische Ebenen	103
3.6 Der implizite Autor	105
3.7 Der narrative Adressat und der implizite Zuschauer	108
3.7.1 Der intradiegetische narrative Adressat	108
3.7.2 Der extradiegetische narrative Adressat	110
3.7.3 Der implizite Zuschauer und der ideale Rezipient	111
3.7.4 Das ‚Gespräch mit der Kamera‘	112
3.8 Der reale Regisseur, das Filmteam und die kollektive Autorschaft im Film	115
4. Fokalisierung und Perspektivierung	119
4.1 Genettes Fokalisierungskonzept und seine Unschärfen	119
4.2 Fokalisierung und Okularisierung im Film	122
4.2.1 Wissen vs. Wahrnehmen: Fokalisierung, Okularisierung und Aurikularisierung	127
4.2.2 Fokalisierung oder der „focalizer“?	131
4.3 Formen der Fokalisierung und Okularisierung im narrativen Spielfilm	133
4.3.1 Formen der Nullfokalisierung	133
4.3.1.1 Nullfokalisierung und fluktuierende Informationsvergabe	137
4.3.1.2 Merkmale einer Nullfokalisierung	138
4.3.2 Formen der internen Fokalisierung	140
4.3.2.1 Interne Fokalisierung bei interner Okularisierung: die subjektive Kamera	140
4.3.2.2 Interne Fokalisierung bei Nulloktularisierung: der <i>over-shoulder-shot</i> und wahrnehmungs- reflexive Einstellungen	145
4.3.2.3 Okularisierung im Mikrobereich: Branigans Modell der Achsenverhältnisse	146
4.3.2.4 Interne Fokalisierung durch den Blick ‚ins Innere‘: Formen der Introspektion	149
4.3.2.5 Mentale Metadiegesen, mentale Projektionen, mentale Einblendungen und Varianten der Subjektivierung	152
4.3.2.6 Mentale Metalepsen und weitere Subjektivierungstechniken	156
4.3.3 Formen der externen Fokalisierung	158

4.3.4 Doppelte, mehrfache und vorgetäuschte Fokalisierung.....	163
4.3.4.1 Voice-over-Dialoge und Voice-over-Szenen	164
4.3.4.2 Split Screen	165
4.3.4.3 Angetäuschte und vorgetäuschte Fokalisierung	166
4.4 Handkamera- und Ich-Kamera-Filme.....	167
4.4.1 Handkamerafilme.....	167
4.4.1.1 Von der entfesselten Kamera zur Handkamera der „Dogma 95“-Gruppe	170
4.4.1.2 Fiktionale (Selbst-)Dokumentation mit der Handkamera	173
4.4.2 Ich-Kamera-Filme.....	177
4.5 Der narratologische Distanz-Begriff im Film?	184
4.5.1 Distanz und Einstellungsgrößen	185
4.5.2 Formen der Redewiedergabe im Film: Voice-over, Voice-off und inszeniertes Sprechen	187
4.5.3 Filmische Formen der Gedankenwiedergabe	190
4.5.4 Die Vernetzung von Voice-over und szenischem Sprechen.....	192
5. Zeit	195
5.1 Ordnung.....	195
5.1.1 Analepsen und Prolepsen	196
5.1.2 Zeitdiagramme.....	202
5.1.3 Varianten des Rückwärtserzählens.....	204
5.1.4 Zeit, Gedächtnis und kognitive Unzuverlässigkeit: das Rückwärtserzählen in MEMENTO	207
5.1.5 Rückwärtsspielen und Rückwärtsspulen	211
5.2 Dauer.....	212
5.2.1 Ellipse, Zeitraffung, Zeitdeckung, Zeitdehnung und Pause	213
5.2.2 Zeitraffendes Erzählen durch Alternation von Szene und Ellipse	216
5.2.3 Formen der Ellipse	218
5.2.4 Montagesequenzen und Sonderformen des summarischen Erzählens	222
5.2.5 Modulation der Dauer durch sprachliche Mittel.....	225

5.3	Frequenz	228
5.3.1	Singulatives und pseudo-iteratives Erzählen im Film	230
5.3.2	Varianten des iterativen Erzählens	231
5.3.3	Iterativ-durative Zeitraffung	234
5.3.4	Iteratives Erzählen durch den Einsatz sprachlicher Mittel	237
5.3.5	Formen der Repetition und des repetitiven Erzählens	240
5.4	Der Zeitpunkt des Erzählens	243
5.4.1	Zwischen zeitlich unmarkierter und gleichzeitiger Narration	244
5.4.2	Spätere Narration	247
5.4.2.1	Spätere Narration durch extradiegetische Instanzen	247
5.4.2.2	Spätere Narration durch Etablierung einer Rahmenhandlung	251
5.4.2.3	Spätere Narration mit homodiegetischem Voice-over	252
5.4.2.4	Tote Voice-over-Erzähler	254
5.4.3	Eingeschobene und frühere Narration	257
5.4.3.1	Intradiegetische Brief- und Tagebuchkommunikation	257
5.4.3.2	Die eingeschobene Tagebuch-Narration auf ‚äußerer Ebene‘	258
5.4.3.3	Eingeschobene Sequenzen in pseudo-dokumentarischen Handkammerfilmen	264
5.4.3.4	Frühere Narration	265
5.4.4	Verdopplung und Vervielfältigung des Narrationszeitpunkts	266
6.	Komplexe Kommunikations- und Ebenenstrukturen	271
6.1	Extra- und intradiegetische sprachliche Erzählinstanzen	271
6.1.1	Extradiegetische auditive sprachliche Erzählinstanzen	271
6.1.2	Formen sprachlicher Gedankenrepräsentation im Film	273
6.1.3	Intradiegetische sprachliche Erzählinstanzen	275
6.1.3.1	Der Ebenenstatus sprachlicher Erzählinstanzen bei visueller Umsetzung	278
6.1.3.2	Der Ebenenstatus beim visuell umgesetzten Gedankenmonolog	281
6.1.3.3	Sprachliches vs. audiovisuelles Erzählsystem	282

6.2 Visuelle Formen der Ebenenschachtelung	284
6.2.1 Mentale Metadiegesen	284
6.2.1.1 Diegetische Ebenen vs. Fiktionsebenen	287
6.2.1.2 Erinnerungssequenzen.....	289
6.2.1.3 Traumsequenzen.....	292
6.2.1.4 Vorstellungs-, Phantasie- und Gedanken- welten	294
6.2.2 Figurenungebundene visuelle Metadiegesen.....	295
6.3 Ebenenübergänge, Rahmenhandlungen und der visuelle Ebenenkurzschluss.....	300
6.3.1 Einfache Formen des Ebenenwechsels.....	300
6.3.2 Rahmen- und Binnenhandlungen.....	303
6.3.2.1 Von der einzelnen Metadiegeese zur Rahmen- Binnen-Struktur	303
6.3.2.2 Sprechen, Schreiben, Denken: sprachliche Erzählsituationen als Rahmenhandlung.....	304
6.3.2.3 Zwei-Ebenen-Filme	307
6.3.3 Der visuelle Ebenenkurzschluss	310
6.3.3.1 Der visuelle Ebenenkurzschluss im Mehr- ebenenfilm: LA MALA EDUCACIÓN	314
6.3.4 Funktionale Beziehungstypen zwischen Metadiegeese und Diegeese	321
6.3.5 Episodenfilme	323
6.4 Film im Film.....	325
6.4.1 Filmsehen im Film	325
6.4.1.1 Filmische Zitate	327
6.4.1.2 Intradiegetische Überwachungskamerasysteme.....	328
6.4.2 Filmproduktion im Film	332
6.4.2.1 Der intradiegetische Filmdreh in LA NUIT AMÉRICAINÉ.....	333
6.4.2.2 Fiktionsebenen in THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN	335
6.4.2.3 Das intradiegetische Rollenspiel in LA FLOR DE MI SECRETO.....	338
6.4.2.4 Die Ebenenambivalenz in INLAND EMPIRE.....	339
6.4.2.5 Dokumentarfilm im Film	342

6.4.3	Fernsehshow im Film: THE TRUMAN SHOW	342
6.4.3.1	Die Personalisierung der intradiegetischen visuellen Erzählinstanz	343
6.4.3.2	Die Logik der intradiegetischen Kamera- positionierung	345
6.4.3.3	Fokalisierung und Informationsrelationen	347
6.4.3.4	Film im Film oder Welt in der Welt?	349
6.4.4	Filmproduktion als Selbstreflexion und Autofiktion: KEINE LIEDER ÜBER LIEBE	351
6.5	Metalepsen	357
6.5.1	Kurzschlüsse und Übergänge innerer diegetischer Ebenen: innere Metalepsen	359
6.5.2	Kurzschlüsse zwischen diegetischer und extra- diegetischer Ebene: äußere Metalepsen	363
6.5.3	Metalepsen und Mise-en-abyme-Strukturen	365
7.	Schlussbetrachtung: Das Potenzial der Filmnarratologie	367
8.	Film- und Literaturverzeichnis	373
8.1	Filme	373
8.2	Literatur	381
9.	Filmregister	407