

Nora Kessler

Zuverlässig unzuverlässig: Falsche Fährten als Krisen- und Testfall der Rezeption – nicht nur in Kriminalnarrationen

Falsche Fährten lassen sich als besondere Form erzählerischer Unzuverlässigkeit begreifen. Als solche führen falsche Fährten unvermeidlich in Interpretationsprozesse hinein. Zudem lässt sich zeigen, dass falsche Fährten Interpretationsprozesse aber auch bereits grundlegend voraussetzen. In jedem Fall lassen falsche Fährten Rezeptionsprozesse als Interpretationsprozesse in besonderer Weise beobachtbar werden. Über die Diskussion der falschen Fährten im Zusammenhang mit Kriminalnarrationen hinausgehend werden falsche Fährten im vorliegenden Beitrag als grundlegende Strategie von Erzählungen insgesamt in den Blick genommen.

Paralogismus. Dieses Wort sollte in goldenen Lettern an der Wand im Arbeitszimmer jedes Kriminalschriftstellers stehen, – als Leitstern, nach dem er seinen Kompaß richtet, und gleichzeitig als Irrlicht, mit dem er seine Leser in den Sumpf führt; Paralogismus – die falsche Schlussfolgerung –.¹

Falsche Fährten in Kriminalnarrationen

Falsche Fährten finden sich in den verschiedensten Genres, und dabei kann die Irreführung je ganz unterschiedlicher Art sein: Das Ausmaß kann sehr umfassend ausfallen und die Grundfesten der betreffenden Narration erschüttern oder auch nur partiell bleiben, sodass es lediglich zu kurzfristigen Irritationen oder Überraschungen kommt. In einem Genre aber kommen falsche Fährten so notorisch

¹ Dorothy L. Sayers: „Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. März 1935“. Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. Hg. Jochen Vogt. München 1998, S. 13-22, hier S. 18.

vor, dass der Eindruck entstehen kann, dass es sich hierbei um einen festen Bestandteil der Gattung handelt. Die Rede ist natürlich von der Kriminal- bzw. Detektivliteratur.

In der Detektivliteratur stehen Aufklärungsprozesse im narrativen Zentrum. Es geht um die Aufklärung eines Verbrechens durch einen Detektiv, der anhand von Indizien den Tathergang rekonstruiert und die Identität des Täters erschließt. Und dabei sind Detektivnarrationen gleichsam von Anfang an² darauf angelegt, uns Rezipienten an dem zentralen Rätselspiel um die Aufklärung des Falles zu beteiligen. Die Bedingung der Möglichkeit des Miträtselns liegt nun einerseits in einem mitteilbaren Erzähler, der uns die Parameter der Tat derart offenlegt, dass wir eine faire Chance bei unseren investigativen Bemühungen bekommen; andererseits aber auch in einem verschwiegenen Erzähler, der uns eben nicht anvertraut, wer die Tat wie und aus welchen Gründen begangen hat. Die Kunst besteht also darin, mitteilbar und verschwiegen zugleich zu sein. Aus diesem Nicht-Wissen und der Möglichkeit des Miträtselns erwächst jedenfalls die typische Rätselspannung der Detektivliteratur und mithin ein beträchtlicher Unterhaltungswert des Genres. Und hier kommen die falschen Fährten ins Spiel. Falsche Fährten können zahlreiche Funktionen haben: Sie können der Spannung, der Überraschung oder der Irritation dienen; sie können eine Atmosphäre der latenten Bedrohung und Verunsicherung generieren oder auch zu Situationskomik führen. In der Detektivliteratur verhindern sie vor allem die vorzeitige Lösung des Falles und dienen damit auf ihre Weise der Aufrechterhaltung der Spannung bzw. der Möglichkeit des Miträtselns. Mit anderen Worten: Solange die Detektivliteratur auch als ein Rätselspiel für den Leser konzipiert ist, solange sind auch die falschen Fährten unverzichtbar. Oder noch einmal anders gewendet: Solange die Detektivliteratur als ein Rätselspiel für den Leser konzipiert ist, solange ist es auch notwendig, dass der Erzähler einigermaßen verschwiegen, um nicht zu sagen *unzuverlässig* ist.

² Man denke nur an die Diskussionen um die sog. Fairness-Regeln, die darüber Aufschluss geben, dass Autoren wie Kritiker immer auch daran interessiert waren, das Rätselspiel für den Leser zu ermöglichen.

Es drängt sich damit die Frage nach dem Zusammenhang von falschen Fährten und dem Phänomenkomplex des unzuverlässigen Erzählens auf, wie es vor allem in der Narratologie diskutiert wird.

Falsche Fährten im Kontext erzählerischer Unzuverlässigkeit

Der Zusammenhang von falschen Fährten und unzuverlässigem Erzählen wird bislang eher verhalten diskutiert. Während die Narratologie das Phänomen der erzählerischen Unzuverlässigkeit nach wie vor intensiv diskutiert, werden die falschen Fährten der Kriminalliteratur, wenn überhaupt, nur randständig mit einbezogen.³ Umgekehrt wird in der Erforschung der Kriminalliteratur das Phänomen der falschen Fährten immer wieder thematisiert, nur selten aber in einen Zusammenhang mit erzählerischer Unzuverlässigkeit gebracht.⁴ Und in der Tat handelt es sich bei den falschen Fährten um eine besondere, weil *kurzfristige, faire* und vor allem relativ *zuverlässige* Form von erzählerischer Unzuverlässigkeit.

In einem geradezu klassisch gewordenen Aufsatz über die Anatomie des Detektivromans schreibt Richard Alewyn, dass eine Besonder-

³ Angeführt seien an dieser Stelle einschlägige Sammelbände sowie eine Arbeit der jüngsten Vergangenheit: Ansgar Nünning unter Mitwirkung von Carola Suhrkamp/ Bruno Zerweck (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München 2005, Jörg Helbig (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier 2006, Patrick Blaser/ Andrea B.Braidt/ Anton Fuxjäger/ Brigitte Mayr (Hg.): *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Wien, Köln, Weimar. Maske und Kothurn, internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 52, 2007, Vera Nünning: „Unreliable Narration als Schlüsselkonzept und Testfall für neue Entwicklungen der Postklassischen Narratologie: Ansätze, Erklärungen und Desiderata“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 63, Heft 1(2013), S. 135-160.

⁴ Ein Beispiel wäre: Daniel Grunwald: *Methoden der Lösungsverschleierung in Detektivgeschichte- und Roman. Eine systematisch-analytische Untersuchung an Beispielen aus der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Norderstedt 2003.

heit des Detektivromans nicht zuletzt in einem besonderen Verhältnis von Leser und Erzähler bestünde. Der Leser könne nämlich bald bemerken, dass der Erzähler ihn nicht umfassend ins Vertrauen zieht, sondern ihm Informationen vorenthält; und er könne zudem bemerken, dass dieses Vorenthalten von Informationen keineswegs allein bestimmten Sachzwängen des Erzählens geschuldet sei, sondern durchaus der Willkür des Erzählers anzulasten sei. In jedem Fall könne der Leser Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers entwickeln. Dieser Zweifel können sich zu einem umfassenden Misstrauen gegen den Erzähler auswachsen, mit dem Ergebnis, dass sich die Spurenlage für den Leser drastisch erweitert.⁵ Der Leser kann nämlich nun seinerseits nicht nur das, was der Erzähler ihm auf der Handlungsebene bereitwillig als Spurenlage präsentiert, in seine Überlegungen einbeziehen, sondern auch die Art und Weise, wie ihm diese Informationen gegeben werden. Kurz: Der Leser kann auf diese Weise in umfassendem Sinne zu einem Spurenleser werden, der alles, Textuelles wie Paratextuelles und nicht zuletzt sein Genrewissen, in seine Überlegungen mit einbezieht.

Ein Beispiel kann dies illustrieren: Der am Sonntag, den 24.11.2013 von der ARD ausgestrahlte Tatort *Mord auf Langeoog* präsentierte den Rezipienten einen Verdächtigen, der kaum verdächtiger hätte erscheinen können. Es handelte sich dabei um einen jungen Mann, der nicht nur neben der Leiche aufgefunden wurde, mit deren Blut besudelt, sondern dessen Sperma sich zu allem Übel auch noch an der Frauenleiche befand. Aber allen dringenden Verdachtsmomenten zum Trotz (oder vielleicht auch gerade ob der Dringlichkeit der Verdachtsmomente) ist davon auszugehen, dass erfahrene Rezipienten eher nicht angenommen haben, dass es sich hierbei tatsächlich um den wahren Täter handelte. Und zwar nicht etwa deshalb, weil die Spurenlage auf textinterner Ebene mangelhaft oder zweifelhaft gewesen wäre, sondern weil es zu unserem Genrewissen gehört, dass in Kriminalnarrationen in der Regel der am verdächtigsten Erscheinende nicht der Täter ist. Wir beziehen jedenfalls offenbar mehr in

⁵ Richard Alewyn: „Anatomie des Detektivromans“ (1968/1971. Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. Hg. Jochen Vogt. München 1998, S. 52-72, hier S. 54-56.

unsere Überlegungen mit ein, als nur das, was uns auf der textinternen Ebene an Informationen gegeben wird.

Tatsächlich kommen uns diese Zweifel am Erzähler aber nicht erst bei der Rezeption des konkreten Buches oder Films. Vielmehr hegen wir ein begründetes Misstrauen gegenüber dem Erzähler aufgrund von vorangegangenen Rezeptionserfahrungen mit diesem Genre. Anders gewendet: Unzuverlässigkeit ist im Zusammenhang mit der Detektivliteratur eine vergleichsweise zuverlässige, zumindest aber erwartbare Angelegenheit. Hinzu kommt, dass diese Form der Unzuverlässigkeit die Narration in der Regel nur partiell betrifft. So werden falsche Fährten üblicherweise nur eher kurzfristig eingesetzt und betreffen dann auch in der Regel nur Teile der Narration und nur selten den Status oder die Grundfesten der ganzen Narration.⁶ Fair ist diese Form erzählerischer Unzuverlässigkeit schließlich insofern, als sich alle falschen Fährten, Irrtümer und offenen Fragen spätestens am Ende in Konsistenz und damit in Zuverlässigkeit überführen lassen. Fair ist diese Form der Unzuverlässigkeit aber vor allem auch insofern, als sie häufig genug mit ‚fairen‘ Mitteln generiert wird. So werden wir zumeist eben nicht wirklich angelogen – das auch –, sondern vielmehr mit unvollständigen Informationen versorgt oder mit Informationen, die missverständlich sind, sodass wir uns die ‚Lüge‘ gleichsam selbst vorsetzen.

In einem geistreichen Vortrag von 1935 sagt Dorothy L. Sayers, dass die Kunst der Täuschung beim Erzählen von Detektivgeschichten darin besteht, die Wahrheit so zu sagen, dass der Leser sich die Lüge selbst aufischt.

Jeder Dummkopf kann Lügen erzählen, jeder Dummkopf kann sie glauben; aber die richtige Methode ist, so die *Wahr-*

⁶ Anders als z.B. in sog. Final-Plot-Twist-Geschichten, in denen wir zu einem späteren Zeitpunkt der Rezeption zu einer umfassenden Re-Evaluation der Narration gezwungen werden, vgl. hierzu: Britta Hartmann: „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“. Falsche Fährten in Film und Fernsehen (wie Anm. 3), passim.

heit zu sagen, daß der *intelligente* Leser dazu verleitet wird, sich selbst eine Lüge vorzusetzen.⁷

Und sie gibt ein Beispiel: Wenn der Autor (resp. der Erzähler) z.B. sagt, dass ein Mr. Jones um zehn Uhr zuhause ankam, dann dürfe der Leser davon ausgehen, dass Mr. Jones tatsächlich um zehn Uhr zuhause ankam. Stellt sich zu einem späteren Zeitpunkt der Lektüre heraus, dass Mr. Jones in Wirklichkeit zu einer anderen Uhrzeit heimkam, hätten wir den Erzähler einer Lüge überführt. Nun könne der Erzähler die Lüge aber auch einer Figur in den Mund legen, etwa indem er einen Zeugen sagen lässt, dass Mr. Jones um zehn Uhr heimkam. In diesem Fall müssten wir als Rezipienten berücksichtigen, dass dieser Zeuge sich irren oder auch lügen könne. Zumindest habe in diesem Fall der Erzähler nicht selbst gelogen. Der Erzähler könne aber schließlich auch sagen, dass die Standuhr zehnmal schlug, als Mr. Jones zuhause ankam. In diesem Fall hätte tatsächlich niemand im engeren Sinne gelogen, denn die Uhr könnte ja auch verstellt gewesen sein. Wenn der Leser in diesem Fall annimmt, dass es tatsächlich zehn Uhr gewesen ist, als Mr. Jones heimkam, hätte er sich die Lüge gewissermaßen selbst aufgetischt.⁸ Festzuhalten bleibt erstens, dass es sich bei falschen Fährten um eine besondere, weil *partielle, faire* und vor allem *zuverlässige* Art erzählerischer Unzuverlässigkeit handelt. Wenn etwa Ansgar Nünning erzählerische Unzuverlässigkeit an der Schnittstelle von Narration und Rezeption verortet, nämlich als Irritation, die im Verlauf der Lektüre auftritt und die der Rezeption versucht interpretativ aufzulösen,⁹ dann lässt sich erzählerische Unzuverlässigkeit gewissermaßen als Initiator von Interpretationsprozessen begreifen. Festzuhalten bleibt damit zweitens, dass falsche Fährten in Interpretationsprozesse hinein führen. Und dabei ist es nicht zuletzt der für

⁷ Sayers: „Aristoteles über Detektivgeschichten“ (wie Anm. 1), S. 19, Hervorhebungen im Original.

⁸ Vgl. ebd. S. 20.

⁹ Vgl.: Ansgar Nünning: „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (wie Anm. 3), S. 3-39, hier S. 26.

diese Gattung konstitutive Zweifel am ersten Anschein, der uns bereits zu Beginn der Lektüre zu Spurenlesern par excellence macht. Darüber hinaus setzen falsche Fährten aber bereits in grundlegender Hinsicht Interpretationsprozesse voraus: und zwar, indem sie sog. ‚richtige Fährten‘, die uns Hinweise für eine erfolgreiche Lesart geben, ausnutzen.

Richtige Fährten

Wenn Dorothy L. Sayers zwischen zwei Formen falscher Fährten unterscheidet, zwischen einer unfairen oder weniger eleganten Form, bei der wir durch eine Lüge oder auch durch das Vorenthalten relevanter Informationen irreführt werden, und einer fairen oder eleganteren Form, bei der wir zu falschen Schlussfolgerungen verführt werden, dann soll uns im Folgenden die letztgenannte Form weiter interessieren. Und zwar nicht so sehr unter moralischen oder ästhetischen Gesichtspunkten, als vielmehr insofern, als es sich hierbei um Fälle der Irreführung handelt, die auf dem Ausnutzen ‚richtiger Fährten‘ beruht.

Wenn schon der Zusammenhang zwischen falschen Fährten in Kriminalnarrationen und erzählerischer Unzuverlässigkeit eher selten diskutiert wird, so wird das Verhältnis von falschen Fährten und ‚richtigen Fährten‘ erst recht kaum thematisiert. Einer der wenigen, der ‚richtige Fährten‘ überhaupt und dann auch noch explizit im Zusammenhang mit falschen Fährten bespricht, ist Hans J. Wulff. Analog zu David Bordwell, der von Cues¹⁰ spricht, konstatiert Wulff, dass jede Form von Narration Fährten, d.h. Hinweise auslegt, wie sie gelesen oder gedeutet werden will.¹¹ Woher wissen wir z.B., dass es sich um die ganz, ganz große Liebe zwischen zwei Figuren handelt, wer zur Ingroup und wer zur Outgroup gehört oder

¹⁰ David Bordwell: „Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE“. montage av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 1/1/ Marburg1992, S. 5-24, zu den Cues vor allem S. 8.

¹¹ Vgl.: Hans J. Wulff: „»Hast du mich vergessen?« Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer“. Was stimmt denn jetzt? (wie Anm. 3), S. 147-153, zu den richtigen Fährten S. 147f.

basaler: ob ein Ereignis gerade aktuell geschieht oder den Status einer Erinnerung beansprucht? All das wird uns häufig genug nicht explizit gesagt, sondern von uns aus dem Kontext und der Art der Inszenierung geschlossen. Und zwar mit Hilfe von Fährten, die die Narration selbst auslegt. Solche ‚richtigen‘¹² Fährten kommen auf allen denkbaren Ebenen vor. Als paratextuelle Hinweise, etwa in Form der Zuschreibung einer Narration zu einem bestimmten Genre; als textuelle Hinweise, etwa durch die Art der Inszenierung von Ereignissen; oder auch auf der Ebene des Discours, d.h. der Ebene der Erzählweise des Romans bzw. der Sprache des Films. Zentral für ‚richtige Fährten‘ ist jedenfalls, dass sie uns Hinweise für das Verständnis der betreffenden Narration geben, ohne dass die zu begreifenden Zusammenhänge tatsächlich explizit verbalisiert zu werden bräuchten

‚Richtige Fährten‘ können für das Verständnis einer Narration sehr wichtig sein. Man stelle sich nur einmal vor, zu welch kolossalen Missverständnissen es führen würde, wenn wir nicht erkennen könnten, ob es sich bei dem dargestellten Geschehen um ein aktuelles Geschehen oder um eine Erinnerung handelt. Oder, um ein Beispiel von David Bordwell zu zitieren: wenn wir nicht, gleichsam auf den ersten Blick, erkennen würden, dass es sich bei der völlig unkommentiert gezeigten Szene – Auto am Fahrbahnrand, Motorhaube offen, Fahrer beugt sich über den Motor – um eine Autopanne handelt.¹³ Informationen dazu, wie eine Narration oder Teile daraus verstanden werden müssen, werden uns jedenfalls in vielen Fällen weder direkt mitgeteilt, noch können wir als Rezipienten die Zusammenhänge dem Dargestellten direkt schon ablesen; vielmehr handelt es sich dabei um Schlussfolgerungen, die wir anlässlich der uns gegebenen Hinweise ziehen. Allerdings ziehen wir diese Schlussfolgerungen in vielen Fällen relativ unreflektiert. Denn tatsächlich

¹² Hierbei kann es sich freilich nur um eine pragmatische Zuschreibung handeln: „Richtig“ sind Fährten nur in dem Sinne, dass sie uns zu einer Lesart führen, die funktioniert, die bestenfalls in sich konsistent ist oder die es uns ermöglicht, im Sinne Bordwells, ein Substrat des Testes zu generieren, das uns ein zufriedenstellendes Bild der Narration ermöglicht.

¹³ Zu diesem Beispiel vgl.: David Bordwell: „Kognition und Verstehen“ (wie Anm. 9), S. 6 f.

beruhen solche ‚richtigen‘ Fährten in der Regel auf Erzählkonventionen, die so eingeschliffen sind, dass sie uns *als Hinweise* gar nicht mehr auffallen dürften. D.h. in vielen Fällen folgen wir den Fährten wie selbstverständlich, ohne uns dessen überhaupt bewusst zu werden.

Falsche Fährten als Krisenfall der Rezeption

Falsche Fährten der faireren oder eleganteren Form beruhen häufig auf solchen ‚richtigen Fährten‘, indem sie diese enttäuschen und ausnutzen. Ein anschauliches Beispiel dafür findet sich in der TV-Serie *24*.¹⁴ Die exemplarisch hier vorgestellte Szene findet sich in der 18. Folge der 3. Staffel. Ein Ermittlungsteam der *CTU*, einer fiktiven Counter Terrorist Unit in L.A., unter der Leitung von Chase Edmunds, kommt zu einem Gebäude, in dem sich mutmaßlich der Terrorist Stephen Saunders verschanzt hat. Die Ermittler wollen die Wohnung stürmen, um Saunders in Gewahrsam nehmen zu können. Leben und Tod hängen buchstäblich vom Erfolg dieser Mission ab. Zu Beginn dieser Szene wird dem Zuschauer die Außenansicht von Fenstern und dem Balkon einer Wohnung in einem der oberen Stockwerke eines Gebäudes gezeigt. Die Kamera fährt nach unten und zeigt nun, wie sich die Ermittler dem Gebäude nähern und es anschließend betreten. Im alternierenden Wechsel sehen wir nun, wie sich das Team um Chase Edmunds Zugang zu dem Gebäude verschafft und durch das Treppenhaus der Wohnung von Saunders nähert, sowie einzelne *CTU*-Mitglieder, die gespannt auf den Ausgang der Aktion warten. Außerdem wird immer wieder auf den Terroristen Saunders umgeschnitten, den wir in seiner Wohnung am Schreibtisch sehen, währenddessen er seine Monitore überwacht. Bei diesen Monitoren handelt es sich um ein Überwachungssystem, das den Eingang des Gebäudes zeigt. Deutlich gezeigt wird uns dabei nicht nur, wie das Team um Edmunds in das Gebäude eindringt, sondern auch, dass dies dem Terroristen offensichtlich entgeht. Jedes Mal, wenn Edmunds und seine Leute über die Monitore zu sehen

¹⁴ 24, USA, Fox, 2003-2004, Day 3: 6:00 P.M. – 7:00 P.M (Tag 3: 18:00 – 19:00 Uhr), Season 3, Episode 6, W: Duppy Demetrius, D: Jon Cassar, TC: 0:29:54-0:32:57.

sind, schaut Saunders gerade in eine andere Richtung. Für den Zuschauer stellt sich mutmaßlich vor allem die Frage, ob die Ermittler es rechtzeitig schaffen werden, unbemerkt zu der Wohnung zu gelangen. Die Ermittler stürmen schließlich die Wohnung, doch diese sieht nicht nur ganz anders aus als die, die der Zuschauer gerade eben erst gesehen hat, sie ist auch leer. Tatsächlich befindet sich der Terrorist in einer ganz anderen Wohnung.

Was ist also geschehen? Hat uns der Erzähler hier etwas vorenthalten? Haben wir etwas übersehen? Wurden wir qua Kamerablick gar angelogen?

Nichts von alledem. Vielmehr haben wir uns im Sinne Sayers die Lüge selbst aufgetischt. Tatsächlich hat niemand explizit behauptet, dass die Wohnung, die uns von außen gezeigt wurde, mit der Wohnung von Saunders, die wir von innen gesehen haben, identisch ist. Vielmehr haben wir als Rezipienten hier wie selbstverständlich Leerstellen ausgefüllt, und zwar auf eine Weise, die uns durch die Inszenierung oder Präsentation der Bilder nahegelegt wurde. Die falsche Fährte, der wir hier gefolgt sind, beruht also auf einer eigentlich ‚richtigen Fährte‘. Und zwar handelt es sich bei dieser ‚richtigen Fährte‘ um eine Filmkonvention, die, tausendmal von uns gesehen, ausgerechnet im Zusammenhang mit dem kinematographischen Prinzip der Continuity steht. Und zwar handelt es sich hier um eine sog. Parallelmontage, auch Cross Cutting genannt, bei der zwei (oder mehr) Handlungsverläufe im Wechsel geschnitten bzw. miteinander montiert werden, sodass zwischen den alternierenden Geschehen ein Zusammenhang hergestellt werden kann. Etwa derart, dass sinnbildliche Parallelen oder auch Kontraste sinnfällig werden, vor allem aber zur Herstellung eines zeitlichen Zusammenhangs, wenn gezeigt werden soll, dass zwei Ereignisse simultan ablaufen.¹⁵

Im Fall von 24 wird mithilfe der Parallelmontage aber nicht nur suggeriert, dass es sich hier um zwei sich zeitgleich ereignende Handlungsabläufe handelt, sondern auch, dass diese am selben Ort stattfinden. Einmal abgesehen davon, dass solche sich zeitgleich ereignenden Handlungsstränge häufig genug schlussendlich zusam-

¹⁵ Vgl.: Alice Bienk: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. 3. Aufl. Marburg 2010, S. 90.

mengeführt werden¹⁶, suggeriert allein schon das Überwachungssystem in der Wohnung Saunders, dass es sich hier um ein Geschehen handelt, das an ein und demselben Ort stattfindet. Aber weder die Simultanität, noch die Identität des Ortes ist den Bildern selbst schon ablesbar; vielmehr muss beides *erschlossen* werden. Mit anderen Worten: Im Fall von 24 wird nicht gelogen; vielmehr werden Filmkonventionen bzw. Rezeptionsgewohnheiten dazu genutzt, uns als Rezipienten zu einer Fehlinterpretation zu verführen.¹⁷

Falsche Fährten dieser Art setzen also auf die manipulierbare Interpretationstätigkeit des Rezipienten bzw. auf den Umstand, dass unsere Rezeptionsprozesse – ob von uns bemerkt oder nicht – grundlegend auf Interpretation beruhen. In diesem Sinne eignen sich solche Schnitt- oder Montagetechniken dann auch besonders für partielle Täuschungsmanöver der faireren Art in audiovisuellen Narrationen. Filme bestehen bekanntlich aus einer Vielzahl von Bildern bzw. Einstellungen, die so miteinander montiert werden, dass ein sinnvolles Ganzes entsteht.

Pudovkin beschreibt die Montage entsprechend als

¹⁶ So werden häufig Last-Minute-Rescue-Sequenzen über Cross Cuttings gezeigt, vgl. ebd., S. 90.

¹⁷ Was sich hier nebenbei auch noch zeigt: Unzuverlässigkeit ist kein Phänomen, das nur einen personalen Erzähler betrifft. Entgegen der immer wieder vorgebrachten Annahme, dass nur ein personaler Erzähler (sich) hinreichend täuschen könne, zeigt sich gerade in unserem Fall diskursiver Täuschung, dass die Irreführung hier auf völlig unpersönliche Bilder zurückgeht. Auf Bilder, die nicht eine personale Perspektive repräsentieren, sondern letztlich einer allgemeinen „impersonalen narrativen Instanz“ (Jörg Schweinitz: „Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film“. Was stimmt denn jetzt? (wie Anm. 3), S. 89-106, hier S. 96 f.) angelastet werden müssen, durch die diese Bilder in einer irreführenden Weise präsentiert werden. Weitere besprochene Beispiele dieser Art finden sich u.a. bei Schweinitz: „Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre.“ Was stimmt denn jetzt? (wie Anm. 3), S. 89-106 oder bei Wulff: „»Hast du mich vergessen?«“ Was stimmt denn jetzt? (wie Anm. 10), S. 151.

Kunst, einzelne, gesondert aufgenommene Einstellungen so miteinander zu verknüpfen, daß der Zuschauer im Ergebnis den Eindruck einer geschlossenen, ununterbrochenen, sich fortsetzenden Bewegung gewinnt.¹⁸

Die Montage ist demnach aber nicht nur eine der „wesentlichsten Grundlagen des Films“¹⁹, „organisierende Kraft“²⁰ und „Schöpfer der filmischen Realität“²¹; sie kann aus denselben Gründen auch Quell von Irritation und Unzuverlässigkeit sein. Denn letztlich stellt die Montage die Zusammenhänge nicht selbst schon her, sondern legt sie so nahe, dass der Zuschauer sie sich konstruiert.

Üblicherweise gelingt die Rezeption dank der Hinweise, die uns von der Narration, etwa über die besondere Montage der Bilder, gegeben werden. Im Falle der falschen Fährten, die auf solchen eigentlich ‚richtigen Fährten‘ beruhen, gelingt sie nicht. In diesem Sinne führen falsche Fährten dieser Art dann auch zu kurzfristigen *Krisen*, d.h. zu einem partiellen Misslingen der Rezeption.

Festzuhalten bleibt, dass falsche Fährten offenbar nicht nur in Interpretationsprozesse hinein führen, sondern Interpretationsprozesse bereits von vornherein voraussetzen. Im Folgenden wird sich zeigen, dass falsche Fährten Rezeptionsprozesse als Interpretationsprozesse zudem in besonderer Weise beobachtbar machen.

Falsche Fährten als Testfall der Rezeption

Auch wenn wir im Falle des Ausschnitts aus 24 nicht angelogen wurden, berührt dieses Beispiel aber durchaus eine Grenze der Fairness; und zwar deshalb, weil wir uns der Irreführung kaum erweh-

¹⁸ Wsewolod Pudowkin: Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen. Übs. von Hermann-Ernst Schauer. Berlin 1983, S. 330.

¹⁹ Lothar Mikos: „Kontinuität durch Schnitt und Montage. Strukturfunktionale Film- und Fernsehanalyse Teil 6“. Medien praktisch 1(1989), S. 45-50, hier S. 45.

²⁰ Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Stuttgart 2012, S. 143.

²¹ Wsewolod Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. Übs.von Georg und Nadja Friedland. Berlin 1928, S. 12.

ren können. Um nämlich nicht auf die falsche Fährte hereinzufallen, hätten wir hier gewissermaßen die Sprache des Films vergessen oder zumindest hintanstellen müssen.²² Oder anders gesagt: Die Irreführung ist hier nicht zuletzt deshalb so erfolgreich, weil sie gewissermaßen unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegt. Die „Grammatik filmischer Einstellungen“ ist hier so „eingeschliffen“²³, dass uns der eigentliche Interpretationsschluss wie ein Wahrnehmungsurteil erscheint. Und nebenbei bemerkt ist der Unterschied zwischen Wahrnehmung und Interpretation in der Tat nicht besonders groß.²⁴

Dieser Punkt wird umso deutlicher, wenn man sich kontrastierend einen Fall vergegenwärtigt, bei dem die Fährte *als Fährte* wahrnehmbar ist. So etwa in dem genannten Tatort. Wenn uns ein Verdächtiger wie dort neben der Leiche und mit deren Blut besudelt präsentiert wird, dann sind die Hinweise, dass es sich hierbei um den mutmaßlichen Täter handelt, der Wahrnehmung zugänglich. Allerdings lassen sich Fährten, die der Wahrnehmung *als Fährten* zugänglich sind, annehmen oder eben auch abweisen. Wir können bei dem genannten Beispiel Zweifel an der Authentizität der Hinweise bekommen und antizipieren, dass uns diese Hinweise in eine irreführende Richtung lenken *sollen*. Wir folgen diesen Fährten jedenfalls nicht einfach, sondern können sie als Fährten abwägend in unsere Überlegungen einbeziehen. Anders verhält es sich mit falschen Fährten, die wir – wie in dem Beispiel aus 24 – als Fährten gar nicht wahrnehmen. Die Täuschung gelingt hier so perfekt, weil das Kalkül der Inszenierung darauf setzen kann, dass die zugrundeliegenden Interpretationsprozesse hier quasi automatisch, zumindest aber

²² Vgl. hierzu auch Maurice Lahde, der am Beispiel des Films *The Usual Suspects* zeigt, wie filmische Konventionen zu Irreführungen ausgenutzt werden können: Maurice Lahde: „Der unzuverlässige Erzähler in *The Usual Suspects*“. *Was stimmt denn jetzt?* (wie Anm. 3), S. 293-306, hier S. 298.

²³ Beides Thomas Koebner: „Was stimmt denn jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film“. *Was stimmt denn jetzt?* (wie Anm. 3), S. 19-38, hier S. 26.

²⁴ Zum Unterschied zwischen Interpretation und Wahrnehmung vgl.: Nora Hannah Kessler: *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv*. Würzburg 2012, S. 117-128.

hochgradig unmerklich verlaufen, sodass wir die Hinweise *als Hinweise* nicht bemerken und sie dann schlussendlich auch nicht als falsche Fährten zurückweisen können.

Und genau in diesem Sinne lassen sich falsche Fährten dann schließlich auch als *Testfall²⁵ der Rezeption* begreifen, d.h. als besondere Möglichkeit, Rezeptionsprozesse als Interpretationsprozesse zu beobachten. Solange keine Irritationen entstehen, steht die Montage ganz im Dienst der kinematographischen Continuity. Wir folgen den suggerierten Zusammenhängen, ohne dass wir die Mittel der Suggestion als Hinweise bemerken würden. Im Idealfall entsteht der Eindruck, dass wir tatsächlich Zusammenhänge gesehen und nicht etwa interpretiert hätten. Tatsächlich aber entsteht die Einheitlichkeit des Dargebotenen allein im Kopf des Zuschauers, tatsächlich haben wir nicht einfach perzipiert, sondern interpretiert. Mit anderen Worten: Das metarezeptive Vergnügen, das wir aus den falschen Fährten ziehen können, liegt schließlich darin, dass die falschen Fährten, als planvolles Misslingen der Rezeption, die narrativen Mittel offenlegen, die uns zu der falschen Hypothese veranlasst haben und; damit zugleich die Bedingungen von gelingender Narration und Rezeption.

²⁵ Vgl. in ähnlicher Weise Britta Hartmann: „Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment.“ Was stimmt denn jetzt? (Wie Anm. 3), S. 154-174, hier S. 154.

Bibliographie

- Alewyn, Richard: „Anatomie des Detektivromans“ (1968/1971. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München 1998, S. 52-72, hier S. 54-56.
- Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. 3. Aufl. Marburg 2010.
- Blaser, Patrick/Andrea B.Braidt/Anton Fuxjäger/Brigitte Mayr (Hg.): *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Wien, Köln, Weimar. Maske und Kothurn, internationale Beiträge zur Theater -, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 52, 2007.
- Bordwell, David: „Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE“. montage av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 1/1/ Marburg 1992, S. 5-24.
- Grunwald, Daniel: *Methoden der Lösungsverschleierung in Detektivgeschichte- und Roman. Eine systematisch-analytische Untersuchung an Beispielen aus der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Norderstedt 2003.
- Hartman, Britta: „Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment.“ *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. Fabienne Liptay /Yvonne Wolf. München 2005S. 154-174.
- Hartmann, Britta: „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“. *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Hg. Patrick Blaser/Andrea B.Braidt/Anton Fuxjäger/Brigitte Mayr. Wien, Köln, Weimar. Maske und Kothurn, internationale Beiträge zur Theater -, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 52, 2007, S. 33-52.
- Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier 2006.

- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Aufl. Stuttgart 2012.
- Liptay, Fabienne/Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München 2005.
- Kessler, Nora Hannah: *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv*. Würzburg 2012.
- Koebner, Thomas: „Was stimmt denn jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film“. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. Fabienne Liptay /Yvonne Wolf. München 2005, S. 19-38.
- Lahde, Maurice: „Der unzuverlässige Erzähler in *The Usual Suspects*“. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. Fabienne Liptay /Yvonne Wolf. München 2005, S. 293-306.
- Mikos, Lothar: „Kontinuität durch Schnitt und Montage. Strukturfunktionale Film- und Fernsehanalyse Teil 6“. *Medien praktisch* 1(1989), S. 45-50.
- Nünning, Ansgar unter Mitwirkung von Carola Suhrkamp/ Bruno Zerweck (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998.
- Nünning, Ansgar: „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hg. Ansgar Nünning unter Mitwirkung von Carola Suhrkamp/ Bruno Zerweck. Trier 1998, S. 3-39.
- Nünning, Vera: „Unreliable Narration als Schlüsselkonzept und Testfall für neue Entwicklungen der Postklassischen Narratolo-

- gie: Ansätze, Erklärungen und Desiderata“. Germanisch-Romanische Monatsschrift Bd. 63, Heft 1(2013), S. 135-160.
- Pudowkin, Wsewolod: *Filmregie und Filmmanuskript*. Übs.von Georg und Nadja Friedland. Berlin 1928.
 - Pudowkin, Wsewolod: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. Übs. von Hermann-Ernst Schauer. Berlin 1983.
 - Sayers, Dorothy L.: „Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. März 1935“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München 1998, 13-22.
 - Schweinitz, Jörg: „Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film“. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. Fabienne Liptay /Yvonne Wolf. München 2005, S. 89-106.
 - Wulff, Hans J.: „»Hast du mich vergessen?« Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer“. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. Fabienne Liptay /Yvonne Wolf. München 2005, S.147-153.
 - 24, USA, Fox, 2003-2004, Day 3: 6:00 P.M. – 7:00 P.M (Tag 3: 18:00 – 19:00 Uhr), Season 3, Episode 6, W: Duppy Demetrius, D: Jon Cassar, TC: 0:29:54-0:32:57.