

Universität Duisburg-Essen
Fakultät für Geisteswissenschaften
Institut für Germanistik
SE Wiederholungen. Literatur- und kulturwissenschaftliche
Perspektiven auf eine anthropologische Disposition
Leitung: Prof. Dr. Jörg Wesche
Wintersemester 2012/13

Frequenz und Perspektive

Eine vergleichende Untersuchung zu narrativen Wiederholungsformen
in Alejandro González Iñárritus *Amores Perros*
und Pete Travis' *Vantage Point*

Rebecca Nicklaus

M. A. Sprache und Kultur,
M. A. Literatur und Medienpraxis
1. Fachsemester
[Adresse, Kontaktdaten]

INHALTSVERZEICHNIS

1 Auf ein Neues - immer wieder	3
2 Narrative Wiederholungsformen in audiovisuellen Erzählungen	4
2.1 Begriffsklärung anhand einer theoretische Hinführung zum Thema	4
2.2 Frequenz und Perspektive in <i>Amores Perros</i>	7
2.3 Frequenz und Perspektive in <i>Vantage Point</i>	10
3 Vergleich der beiden Filme	15
3.1 Der Fokalisierungscode bezogen auf die Gesamtwerke	15
3.2 Wiederholung in Blick auf das Gesamtgefüge	16
3.2.1 Wiederholung als Relativierung des Zufalls in <i>Amores Perros</i>	16
3.2.2 Wiederholung als Facetten der Wirklichkeit in <i>Vantage Point</i>	18
3.2.3 Wiederholung als strukturierendes Element in beiden Filmen	19
4 Flüchtigkeit und Betonung als vielversprechende Kombination	20
Literaturverzeichnis	22
Anhang	24

1 Auf ein Neues – immer wieder

„Alles neu macht der Mai“¹ lautet der Anfangsvers eines bekannten deutschen Volksliedes und drückt gleichzeitig verblüffend genau die widersprüchliche innere Beschaffenheit von ‚Wiederholung‘ aus. Zwar kehrt der Mai jedes Jahr wieder und ist den Menschen somit wohlbekannt, er bringt aber dennoch jedes Mal neue Facetten ans Tageslicht und grenzt sich als Symbol des Frühlings mit einem neuen Gesicht von der vorhergehenden Jahreszeit ab. Dieser Widerspruch wird in der Literatur mehrfach aufgegriffen: Auf der einen Seite versinnbildlicht Wiederholung „Stereotypie“² und schafft „Vertrautheit und kulturelle Identität“³, auf der anderen Seite zweifelt niemand an der „tausendfach erprobten Wahrheit[, dass klein Ding [...] mit einem anderen identisch“⁴ ist. Somit bezieht die Wiederholung „ihren Reiz aus dem Spannungsfeld zwischen Repetition und Variation, zwischen Bekanntem und Neuem“⁵, lebt eine ständige Zerrissenheit zwischen Identitätswahrung und Veränderung. Doch welche Bedeutung wohnt der Wiederholung wirklich inne? Ist sie Ausdruck von Aufregung oder Langeweile, von Wahrheit oder Geheimnis, ist sie eine Mischung aus all diesen Elementen? Fakt ist, dass die Wiederholung ein gern gesehener Gast in jeder Art von Erzählung ist, obwohl oder gerade weil sie zahlreiche Fragen aufwirft. An eine zeitliche Komponente gekoppelt wird die Wiederholung insbesondere für das Medium ‚Film‘ interessant – nach Cocteau die einzige Kunstform, in der Zeit und Raum gleichzeitig herrschen können.⁶ Gerade im Kino der letzten Jahre ließ sich eine Tendenz zu Erzählformen erkennen, die „die lineare Zeitachse aufbrechen, mit der Zeit spielen und neue Möglichkeiten im Umgang mit derselben aufzeigen“⁷. Der Filmemacher Alejandro González Iñárritu spricht von einem Publikum, das es leid ist, „eindeutiges, voraussagbares Kino zu sehen. [...] Mehr als Verwirrung, fördert diese Struktur die Spannung, das Bedürfnis oder das dringende Verlangen zu wissen, was geschieht. Das ist die wahre Unterhaltung.“⁸ Episodisches Erzählen als Ausdruck modernen Umgangs mit Zeit kennzeichnet deswegen die meisten seiner Filme, deren zahlreiche Preise,

¹ Das aus drei Strophen bestehende Gedicht Der Mai von Hermann Adam von Kamp erschien erstmalig 1829 in der Liedersammlung Lautenklänge und ist heute als Wanderlied bekannt, das die neu erwachte Natur rühmt. (Vgl. Duden. Zitate und Aussprüche. Band 12. Mannheim [u. a.]: Dudenverlag 1993, Stichwort ‚Alles neu macht der Mai‘ S. 31)

² Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 157.

³ Hickethier, Knut: The Same Procedure. Die Wiederholung als Medienprinzip der Moderne. In: Felix, Jürgen/ Kiefer, Bernd/ Marschall, Susanne/ Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Die Wiederholung. Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 41-62, S. 45.

⁴ Pütz, Peter: Wiederholung als ästhetisches Prinzip. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2004, S. 26.

⁵ Vossen, Ursula: Die zweite Chance. Wiederholungen und Zeitschleifen im Spielfilm. In: Felix, Jürgen/ Kiefer, Bernd/ Marschall, Susanne/ Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Die Wiederholung. Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 461-478, S. 462.

⁶ Vgl. Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 2000, S. 91.

⁷ Augustin, Yvonne: Episodisches Erzählen im Film. Alejandro González Iñárritus Filmtrilogie Amores Perros, 21 Grams und Babel. Stuttgart: ibidem-Verlag 2012, S. 112.

⁸ Ebd., S. 114.

Nominierungen und hohe Geldeinnahmen den Erfolg dieser Strategie zu bestätigen scheinen.⁹ Georg Seeßlens Aufsatz *Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino* unterstützt den Eindruck eines ‚beschleunigten Kinos‘, das „Zeit mit allen Mitteln sichtbar und spürbar“¹⁰ machen möchte, und ruft dabei in Erinnerung, dass die Zeit innerhalb des Erzählvorgangs immer auch eine Bewertung im Kontext der erzählten Geschichte darstellt.¹¹ Welchen Stellenwert nimmt also eine Szene ein, die mehrmals aus verschiedenen Perspektiven gezeigt wird, wie es in Iñárritus Film *Amores Perros* aus dem Jahr 2000 der Fall ist? Und welchen Effekt möchte ein Regisseur erreichen, der sein ebenfalls episodisch erzähltes Werk in mehrere Wiederholungsschleifen teilt, die einen Tathergang perspektivisch umkreisen, so wie Pete Travis den 2008 entstandenen Film *Vantage Point* inszenierte? In seinem Buch *Tell It Again and Again* stellt Bruce F. Kawin die Wiederholung mit ihren Facetten der Betonung, des Echos, ihre strukturierenden und verkomplizierenden Wirkung als Antidot gegen die „ständige Suche nach dem Neuen“¹² vor. Welche Bestätigung findet diese These in den genannten Filmen?

Um diesen Fragen nachzugehen, scheint es lohnend, sich in der vorliegenden Arbeit näher mit den beiden audiovisuellen Werken auseinanderzusetzen. Zunächst soll eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Erzähltheorien eine Übersicht und Grundlage für die darauffolgende Analyse der narrativen Wiederholungsformen in den beiden Filmen schaffen. Hierbei werden die Sequenzen und Szenen, die entweder ganz oder teilweise eine Wiederholung erfahren, in Hinblick auf Frequenz und Perspektivierung näher untersucht. Mithilfe der herausgearbeiteten Informationen erfolgt in der zweiten Hälfte des Hauptteils ein Vergleich, in der die Bedeutung der Wiederholung innerhalb der Filme beleuchtet wird. Aus den Erkenntnissen gilt es abschließend ein Resümee zu ziehen, inwieweit das Konzept des Episodischen und die Wiederholung ein sinnvolles und reizvolles Zusammenspiel ergeben.

2 Narrative Wiederholungsformen in audiovisuellen Erzählungen

2.1 Begriffsklärung anhand einer theoretischen Hinführung zum Thema

Bevor die Wirkung und Bedeutung narrativer Wiederholung analysiert werden kann, ist es vonnöten, anhand der *narrativen Frequenz*¹³ die Art der Wiederholung innerhalb einer Geschichte zu bestimmen, worunter Genette die „Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese“¹⁴ versteht. Martinez und Scheffel erfassen den von Genette in die

⁹ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁰ Seeßlen, Georg: *Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch*. In: Ruffert, Christine/ Schenk, Irmbert/ Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz Verlag GbR 2004, S. 99-114, S. 102.

¹¹ Vgl. ebd., S. 108.

¹² Hickethier, *The Same Procedure*, S. 41.

¹³ Die Hervorhebungen im Text erfolgen immer, soweit nicht anders gekennzeichnet, durch die Verfasserin dieser Arbeit.

¹⁴ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 81.

Erzählforschung eingeführten Begriff der Frequenz mit der Frage, wie oft „sich wiederholende oder nicht wiederholende Ereignisse in einer Erzählung dargestellt“¹⁵ werden. Genette unterscheidet hier drei Typen der Frequenz, die Markus Kuhn in seinem Werk über Filmnarratologie leicht modifiziert wiedergibt: das *singulative*, das *repetitive* und das *iterative* Erzählen.¹⁶ Ersteres entspricht einem „Abbildungsverhältnis von eins zu eins“¹⁷ und erzählt bzw. repräsentiert einmal, was sich einmal ereignet hat. Der zweite Typ erzählt bzw. repräsentiert n-mal ein Ereignis, das nur einmal passiert ist, wohingegen iteratives Erzählen ein n-mal geschehenes Ereignis einmal erzählt bzw. repräsentiert.

Für die filmische Untersuchung zusätzlich interessant ist die von Martinez und Scheffel gegebene Übersicht, wie sich die Erzählzeit zur erzählten Zeit verhält. Martinez und Scheffel geben hierzu in Anlehnung an Genette „fünf Grundformen der Erzählgeschwindigkeit“¹⁸ vor: das zeitdeckende, zeitdehnende und zeitraffende Erzählen, außerdem der Zeitsprung oder auch die Auslassung (Ellipse), die ein Geschehen im Gegensatz zur Erzählung weitergehen lässt, und die Pause, bei der die Erzählung fortgeführt wird, das Geschehen jedoch stillsteht.

Bei narrativen Wiederholungen stellt sich immer auch die Frage, aus wessen Sicht die wiederholten Ereignisse gezeigt werden. Erzähltheorien über die Perspektive gibt es beinahe so viele an der Zahl wie die Geschichten, die diese versuchen einzuordnen, sie generalisier- und analysierbar zu machen. In vielen Überlegungen zählt die Erzählperspektive für den Erkenntnisgewinn des Gehalts einer Geschichte als entscheidend, die die Frage nach der Quelle einer Erzählung, also nach einem Erzähler, mit sich bringt. Laut Chatman benötigt jeder Film das theoretische Konzept einer erzählenden Instanz, damit sich aus der banalen Aneinanderreihung von Einstellungen eine mit Bedeutung aufgeladene Erzählung entwickelt. Für Chatman ist der filmische Erzähler die Zusammensetzung einer großen und komplexen Vielfalt von Kommunikationsmitteln, deren Funktion nicht zwangsläufig eine handlungsinterne Figur erfüllen muss, sondern es vielmehr um die Kontrolle der Informationsvergabe geht.¹⁹ Diesen Aspekt des Wahrnehmens und der Auswahl dessen, was verbal oder nonverbal mitgeteilt wird, greift Gérard Genettes in seinem viel beachteten Fokalisierungskonzept auf: „Unter Fokalisierung verstehe ich also eine Einschränkung des ‚Feldes‘[...]. Das Instrument dieser (eventuellen) Selektion ist ein *situierter Fokus* [Hervorhebung im Original], d.h. eine Art Informationsschleuse, die nur durchläßt, was die Situation

¹⁵ Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: Verlag C. H. Beck 2007, S. 45.

¹⁶ Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2011, S. 229.

¹⁷ Martinez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 45.

¹⁸ Ebd., S. 40.

¹⁹ Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen (Dissertation). Essen: Item-Verlag 1997, S. 19 ff.

erlaubt.²⁰ Die erzählende Instanz ist bei Genette immer die fokalisierende. Dabei unterscheidet er zwischen drei Arten der Fokalisierung: der *Nullfokalisierung* (oder auch *unfokalisiert* Erzählung), die dem auktorialen Erzähler entspricht und mehr erzählt als die gezeigte Figur weiß; der *internen Fokalisierung*, die den Erzähler nicht mehr mitteilen lässt als die Figur weiß, und der *externen Fokalisierung*, die eine objektiv-neutrale Perspektivierung vornimmt und weniger erzählt als die Figur weiß.²¹ Zudem führt Genette drei Möglichkeiten der internen Fokalisierung ein: die *feste*, die konstant bei einer Figur verharrt und jedes Ereignis einmal aus deren Sicht erzählt; die *variable*, mit deren wechselnder Perspektivierung verschiedene Ereignisse je einmal aus Sicht verschiedener Figuren gezeigt werden, und die *multiple* Fokalisierung, die ein Ereignis aus Sicht verschiedener Fokalfiguren repetitiv erzählt.²²

In seinem Buch stellt Markus Kuhn ausführlich verschiedene Herangehensweisen zahlreicher Theoretiker sowohl aus dem literatur- als auch dem filmwissenschaftlichen Bereich vor, die oftmals Genettes Ansatz weiterführen. Diese zuvor bereits erwähnte Vielfalt an Meinungen und Abhandlungen über die theoretische Fassbarkeit des Erzählens macht es dem nicht-spezialisierten Leser schwer, einer Analyse mit klaren Kategorien und einheitlicher Terminologie entgegenzutreten. Da eine eigene Interpretation zu weit greifen und die thematische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit verändern würde, wird sich im Folgenden auf Kuhns Verständnis der Fokalisierung bezogen, das sich an Genettes Ansatz anlehnt.²³ Kuhn selbst schlägt des Weiteren für die filmwissenschaftliche Arbeit eine nötige Ergänzung Genettes Fokalisierungstheorie vor, die aus den von François Josts übernommenen Begrifflichkeiten der *Aurikularisierung* für den Aspekt des Auditiven und der *Okularisierung*, die den visuellen Bereich beschreiben soll, besteht. Die bei der Fokalisierung vorgenommene Differenzierung in drei Erzählmöglichkeiten (Null-, intern, extern) findet ebenso bei diesen beiden Termini Anwendung.²⁴ *Nullokularisierung* liegt vor, wenn das, was die Erzählinstanz zeigt, an keine Figur gebunden ist; *interne Okularisierung* geschieht beim Zeigen dessen, was eine Figur wahrnimmt, und *externe Okularisierung* lässt eine Figur etwas wahrnehmen, was dem Zuschauer von der Erzählinstanz jedoch vorenthalten wird. Ersetzt man ‚wahrnehmen‘ durch das Verb ‚hören‘, klären sich einem auch die drei Formen der Aurikularisierung. Oftmals verneinen audiovisuelle Inszenierungen eindeutige Erzählhaltungen und überschreiten immer wieder die fließende Grenze zwischen zwei Arten, womit sie als

²⁰ Genette, Die Erzählung, S. 242.

²¹ Martinez/Scheffel präzisieren diese Darstellung hilfreich anhand der drei Begriffe „Übersicht“, „Mitsicht“ und „Außensicht“, die erstmalig Verwendung bei Jean Pouillon finden. (Martinez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 64)

²² Vgl. Genette, Die Erzählung, S. 134 f.

²³ Kuhn benutzt Genettes Begriff der Fokalisierung nur in Bezug auf die Informationsrelation zwischen fokalisierender Instanz und Figur, also die Relation des Wissens zwischen den beiden, wovon er jegliche Fragen der Wahrnehmung abgekoppelt wissen möchte. Diese bei Genette geschehene, aber für den Film untaugliche Ungenauigkeit soll durch die Zuhilfenahme der Begrifflichkeiten Josts ausgeräumt und somit den audiovisuellen Aspekten des Films gerecht werden. (Vgl. Kuhn, Filmnarratologie, S. 122 ff.)

²⁴ Vgl. ebd., S. 128 f.

ambivalent oder unbestimmt gelten. Für die Bedeutungszuschreibung kann es deswegen wichtig sein, eine dominante Form herauszuarbeiten.

2.2 Frequenz und Perspektive in *Amores Perros*

Amores Perros ist ein Film über Menschen, Hunde und die Liebe. Drei Geschichten schildern unterschiedliche Beziehungen zwischen diesen Komponenten und werden miteinander verwoben, an manchen Stellen lose, an einer Stelle radikal: Eine zufällige Begegnung in Form eines Autounfalls beeinflusst die Lebenswege der drei Charaktere Octavio (gespielt von Gael García Bernal), Valeria (Goya Toledo) und El Chivo (Emilio Echevarría) für immer. Während der Zusammenstoß für Octavio, der sich mithilfe illegaler Hundekämpfe ein gemeinsames Leben mit der Frau seines Bruders finanzieren möchte und einen angeschossenen Kampfhund auf dem Rücksitz transportiert, Endstation einer Flucht vor brutalen Widersachern markiert, bildet er für das Model Valeria und den Obdachlosen El Chivo den Beginn eines neuen Kapitels, das aufgrund einer Beinamputation das Ende ihrer Karriere bedeutet, bei ihm jedoch einen lebensverändernden Sinneswandel anstößt. Dieses einschneidende Ereignis, das die drei Geschichten auf der erzählten Ebene verknüpft, schafft auch auf der Erzählebene Übergänge zwischen den drei Episoden und wird somit mehrmals im Film wiederholt. Bezüglich der narrativen Frequenz lässt sich hier also ein repetitives Erzählen feststellen, bei dem ein Ereignis (der Autounfall) insgesamt viermal mit unterschiedlicher Gewichtung auf bestimmte Aspekte gezeigt wird.

In der Sequenz, die *Amores Perros* eröffnet²⁵, dient Octavio als *Reflektorfigur*²⁶, innerhalb deren Auto der Zuschauer weitestgehend den Unfall mitbekommt, woraufhin der Film in seiner erzählten Zeit zurückspringt und Octavios Geschichte von vorne aufrollt, was erneut in der diesmal gerafften Wiederholung der Unfallsequenz mündet.²⁷ Hierbei sind die Unterschiede zwischen beiden identisch fokalisierten Szenen von besonderem Interesse. Beide Sequenzen beginnen mit einer Halbtotale auf schnell vorbeirasende Straßenmarkierungen. Danach folgt eine Einstellung auf die Häuser und Bäume, die den Straßenrand säumen. In der ersten Darstellung wird, beispielsweise mithilfe des Kamerablicks durch das Rückfenster auf den verfolgenden Wagen, der dann auf den Rücksitz mit dem blutenden Hund schwenkt, die Verortung innerhalb des flüchtenden Wagens herausgestellt, was durch die aufgeregten Stimmen Octavios und seines Freundes noch unterstützt wird. In der zweiten Darstellung wird die Verortung innerhalb des flüchtenden Wagens herausgestellt: Der Kamerablick fällt durch das Rückfenster auf den verfolgenden Wagen und schwenkt dann auf den Rücksitz mit dem blutenden Hund. Die aufgeregten Stimmen Octavios und seines Freundes, die sich im Auto befinden,

²⁵ Vgl. Iñárritu, Alejandro González: *Amores Perros*. Hamburg: X Verleih 2000, 00:00:45-00:03:02.

²⁶ Die Figur, auf die während eines Abschnitts in einem Film intern fokalisiert wird, bezeichnet Kuhn als „fokale Figur“ bzw. „Reflektorfigur“. (Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 124)

²⁷ Vgl. Iñárritu, *Amores Perros*, 00:54:20-00:55:02.

unterstützen diese örtliche Eingrenzung. Mehrmals zeigt die visuelle Erzählinstanz, was die fokale Figur Octavio weiß und gleichermaßen wahrnimmt, was Kuhn als „eindeutigste Form einer internen Fokalisierung“²⁸ beschreibt, da Fokalisierung und Okularisierung in diesem Fall übereinstimmen. Branigan bezeichnet diese Einstellung(sfolge) als „point-of-view (POV) shot, in which we see what a character sees from his or her point in space“²⁹, also eine Einstellung, die eindeutig einer Figur zugewiesen werden kann.³⁰ Wenn die Kamera also zuerst mit einer Nahaufnahme den rechten Seitenspiegel fokussiert, in dem auf einmal das Verfolgerauto auftaucht, und dann auf Octavio geschnitten wird, der sich nun fluchend im Rückspiegel dessen vergewissert, so wird auf seine Figur intern fokalisiert wie auch intern okularisiert. In der Wiederholung dieser Szene nehmen diese subjektiv-perspektivischen Einstellungen ab und werden durch vermehrte Außenansichten der einander nachrasenden Autos verdrängt. Zudem wird die Tonspur des Gesprächs der zwei Freunde im Auto asynchron zu deren Mundbewegungen wiedergegeben, einige kurze Fragmente von Hiphopmusik werden eingespielt, jedoch nur in Verbindung mit dem Verfolgerauto, und die ganze Sequenz erfährt durch die Raffung des Materials der ‚Originalszene‘ eine Beschleunigung, was insgesamt eine verfremdende und gleichwohl distanzierende Wirkung hat.

Nach der ersten Wiederholung beginnt ‚Valerias Episode‘, die kurz vor dem Zusammenstoß der Autos einsetzt, sie als nächste fokale Figur einleitet und das Unfallereignis zum dritten Mal, nun aus ihrer Sicht schildert.³¹ Inárritu inszeniert Valerias Autofahrt, die innerhalb der erzählten Zeit parallel stattfindet, als starke Kontrastszene zu Octavios wild-hektischer Verfolgungsjagd: Das Innere des Wagens ist sonnendurchflutet, ein naiver Popsong mit südamerikanischen Folklore-Anklängen untermalt die neckische Interaktion zwischen Valeria und ihrem Schoßhündchen Richie, der durch das offene Fenster dem am Straßenrand entlanggehenden El Chivo und dessen Hunderudel hinterherkläfft. Valeria hält bei einer Ampel, zieht die Lippen nach und singt mit, was die Musik zu einer Sourcemusik werden lässt, die also intradiegetisch vorkommt und eine kontrapunktierende Wirkung einnimmt. Zwar ist die rhythmisch-beschwingte Musik keinem schrecklichen Ereignis gegenübergestellt, doch durch die Wiederholung der Szene weiß der Zuschauer mehr als die Figur: Ihm ist klar, dass diese Fahrt mit einem Unfall endet, nach dem Valeria blutend in ihrem Wagen liegen wird. In

²⁸ Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 140.

²⁹ Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers 1984, S. 2.

³⁰ Kuhn verwendet die Begriffe „POV shot“ und „subjektive Kamera“ synonym, obwohl Hickethier mit letzterem ausschließlich den Einsatz einer Handkamera als subjektivierenden Effekt ausdrückt und damit eine Möglichkeit des POV shots markiert. (Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktual. und erw. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler 2007, S. 60) Im Folgenden wird der Begriff „POV shot“ für die Folge von mindestens zwei Einstellungen benutzt, von denen die erste eine Figur zeigt, die in eine bestimmte Richtung schaut, und die zweite dann das Objekt der Wahrnehmung präsentiert (oder umgekehrt). (Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 140 f.) Der Begriff „subjektive Kamera“ lehnt sich in dieser Arbeit an das Verständnis Hickethiers an.

³¹ Vgl. Inárritu, *Amores Perros*, 00:59:22-01:00:16.

dieser Sequenz deutet sich die nullfokalisierende Erzählinstanz mehr als an – sie spielt regelrecht mit der Macht, die sie durch ihr Mehrwissen über die Figuren zu haben scheint, lässt diese ganz nah aneinander vorbeilaufen, bevor sich ihre Wege kreuzen. Die erste Einstellung, die im Wageninneren geschieht, ist eine Nahe auf Valerias (noch) intakten Körper, wobei ihr Kopf vom Bildrahmen abgeschnitten bleibt und besonders ihre beiden durch das kurze Kleid nackten Beine in den Fokus rücken. Diese nullokularisierte Einstellung ist nicht durch die Wahrnehmung einer Figur motiviert und über das Sichtbare hinaus mit Bedeutung aufgeladen: Eines ihrer Beine wird Valeria als Folge des Unfalls verlieren, allerdings erfährt der Zuschauer diese Tatsache erst am Ende der zweiten Episode. Neben der beschriebenen auktorialen Darstellung sorgen allerdings eindeutig figurenbezogene Einstellungen mit interner Fokalisierung und Okularisierung für eine Bindung der Sequenz an Valeria. Zum einen kommt eine subjektive Kamera zum Einsatz, die zweimal verwickelt Valerias Sicht verkörpert (einmal verfolgt dieser ‚Blick‘ die Gestalt El Chivos, die neben dem vorbeifahrenden Auto am Straßenrand zurückbleibt, das zweite Mal sieht er während der Fahrt direkt durch die Frontscheibe auf die Fahrbahn), zum anderen markiert ein POV shot Valerias Sicht, indem zuerst ihr prüfender Blick Richtung Ampel gezeigt und dann auf die Ampel selbst geschnitten wird. Für den Zusammenstoß der Autos verlagert sich die Perspektive nach außen und rückt somit von der Figurnähe erneut ab. Die Kollision zeigt Iñárritu hier mit einer statischen Totale aus der Distanz. Wie bei der Anfangssequenz endet die Wiederholung in einer Überblendung des Zwischentitels (Daniel und Valeria), woran sich Valerias Krankengeschichte anschließt.

Die vierte und letzte Wiederholung der Unfalldarstellung erfolgt aus El Chivos Sicht³²: Die Kamera begleitet ihn auf seinen Streifzügen durch die Stadt und folgt ihm bei seinen Beobachtungen eines Geschäftsmannes, für dessen Ermordung er bezahlt wird. Dabei ist sie auch Zeuge seiner leichten Konfusion, als Valerias Auto neben ihm vorbeifährt, aus dem Richies Gebell und ihre tadelnden Rufe ertönen. Hier ist eine interne Aurikularisierung festzustellen, da El Chivo den Kopf Richtung Straße dreht, die Geräusche somit an seine subjektive Wahrnehmung gebunden sind und ihn nach dieser kurzen Ablenkung auch nicht weiter beschäftigen, was dadurch verdeutlicht wird, dass die visuelle Erzählinstanz bei ihm bleibt und sich nicht fortbewegt. Sein Blick durch eine Fensterscheibe in ein Restaurant, in dem sich sein neuer ‚Auftrag‘ mit einer Frau trifft, ist im Schuss-Gegenschuss-Verfahren geschnitten: Der Zuschauer sieht sein Gesicht hinter dem Glas, dann zeigt die visuelle Erzählinstanz intern fokalisierend über seine Schulter hinweg den Mann seines Interesses am Tisch und schneidet wieder zurück zu El Chivo. Auch wenn sich hier mit einem over-the-shoulder-shot der Wahrnehmung einer Figur angenähert wird, kann es sich nicht um eine interne Okularisierung, sondern nur um eine Nullokularisierung handeln, da El Chivo als sehende Figur trotzdem im Bildrahmen

³² Vgl. Iñárritu, *Amores Perros*, ab 01:40:00 bis Ende.

erscheint.³³ Gleichzeitig verwandelt sich die interne Fokalisierung in eine unfokalisierte Einstellung, wenn innerhalb der mise-en-scène neben El Chivos Kopf im Hintergrund als Form einer inneren Montage die beiden Autos auf der Kreuzung ineinander krachen. In den folgenden Szenen hält sich die Kamera oft hinter El Chivo und verfolgt über seine Schulter hinweg die Geschehnisse, wechselt aber auch des Öfteren in POV shots, beispielsweise wenn die um Hilfe flehende Valeria gezeigt, dann hektisch zum anderen Unfallauto geschwenkt wird und verwackelte Aufnahmen der drei Unfallopfer immer wieder mit einer Nahen auf El Chivo kombiniert werden, was seine Überforderung angesichts der Situation abbildet. Als er den am Straßenrand niedergelegten Kampfhund Kofi entdeckt – ein potentielles Mitglied für seine Hundesammlung, veranschaulicht die Kamera mit einer verwackelten Subjektiven seinen eiligen Gang zum leblosen Körper, den er auf seinen Wagen hievt. Die Montage der nächsten Einstellung erfüllt eine zeitraffende Funktion, da zwar immer noch El Chivos Gang durch die Straßen begleitet wird, nun aber nächtliche Dunkelheit eingesetzt hat. Die Bergung und ärztliche Versorgung der Unfallopfer bleibt somit auch aus El Chivos Sicht nur angerissen, obwohl oder gerade weil dieser nicht direkt in den Unfall verwickelt ist. Indem er sich jedoch Kofis annimmt, der letztendlich die anderen Hunde seiner Konditionierung entsprechend totbeißt, verändert er unbewusst seinen weiteren Lebensweg.

2.3 Frequenz und Perspektive in *Vantage Point*

Die jubelnde Menge schwenkt Hunderte von Fähnchen und auf dem Podium spricht der Bürgermeister feierlich ein paar Worte, dann tritt der Präsident der Vereinigten Staaten vor die Bewohner der spanischen Stadt Salamanca. Plötzlich fallen Schüsse, eine Massenhysterie bricht aus und keiner weiß mit Genauigkeit, was passiert ist und vor allem wer für den Anschlag verantwortlich ist. Der Film *Vantage Point* beginnt seinem Genre entsprechend rasant und spannungsgeladen, doch was ihn von anderen Action-Thrillern unterscheidet, ist seine in Wiederholungen angelegte Struktur, die die Geschehnisse aus Sicht verschiedener Anwesender schildert, deren Wahrnehmungen aufgrund eines unterschiedlichen Wissensstandes einerseits unterschiedliche Eindrücke wiedergeben, sich andererseits komplementär zueinander verhalten. Durch die Varianten der Darstellung eines Ereignisses „ergibt sich [...] ein Mosaik, das von Wiederholungsschleife zu Wiederholungsschleife kaskadenförmig an Komplexität gewinnt“³⁴. Wie in *Amores Perros* wird auch hier repetitiv erzählt: Die Frage der Frequenz beantwortet sich mit einer fünfmaligen Wiederholung des Geschehens, das ab dem Zeitpunkt des Gezeigten (12 Uhr mittags) 23 Minuten in der erzählten Zeit bis zum terroristischen Akt umfasst, in manchen Episoden aber auch darüber hinaus erzählt.

³³ Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 145.

³⁴ Steiner, André: Komplexität im Film. Multiperspektivisches Erzählen bei Alejandro G. Iñárritu und Pete Travis. In: *Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 3 (2011), S. 101-109, S. 101. http://www.rabbiteye.de/2011/3/steiner_komplexitaet.pdf (Stand 14.04.2013).

Insgesamt rollt sich also eine Handlungssequenz sechs mal aus neun verschiedenen Perspektiven neu auf, in deren Zentrum das Ereignis des Attentats steht.³⁵ Die fünf Versionen der Anfangsgeschichte werden durch den immer gleichen Ablauf folgender Elemente eingeleitet³⁶: Die Handlung wird mithilfe einer Weißblende an einer bestimmten Stelle gestoppt, die den Zuschauer meist mit einer Andeutung hinsichtlich der Lösung zurücklässt, dann spult sich die gesamte Version bis zu dem Punkt zurück, an dem sie begann. Dieses Zurückspulen korreliert mit einem an Höhe gewinnenden Ton, der Beschleunigung und einen Spannungsklimax signalisiert, wobei der sich steigernde Rhythmus in einer erneuten Weißblende seinen Höhepunkt findet. Danach bildet eine Schwarzblende, in der eine digitale Uhrzeit erscheint, die Vorbereitung auf die neue Wiederholung: Von 11:59:56 werden die Sekunden bis zur Mittagsstunde hoch gezählt und durch den einsetzenden Glockenschlag der Marktkirche, der den Zuschauer bei jeder Wiederholung auditiv ‚abholt‘, eine einheitliche Räumlichkeit der Episoden gekennzeichnet.

Vantage Point beginnt mit einem klassischen establishing shot der zahlreichen Häuser von Salamanca, den Thompson als „crucial for maintaining a clear sense of locale“³⁷ instituiert. Off-Stimmen von internationalen Nachrichtensprechern führen den Zuschauer in die Situation eines politischen Gipfeltreffens als Terrormaßnahme ein, woraufhin Rex Brooks (gespielt von Sigourney Weaver) als fokale Figur ausgewiesen wird, aus deren Perspektive das Attentat zum ersten Mal gezeigt wird.³⁸ Das Geschehen findet Entsprechung in Einstellungen des Schauplatzes auf dem Plaza Mayor, aber hauptsächlich des Inneren des GNN-Übertragungswagens, in der Brooks die Senderegie der Live-Nachrichten führt und das aktuelle Geschehen nur über die Monitore des Kamerteams nachvollziehen kann. Die Hin- und Herschnitte schaffen das Bewusstsein für die Instanz der Technik, da die Kameraaufnahmen außerhalb der Schaltzentrale nicht explizit als intra- oder extradiegetisch ausgewiesen werden, sogar die Weiten und Totalen sind manchmal mit dem Geräusch eines Helikopters verknüpft, was sie als zugehörig zur diegetischen Welt erklärt. Ein Kameramann, der vor allem die Demonstranten filmt und somit auch kritischen Stimmen Gehör verschafft, wird fokalisiert, als Brooks auf ihn aufmerksam wird, obwohl sie ihn direkt ja nicht sehen kann. Die Darstellung des Anschlags erfolgt nur durch die interne Fokalisierung auf Brooks über die nullokularisierten Bilder auf den Monitoren, die in Form von over-the-shoulder-shots an

³⁵ In der deutschen Fassung heißt der Film *8 Blickwinkel*, bezieht sich aber wohl damit nicht auf alle Personen, die im Kontext der Attentatsgeschichte eine größere Rolle spielen, sondern bündelt bestimmte Perspektiven innerhalb einer Wiederholungsschleife (eventuell wird hierbei zum Beispiel die Sicht der Attentäter zahlenmäßig nicht in die einzelnen Personen aufgesplittet). Ausgehend jedoch von den Sequenzen, die dem Zuschauer eine Erkenntnisvergrößerung verschaffen, können die neun teils voneinander abweichenden, sich teils auch überlappenden Perspektiven folgender Figuren festgestellt werden: Brooks, Barnes, Enrique, Lewis, Ashton, Javier, Veronica, Suarez und Taylor.

³⁶ Vgl. Travis, Pete: *Vantage Point*. München: Columbia Pictures 2008, 00:08:28-00:08:50.

³⁷ Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge [u.a.]: Harvard University Press 1999, S. 19.

³⁸ Travis, *Vantage Point*, 00:01:22-00:08:28.

ihre Wahrnehmung gebunden und als Schuss-Gegenschuss immer wieder mit ihrer Reaktion auf das Geschehen montiert werden. Als die Explosion einer Bombe eine bis zum Wagen reichende Erschütterung auslöst und die Reporterin Angie vor laufender Kamera stirbt, wechselt die Perspektive zu einer internen Okularisierung Brooks' und demzufolge bleibt die visuelle Erzählinstanz auch stets in der Zentrale. Mit Abschalten der Monitore, die nur noch Bilder mit Störungen übertragen, und dem hilflosem Schweigen der Crew endet diese Version und die bereits beschriebene Überleitung setzt zum ersten Mal ein.

Die zweite Perspektive findet aus Sicht des Bodyguards Thomas Barnes (Dennis Quaid) statt³⁹: Noch im Hotelzimmer etabliert die Erzählinstanz zum einen die eindeutige interne Fokalisierung auf die Figur, zum anderen deren Achillesverse: Barnes erinnert sich intern okularisierend an seinen letzten Einsatz und die daraus resultierende Schussverletzung. In dieser und in weiteren Erinnerungsszenen bestätigt sich Turims These von Flashbacks als Trope des Traumas, die „oft abrupt, fragmentarisch und repetitiv sind, gekennzeichnet durch eine der Moderne verpflichtete Technik“⁴⁰, in diesem Fall durch einen Schwarz-weiß-Look und spürbare Schnitte. Auch die folgenden Szenen verdeutlichen Barnes' inneren Kampf, der sich in Konfrontationsmontagen und ebenso in der *mise-en-scène* widerspiegelt: Dem ‚Gottesblick‘ auf die Limousine, in der die Bodyguards den Präsidenten begleiten, folgt eine Froschperspektive auf die vorbeifahrenen Reifen, zudem fahren die majestätischen Autos entgegen der gewohnten Leserichtung von links nach rechts durch das Bild, was dem Zuschauer nahendes Unheil prophezeit. Auch wenn die Einstellungen immer wieder auf Distanz setzen und mit Weiten und Totalen den Massenauflauf und die Imposanz der Veranstaltung verdeutlichen, bleibt die interne Fokalisierung auf Barnes der dominante Fokalisierungscode der Gesamtsequenz: So zum Beispiel, wenn ein *over-the-shoulder-shot* Barnes Blick auf die Menschenmenge nachempfunden, als dieser aus der Limousine steigt, oder *POV shots* immer wieder seine konzentrierte Miene mit den Bildern der jubelnden Menschen gegenschnidet. Mit schnellen Schnitten und nahen Einstellungen wird Barnes Unruhe visualisiert und die Reizüberflutung inmitten des hektischen Treibens veranschaulicht – auch hier blitzt sein verdrängtes Trauma mittels kurzer Bilder auf. Nach dem Attentat demonstrieren *Special Effects*, beispielsweise die Verzerrung des Bildes und der Stimme anderer, Barnes Schockstarre und seine subjektive Wahrnehmung der Geschehnisse. Wenn Barnes im Videomaterial einen Hinweis auf die Bombe unter dem Podium entdeckt, erfolgt eine externe Okularisierung, indem er zwar laut vor der Detonation warnt, dem Zuschauer jedoch die Aufnahmen vorenthalten werden. Nach einer internen Aurikularisierung auf Barnes, der im GNN-Wagen telefonisch

³⁹ Travis, *Vantage Point*, 00:08:46-00:21:27.

⁴⁰ Turim, Maureen: Flashbacks und das Zeit-Bild. In: Ruffert, Christine/ Schenk, Irmbert/ Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz Verlag GbR 2004, S. 29-42, S. 30.

Verstärkung anfordert, endet diese Episode mit einer extern fokalisierten Handlung, da die Reflektorfigur in diesem Moment mehr weiß als die Erzählinstanz dem Zuschauer zeigt: Barnes sieht auf dem Monitor ein Detail, das ihm neue Anhaltspunkte zum Täter liefert, und eilt daraufhin hinaus.

Die nächste Wiederholung ereignet sich aus Sicht des örtlichen Polizisten Enrique (Eduardo Noriega)⁴¹, der zum Schutz des Bürgermeisters auf dem Plaza Mayor anwesend ist, aber in beiden Varianten davor von Barnes als bewaffneter Verdächtiger auf dem Podium zu Boden gerissen wird. Durch eine Halbtotale inmitten Schaulustiger als fokale Figur eingeführt verdeutlichen POV shots während der Eingangskontrolle seine emotionale Beziehung zur Figur Veronica (Ayelet Zurer), die sich im Innenhof mit einem anderen Mann unterhält. Als er auf sie zugeht, kommt ihm der Mann entgegen, sie starren sich an und Travis lässt sie in Zeitlupe aneinander vorbeigehen. Auch in den weiteren Sequenzen bleibt der interne Fokalisierungscode dominant: Enrique wird mit einer Nahen während der Rede des Bürgermeisters in der Menge stehend gezeigt, seine Bewegungen finden erneut in Zeitlupe statt und ein Zoom expliziert die interne Fokali- und Okularisierung auf ihn, danach setzt ein Flashback des vorangegangenen Gesprächs mit Veronica ein. Die Großaufnahme seines verschwitzten Gesichts und die Verlangsamung der Abläufe stellen einen starken Kontrast zum abrupten Wechsel der Atmosphäre dar: Schüsse, Schreie, schnelle Schnitte und eine Mischung aus Halbnahen und Halbtotalen. Enrique rennt auf das Podium zu und dieses Mal zeigt die visuelle Erzählinstanz mit einem over-the-shoulder-shot Enriques Blick auf Barnes, der sich ihm in den Weg stellt und ihn niederwirft. Erneut endet diese Variante mit einer externen Okularisierung, da Enrique nach seiner Flucht vor zwei Sicherheitsmännern bei der Unterführung ankommt, wo sich Veronica und der Fremde verabredet hatten, und dort jemanden fragt, ob er überrascht sei, ihn lebendig zu sehen – dem Zuschauer bleibt die Sicht auf das Gegenüber jedoch verwehrt.

Nach Enriques Perspektive folgt die Darstellung der Geschehnisse aus der Sicht des amerikanischen Touristen Howard Lewis (Forest Whitaker), der alle Ereignisse mit seiner Digitalkamera festhält.⁴² Hauptsächlich werden die Aufnahmen seiner Handlungen und seines Gesichts mit seinem Blick durch die Handkamera, deren verwackelte Bilder durch einen Zeitcode als solche gekennzeichnet sind, als seine subjektive Wahrnehmung montiert. Kurz bevor der Anschlag verübt wird, zoomt Howard auf ein Fenster des umliegenden Gebäudes und erkennt einen menschlichen Schatten, wobei seine irritierte Reaktion darauf einen Zusammenhang zur drohenden Gefahr nahelegt. Beim Knallen des Schusses dreht er sich wieder in Richtung des Podiums, woraufhin er und der Zuschauer das Attentat hauptsächlich durch das Objektiv seines Camcorders präsentiert bekommen. Da sich die Einstellungsgrößen in dieser Szene weitestgehend auf Halbnahe und Nahe, auch Großaufnahmen der Beine der Passanten, die panisch durcheinander

⁴¹ Travis, Vantage Point, 00:21:39-00:29:13.

⁴² Ebd., 00:29:30-00:40:57.

laufen, beschränken, bleibt die Erzählinstanz hier dicht am Geschehen und visualisiert das Ereignis intensiv. Auch in diesem Fall telefoniert Howard intern aurikularisiert nach Hause, wobei sich nur der Anrufbeantworter meldet. Die anschließende Verfolgungsjagd wechselt zwischen intern und nullfokalisierten Einstellungen, die manchmal nur den flüchtenden Enrique von außen zeigen und nicht immer das Sichtbare an Howards Wahrnehmung knüpfen. Erst als sich Howard auf dem Fußgängerüberweg befindet, der ihm eine vollständige Übersicht der Szenerie ermöglicht, werden die Aufnahmen von dem Mädchen Anna, das auf die Straße rennt, und Enrique, der niedergeschossen wird, wieder vollständig mittels POV shots an seine individuellen Eindrücke gekoppelt.

Die fünfte Episode erzählt intern auf die Figur des Präsidenten Ashton (William Hurt) fokalisiert die Ereignisse⁴³, allerdings erfährt der Zuschauer nun, dass es sich bei dem angeschossenen Amtsträger nur um dessen Double handelt. Der ‚echte‘ Präsident befindet sich gerade auf dem Weg zum Schauplatz, als seine Limousine in die Tiefgarage eines Hotels umgelenkt und ihm eine zu große Gefahr prognostiziert wird, als dass er selbst vor die Bevölkerung treten könnte. Auffällig in dieser Episode ist der Kontrast zwischen hellen, weiten Außenaufnahmen, die aus mehreren Gottesblicken auf die Stadt bestehen, und enge Innenräume, in denen sich der Präsident aufhält, was zum einen seine Macht betont, die vor allem in der Öffentlichkeit Bestand hat, und zum anderen die sich paradox dazu verhaltende Freiheitseinschränkung veranschaulicht. Vor allem in den ersten Minuten sorgen eine Low-Key-Beleuchtung und die von modernen Bauten und dem silbernen Aufzug ausgehende kühl-sterile Atmosphäre für eine distanzierende und unbehagliche Umgebung. Die Fotos des Anführers der mutmaßlichen Terroristengruppe, die der Präsident im Aufzug anschaut, bleiben dem Zuschauer aufgrund einer externen Okularisierung ein Rätsel. Der Gegensatz von außen und innen, gefangen und frei, verstärkt sich mit der Parallelmontage, die alternierend den Aufenthalt des Präsidenten in einem Hotelzimmer und den auf einem Podium die Arme ausbreitenden Doppelgänger zeigt. Oft befindet sich der Präsident in der Mitte der mise-en-scène, bildet das Zentrum des Gesprächs und ist hauptsächlicher Ansprechpartner. Nach dem Schuss auf seinen Vertreter werden die Bilder seines starren Gesichts und die Einstellung auf das Geschehen im Fernseher mehrmals abwechselnd hintereinander geschnitten, während seine Berater schon längst wieder in Aktion verfallen.

Die letzte Wiederholung nimmt ungefähr ein Drittel der Gesamthandlung⁴⁴ ein und führt dem Zuschauer die Perspektive der Verantwortlichen vor Augen: In einer Parallelmontage werden Veronicas, Javiers (Édgar Ramírez) und Suarez' (Saïd Taghmaoui) Sicht geschildert und nach und nach alle losen Fäden der Handlung mit aufgenommen und verknüpft. Da sich die visuelle Erzählinstanz immer wieder an die jeweilige Figur bindet, die gerade im Fokus der Geschichte steht, sich diese Abschnitte allerdings immer nur auf wenige Minuten oder Einstellungen beziehen, lässt sich hier zwar von einer

⁴³ Ebd., 00:41:14-00:49:33.

⁴⁴ Ebd., 00:49:51-01:20:19.

internen, aber keiner festen, sondern einer multiplen Fokalisierung sprechen. Robert McKee führt in Abgrenzung zu einem rein episodischen Erzählen den Begriff eines ‚Plural-Protagonisten‘ ein, der innerhalb eines Zusammenschlusses von Figuren ein gemeinsames Ziel verfolgt, wobei sich das Nebeneinander schnell in ein Miteinander verwandelt.⁴⁵ In diesem Fall trifft dies insofern zu, als dass die sich vorher kaum oder gar nicht kreuzenden Wege der Figuren aus dieser Perspektive nun in dieselbe Richtung verlaufen und viele Berührungspunkte (beispielsweise Telefonate, gemeinsame Aktionen) aufweisen, die dem Zuschauer im vorherigen Teil des Films verborgen geblieben sind. Der große Showdown am Ende des Films vereint alle Figuren am Treffpunkt der Unterführung und löst alle bisher verbliebenen Rätsel auf.

3 Vergleich der beiden Filme

3.1 Der Fokalisierungscode bezogen auf die Gesamtwerke

Die strukturelle Mischung zwischen „der sequenziellen Darstellung separater Erzählabschnitte und parallel montierten Geschichten“⁴⁶ in *Amores Perros* vereint die Darstellung des großen Ganzen (die Millionenstadt Mexico City als Schauplatz des Films), indem in der ersten Episode ‚Octavio und Susana‘ die zwei weiteren Episoden angedeutet und deren jeweilige Hauptfiguren bereits visuell eingeführt werden, mit dem Verweis auf individuelle Schicksale. In *Amores Perros* dominiert daher trotz der Tendenz zu interner Fokalisierung innerhalb der einzelnen Episoden, die stark figurengebunden⁴⁷ erzählt werden, eine Nullfokalisierung, da die visuelle Erzählinstanz formale Beziehungen zwischen verschiedenen Einstellungen und Sequenzen herstellt, die vom Wissen oder der Wahrnehmung einer filminternen Figur losgelöst sind: Zum Beispiel folgt auf die Szene, in der Ramiro mit erhobener Waffe ein Geschäft überfällt, eine Einstellung, in der nur eine Hand zu sehen ist, die eine Pistole auf einen Tisch legt - erst eine Sekunde später wird dem Zuschauer klar, dass es sich hierbei um El Chivo und nicht mehr um Ramiro handelt.⁴⁸ Auch in *Vantage Point* gibt es Stellen, die abseits der stark figurenkonzentrierten Perspektive innerhalb der einzelnen Wiederholungsschleifen auf eine mehrwissende Erzählinstanz hinweisen, beispielsweise als sich Howard mit Sam alias Suarez unterhält und seine Stimme plötzlich im Off erscheint, während sich die Kamera auf ein kleines Mädchen mit einem Eis in der Hand fokussiert und ihrem Gang folgt.⁴⁹ Die von der Handlung unabhängige Kamera, die weiß, wohin sie schwenken muss, um ein unvorhergesehenes Ereignis einzufangen (in diesem Fall das Mädchen Anna, dass mit Howard zusammenstößt) lässt hier auf eine klassische Nullfokalisierung schließen.

⁴⁵ Treber, Karsten: Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film. Remscheid: Gardez! Verlag 2005, S. 36 f.

⁴⁶ Ebd., S. 186.

⁴⁷ Vgl. Kuhn, Filmnarratologie, S. 134.

⁴⁸ Vgl. Iñárritu, *Amores Perros*, 00:18:40-00:19:22.

⁴⁹ Travis, *Vantage Point*, 00:31:20.

Ebenso verweisen die regelmäßigen Luftaufnahmen und die Tendenz zu großen Einstellungsgrößen auf eine nullfokalisierende Erzählinstanz.⁵⁰

Zusätzlich lässt sich in beiden Filmen aufgrund der zeitlich begrenzten Annäherung innerhalb der Episoden an die jeweilige Identifikationsfigur eine Mischform zwischen variabler und multipler interner Fokalisierung bestimmen, da sich zwar die Episoden teilweise überlappen (siehe Unfall- und Attentatsequenz), aber keineswegs deckungsgleich sind.⁵¹ Kuhn weist darauf hin, dass die Grenze zwischen Nullfokalisierung und variabel bzw. multiple interner Fokalisierung in Episodenfilmen oftmals fließend ist, da die visuelle Erzählinstanz durch die Querbezüge zwischen den Episoden ihre Übersicht nur andeutet. Sie „beschränkt sich ansonsten tendenziell auf die Vermittlung des Wissens der jeweiligen Episodenfigur, am Ende hat sie über die verschachtelt-repetitive Erzählstruktur ihr Mehrwissen aber dennoch vollständig an den Adressaten weitergegeben“⁵². Nach Borstnar/Pabst/Wulff führt er zudem den Begriff der „heterogen fluktuierenden Informationsvergabe“⁵³ an, der darauf abzielt, dass der Zuschauer bei einer Nullfokalisierung dennoch nicht sofort über das gesamte Mehrwissen der Erzählinstanz in Kenntnis gesetzt wird und das Verhältnis des Wissens zwischen Erzählinstanz und fokaler Figur variiert. Beispielsweise erfährt der Zuschauer von Octavios und Susanas Affäre, weiß also mehr als der betrogene Ehemann Ramiro, bleibt aber dafür über El Chivos Motiv im Unklaren, als dieser während der ersten Episode einen Fremden erschießt, und weiß somit weniger als diese Figur. Auch in *Vantage Point* findet diese Vorgangsweise Beachtung: Cutter Stuart Baird gibt an, dass er nur schrittweise Informationsbruchstücke und Cliffhanger lieferte und so oftmals eine externe Fokalisierung und Okularisierung ans Ende einer Sichtweise stellte, um den Zuschauer weiterhin rätseln zu lassen.⁵⁴ Diese Informationsrelationen bergen ein großes Spannungspotenzial, da sie Möglichkeiten des Geschehens offenhalten, aber zugleich Wahrscheinlichkeiten vor Augen führen und die Fantasie des Zuschauers anregen.

3.2 Wiederholung in Blick auf das Gesamtgefüge

3.2.1 Wiederholung als Relativierung des Zufalls in *Amores Perros*

„Willst du Gott zum Lachen bringen, dann erzähle ihm deine Pläne“⁵⁵, legt Iñárritus Drehbuchautor Arriaga einer der Figuren von *Amores Perros* in den Mund und entwickelt die Überzeugung, dass „Sekundenbruchteile über unser Leben entscheiden“⁵⁶ zum

⁵⁰ Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 139 f.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 134.

⁵² Ebd., S. 135.

⁵³ Ebd., S. 137.

⁵⁴ Vgl. Bonusmaterial *Inside Perspective*. In: Travis, Pete: *Vantage*. München: Columbia Pictures 2008, 00:21:25.

⁵⁵ Iñárritu, *Amores Perros*, 01:53:35.

⁵⁶ Beier, Lars-Olav: *Die Konstruktion des Schicksals. Über die Filme von Guillermo Arriaga und Alejandro González Iñárritu*. In: Brunow, Jochen (Hrsg.): *Scenario 2. Film- und Drehbuch-Almanach*. Berlin: Bertz + Fischer GbR 2008, S. 83-98, S. 83.

Konzept der Gesamtgeschichte, in der die Schicksale drei sich unbekannter Personen durch eine Autokollision miteinander verwoben und damit ihre Zukunftspläne vernichtet werden. Mit dieser Unfallsequenz und ohne erklärende Einführung eröffnet Iñárritu sein Werk, wobei der Zuschauer unmittelbar und ohne Warnung mit dem Dreh- und Angelpunkt seiner Geschichte konfrontiert wird: der in episodisch erzählten Filmen eine große Rolle spielende Zufall, der hier oft als „bestürzend traumatische Überwältigung durch den Augenblick“ und „Bruchstelle“⁵⁷ im Universum der Figuren inszeniert wird. Die bei den Unfallsequenzen auffallende Dominanz der Technik in Form einer „unruhigen Handkamera“⁵⁸, die einem von Iñárritu präferierten ästhetischen Konzept geschuldet ist, unterstützt eine Wirkung der Ohnmacht bei den Figuren: Einerseits spiegeln die verwackelten Bilder die subjektiven Handlungen und Bewegungen der Figuren wider, andererseits können sie jedoch nicht immer bestimmten Figuren zugeordnet werden und lassen somit eine Interpretation zu, die über den individuellen Zugang hinausgehen. Hier findet „eine Abkehr von Geborgenheit, Routine, Konvention und Langeweile im schockartigen Zusammenstoß des zuvor Unverknüpften“⁵⁹ auch im Formalen Entsprechung. Der Zufall in *Amores Perros* erfolgt als unbeeinflussbare Kraft, die den Kontrollverlust der Figuren über das Geschehen nach sich zieht und keine Möglichkeit der Warnung und somit des Entkommens offeriert. Iñárritu demontiert vertrauensselige Gesetzeshörigkeit, wenn er seine Figur Valeria ohne einen weiteren Blick nach dem Schalten der Ampel auf die Kreuzung fahren lässt und damit die herrschende Ordnung in Frage stellt – denn was bringen Regeln, auf die man sich verlässt, wenn man sie missachtet? Die Wiederholung gerade dieses dem Zufall geschuldeten Ereignisses verleiht ihm Bedeutung und „*makes intense and solid through persistence* [Hervorhebung durch B.K.]“.⁶⁰

Zwar betont die Wiederholung immer wieder das Furchtbare des Unmittelbaren, allerdings nimmt sie auch einen Teil des Schreckens, indem sie den Zuschauer damit umgehen lernt und diese Szene zu einer Art Refrain verdichtet. „In der Wiederholung, im Wieder-Holen der Bilder suchen wir der Vergänglichkeit selbst zu entgehen“⁶¹, müssen uns allerdings damit abfinden, dass es keine individuelle Tragödie ist, die hier passiert, sondern die Strophe eines Liedes, das jedem sterblichen Wesen bekannt ist. Die allbekannte Frage ‚Warum passiert das gerade mir?‘ relativiert sich mit dem Hintergrund der Wiederholungsstruktur. Bezeichnenderweise bleibt die Geräuschkulisse nach El Chivos Perspektive der Kollision trotz Schnitt und Zeitsprung dieselbe: Durchgängig heulen die Polizeisirenen und Martinshörner in dieser Stadt, womit Iñárritu kennzeichnet, dass Un- und Zufälle nichts Besonderes sind. Die wiederholte und auch

⁵⁷ Treber, Auf Abwegen, S. 39.

⁵⁸ Augustin, Episodisches Erzählen im Film, S. 58.

⁵⁹ Treber, Auf Abwegen, S. 42.

⁶⁰ Kavin, Bruce F.: Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film. Ithaca & London: Cornell University Press 1972, S. 49.

⁶¹ Hickethier, The Same Procedure, S. 52.

kontrastierende Darstellung eines Ereignisses, das drei Figuren aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten vereint, postuliert, dass vor dem Universum alle gleich sind.

3.2.2 Wiederholung als Facetten der Wirklichkeit in *Vantage Point*

Pete Travis inszeniert seinen Film als Spiegelkabinett der Frage um Schein und Sein: *Vantage Point* versammelt neben seiner Gesamtstruktur, die aus Wiederholungsschleifen besteht, technische Möglichkeiten wie Zeitlupe, die Parr/Thiele unter nicht-narrativen Wiederholungen einordnet⁶², Selbstreflexion des eigenen Mediums und Doppelgänger in sich, denn zur „Verfeinerung des populären Kinos gehören nicht nur immer schwindelerregendere Effekte, sondern auch mehr oder weniger raffinierte Selbstbezüge, in dem sich das Mediale als solches zu erkennen gibt.“⁶³ Gerade die Thematik des Films im Film ist stark in der Perspektive der Nachrichtenagentin Rex Brooks und in der des Hobbyfilmers Howard Lewis vertreten, in denen die Rolle der Medien als Instanz der Informationsvermittlung beleuchtet werden. Wo in Brooks Episode vor allem Kritik an Zensur, der Schaulust und dem Abgebrühtsein gegenüber dem Leid fremder Menschen anklingt⁶⁴, wird mit Howards Sicht die einseitige Darstellung von Medien thematisiert und damit die Kernaussage von *Vantage Point* auf Ebene der Diegese behandelt, die der Regisseur selbst wie folgt zusammenfasst: „Depending of where you are, the world can seem different, and point of view is not just about what you see, it's about what you feel and who you are“⁶⁵. Diese persönliche Einfärbung der Gestaltung eines Handlungsablaufs arbeitet Travis auch in den einzelnen Blickwinkeln heraus, indem beim Bodyguard Barnes beispielsweise eher die Aspekte der Sicherheit und des Bewachens gezeigt werden, die in zahlreichen Einstellungen auf Scharfschützen und Sicherheitsleute Ausdruck finden, bei Howard vor allem Eindrücke der Passanten im Vordergrund stehen.

Nach Sierek wohnt Filmen, die ihr eigenes Medium zum Gegenstand der Auseinandersetzung machen, eine gewisse Ehrlichkeit inne, allerdings ist „die Wahrheit einer Aussage, deren Sprecher der gleiche ist wie der, von dem gesprochen wird, [...] trügerisch.“⁶⁶ Die Vorgangsweise beim Drehen von *Vantage Point* bestätigt genau dieses Misstrauen, da viele Szenen mehrmals auf verschiedene Arten und mit minimalen Veränderungen gedreht wurden, um damit spielen zu können, dass der Zuschauer beim ersten Sehen noch keine Kenntnis von etwas hat, was er später bereits weiß, und ihn

⁶² Vgl. Parr, Rolf/ Thiele, Matthias: Normalize it, Sam! Narrative Wiederholungsstrukturen und (de-)normalisierende ‚Lebensfahrten‘ in Film und Fernsehen. In: Gerhard, Ute/ Grünzweig, Walter/ Link, Jürgen/ Parr, Rolf (Hrsg.): (Nicht) normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps. Heidelberg: Synchron 2003, S. 37-64, S. 37.

⁶³ Reinecke, Stefan: Wenn das Kino über sich selbst staunt. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst. Band 13. Marburg: Schüren Presseverlag 1996.S. 9 – 15, S. 14.

⁶⁴ Angie möchte zum Beispiel über die Demonstranten reden, wird aber davon abgehalten, da Brooks sagt, diese müssten sich schon in Brand setzen, um ihr Interesse zu gewinnen. (Vgl. Travis, *Vantage Point*, 00:04:20)

⁶⁵ Bonusmaterial Inside Perspective, 00:20:20.

⁶⁶ Sierek, Karl: Transit oder: Das Elend der Reflexion. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst. Band 13. Marburg: Schüren Presseverlag 1996.S. 17 – 30, S. 18.

dadurch wesentlich zu beeinflussen. Dadurch entsteht ein Bewusstsein dafür, dass sowohl Film als auch Realität immer nur ein Konstrukt der Wirklichkeit und damit Manipulationen ausgesetzt ist:

Philosophisch hintergründig erweist sich hier, dass etwas, das zur gleichen Zeit geschieht, wenn man es von einem je verschiedenen Standpunkt aus betrachtet, eben nicht einfach als das Gleiche, sondern als etwas durchaus Anderes, gar dazu Widersprüchliches erscheint [...]. Der Film macht sich gewissermaßen das systemische Merkmal der Selektivität unseres Wahrnehmungsapparates zunutze und wendet die naturgegebene Fragmentarisierung in ihr Gegenteil, indem er verschiedene Perspektiven wie in einer Collage zu einer Gesamtansicht assembliert.⁶⁷

Indem *Vantage Point* durch die narrativen Wiederholungen desselben Geschehens, die sich nie ganz gleichen und immer andere Schlüsse zulassen, Zweifel an der ‚einen‘ Realität ausdrückt und die Frage in den Raum stellt, ob man der eigenen Wahrnehmung überhaupt trauen kann, entwickelt der Film laut der Schauspielerin Ayelet Zurer gerade durch die Vielfalt seiner Perspektiven und Stimmen Wahrheit, denn „truth has many points of views.“⁶⁸

3.2.3 Wiederholung als strukturierendes Element in beiden Filmen

Martinez/Scheffel zufolge kann eine narrative Gesamtstruktur eines Werkes als episodisch bezeichnet werden, „wenn seine einzelnen Episoden nur locker (etwa durch eine konstante Hauptfigur) miteinander verbunden sind.“⁶⁹ In den Filmen *Amores Perros* und *Vantage Point* bildet das verbindende Element ein bestimmtes Ereignis – das des Autounfalls und das des Anschlags, das in beiden Fällen wiederholt aus Sicht verschiedener Figuren geschildert wird, die sich einem Akt des Zufalls und/ oder einer unvorhergesehenen Chaos-Situation gegenübersehen. „Episodisches Erzählen in einem entgrenzten Raum der Möglichkeiten und Begegnungen thematisiert somit auch immer die Desorientierung und Verlorenheit der filmischen Figuren sowie des Zuschauers selbst.“⁷⁰ In episodisch erzählten Filmen bewegen sich die Figuren im Gegensatz zu ‚normalen‘ Einzelprotagonisten, die in einer geordneten diegetischen Welt das Zentrum verkörpern, daher auch meist als Einzelkämpfer durch ein weitverzweigtes Labyrinth der Möglichkeiten, was sie in eine Reihe mit vielen anderen Sinnsuchenden stellt. Die Äußerung Dennis Quaid's in einem Interview, dass jeder Beteiligte des Films nur etwa fünfzehn Minuten Ruhm genieße und Star sein könne, aber für den Rest des Films nur

⁶⁷ Steiner, Komplexität im Film, S. 104.

⁶⁸ Bonusmaterial Inside Perspective, 00:24:05.

⁶⁹ Martinez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 111.

⁷⁰ Treber, Auf Abwegen, S. 36.

ein geschätzter Statist sei⁷¹, bestätigt diese Beobachtung und gibt Aufschluss über die Mischung der Strukturen (episodisch und plural-protagonistisch), die *Vantage Point* zugrunde liegen. Zwar interagieren die ‚Stars‘ der einzelnen Wiederholungen auch und sind durch das Ziel, den Schuldigen zu finden, verbunden, aber sie setzen sich nicht wirklich mit den anderen Figuren auseinander, die teilweise sehr kurzen und losen Berührungen und Bezugnahmen aufeinander (Angies Reportage läuft im Fernseher in der Präsidentenlimousine⁷², das Nachrichtenteam redet über die Vergangenheit Thomas Barnes⁷³ etc.) erfahren nur durch die Wiederholungen eine Betonung. Die Wiederholungspartikel bewirken hier eine Form der Geschlossenheit, die darüber hinausgeht, eine Entwicklung zu ihrem Ende zu bringen, indem sie „dem Medium einen konstanten Bewegungsrhythmus [...] verleihen.“⁷⁴ Inmitten der durch unerwartete Schicksalsschläge erschütterten filmischen Welt liefert Travis mit der immer gleich ablaufenden Einleitung zur nächsten Erzähleinheit eine beruhigende, ordnungsschaffende Kontrastmacht. Dem verstörenden Ereignis stellt die Wiederholung das Element der Wahrheitssuche und der letztendlichen Gerechtigkeit gegenüber. Auch wenn Iñárritu in seinem Film *Amores Perros* eher auf Konfrontation setzt und im Gegensatz zu Travis meist auf klärende und das Verständnis fördernde Maßnahmen wie Totalen und Einblendungen von Ort und Zeit verzichtet, erleichtert er dem Zuschauer mit der vierfach dargestellten Unfallsequenz die Einordnung der Figuren innerhalb des Gesamtkontextes. Hierbei ist auffällig, dass in den wiederholten Szenen Echtzeit und erzählte Zeit anders als im Rest des Films nahezu identisch sind und ihnen dadurch eine zusätzliche Bedeutung verliehen wird. In beiden Filmen dient die Wiederholung also auch als narrative Strategie, dem Zuschauer dabei zu helfen, dem Geschehen trotz „Abwesenheit der weitgehend dominanten Erlebnisperspektive einer einzigen verbindlichen Identifikationsfigur“⁷⁵ besser folgen zu können.

4 Flüchtigkeit und Betonung als vielversprechende Kombination

Nach dem Sichten der Filme *Amores Perros* und *Vantage Point* hat der Zuschauer nicht nur zwei Figuren innerhalb ihres Mikrokosmos kennengelernt, sondern er hat ein ganzheitliches Bild einer Gesellschaft gewonnen, die sich aus verschiedenen Schichten zusammensetzt, in denen viele unterschiedliche Individuen in unterschiedlichen Lagen mit unterschiedlichen Hintergrundgeschichten um ihr Überleben kämpfen – jede Figur auf ihre Weise und den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Auf der einen Seite kommt so ein episodisch erzählter Film der Realität, in der wir leben und die wie in *Vantage Point*

⁷¹ Vgl. Bonusmaterial Inside Perspective, 00:19:26.

⁷² Vgl. Travis, *Vantage Point*, 00:11:02.

⁷³ Vgl. ebd., 00:04:15.

⁷⁴ Klippel, Heike/ Winkler, Hartmut: „Gesund ist, was sich wiederholt.“ Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Münster: Lit Verlag 1994, S. 121.-136, S. 124.

⁷⁵ Treber, *Auf Abwegen*, S. 23.

ja treffend dargestellt, aus vielen, manchmal divergierenden Wahrheiten besteht, um einiges näher. Auf der anderen Seite erschwert die „Vielzahl von Figuren den Prozess der Identifikation, da verstärkt unpersönliche Strukturen und akausale Beziehungsgeflechte in den Vordergrund der Erzählung treten“⁷⁶. Dem kann Repetition gleichsinniger Begebenheiten entgegenwirken, indem sie die Gemeinsamkeiten zwischen Figuren, aber durch kontrastierende Darstellung auch das Gegenteil offenlegen kann.⁷⁷ Die in beiden Filmen auftretenden Wiederholungsstrukturen geben dem Zuschauer die nötige Sicherheit, um sich auf den Rest des komplexen Beziehungsgeflechts einlassen zu wollen. Gerade weil die Episode der Definition nach dem Flüchtigen, Nebensächlichen und Eingeschobenen⁷⁸ zugeordnet wird, scheint sie im Zusammenspiel mit der Wiederholung, die einzelnen Ereignissen besondere Wichtigkeit zuspricht, einen gewissen Reiz auf Filmemacher auszuüben. Iñárritu vertritt die Ansicht, dass jeder Inhalt seine Form und jede Form seinen Inhalt finden muss: „Wenn ich dir ein Glas Wein in einen Suppenteller einschenke, damit du es auslöffelst, wird dir der Wein anders schmecken. Deshalb hat jeder Alkohol sein eigenes Glas.“⁷⁹

In beiden Filmen schafft die gelungene Verbindung von Geschichte und ihrer Umsetzung eine philosophische Aussage, die über das Sichtbare hinausgeht.

⁷⁶ Ebd., S. 35.

⁷⁷ Vgl. Hartmann, Karl-Heinz: *Wiederholungen im Erzählungen. Zur Literarität narrativer Texte*. Stuttgart: J. B. Metzler 1979, S. 33.

⁷⁸ Vgl. Augustin, *Episodisches Erzählen im Film*, S. 15.

⁷⁹ Ebd., S. 12.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- ADORNO, THEODOR W./ HORKHEIMER, MAX: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- BELLOUR, RAYMOND: Cine-Repetitions. In: Screen, Vol. 20, Nr. 2 (1979), S. 65-72.
- BRANIGAN, EDWARD: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers 1984.
- GENETTE, GÉRARD: Die Erzählung. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.
- INÁRRITU, ALEJANDRO GONZÁLEZ: Amores Perros. Hamburg: X Verleih 2000.
- KAWIN, BRUCE F.: Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film. Ithaca & London: Cornell University Press 1972.
- PÜTZ, PETER: Wiederholung als ästhetisches Prinzip. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2004.
- THOMPSON, KRISTIN: Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique. Cambridge [u. a.]: Harvard University Press 1999.
- TRAVIS, PETE: Vantage Point. München: Columbia Pictures 2008.

Forschungsliteratur

- AUGUSTIN, YVONNE: Episodisches Erzählen im Film. Alejandro González Iñárritus Filmtrilogie Amores Perros, 21 Grams und Babel. Stuttgart: ibidem-Verlag 2012.
- BACH, MICHAELA: Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen (Dissertation). Essen: Item-Verlag 1997.
- BEIER, LARS-OLAV: Die Konstruktion des Schicksals. Über die Filme von Guillermo Arriaga und Alejandro González Iñárritu. In: Brunow, Jochen (Hrsg.): Szenario 2. Film- und Drehbuch-Almanach. Berlin: Bertz + Fischer GbR 2008, S. 83-98.
- BONUSMATERIAL Inside Perspective. In: Travis, Peter: Vantage Point. München: Columbia Pictures 2008.
- DUDEN. Zitate und Aussprüche. Band 12. Mannheim [u. a.]: Dudenverlag 1993, Stichwort ‚Alles neu macht der Mai‘ S. 31.
- HARTMANN, KARL-HEINZ: Wiederholungen im Erzählungen. Zur Literarität narrativer Texte. Stuttgart: J. B. Metzler 1979.
- HICKETHIER, KNUT: The Same Procedure. Die Wiederholung als Medienprinzip der Moderne. In: Felix, Jürgen/ Kiefer, Bernd/ Marschall, Susanne/ Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Die Wiederholung. Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 41-62.
- HICKETHIER, KNUT: Film- und Fernsehanalyse. 4., aktual. und erw. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler 2007.
- KLIPPEL, HEIKE/ WINKLER, HARTMUT: „Gesund ist, was sich wiederholt.“ Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster: Lit Verlag 1994, S. 121.-136.

- KUHN, MARKUS: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2011.
- MARTINEZ, MATIAS/ SCHEFFEL, MICHAEL: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: Verlag C. H. Beck 2007.
- PARR, ROLF/ THIELE, MATTHIAS: Normalize it, Sam! Narrative Wiederholungsstrukturen und (de-)normalisierende ‚Lebensfahrten‘ in Film und Fernsehen. In: Gerhard, Ute/ Grünzweig, Walter/ Link, Jürgen/ Parr, Rolf (Hrsg.): (Nicht) normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps. Heidelberg: Synchron 2003, S. 37-64.
- REINECKE, STEFAN: Wenn das Kino über sich selbst staunt. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst. Band 13. Marburg: Schüren Presseverlag 1996, S. 9-15.
- SEESSLEN, GEORG: Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch. In: Ruffert, Christine/ Schenk, Irmbert/ Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz Verlag GbR 2004, S. 99-114.
- SIEREK, KARL: Transit oder: Das Elend der Reflexion. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst. Band 13. Marburg: Schüren Presseverlag 1996, S. 17-30.
- STEINER, ANDRÉ: Komplexität im Film. Multiperspektivisches Erzählen bei Alejandro G. Iñárritu und Pete Travis. In: Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 3 (2011), S. 101-109. http://www.rabbiteye.de/2011/3/steiner_komplexitaet.pdf (Stand 14.04.2013).
- TREBER, KARSTEN: Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film. Remscheid: Gardez! Verlag 2005.
- TURIM, MAUREEN: Flashbacks und das Zeit-Bild. In: Ruffert, Christine/ Schenk, Irmbert/ Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz Verlag GbR 2004, S. 29-42.
- VOGEL, AMOS: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 2000.
- VOSSEN, URSULA: Die zweite Chance. Wiederholungen und Zeitschleifen im Spielfilm. In: Felix, Jürgen/ Kiefer, Bernd/ Marschall, Susanne/ Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Die Wiederholung. Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 461-478.

ANHANG