

Hans J. Wulff

Hast du mich vergessen...? Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* Hrsg. v. Fabienne Liptay u. Corinne Wolff. München: Text + Kritik 2005, S. 147-153.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-128>.

I

Zuschauer im Kino sind manchmal wie Hunde, die die Fährte des Wildes aufgenommen haben.

Welchen Wildes aber, das am Ende der Fährte vielleicht gestellt wird? Welchen Braten wird der Jäger am Ende essen, belohnt für alle Widrigkeiten, die die Jagd bereitet hat? Zuschauer erkunden unbekanntes Gelände. Sie sind Trapper in einem Wald, den - so scheint's - noch keiner betreten hat. Wenn's gelingt, haben sie sie am Ende eine Karte des Waldes, sie wissen, wie man ihn wieder verlassen kann. Doch das ist nur die eine Seite des Spiels: So unbekannt der Wald dem Zuschauer ist, so weiß er doch auch, daß dieser Wald für ihn angelegt worden ist. Es ist ein Spiel-Wald.

Ein Zuschauer im Kino ist manchmal wie ein Kind, das sich in einen Irrgarten oder ein Labyrinth hineinbegibt. Wissend, daß man sich verirren wird. Daß das Gewirr der Gänge undurchdringbar erscheint, als könne man es nie wieder verlassen. Daß vielleicht die Angst kommen wird, aber auch der Spaß, wenn man anderen begegnet oder wenn man einen Ausweg gefunden hat. Und am Ende der Triumph, wenn man das Abenteuer zu Ende gebracht hat. Ein Irrgarten, in dem man sich sofort zurechtfindet, ist ein schlechter Vertreter seiner Gattung. Denn all diese Unsicherheiten, die plötzlichen Gefühle, gehören zum Besuch des Labyrinths dazu. Nicht alle Filme sind wie Irrgärten, aber manche. Und man nimmt es ihnen nicht übel.

Nützlich sind Fährten. Hinweise, die einer gegeben hat, der schon mal hier war. Natürlich weiß ich, daß der Irrgarten von jemandem gebaut wurde, der sich Gedanken gemacht hat, wie er mir, der ich ihn begehe, größtes Vergnügen bereiten könnte. Daß keine unerwartbaren Gefahren drohen, keine Ungeheuer, Minotauren oder verrückte Mörder im Gewirr der Gänge lauern, die dort nicht plaziert worden wären. Fährten und Hinweise sind Hilfsmittel. Hilfestellungen von freundlichen Vorbesuchern.

Auch der Zuschauer im Kino weiß den Wert der Fährte zu schätzen. Eine *Fährte* kann helfen, durch das Gewirr der Ereignisse durchzusteigen, einen Sinnzusammenhang zwischen unzusammenhängend Scheinendem zu stiften. Sie ist Entwurf eines sinnvollen Kontextes, ein roter Faden, der durch die Kette der Ereignisse gelegt werden kann - am Ende, wenn sich alles zusammengefügt hat.

Genauere Betrachtung ist nötig. Die *falsche Fährte* sei also eine Hypothese, an die man geglaubt hat und die sich als falsch erwies? Allerdings gehört aber doch das Wissen darum, daß Fährten im Labyrinth falsch sein können, zum Labyrinthbegehen dazu! Auch der Zuschauer im Kino weiß, daß seine Hypothesen trügerisch sein können, das gehört zum Hypothesenbilden dazu! Das macht doch gelegentlich sogar den Spaß an der Sache aus! Ich, der Zuschauer, weiß, daß der Erzähler mich manchmal zu täuschen versuchen wird, mich in falsche Richtungen lockt, mich zu übertölpeln versucht. Das ist ohne bösen Willen und gehört zum Spiel. Der Erzähler belügt mich nicht, aber er sagt vielleicht nicht ganz die Wahrheit - er läßt ein Detail weg, spiegelt mir die falsche Perspektive vor, überspringt etwas, das ich wissen müßte. Eine Geschichte zu verstehen heißt nicht immer, sich auf sicherem Boden zu bewegen. Wie hängen die Dinge zusammen? Wer ist die Figur, hat sie Hintergedanken, verfolgt sie dunkle Pläne? Wie werden sich die Dinge entwickeln? Was ist außerhalb jener Perspektive geschehen, die mir die Geschichte anbietet? Was ist geschehen, und wie und warum?

Zuschauer im Kino sind wie Hunde, die die Fährte des Wildes aufgenommen haben. Die Jagd ist beendet, wenn das Wild gestellt ist. Aber das Vergnügen an der Jagd ist nicht das Tier, das in der Strecke liegt, sondern das Aufspüren des Wildes, das Verfolgen seiner Fährten, sein In-die-Enge-treiben - und es ist um so größer, je mehr Fährten sich als Irreführungen, Umleitungen oder Sackgassen erweisen. Für

manche Arten des Vergnügens im Kino ist der Weg das Ziel.

II

Manchmal besteht das Spiel, einen Film zu gucken, ganz und gar darin, mögliche Täterschaften durchzuprobieren. In *Zehn kleine Negerlein* kann es dieser oder jener gewesen sein - bis sein Tod unter Beweis stellt: nein, der war's nicht. Ich permutiere die Möglichkeiten durch und werde am Ende doch noch einmal genasführt - weil der Täter sich selbst als Opfer inszenierte und ich nicht annehmen wollte, daß der letzte Mordversuch durch einen Toten verübt wurde.

Ein wunderbar komödiantisch-gesuchtes, ebenso künstliches wie packendes Ende hat die Gaunerkomödie *Mickey Blue Eyes* (1999): Es ist verabredet, daß der Bräutigam und der Vater der Braut während der Trauungszeremonie eine Ermordung vortäuschen sollen - über diesen Plan ist auch der Zuschauer informiert. Die Durchführung mißlingt jedoch. Im allgemeinen Durcheinander erschießt ein Onkel versehentlich die Braut - und die Polizei erschießt den Onkel. Einbruch der Spannung, Überraschung, emotionale Irritation - welch ein fatales und überraschendes Ende einer Komödie! Daß auch die Erschießung von Braut und Onkel ein Komplott und vorher abgesprochen gewesen ist, erfährt der Zuschauer erst, als die beiden Leichen abtransportiert werden und im Krankenwagen wieder zum Leben erwachen. Erneute Überraschung, der Film hat meine Reaktion überholt und tröstet mich mit noch tieferer Intrige: Die erzählte Welt ist voller Solidaritäten, von denen ich nichts geahnt habe, es ist eine Welt des Scheins, aber sie hat meine Helden gerettet!

Es gibt andere, viel weniger tiefgreifende Typen der falschen Fährte. Das *nicht genutzte Detail* ist z.B. das Messer, das in die Welt des Films zwar eingeführt wurde, aber nie zur Verwendung kam.

Es gibt *hängende Enden* und *blinde Motive* - man versteht darunter solche Elemente der Geschichte, die nicht weiterführen und im Verlauf der Erzählung aufgegeben werden oder sogar einfach ausklingen, ohne je an ein Ende gekommen zu sein.

Es gibt die *Moduswechsel*, wenn sich am Ende (wie in *Die Frau im Fenster* [*The Woman in the Window*, 1945], *Carrie*, 1976, oder neuerdings in *Vanilla Sky*,

2001) herausstellt, daß alles nur ein Traum gewesen ist.

Und es gibt den *falschen Alarm*, wenn etwas geschehen könnte, das den Helden in Gefahr bringen würde, aber tatsächlich nicht eintritt. In *Der einzige Zeuge* (*Witness*, 1985) stiehlt der Held Akten aus dem Polizeipräsidium; als er das Gebäude verläßt, begegnen ihm zwei Cops, die wissen könnten, daß er gesucht wird und ihn als Dieb überführen könnten - nichts geschieht, die Begegnung bleibt folgenlos.

Und es gibt natürlich die *roten Heringe*, die Hitchcock so gern auftischte. Ein berühmtes und oft erwähntes Beispiel ist das Geldbündel in *Psycho* (1960), das für die Protagonistin sowohl ein "neues Leben" wie aber auch den "Bruch mit der bürgerlichen Existenz" bedeutet und für den Zuschauer Anlaß ist, auf Verwicklungen der Geschichte - Anzeige, Verfolgung, neuer Diebstahl etc. - zu schließen. Daß dieses Geldbündel, das in zahlreichen Akten hervorgehoben und dessen Bedeutung für die Figur und für die Handlung mehrfach unterstrichen wurde, nach dem Mord an der Protagonistin so gar nicht beachtet wird, in seiner narrativen Bedeutung ganz heruntergesetzt wird, macht einen großen Teil die Irritation aus, die von dem Film bis heute ausgeht. Hitchcock versteht unter einem *roten Hering* einen „Dreh, der die Aufmerksamkeit ablenken soll, um den Mord besonders stark zu machen, daß er wirklich völlig überraschend kommt. Daß der ganze Anfang in die Länge gezogen war, alles was den Gelddiebstahl und Janet Leighs Flucht betraf, war unbedingt nötig, um das Publikum mit der Frage zu fesseln: Wird sie gefaßt oder nicht? Erinnern Sie sich, wie ich immer wieder auf die vierzigtausend Dollar zurückkomme? Vor Beginn der Dreharbeiten, beim Drehen und bis zum Schluß habe ich daran gearbeitet, die Bedeutung des Geldes hochzuspielen“ [1].

III

Falsche Fährten enden mit einer bemerkenswerten Neuformierung dessen, was der Zuschauer sich bis dahin zusammengereimt hatte. Der Zuschauer weiß, daß er in diese Phase eintreten wird - und insbesondere beim Kriminal- oder Detektivfilm ist das *Aha!* oder *Ach so!* der Einsicht in den wahren Gang der Ereignisse die eigentliche Quelle des Vergnügens. Dabei ist das Ende tatsächlich eine Neubesichtigung dessen, was ich über den Zusammenhang der Ereig-

nisse weiß - und ich nehme eine Revision der Ordnung vor, die ich bislang dem Geschehen unterlegt hatte. Die Schuhe des Mannes, die ich im nächtlichen Zimmer sah, gehören nicht dem Mörder, sondern dem Vater, der den Geburtstag der Heldin vorbereitet.

In vielen Filmen weiß ich, daß ich den Moment des *Aha!* oder *Ach so!* erreichen werde. Ich weiß also, daß der Film und seine Geschichte mir überlegen sein werden. Ich unterwerfe mich der Disziplin des Textes und werde erst am Ende aufgeklärt, wie alles zusammenhängt. Ich bin deshalb nicht verstimmt oder gar ärgerlich, sondern weiß, daß das zum Spiel „Diesen Film verstehen!“ gehört [2].

IV

Es scheint sinnvoll zu sein, *Typen von Fährten* zu unterscheiden.

Das kann die Suche nach der Lösung eines Rätsels sein. Dann weiß ich, daß das Geschehen mit einer Frage beginnt und auf eine Auflösung zusteuert. Der Kronzeugenfall ist der Krimi. Eine Frage ist gestellt, die Geschehnisse werden befragt auf ihre Fähigkeit, sich in eine Ableitung einfügen zu lassen. Es werden hypothetische Geschichten durchgespielt, deren Elemente durch die Frage perspektiviert werden.

Eine Fährte kann eine Annahme über den narrativen Zusammenhang sein. Was ist die Geschichte? Dazu bedarf es eines zentralen Themas und eines zentralen Konflikts. Geschieht es, daß der erste durch den zweiten Konflikt überlagert oder gar ersetzt wird, muß die Fährte gewechselt werden, weil sich herausgestellt hat, daß die Geschichte eine andere ist. Ein Beispiel ist Hitchcocks *Psycho* - die Geschichte des gestohlenen Geldes versiegt mitten im Geschehen. Ein anderes Beispiel ist Hitchcocks *Die Vögel* (*The Birds*, 1962), in dem die anfänglich gesetzte Liebesgeschichte von den Attacken der Vögel überlagert wird.

Eine Fährte ist auch die Annahme über den Wahrheitsgehalt resp. den ontologischen Status des Gezeigten. Wenn am Beginn von *Die amerikanische Nacht* (*La nuit américaine*, 1973) das Geschehen beginnt, nehme ich es als erste Realität - und bin überrascht, wenn es als Film im Film demaskiert wird. Auch wenn eine Realität sich durch subjektive Hal-

luzinationen anreichert (wie in Polanskis *Ekel* [*Repulsion*, 1966]), ist der Zuschauer unter Umständen unsicher, mit welcher Realität er es zu tun hat. Wo die Aufklärung erfolgt, ist von Fall zu Fall unterschiedlich. In der *Amerikanischen Nacht* erfolgt sie gleich zu Beginn des Films; in *A Beautiful Mind* (2001) werden wir mitten im Film informiert, daß ein Teil der Figuren subjektive Halluzinationen sind; in *The Sixth Sense* (1999) enthüllt erst der Schluß, daß die Annahme, der Held sei real, falsch gewesen ist. Komplizierte Wirrungen treten auf, wenn der Zuschauer mitten im Film das Wissen darüber, wer eine Figur ist, verliert. Richard Burton spielt den Entlassenen, den resignierten Säufer so authentisch, so ohne jedes Augenzwinkern, daß der Zuschauer in *Der Spion, der aus der Kälte kam* (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1965) nicht mehr beachtet, daß er eine Rolle spielt und daß sie zu einem Komplotz gegen einen östlichen Spionagering gehört - die Überraschung, wenn er wieder daran erinnert wird, ist um so nachhaltiger.

Eine Fährte kann auch eine Annahme darüber sein, wie die Bilder zusammenhängen. Sie tritt vor allem auf mikrostrukturellem Niveau auf. Dabei ist ein differenzieller Umgang mit vorliegenden Konventionen erforderlich. Jemand öffnet die Tür eines Hauses / Schnitt / die Tür öffnet sich, nun von innen gefilmt, er betritt den Eingangsflur. Wenn in einem solchen Anschlußschnitt die Pertinenz des Akteurs (der Mann im ersten und im zweiten Bild ist der gleiche) und der Objektumgebung (das Haus im ersten Bild ist das Haus, in dem die Kamera im zweiten steht) angenommen wird, kann der Umschnitt auf einen anderen Akteur oder einen anderen Ort überraschend sein. In *Das Schweigen der Lämmer* (*Silence of the Lambs*, 1990) klopft der Kommissar an eine Tür, die sich öffnende Tür ist aber ganz woanders, in einem anderen Haus, sie öffnet sich vor der Polizistin, sie wird nun dem Mörder gegenüber treten.

V

Zuschauer sind fährten-suchende Hunde. Jedes Detail wenden sie hin und her, prüfen seinen Charakter als Spur. Manchmal erweist sie sich schnell als falsch, manchmal folgt man ihr eine weite Strecke. Es scheint darum sinnvoll zu sein, falsche Fährten nach der *Ausdehnung* ihrer Geltung zu unterscheiden: Manche leiten nur kurze Zeit in die Irre, manche gel-

ten im Umfang einer Szene oder einer Szenenfolge, andere umgreifen den ganzen Text.

Ein Beispiel für eine kurzfristig wirksame falsche Fährte findet sich in Truffauts *Schießen Sie auf den Pianisten* (*Tirez sur le pianiste*, 1960): Charly will den Agenten aufsuchen, der ihn angesprochen und zum Vorspiel eingeladen hat. Er ist schüchtern, zaudert. Man hört aus dem Büro Violinenklänge. Er wendet sich von der Tür ab, kehrt aber zurück. Die Tür öffnet sich, die offenbar frustrierte junge Frau, die vorgespielt hatte, kommt heraus, Charly geht hinein. Die Kamera bleibt außen, fokussiert die junge Frau, fährt vor ihr her. Als aus dem Off das Geräusch von Charlys Klavierspiel zu hören ist, geht sie mit bewußt desinteressiertem Blick weiter. Das nächste Bild zeigt sie im Vorhof des Gebäudes. Sie wird im ganzen Film nicht mehr auftreten. -- Die Szene scheint der Strategie des „gleitenden Themas“ zu folgen. Einer Szene der ersten folgt eine der zweiten Figur. Das ist wie in Hitchcocks *Familiengrab* (*Family Plot*, 1976) - nach der zufälligen Begegnung der Doppelhelden an einem Fußgängerübergang bleibt die Kamera beim zweiten, hier nur zufällig dazugekommenen Paar. Bei Hitchcock ist der topikale Übergang ausgeführt und leitet das narrative Grundmuster des „verkehrten Paares“ ein. Bei Truffaut dagegen ist der Wechsel nur formal angelegt, wird nicht ausgeführt und schon gar nicht in narrative Struktur überführt. Eine momentane Irreleitung eben.

Kurzfristig wirksam sind manchmal auch dialogische falsche Fährten. In *Das Russlandhaus* (*The Russia House*, 1990) wird der englische Verleger in einer Befragung durch die Amerikaner gefragt, ob er Kontakt mit anarchistisch eingestellten Musikern habe. „Es gab einen...“ hebt die Antwort an, der Name wird genannt, der Satz vollendet: „...der als Jazzmusiker nicht anarchistisch eingestellt war.“ Momentane Irritation: Gibt der Held den amerikanischen Bürokraten-Militärs nach, „fällt er um“, würde sich als Spitzel verhalten - und dann die Rettung: Er bleibt Sieger und beherrscht die Situation. Diese Formen ähneln den falschen Alarmen.

Eine lange falsche Fährte, die den ganzen Text umgreift, ist in *Carlito's Way* (1993) zu finden: Man weiß zu Beginn, daß der Held tödlich angeschossen werden wird. Alles deutet darauf hin, daß er das Opfer einer Rache wird, für einen Mord an einem Mafioso, den ein scheinbarer Freund begangen hat. Fa-

tal, daß Carlito in die Mühle der Mafia geraten wird, Kandidat für ihre Rache, wo er nicht einmal Italiener ist. Er teilt zwar Elemente des Ehrenkodex mit der Mafia, nimmt die Pflichten der Freundschaft als höchstes aller Güter. Doch greift die Rache der Mafia-Leute gar nicht, Carlito kann sie überwältigen oder umbringen, den letzten Mordschützen, den die Organisation auf ihn angesetzt hat, erschießen Polizisten. Der Mörder am Ende ist eine Nebenfigur, die Carlito einmal gedemütigt und dann laufengelassen hat. Er tritt nun wieder auf, er war von der Erzählung lange Zeit nicht mehr erwähnt worden - und sein „Hast du mich vergessen?“ scheint gleichermaßen an Carlito wie an den Zuschauer gerichtet.

VI

Falsche Fährten sind Elemente eines Spiels, das Drehbuchautor und Zuschauer miteinander spielen. Der Zuschauer weiß, daß er auf einen Weg gelockt werden soll, der ihm die Ereignisse einer Geschichte in besonderer Folge und in besonderer Art zeigen. Er weiß, daß ihm Indizien nahegelegt werden, an die er glauben soll. Er weiß es und läßt sich trotzdem ein. Gerade darum ist das Drehbuchgewerbe so vertrackt: Weil auch der Autor weiß, daß der Zuschauer weiß, daß der Film um die Suggestion eines Zusammenhangs der Ereignisse gehen wird, der nie dagewesen ist, den zu entwerfen aber die Aufgabe des Zuschauers sein wird. Der Autor, der Zuschauer - die beiden Rollen gehören zueinander. Ereignisse in eine Reihe zu stellen, daß ihr Zusammenhang höchst plausibel erscheint: die Aufgabe des Autors. Ich, der Zuschauer, gehe ins Kino und lasse mich auf die falschen Fährten verlocken, weil die Prüfung der Indizien, die Implausibilisierung dessen, was ich geglaubt habe, und der plötzliche Übergang auf eine neue Hypothese über den Zusammenhang des Geschehens das eigentliche Vergnügen der Geschichte ausmachen.

Die falschen Fährten sind Spuren, die in das Rezeptionsvergnügen selbst hineinführen.

Anmerkungen

[1] Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser 1973, S. 263f.

[2] Darum auch gehören die falschen Fährten zum Repertoire der Erzählstrategien, die darauf hindeuten, daß es einen „kommunikativen Kontrakt“ zwischen Zuschauer

und Film gibt; vgl. dazu meinen Artikel „Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie“ in: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154.