

Bernd Leiendecker

«They Only See
What They Want to See»

Geschichte des unzuverlässigen
Erzählens im Spielfilm

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
1. Einleitung und theoretische Vorüberlegungen	9
2. Theoretische Einordnung des Gegenstands	16
2.1 Unzuverlässiges Erzählen in der Filmwissenschaft	16
2.2 Begriffsdefinition	27
2.3 Verwandte Begriffe	41
3. Vorstellung und Kategorisierung des Filmkorpus	55
3.1 Die retroaktive Traummarkierung	58
3.2 Der vorgetäuschte Tod	74
3.3 Die retroaktive Markierung von Halluzinationen, Visionen und Tagträumen	92
3.4 Die retroaktiv markierte intradiegetische Fiktion	103
3.5 Die unzuverlässige Rückblende	111
3.6 Der unbewusste Tod	128
3.7 Imaginäre Freunde und gespaltene Persönlichkeiten	137
3.8 Die retroaktiv markierte Virtuelle Realität	143
3.9 Die irreführende Voice-Over-Rahmung	149
3.10 Zuweisung einer Opferrolle durch unvollständige Exposition	154
3.11 Die metaleptische Annullierung	156
3.12 Einzelfilme	160

4. <i>Distant reading</i> des Filmkorpus	166
4.1 Übersicht über das Filmkorpus	167
4.2 Absolute Häufigkeit von unzuverlässigem Erzählen	174
4.3 Qualitative Veränderungen	183
4.4 Verteilung der Unzuverlässigkeitsmuster 1998–2000	189
4.5 Kommerzieller Erfolg	192
4.6 Entwicklung eines Erzählmusters: Die retroaktive Traummarkierung	195
4.7 Kritische Würdigung	199
5. Fazit	201
6. Anhang	
Literaturverzeichnis	205
Filmverzeichnis	213
Verzeichnis der TV-Serien	219
Übersicht über das Filmkorpus	220

Vorwort

Zwar ist eine Dissertation und das daraus entstehende Buchprojekt formal das Werk eines Einzelnen, doch das vorliegende Buch wäre ohne die Unterstützung, die ich aus meinem Umfeld erfahren habe, nicht realisierbar gewesen. Insbesondere möchte ich folgenden Personen und Institutionen meinen Dank aussprechen:

Prof. Dr. Vinzenz Hediger und Prof. Dr. Eva Warth haben die Betreuung meiner Dissertation übernommen und standen mir stets hilfreich zur Seite. Sie nahmen sich Zeit zur Beantwortung meiner Fragen und unterstützten mich in allen wissenschaftlichen Unternehmungen mit großem Interesse und ebenso großer Hilfsbereitschaft.

Dr. Annette Schüren begleitete die Überarbeitung meiner Dissertation und ihre Überführung in eine druckreife Buchversion und stand mir in allen Fragen hilfreich zur Seite.

Die Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum und die Gesellschaft der Freunde der Ruhr-Universität Bochum haben mich bei der Finanzierung verschiedener Tagungsaufenthalte unterstützt. Im Rahmen dieser Aufenthalte durfte ich Teile meines Projekts einer wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorstellen und konnte mir so immer wieder wertvolle Rückmeldungen einholen, die zur Schärfung meiner Argumentation beigetragen haben. Das Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum hat einen mehrtägigen Forschungsaufenthalt in Paris finanziell unterstützt, in dessen Verlauf ich in der *Bibliothèque nationale de France* und der *Cinémathèque française* verschiedene schwierig zu beschaffende Filme gesichtet habe. Mein Dank gilt in diesem Zusammenhang auch Susanne von der Heyden und Dagny Körber, die mir bei der Antragstellung und der Erledigung der notwendigen Formalitäten immer wieder eine große Hilfe waren.

Das Team der Mediathek des Instituts für Medienwissenschaft unter der Leitung von Christian Heinke hat mir den Zugang zu vielen der analysierten Filme erst ermöglicht und manche Filme auf meine Bitte hin angeschafft.

Tim Baloniak, Holger Gehlen, Renate Leiendecker und Britta Reichhardt haben mein Manuskript in verschiedenen Stadien der Fertigstellung auf Fehler überprüft und mir zahlreiche hilfreiche Anmerkungen zu Rechtschreibung, Inhalt und Form gegeben. Holger Gehlen hat mich zudem bei der Gestaltung der Tabellen und Diagramme unterstützt.

Zahlreiche Fachkollegen, Freunde und Bekannte haben mich auf weitere Filmbeispiele aufmerksam gemacht und mir die entsprechenden Filme zur Verfügung gestellt.

Ohne die vorbehaltlose Unterstützung, die Ermutigung und das Vertrauen meiner Eltern, Heinz und Renate Leiendecker, hätte ich meine akademische Laufbahn und insbesondere mein Promotionsvorhaben nicht realisieren können. Dieses Buch ist ihnen gewidmet.

Herne, im Januar 2015

Bernd Leiendecker

1. Einleitung und theoretische Vorüberlegungen

«Please return your seat backs to their full upright and locked position.» Normalerweise wird eine derartige Aufforderung in Flugzeugen an Passagiere gerichtet, um sie auf den Landeanflug oder auf Turbulenzen vorzubereiten. Im Film *FIGHT CLUB* (USA/D 1999) hingegen sagt der namenlose Voice-Over-Erzähler diesen Satz, als klar wird, dass er und Tyler Durden keineswegs zwei unterschiedliche Personen sind, wie bis dahin anzunehmen war. Stattdessen stellt sich heraus, dass der Erzähler unter einer Persönlichkeitsspaltung leidet und Tyler lediglich eine Manifestation dieser gespaltenen Persönlichkeit ist. Dabei scheint der Erzähler den Zuschauer¹ direkt anzusprechen, der aufgrund der filmischen Darstellung derselben Täuschung unterlag wie der Erzähler selbst.

Die evozierten Parallelen zu einem turbulenten Flug scheinen dabei keineswegs zufällig zu sein, denn dem Zuschauer wird plötzlich der scheinbar sichere narrative Boden unter den Füßen weggezogen. Im Gegensatz zu einer Flugreise, bei der Turbulenzen eine unerwünschte Störung bedeuten, sind die überraschenden Wendungen in *FIGHT CLUB* und vergleichbaren Filmen jedoch beabsichtigt und sollen den Zuschauer unterhalten. Im Optimalfall werden sie vom Zuschauer positiv aufgenommen und stellen ein zentrales Qualitätsmerkmal eines Films dar. Insbesondere wenn die überraschende Wendung gegen Ende eines Films erfolgt, kann sie positive Mundpropaganda generieren und dafür sorgen, dass die Zuschauer den Film wei-

1 Aus Gründen der Lesbarkeit wird bei Gruppenbezeichnungen wie «Zuschauer» hier und in der Folge das generische Maskulinum verwendet, ohne dadurch auf eine bestimmte Geschlechtlichkeit der Einzelmitglieder dieser Gruppen verweisen zu wollen. Ist das Geschlecht im Zusammenhang mit Gruppenbezeichnungen im Verlauf der folgenden Ausführungen relevant, wird es durch Adjektive wie «männlich» und «weiblich» ausdrücklich benannt.

terempfehlen. Die Wichtigkeit des Endes für die Zufriedenheit des Publikums und die daraus resultierende Weiterempfehlung von Filmen hebt Fritz Iversen hervor:

Generell scheint die letzte Viertelstunde von großer Bedeutung für das Zustandekommen eines leistungsfähigen Mundpropaganda-Netzwerks zu sein. Das Ende ist schon deshalb der wichtigste Moment, weil es der letzte Eindruck ist, den man vor dem Verlassen des Kinos bekommt, und weil es ein besonders wichtiges Thema beim Reden über einen Film darstellt. [...] Eine emotionale Zuspitzung, eine Pointe, eine überraschende Auflösung trägt entscheidend dazu bei, dass die Zuschauer mit einem Gefühl der Zufriedenheit das Kino verlassen.

(Iversen 2005, 190)

Diese Erkenntnis bezieht Iversen zwar insbesondere auf Independent-Filme, doch sie ist zweifellos auch für das Mainstream-Kino relevant. Entsprechend verwundert es kaum, dass die überraschende Wendung in *FIGHT CLUB* in der jüngeren Vergangenheit kein Einzelfall ist. Als eine Möglichkeit zur Herbeiführung einer solchen Wendung hat die Filmwissenschaft, insbesondere im deutschsprachigen Raum, in den letzten Jahren das unzuverlässige Erzählen identifiziert und analysiert. Verschiedene Sammelbände (z.B. Liptay/Wolf 2005a und Helbig 2006a) leisten theoretische Grundlagenarbeit und präsentieren Beispielfilme, bei denen häufig die Täuschung und anschließende Überraschung des Publikums im Mittelpunkt stehen. Dabei wird aufgezeigt, dass unzuverlässiges Erzählen nicht ausschließlich zur Herbeiführung einer überraschenden Auflösung am Filmende genutzt werden kann. Beispielsweise werden in Aufsätzen von Jörg Schweinitz (2005) und Maurice Lahde (2006) Filme behandelt, in denen sich bereits deutlich früher offenbart, dass das Publikum durch unzuverlässiges Erzählen getäuscht wurde.

Film ist allerdings keineswegs das einzige oder auch nur das erste Medium, in dem unzuverlässiges Erzählen genutzt wird und das in diesem Zusammenhang wissenschaftlich untersucht wird. Die Literaturwissenschaft befasst sich schon seit längerer Zeit mit dem unzuverlässigen Erzählen in Texten wie *The Tell-Tale Heart* (1843) von Edgar Allan Poe oder *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) von Ambrose Bierce, welche älter sind als das Kino insgesamt. Sowohl die literarische Produktion weiterer unzuverlässiger Erzählungen als auch die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen ist bis heute ungebrochen. Aber auch einige Hörspiele (vgl. Hand 2005) oder TV-Serien (vgl. Leindecker 2013a) bedienen sich einer unzuverlässigen Erzählweise. Entsprechend ist unzuverlässiges Erzählen als medienübergreifendes Phänomen zu verstehen und eine Theorie des unzuverlässigen Erzählens muss den Anspruch haben, für jedes Erzählmedium ihre Gültigkeit zu behalten (vgl. Helbig 2005a, 131). Gleichzeitig sind die Ausprägungen erzählerischer Unzuverlässigkeit zumindest potentiell medienspezifisch. Jedes Medium verfügt über ein ihm eigenes Ensemble von Kommunikationskanälen und kann diese für unzuverlässiges Erzählen nutzen. Daher beruft sich die filmwissenschaftliche

Unzuverlässigkeitsforschung zwar häufig auf Theorien, die bereits durch die Literaturwissenschaft geprägt wurden, arbeitet jedoch außerdem an der Beschreibung filmspezifischer Ausprägungen von Unzuverlässigkeit.

Die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit unzuverlässigem Erzählen im Spielfilm ist jedoch keineswegs erschöpfend. Bei näherer Betrachtung erweist sie sich insbesondere als stark gegenwartsorientiert und damit ahistorisch. Zudem finden sich bislang nur Ansätze einer Systematisierung und Kategorisierung von unzuverlässigem Erzählen (z.B. Orth 2006 und Kuhn 2009, 155f.) oder umfassenderen Phänomenen, von denen unzuverlässiges Erzählen eine Teilmenge darstellt (z.B. Ramírez Berg 2006). Diese Forschungslücken in der Beschäftigung mit erzählerischer Unzuverlässigkeit werden durch das vorliegende Buch geschlossen.

Ziel der Untersuchung ist also eine Systematisierung und Historisierung von unzuverlässigem Erzählen im Spielfilm – einerseits als Analyse der spezifischen Ausprägung erzählerischer Unzuverlässigkeit im Medium Spielfilm, andererseits aber mit dem Anspruch einer medienübergreifenden Gültigkeit der Systematisierung und unter Beachtung nicht-filmischer Vorbilder. Für dieses Vorhaben sind drei Schritte notwendig. Zunächst gilt es, den Forschungsstand zum unzuverlässigen Erzählen im Spielfilm zu erfassen und darauf aufbauend eine für das weitere Vorgehen verbindliche Definition von unzuverlässigem Erzählen zu finden. Ferner wird unzuverlässiges Erzählen von den zahlreichen verwandten Begriffen abgegrenzt, welche Eingang in den filmwissenschaftlichen Diskurs gefunden haben. Anhand der Definition und der anschließenden Abgrenzungen erfolgt die Bildung eines Analysekorpus, welches die Grundlage der weiteren Untersuchungen darstellt. In einem zweiten Schritt wird das Analysekorpus systematisch kategorisiert, um die historische Entwicklung der einzelnen Unzuverlässigkeitsmuster herauszuarbeiten. Des Weiteren werden gegebenenfalls verschiedene Untervarianten eines Musters aufgezeigt und zueinander in Beziehung gesetzt. Das Hauptanliegen dieses Analyseschritts ist die Herausarbeitung einer verbindlichen Typologie und die Darstellung historischer Veränderungen, wengleich in Einzelfällen auch Überlegungen zur Genreaffinität oder zur Ästhetik bestimmter Muster angestellt werden. Im letzten Untersuchungsschritt wird durch ein *distant reading*² eine quantitative Auswertung des Filmkorpus vorgenommen, durch welche allgemeine Aussagen über die historische Entwicklung des unzuverlässigen Erzählens im Spielfilm möglich sind und filmhistorische und gesamtgesellschaftliche Einflussfaktoren identifiziert werden können.

2 *Distant reading* ist ein Begriff, der von dem Literaturwissenschaftler Franco Moretti (2000, 56ff.) geprägt wurde. Da eine Detailanalyse von Einzelbeispielen zu einem relativ kleinen Korpus führe, spricht er sich dafür aus, möglichst viele Werke aus großer Distanz und vor allem unter Auswertung der bereits vorhandenen Sekundärliteratur zu betrachten.

Die historische Untersuchung eines weiterhin in aktuellen Filmen anzutreffenden Phänomens muss sich dabei dem Problem stellen, nicht mit allen aktuellen Entwicklungen Schritt halten zu können. Um einen ‚Wettlauf‘ mit der Filmindustrie zu vermeiden, wurde das Jahr 2000 als zeitliche Begrenzung des Analysekorpus festgelegt. Orientiert man sich bei der Wahl des Startzeitpunkts an der ersten kommerziellen Filmvorführung im Jahr 1895, so ergibt sich ein Untersuchungszeitraum von 1895 bis 2000. Während der Beginn des Untersuchungszeitraums durch filmhistorische Fakten begründet ist, handelt es sich bei der Endbegrenzung um eine relativ beliebige Festlegung, die unter anderem sicherlich der plakativen Jahreszahl geschuldet ist. Dennoch gibt es auch andere Gründe für die Wahl der Endbegrenzung. So konstatieren verschiedene Artikel einen deutlichen Anstieg erzählerischer Unzuverlässigkeit in den 1990er-Jahren (vgl. Helbig 2005a, 135; Thoene 2006, 74 und Laass 2008, 234), so dass dieser offenbar besonders relevante Zeitraum in der Analyse berücksichtigt werden sollte. Gleichzeitig würde ein Mitbezug der Zeit nach 2000 den primär historischen Ansatz der Untersuchung zu stark öffnen. Angesichts der vielen Filmbeispiele, welche die Zeit nach 2000 liefert, bestünde die Gefahr, dass ältere Filme insbesondere in der quantitativen Auswertung marginalisiert würden. Zudem ist die Datenlage für die jüngere Vergangenheit potentiell kritisch. Da viele der wichtigen Publikationen zum Thema zwischen 2005 und 2009 erschienen sind, ist insbesondere die zweite Hälfte der 2000er-Jahre noch nicht hinreichend wissenschaftlich betrachtet worden. Entsprechend existieren für diesen Zeitraum weniger verlässliche Quellen, die bei der Zusammenstellung des Filmkorpus herangezogen werden können. So steigt das Risiko, relevante Filme zu übersehen und die Lückenhaftigkeit der Datenbasis nimmt deutlich zu. Angesichts dieser Faktoren ist eine Grenzziehung im Jahr 2000 zwar nicht alternativlos, aber sinnvoll. Entwicklungen der Folgejahre werden in den einzelnen Kapiteln ohne Anspruch auf Vollständigkeit angedeutet, müssten jedoch durch eine eingehendere Untersuchung bestätigt werden.

Eine räumliche Beschränkung des Filmkorpus findet hingegen nicht statt. Wie sich zeigen wird, dominiert der US-amerikanische und westeuropäische Film das Filmkorpus, so dass die erzielten Ergebnisse insbesondere auf diese Regionen anwendbar sind. Gleichzeitig ist es im Interesse eines möglichst umfassenden Überblicks über die Geschichte des Phänomens ‚unzuverlässiges Erzählen‘ unangebracht, geeignete Filme aufgrund ihres Entstehungslands auszuschließen. Dennoch muss betont werden, dass die erzielten Ergebnisse beispielsweise für das asiatische, südamerikanische oder afrikanische Kino nicht die gleiche Aussagekraft haben wie für den US-amerikanischen und westeuropäischen Film.³

3 Hierbei ist ferner zu bedenken, dass unzuverlässiges Erzählen womöglich ein Konzept ist, welches nur unter engem Rückgriff auf die Gepflogenheiten des klassischen Erzählkinos Hollywoods gedacht werden kann. Da sich jedoch das Kino anderer Kulturen nicht zwangsläufig an diesen

Über die zeitliche Abgrenzung des Fokus der Untersuchung und den Verzicht auf eine vergleichbare räumliche Einschränkung hinaus sind einige theoretische Vorüberlegungen notwendig, um die nachfolgenden Befunde angemessen einordnen zu können. Die erste und wichtigste Prämisse dieser Untersuchung lautet, dass Film ein narratives Medium ist. Andernfalls wäre eine Untersuchung erzählerischer Unzuverlässigkeit im Spielfilm gegenstandslos. Der Status des Films als erzählendes Medium ist wiederholt in Zweifel gezogen worden, doch inzwischen vertritt die deutliche Mehrzahl der Theoretiker die Ansicht, dass der Film als narrativ einzuordnen ist (vgl. Laass 2008, 6). Dass es durchaus verschiedene Positionen dazu gibt, wie genau ein Film erzählt, wird in Kapitel 2.2.1 erörtert. Als theoretische Grundlage reicht jedoch zunächst die grundsätzliche Annahme filmischer Narrativität aus.

Eine weitere Überlegung betrifft die Ebenen, auf denen filmische Narration stattfinden kann. Hier eröffnet Edward Branigan ein Kontinuum von acht Ebenen: der historische Autor, der extra-fiktionale Erzähler, der nicht-diegetische Erzähler, der diegetische Erzähler, die nicht-fokalisierte Erzählung, die externe Fokalisierung, die interne Fokalisierung (Oberfläche) und die interne Fokalisierung (Tiefe) (vgl. Branigan 1992, 87). Dabei werden in einem gegebenen Film nicht zwangsläufig alle dieser Ebenen auch genutzt (vgl. ebd., 100). Während Branigans Unterteilungen für den Zweck dieser Untersuchung nicht bis ins letzte Detail nachvollzogen werden müssen, eröffnet er doch drei Bereiche, deren Abgrenzung für das weitere Vorgehen relevant ist. Die Ebene des historischen Autors verweist auf einen ersten Bereich: Gegebenheiten außerhalb des eigentlichen Films, zu denen nicht nur die historischen Urheber des Films, sondern auch PR-Kampagnen oder sonstige außerfilmische Kommunikation über einen Film zählen. Der zweite Bereich ist die tatsächliche Erzählung, unabhängig davon, ob sie vordergründig durch unpersonliche Erzählinstanzen, intra- oder extradiegetische Figuren erfolgt. Der dritte Bereich umfasst schließlich die verschiedenen Instanzen der Fokalisierung eines Films. Hier gilt es gemäß der Terminologie von Jörg Schweinitz zwischen der bildlogischen, der tonlogischen und der handlungslogischen Fokalisierung zu unterscheiden. Die bild- und tonlogische Fokalisierung beschreibt, ob die unmittelbare visuelle bzw. auditive Perspektive einer Figur eingenommen wird. Im Fall der bildlogischen Fokalisierung geschieht dies beispielsweise durch Point-of-View-Shots. Entsprechend kann für Bild und Ton zwischen einer subjektivierten (es wird die Perspektive einer Figur eingenommen) und einer objektivierten (es wird nicht die Perspektive einer Figur eingenommen) Fokalisierung unterschieden werden (vgl. Schweinitz 2007, 95). Bei der handlungslogischen Fokalisierung gilt es, zwischen

Gepflogenheiten orientiert (vgl. z.B. Raghavendra 2007, 32ff. für das Kino Indiens), läuft eine Untersuchung des *world cinema* auf unzuverlässiges Erzählen Gefahr, den jeweiligen nationalen Eigenheiten nicht gerecht zu werden und das Kino durch eine stark von Hollywood geprägte Perspektive zu betrachten.

intern (der Zuschauer teilt die Erlebnisperspektive und den Wissensstand einer Figur), extern (der Zuschauer erfährt weniger, als die Fokalisierungsfigur weiß) oder nullfokalisiert (der Zuschauer erfährt mehr, als jede einzelne Figur weiß) zu unterscheiden (vgl. ebd., 87f.). Der Bereich der Fokalisierung ist für unzuverlässiges Erzählen besonders relevant, da die Unzuverlässigkeit häufig nachträglich damit begründet wird, dass eine interne handlungslogische Fokalisierung vorlag (vgl. ebd., 91).

Eine letzte Vorüberlegung betrifft die Zuschauerkonzeption, welche einer Behandlung erzählerischer Unzuverlässigkeit zugrunde liegt. Den Überlegungen David Bordwells folgend ist der Filmzuschauer aktiv⁴ und bemüht, die präsentierten Informationen zu einer nachvollziehbaren Geschichte zusammenzusetzen. Er nutzt narrative Schemata, um die Informationen nach zeitlichen, räumlichen und kausalen Gesichtspunkten zu organisieren. Dabei bildet er Hypothesen über die bereits präsentierten und noch zu präsentierenden Fakten der Geschichte und überprüft, ob seine Hypothesen auch neu hinzukommenden Informationen standhalten. Bordwell betont, dass der Zuschauer von einem Film zu unzutreffenden Hypothesen ermutigt werden kann und dass in solchen Fällen ein kurz- oder längerfristiger Irrtum des Publikums beabsichtigt ist (vgl. Bordwell 1985, 38f.).

Bordwells neoformalistisch-kognitivistische Zuschauerkonzeption ist jedoch nicht die einzige Möglichkeit, sich dem Zuschauer unzuverlässig erzählter Filme zu nähern. Laura Mulvey (2004, 25) beschreibt eine «neugierige ZuschauerIn», welche ebenfalls mit unzuverlässigen Erzählen der letzten Jahrzehnte in Einklang zu bringen ist. Mulvey konstatiert, dass der technische Wandel den Zuschauer ermächtigt, das Abspieltempo eines Films zu kontrollieren, das Bild anzuhalten, Szenen zu überspringen oder zu wiederholen. Dadurch tritt an die Stelle des voyeuristischen Zuschauers, welcher von den Aufführungsbedingungen des Kinofilms begünstigt wurde, der neugierige Zuschauer, welcher von den neuen Möglichkeiten von VHS und DVD profitiert. Auch wenn Mulvey den neugierigen Zuschauer eher in Bezug auf die filmische Ästhetik konzipiert, scheinen einige ihrer Beschreibungen gleichermaßen auf den Zuschauer unzuverlässig erzählter Filme zuzutreffen. Sie konstatiert ein traditionelles menschliches Interesse am Lösen von Rätseln:

[...] I tried to evolve an alternative spectator, who was driven, not by voyeurism, but by curiosity and the desire to decipher the screen [...]. Curiosity, a drive to see, but also to know, still marked a utopian space for a political, demanding visual culture, but also one in which the process of deciphering might respond to the human mind's long-standing interest and pleasure in solving puzzles and riddles.

(Mulvey 2006, 191)

4 Gemäß Volker Ferenz gilt dies im Fall von unzuverlässigen Erzählen sogar in besonderem Maße: «In a number of ways, therefore, unreliable narration further activates the already active spectator.» (Ferenz 2008, 5)

Auch unzuverlässiges Erzählen appelliert an die Lust des Zuschauers am Lösen von Rätseln, insbesondere im Fall von Filmen, die durch ihre Rätsel ein wiederholtes Ansehen fördern. Neugier und der Wunsch, den Filminhalt zu «entziffern», spielen bei der Rezeption erzählerischer Unzuverlässigkeit ebenfalls eine Rolle.

Bei beiden Zuschauerkonzeptionen handelt es sich um theoretische Konstruktionen, die eher ein allgemeines Konzept als einen empirisch erfahrbaren Zuschauer beschreiben. Insgesamt existieren kaum Untersuchungen darüber, wie unzuverlässig erzählte Filme tatsächlich rezipiert werden. In seltenen Fällen sind Reaktionen von Filmkritikern überliefert, welche auf eine allgemeine Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit einem Film und seiner Auflösung hinweisen. Wie empirische Zuschauer im Detail mit den Informationen unzuverlässig erzählter Filme umgehen, welchen Fehlschlüssen sie unterliegen und wann und weshalb sie diese schließlich korrigieren, ist bisher nicht wissenschaftlich untersucht worden. Dennoch machen viele wissenschaftliche Texte Feststellungen darüber, wie der Zuschauer mit unzuverlässigem Erzählen umgeht und welche Konsequenzen bestimmte Erzählweisen für die Hypothesenbildung des Zuschauers haben. Vergleichbare Aussagen werden auch im Verlauf dieser Untersuchung getroffen, ohne dass sie an empirischen Zuschauern belegt werden. Dies folgt der Ansicht, dass das Verständnis eines Films auf Seiten des Zuschauers nicht vollkommen beliebig ist, sondern durch die filmischen Informationen und Signale angeleitet wird. Mit Bezug auf Stuart Halls Theorie des *preferred meaning* (vgl. Pillai 1992, 227ff.) wird im Rahmen dieser Untersuchung davon ausgegangen, dass den meisten textuellen Informationen insbesondere im Fall von unzuverlässigem Erzählen eingeschrieben ist, wie sie vom Zuschauer verstanden werden sollen bzw. welche Hypothesen des Zuschauers sie ermutigen sollen. Ob dies bei einzelnen empirischen Zuschauern tatsächlich so geschieht, ist zumindest im Rahmen dieser Untersuchung zweitrangig. Es ist beispielsweise davon auszugehen, dass fast alle Zuschauer von FIGHT CLUB am Filmende verstanden haben, dass Tyler Durden und der Ich-Erzähler zwei Seiten einer gespaltenen Persönlichkeit sind. Andere, konkurrierende Deutungen der Ereignisse können von einzelnen Zuschauern vorgenommen werden, werden durch den Film jedoch nicht auf die gleiche Weise angestoßen wie die Annahme einer Persönlichkeitsspaltung. Entsprechend wird im Verlauf dieser Untersuchung bei Verweis auf Aktivitäten und Hypothesen des Zuschauers zumeist darauf Bezug genommen, welche Aktivitäten des Zuschauers ermutigt werden. Wenn die Reaktionen empirischer Zuschauer wiedergegeben werden, geht dies ausdrücklich aus dem Zusammenhang hervor.