



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Barney's Version:
Narratologische Betrachtung eines unzuverlässigen
Erzählers“

Verfasserin

Nina Kusche

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: a.o. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl

Inhalt

1.	Vorwort.....	1
2.	Aufbau der Arbeit.....	4
3.	Aufbau des Romans.....	5
4.	Aufbau des Films.....	8
5.	Inhalt der Geschichte.....	11
5.1.	Clara 1950-1952.....	11
5.2.	The Second Mrs. Panofsky 1958-1960.....	13
5.3.	Miriam 1960-.....	15
5.4.	Afterword by Michael Panofsky.....	16
6.	Film und Literatur – Literaturadaptionen.....	18
6.1.	Adaption kennt keine Reihenfolge.....	20
6.2.	Original und minderwertige Kopie?.....	21
6.3.	Schwierigkeiten bei der Adaption.....	23
6.3.1.	Ich-Erzählung und Subjektivität.....	24
6.3.2.	Innerlichkeiten – Äußerlichkeiten.....	25
6.3.3.	Vergangenheit und Gegenwart.....	26
6.4.	Werktreue als Qualitätskriterium?.....	26
6.5.	Adaption als Übersetzung.....	27
6.6.	Ökonomische Überlegungen.....	29
6.7.	Die Verfilmung von <i>Barney's Version</i>	30
6.8.	Geschichte der Literaturverfilmung – Film als narratives Medium.....	33
7.	Erzähltheorie – Narratologie.....	39
7.1.	Filmnarratologie.....	39
7.1.1.	Geschichtliche Entwicklung der Filmnarratologie.....	40

7.2.	Narrative Medien – Transmediale Narrativität.....	41
7.3.	Versuch einer medienübergreifenden Definition von Narrativität.....	42
7.3.1.	Fabel – Sujet.....	42
7.3.2.	Zeitlich organisierte Handlungen.....	43
7.3.2.1.	Ordnung und Dauer.....	44
7.3.2.2.	Erzählzeit vs. Erzählte Zeit.....	45
7.3.2.3.	Zeitliche Orientierung in der Narration.....	47
7.3.3.	Mimetisches und diegetisches Erzählen – showing und telling.....	49
7.3.4.	Mittelbarkeit als Kriterium für Narrativität.....	52
7.3.5.	Daraus abgeleitete Definition von Narrativität.....	54
8.	Die Erzählsituation.....	54
8.1.	Perspektive – Point of view – Fokalisierung.....	54
8.1.1.	Selektion und Interpretation.....	59
8.2.	Wer erzählt?.....	60
9.	Veränderungen gegenüber dem Roman – Auswirkungen und Gründe.....	66
9.1.	Familie Panofsky.....	66
9.2.	Vater-Sohn-Beziehung.....	66
9.3.	Terry McIver / Sean O’Hearne.....	67
9.4.	Barneys Stammlokal.....	68
9.5.	Zeit der Handlung.....	69
9.6.	Barneys Zeit in Europa.....	69
9.7.	Claras Tod.....	70
9.8.	Die zweite Ehe.....	70
9.9.	Vergesslichkeit.....	72
9.10.	Die Ereignisse am See.....	73
9.11.	Neuanfang mit Miriam.....	74
9.12.	Eine Zwiebel als Symbol.....	77

9.13.	Kriegsdienstverweigerung und andere politische Themen.....	77
9.14.	Zunehmende Verwirrung.....	78
9.15.	Das Ende der großen Liebe	79
9.16.	Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis	80
9.17.	Alzheimer und Aggressivität	81
9.18.	Das Ende.....	82
9.19.	Weitere inhaltliche Änderungen.....	84
10.	Themen Barneys wiederholter Abschweifungen im Roman.....	85
10.1.	Mrs. Ogilvy.....	85
10.2.	Politik	87
10.3.	Eishockey	89
11.	Unzuverlässige Erzähler.....	90
11.1.	Der implizierte Autor	92
11.2.	Unzuverlässigkeit in fiktionalen Autobiografien	94
11.2.1.	Die verschiedenen Typen nach Riggan	95
11.2.2.	Barney zwischen Madman und Pícaro	96
11.3.	Autorenfehler ≠ narrative Unzuverlässigkeit	99
11.4.	Moralvorstellungen.....	100
11.5.	Lie like a trooper.....	101
11.6.	I didn't lie, but neither did I tell everything	103
11.7.	There's nothing wrong with old Barney Panofsky's memory.....	105
12.	Zuverlässigkeit der „Auflösung“ in Roman und Film im Vergleich.....	106
13.	Schlusswort.....	109
	QUELLENVERZEICHNIS	112
	ANHANG.....	119

1. Vorwort

In dieser Arbeit möchte ich einen Vergleich machen zwischen einem Roman und seiner Verfilmung. Dabei handelt es sich um den letzten Roman des kanadischen Schriftstellers Mordecai Richler, *Barney's Version*¹. Dieser präsentiert sich als Autobiografie eines in Montreal lebenden, alternden Juden namens Barney Panofsky. Die entsprechende Verfilmung² wurde von Robert Lantos produziert, Michael Konyves verfasste das Drehbuch und Richard J. Lewis führte Regie.

Da es sich um die Realisation einer Erzählung in zwei unterschiedlichen Medien handelt, habe ich die Narratologie als theoretische Basis meiner Analyse gewählt. Aber was ist daran interessant, wo es doch schon so viele narratologische Vergleiche von Adaptionen und ihren literarischen Vorlagen gibt? Noch dazu, wo Mordecai Richler und sein literarisches Werk außerhalb des angloamerikanischen Sprachraums kaum jemandem bekannt sind und auch die Verfilmung von *Barney's Version* hier nicht in den Kinos lief?

In seinem Heimatland hat Mordecai Richler den Status eines Kultautors, ab den 1950er Jahren hat er zahlreiche literarische und journalistische Texte veröffentlicht und Scripts für Film, Fernsehen und Radio verfasst. Bereits kleine Kinder kennen ihn, da er auch eine Kinderbuch-Trilogie verfasste, die sowohl für eine Fernsehserie als auch für zwei Filme die Grundlage war. Außerdem kommentierte Richler das politische Geschehen Kanadas, kritisierte die Separatismusbestrebungen der Provinz Quebec und äußerte sich unverblümt zu Gesellschaft, Kultur, Kunst und Sport. Dies alles spiegelt sich in seinem letzten Roman, der in Kanada monatelang auf der Bestsellerliste stand, wider. Die Haupthandlung erstreckt sich über beinahe fünf Jahrzehnte, verschiedene Nebenhandlungen, machen das Werk thematisch ausgesprochen vielfältig. Wie Richler selbst, bezieht der fiktionale Autobiograf Barney Panofsky Stellung zu politischen und gesellschaftlichen Fragen und nimmt immer wieder Bezug auf Kunst und Literatur.

¹ Zuerst erschienen im Jahr 1997 beim Verlag Knopf Canada; ich habe für diese Arbeit mit folgender Ausgabe gearbeitet: Richler, Mordecai, *Barney's Version*, New York: Vintage Books 2010, sowie mit der deutschen Ausgabe: *Wie Barney es sieht*, Übersetzung: Anette Grube, Bergisch Gladbach: BLT 2002

² *Barney's Version*, Regie: Richard J. Lewis, CA/IT 2010, Laufzeit: 134 min.

Wie kann man eine so dichte, komplexe Geschichte, in der sich ein Ich-Erzähler an ein intellektuelles Publikum wendet, das mit Politik, Kunst, Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts vertraut ist, als massentauglichen Kinofilm adaptieren? Und kann dieser Film dann auch die, die den Roman wegen seiner Komplexität und wegen Richlers „intellectual acrobatics“³ schätzen, ansprechen oder kann sich dieser Film nur an ein Publikum richten, das noch nie etwas von dem Roman gehört hat?

Robert Lantos, der Produzent des Films, sagte in einem Interview „You can’t make a movie for people who have read the book, you have to make a movie for people who have never heard of the book.“⁴ Aufgrund des Umfang und der thematischen Reichhaltigkeit war die große Schwierigkeit bei der Adaption, dass man mehr weglassen musste als erhalten werden konnte. Natürlich wird dadurch so mancher, der den Roman schätzt, vom Film enttäuscht sein und davon sprechen, dass man Richlers Werk verstümmelt hätte. Diese Enttäuschung, ist ein Gefühl, das sich häufig einstellt, wenn man die Vorlage einer Literaturadaption kennt, da man eine gewisse Vorstellung davon hat, wie ein literarisches Werk „richtig“ umgesetzt werden muss.⁵

Lantos, der von Richler selbst das Manuskript zu *Barney’s Version* bekam, noch bevor es veröffentlicht war, war von Anfang an begeistert von dem Roman und wollte es verfilmen. Mordecai Richler selbst begann an einem Drehbuch zu arbeiten, konnte es vor seinem Tod aber nicht fertig stellen. Auch aus diesem Grund wollten Lantos und sein Team dem großen kanadischen Schriftsteller Tribut zollen und einen Film machen, der der Vorlage würdig ist.⁶ Wie aber kann dieses Vorhaben gelingen, wenn man fast

³ Lacey, Liam, „Barney’s Version: Barney as an Everyman“, in: *The Globe and Mail*, 24.12.2010;
<http://www.theglobeandmail.com/arts/film/barneys-version-barney-as-an-everyman/article4084241/>; letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁴ Robert Lantos in einem Interview für TVO - *Saturday Night at the Movies*;
<http://www.youtube.com/watch?v=4TJp9MTAinI>,
letzter Zugriff: 06.02.2014.

⁵ Vgl. Stam, Robert, „Beyond Fidelity. The dialogics of adaptation“, in: *Film and Literature. An Introduction and Reader*, Hrsg. Timothy Corrigan, London: Routledge 2012, S 74-88; (zuerst erschienen in *Film Adaptation*, Hrsg. James Naremore, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, S. 54-76).

⁶ Lantos, Robert, „The making of Mordecai Richler movie ‘Barney’s Version’“, in *The Star*, 23.12.2010;
http://www.thestar.com/news/gta/2010/12/23/the_making_of_mordecai_richler_mov

alles streicht, was Richlers Roman ausmacht, nämlich die kritischen, politischen Bezüge und seine diversen Verweise auf Kunst und Kultur?

Abgesehen von der thematischen Vielfalt, ist der Roman auch äußerst interessant, da er gleich zwei unzuverlässige Erzähler hat. Barney Panofsky, die titelgebende Figur und der Haupterzähler des Romans, wird korrigiert und kommentiert von einem weiteren Erzähler. Schon die Titelseiten kündigen an, dass das Buch Fußnoten und ein Nachwort von Michael Panofsky enthält. Schnell erfährt man, dass Michael der Sohn des Autobiografen Barney ist. Aber wieso wird dieser Michael bereits am Titelblatt genannt, handelt es sich bei ihm etwa um eine real existierende Person?

Ein gelungenes Verwirrspiel, auf das man beim Onlinehändler Amazon offensichtlich hereingefallen ist. Denn hier wird das Buch tatsächlich folgendermaßen angeboten: *Barney's Version* (Vintage International) Paperback by Mordecai Richler (Author), Michael Panofsky (Afterword)⁷ und bei der deutschsprachigen Ausgabe ist zu lesen: *Wie Barney es sieht*. Roman (Taschenbuch), Mordecai Richler (Autor), Michael Panofsky (Nachwort), Anette Grube (Übersetzer).⁸

Dass der Ich-Erzähler Barney nicht vollkommen zuverlässig ist, wird aus dem Titel klar, denn dieser sagt schon, dass dies nur eine Version der Geschichte ist, nämlich Barneys. Gleich auf den ersten Seiten erfährt der Leser, dass dieser Barney nicht mehr der Jüngste ist und öfters Dinge vergisst oder ein wenig verwirrt ist. Der deutlichste Hinweis auf seine Unzuverlässigkeit ist jedoch, dass er von einer anderen Figur ergänzt, kommentiert und korrigiert werden muss. Aber wie zuverlässig ist dieser zweite Erzähler? Wird die Erzählung durch ihn zuverlässiger oder bewirkt sein Eingreifen genau das Gegenteil?

Abgesehen davon, dass ich meine eigene Vorstellung, wie eine „würdige“ Verfilmung des Romans sein sollte, mit der von Lantos, Lewis und Konyves vergleichen wollte, ist vor allem die Frage interessant, wie man die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers im

[ie_barneys_version.html](#),

letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁷ Siehe: <http://www.amazon.com/Barneys-Version-Vintage-International-Mordecai/dp/030747688X>, Zugriff: 06.02.2014.

⁸ Siehe: http://www.amazon.de/Wie-Barney-es-sieht-Roman/dp/3404921038/ref=sr_1_cc_1?s=aps&ie=UTF8&qid=1372407793&sr=1-1-catcorr&keywords=wie+barney+es+sieht, Zugriff: 14.10.2013

Film umsetzen kann, wenn man sich dagegen entschieden hat, Barney als Erzähler vor sein Publikum hintreten und sein Leben in einem bewussten Akt erzählen zu lassen. Man lässt Barney die Ereignisse auch nicht mit Hilfe eines Voice-Overs erzählen oder kommentieren. Wie also macht man dann deutlich, dass es sich bei den Ereignissen um die subjektive Erinnerung oder Wahrnehmung von Barney Panofsky handelt? Solange der Film etwas aus einer neutralen Perspektive und nicht aus der subjektiven Perspektive einer Figur aufgezeichnet, neigen wir nämlich dazu, es auch als neutrale, unverfälschte, zuverlässige Aufzeichnung von Ereignissen zu sehen. Die Kamera lügt nicht, sie zeichnet nur auf. Stimmt das in Bezug auf den Film *Barney's Version*, darf oder soll der Zuseher wirklich alles glauben, was er zu sehen bekommt? Oder gibt es auch im Film genügend Hinweise, dass es noch eine andere Version dieser Geschichte geben könnte?

„The novel is called *Barney's Version* and so ... and it's written in the first person, so the reader has to decide when he is being truthful, when he is being self-serving and how reliable a witness he is.“⁹

2. Aufbau der Arbeit

Wie eingangs bereits erwähnt, habe ich die Narratologie als theoretische Basis meiner Analyse gewählt. Mit den Mitteln der Erzählforschung möchte ich die Änderungen untersuchen, welche bei der Verfilmung des Romans unumgänglich waren. Besonders werde ich darauf eingehen, wie die Rolle des unzuverlässigen Ich-Erzählers des Romans in den Film übertragen wurde, respektive ob sie sich überhaupt in ein visuelles Medium übertragen lässt. Schlussendlich sollen die Auswirkungen, Bedeutungen und Gründe der vorgenommenen Veränderungen beleuchtet werden.

Da ich nicht davon ausgehen kann, dass Mordecai Richlers Roman, wie auch die Verfilmung hier allzu bekannt sind, werde ich mit einer ausführlichen Beschreibung des Inhalts und Aufbaus beider Versionen der Lebensgeschichte von Barney Panofsky beginnen.

⁹ Mordecai Richler in einem Beitrag für bravoFACT.com
<http://www.youtube.com/watch?v=xhSO88S6QIk>;
letzter Zugriff: 06.02.2014.

In den darauf folgenden Kapiteln werde ich auf die Beziehung zwischen Film und Literatur, auf verschiedene Aspekte der Adaptionforschung und auf die Entwicklung des Films zum Erzählmedium eingehen. Danach widmet sich die Arbeit der Narratologie und ihren verschiedenen Methoden und Untersuchungsgegenständen. Diese Kapitel zeichnen auch meine persönliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik nach, wie ich sie vollzogen habe, um die Erzählsituationen der beiden Werke und die Unzuverlässigkeit ihrer Erzählinstanzen vergleichen zu können.

3. Aufbau des Romans

Barney's Version, Mordecai Richlers letzter Roman, wurde 1997, rund vier Jahre vor Richlers Tod, vom kanadischen Verlag *Knopf Canada* veröffentlicht.

Das Werk präsentiert sich als Autobiografie eines gewissen Barney Panofsky. Der in Montreal geborene Jude ist 67 Jahre alt und schreibt seine Memoiren als Antwort auf gewisse Anschuldigungen, die der Schriftsteller Terry McIver in seinem neuesten Buch *Of Time and Fevers*¹⁰ vorgebracht hat. Dabei geht es vor allem um den Vorwurf, Barney habe seinen besten Freund Bernhard Moscovitch, genannt Boogie, umgebracht. Nach einer knappen Einführung, in der Barney dies als Grund nennt, seine Memoiren zu schreiben, beginnt er zu erzählen - ohne weitere Einführung von Figuren, Orten oder Zeit. Diese Informationen sind im Text verstreut und erschließen sich dem Leser erst nach und nach.

Der Roman ist in drei Abschnitte eingeteilt, überschrieben mit den Namen der drei Ehefrauen Barneys und dem Zeitraum der jeweiligen Ehe. Diese drei Abschnitte sind jeweils weiter unterteilt. Sie enthalten 16, 17 und 14 Unterkapitel, die nummeriert sind, aber keine weiteren Überschriften tragen.¹¹ Es handelt sich allerdings nicht um eine chronologisch erzählte Geschichte, denn Barney leidet zeitweise unter Gedächtnisstörungen und neigt zu Abschweifungen. Außerdem besteht der sture und eigensinnige Mann mehrmals darauf, dass es sich hier um seine Geschichte handelt und er sie so erzählen kann und wird, wie er das möchte: „[T]his is my one and only story,

¹⁰ Richler, *Barney's Version*, S. 1.

¹¹ Der erste Teil „Clara 1950-1952“ hat 16 Unterkapitel, der zweite Teil „The Second Mrs. Panofsky 1958-1960“ hat 17 und „Miriam 1960-“ hat 14 Unterkapitel.

and I'm going to tell it exactly how I please.“¹² Gegen Ende des autobiografischen Teils wird Barney von seinem Arzt untersucht, um abzuklären, was seine Gedächtnisstörungen verursacht. Da bereits Barneys Mutter an Alzheimer gestorben ist, haben Barney, wie auch sein Arzt, den Verdacht, er könnte auch daran erkrankt sein. In dem als Nachwort betitelten Teil der Diegese, behauptet Michael, dass diese Diagnose auch bestätigt wurde. Die Erzählung enthält von Beginn an Anzeichen für eine Alzheimer-Demenz, im Verlauf werden die Symptome, die Barney beschreibt, immer schlimmer. Schlussendlich erzählt Michael, dass Barney seine kognitiven Fähigkeiten ganz verloren habe und nun in einem Pflegeheim untergebracht sei. Da beide Erzähler als unzuverlässig angesehen werden müssen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob diese Erkrankung nicht nur eine Erfindung der beiden ist. Eine Krankheit, die das Erinnerungsvermögen auslöscht, könnte natürlich auch bewusst von den beiden Erzählern eingesetzt worden sein, als Rechtfertigung für die Unzuverlässigkeit des autobiografischen Teils und um dem sogenannten Nachwort Michaels Wahrheitsanspruch zu verleihen.

Doch dieses Nachwort folgt auf die drei großen autobiografischen Kapiteln Barneys, es ist als „Afterword by Michael Panofsky“¹³ betitelt. Darunter steht als weitere Unterteilung, wie bei den anderen Kapiteln, *I*, doch es folgt nie ein zweites Unterkapitel. Michael hat auch den autobiografischen Teil mit Fußnoten versehen. Dass er als ‚Lektor‘ fungiert, wird schon auf den Titelseiten des Buches angekündigt. Nach zwei Seiten mit paratextuellen Informationen, wie Ausschnitten aus Rezensionen des Romans aus verschiedenen Zeitungen, einer Mini-Biografie und einem Werksverzeichnis von Mordecai Richler folgt eine Seite, auf der nur der Titel *Barney's Version* steht. Blättert man um, sieht man ein Bild einer brennenden Zigarre, offensichtlich ein Hinweis auf Barneys exzessiven Tabakkonsum, darunter steht „With Footnotes and an Afterword by Michael Panofsky“.¹⁴ Es könnte, wie im Vorwort bereits ausgeführt, der Eindruck entstehen, dass es sich bei Michael Panofsky um eine reale Person handle. Doch Michael ist eine fiktionale Figur, er ist der älteste Sohn Barneys, sein Nachwort und seine Fußnoten, sind Teil der fiktionalen Erzählung.

¹² Richler, *Barney's Version*, S. 47.

¹³ Richler, *Barney's Version*, S. 405-417.

¹⁴ Dies gilt für die von mir verwendete englische Ausgabe, die im Mai 2010 bei Vintage Books erschienen ist.

Doch gerade dieses kleine Verwirrspiel um die Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität von Michael Panofsky, macht die Figur interessant. Durch seine Fußnoten und sein Nachwort erhält die Diegese eine weitere Ebene, die in Hinblick auf die Zuverlässigkeit der gesamten Erzählung äußerst interessant ist. Michael erzählt, dass Barney einen Vertrag mit einem Verlag über die Veröffentlichung seiner Memoiren abgeschlossen hätte. In seinem Testament hätte Barney festgelegt, dass er, Michael, das Manuskript bis zur Veröffentlichung betreuen solle, allerdings dürfe nichts verändert oder gekürzt werden.

Michael sollte eigentlich nur Gedächtnislücken und Irrtümer korrigieren, zum Beispiel was die Zuschreibung von Büchern an die jeweils richtigen Autoren betrifft. Doch Michael behauptet, er hätte mit dem Verleger aushandeln können, dass er Fußnoten und ein Nachwort einfügen und sogar „die inkohärenten, bruchstückhaften Kapitel, die von Barneys Entdeckung handeln, daß er an Alzheimer leidet“¹⁵ neu schreiben dürfe. Die einzige Auflage des Verlegers wäre gewesen, dass Michael sich mit Barneys Ärzten und seiner langjährigen Freundin, der Schauspielerin Solange, zu beraten hätte.

Michael, der eigentlich Fakten korrigieren sollte, erhält so die Möglichkeit, die sowieso schon durch Barney gefilterten und interpretierten, lückenhaften Erinnerungen noch einmal zu filtern und zu interpretieren. Der zweite Erzähler, Michael, kann die Geschichte entscheidend beeinflussen, Figuren und Ereignisse in einem ganz anderen Licht erscheinen lassen.

Barney gibt vor „the true story of [his] wasted life“¹⁶ niederzuschreiben und sich so gegen die Anschuldigung, ein Mörder zu sein, zu verteidigen. Seine Ausführungen müssen aufgrund seiner Erkrankung und so mancher entlarvender Charakterzüge aber als unzuverlässig gelten, und nun wird das ganze zusätzlich von einem weiteren Erzähler überarbeitet, der wiederum andere Motive hat, Barney in ein besseres Licht zu rücken und als unschuldig zu präsentieren. Dass Michael am Ende der Geschichte die entscheidenden Informationen liefert, aus denen der Zuseher eine Auflösung konstruiert, macht Barneys autobiografische Erzählung nicht glaubwürdiger, sondern lässt noch mehr an der Zuverlässigkeit beider Erzähler zweifeln.

¹⁵ Richler, *Wie Barney es sieht*, S. 570.

¹⁶ Richler, *Barney's Version*, S. 1.

4. Aufbau des Films

Der Film erzählt einen Großteil von Barney Panofskys Lebensgeschichte. Er hat zwei Zeitebenen, welche sich abwechseln. In sich, sind die beiden Ebenen chronologisch geordnet. Es werden chronologisch geordnete Szenen aus der narrativen Gegenwart¹⁷ gezeigt, welche immer wieder von Vergangenheitsszenen unterbrochen werden, die ebenfalls ihrer tatsächlichen Chronologie folgen. Die Dreiteilung aus dem Roman wird insofern übernommen, als die Vergangenheitsszenen zuerst Barneys Erinnerungen an die kurze Zeit der Ehe mit Clara, dann die Monate der zweiten Ehe und schließlich die Jahre mit Miriam zeigen. Barneys Kindheit wird, anders als im Roman, überhaupt nicht thematisiert. Weder in den Gegenwarts- noch in den Vergangenheitsszenen gibt es eine Voice-over-Erzählung oder Kommentare.

Bis auf die letzten Szenen werden überwiegend Szenen gezeigt, die intern auf Barney fokalisiert sind. Das bedeutet, die filmische Erzählinstanz gibt Barneys Wissensstand an den Zuseher weiter, sie gibt in etwa das preis, was die Figur Barney weiß und wahrnimmt.¹⁸ Da fast ausschließlich auf Barney fokalisiert wird, werden auch fast nur Ereignisse vermittelt, die er erlebt hat. Szenen aus der Vergangenheit, werden in Form seiner Erinnerungen, also durch seine Wahrnehmung, dargestellt. Dass die Ereignisse aus seiner Wahrnehmung/Erinnerung vermittelt werden, bedeutet aber nicht, dass die Erzählung deshalb absolut zuverlässig ist. Ein Grund, um an der Zuverlässigkeit zu zweifeln, ist, dass nicht bekannt ist, wie sehr Barneys Erinnerungen aus egoistischen Motiven verfälscht sind oder durch seine Alzheimer-Erkrankung getrübt sind. Bei der Verfilmung sehe ich keinen Grund, an der „Echtheit“ seiner Alzheimer-Erkrankung zu zweifeln, da man Hinweise auf diese nur in Gegenwartsszenen erhält und diese, meiner

¹⁷ Brian Richardson spricht von *narrative present*, ein Begriff, den ich als narrative Gegenwart übersetze. Narrative Gegenwart bezeichnet im Folgenden Barneys Gegenwart, welche im Buch mit 1995/96 und im Film mit 2010 festzulegen ist. Vgl. Richardson, Brian, "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage", in: *Comparative Drama* 22 (1988), S. 205.

¹⁸ Ich verwende den Begriff Fokalisierung hier so, wie Markus Kuhn ihn in *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (2011) definiert. In Kuhns Modell gibt Fokalisierung die Relation des Wissenstandes zwischen Erzählinstanz und Figur an: gibt die Erzählinstanz mehr (Nullfokalisierung), weniger (externe F.) oder etwa soviel wie (interne F.) die Figur weiß preis? Eine genauere Erklärung des Begriffes Fokalisierung folgt in Kapitel 7.1.

Einsicht nach, eine neutrale, zuverlässige Wiedergabe der Ereignisse sind. Die filmische Erzählinstanz greift nicht in den Ablauf der Ereignisse ein, sie registriert was Barney tut und gibt es unverändert an den Zuseher weiter.

Ab dem Zeitpunkt, als Barneys kognitive Fähigkeiten bereits stark durch die Krankheit beeinträchtigt sind, bleibt er zwar weiterhin der Mittelpunkt der Handlung, es wird aber nicht mehr auf ihn fokalisiert.¹⁹ So gibt es eine Szene, in der er Miriam zum Mittagessen trifft, hier ist er zeitweise total verwirrt, zum Beispiel weiß er plötzlich nicht mehr mit Besteck umzugehen. Da es fraglich ist, wie viel er hier noch von seiner Umwelt wahrnehmen und verarbeiten kann, kann es auch nicht sein Wissen über dieses Treffen sein, dass durch die Erzählinstanz vermittelt wird. Hier wird teilweise auf Miriam fokalisiert, teilweise sind die Ereignisse nullfokalisiert. Es gibt außerdem zwei Szenen, die nicht Barneys Wahrnehmung oder seinen Wissenstand repräsentieren können, da er in beiden nicht anwesend ist. In einer der letzten Szenen des Films unterhalten sich Michael und Kate in der Küche über Barneys Testament, er selbst sitzt zu diesem Zeitpunkt im Garten, wie der Zuseher in der nächsten Szene erfährt. In der Schlusszene sieht man, wie Miriam Barneys Grab besucht. In beiden Szenen kann nicht auf Barney fokalisiert werden, da er kein Wissen von diesen Vorgängen haben kann. Ähnlich wie im Roman eine andere Figur die Aufgabe des Erzählens übernimmt, nachdem Barney dazu nicht mehr in der Lage ist, wird hier auf jemand anderen fokalisiert.

Hinweise auf Barneys zunehmende Vergesslichkeit und Verwirrung erhält der Zuseher aus Szenen, die in der Gegenwart spielen. Diese Gegenwartsszenen enthalten meist auch einen Anstoß für Barney, um sich an seine Vergangenheit zu erinnern. Ein Gegenstand wie auch etwas Immaterielles, zum Beispiel ein bestimmtes Lied, können Auslöser für seine Erinnerungen sein. Wechselt die Handlung dann von der Gegenwart in die Vergangenheit oder umgekehrt, wird das jedes Mal mit Hilfe verschiedener filmischer Techniken deutlich markiert.

So wird beispielsweise der erste Übergang von der gegenwärtigen Realität in Barneys Erinnerung sowohl mit Hilfe unterschiedlicher Kameraeinstellungen als auch durch eine

¹⁹ *Barney's Version (Film)*, ab 1h48'50" bis zum Ende des Films.

Soundbridge²⁰ markiert. Erst sieht man Barney, wie er ein Buch in die Hand nimmt und es aufschlägt, dann sieht man das Foto in dem Buch, welches offensichtlich Barneys Aufmerksamkeit auf sich zieht. Eine subjektive Kameraeinstellung zeigt einige Sekunden lang das aufgeschlagene Buch in Barneys Händen (Abb. 1), gefolgt von einem Schnitt auf Barney, die Kamera zoomt auf seinen gequälten Gesichtsausdruck (Abb. 2), leise Geräusche und Musik werden hörbar. Diese Geräusche werden aus der Szene, die mit dem nächsten Schnitt folgt, vorgezogen und mit Barneys Reaktion beim Betrachten des Fotos verbunden. Das Foto zeigt Barney und seinen Freund Boogie in den 1970er Jahren in Rom, und die Szene die nun folgt, zeigt eine Erinnerung Barneys an eben diese Zeit. Mit Hilfe dieser Bild- und Tonmontage entsteht der Eindruck, als wäre die Kamera langsam in Barneys Gedankenwelt eingedrungen.²¹ Auch wenn die Vergangenheitsszenen, außer in vereinzelt kurzen Szenen, aus einer neutralen Kameraposition aufgenommen sind und nicht aus Barneys subjektivem visuellen Blickwinkel, sind sie dennoch seine subjektive Erinnerung und keine neutrale Wiedergabe der vergangenen Ereignisse. Wir wissen nicht, wie wirklichkeitsgetreu die folgenden Bilder sind, da wir nicht wissen, wie zuverlässig Barneys Erinnerungen sind.



Abb. 1 & 2: Screenshot *Barney's Version*²²

Alle weiteren Wechsel von der Gegenwart in die Vergangenheit und umgekehrt werden ähnlich markiert, wie in der oben beschriebenen. Was sich durchzieht, ist der Einsatz verbindender Geräusche. Der Film gibt somit jedes Mal einen Hinweis darauf, wann der Zuseher in Hinblick auf Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit des gezeigten vorsichtig sein sollte.

²⁰ Mit einer Soundbridge werden Szenen miteinander verbunden. Es gibt zwei Arten von Soundbridges: entweder wird am Ende einer Szene bereits der Ton aus der folgenden Szene hörbar, oder am Beginn einer Szene ist noch der Ton aus der vorhergehenden Szene hörbar. Vgl. *Yale Film Studies - Film Analysis Website*, Part 5: Sound; <http://classes.yale.edu/film-analysis/htmlfiles/sound.htm>, letzter Zugriff: 10.02.2014.

²¹ *Barney's Version (Film)*, 07'00“.

²² *Barney's Version (Film)*, Abb. 1 07'07“, Abb. 2 07'10“.

5. Inhalt der Geschichte

Ich möchte an dieser Stelle den Inhalt des Romans wiedergeben, da ich diesen als Ausgangstext betrachte und die Erzählung im Film in den Grundzügen übereinstimmt. Im Film wurden kaum Zufügungen vorgenommen, sondern es wurden aus medienspezifischen Gründen einige Kürzungen gemacht. Auch wenn der Roman nicht chronologisch erzählt wird, da sich Szenen aus Barneys Gegenwart und Erinnerungen an die Vergangenheit abwechseln, möchte ich den Inhalt hier chronologisch geordnet wiedergeben, da das die Verständlichkeit der Handlung deutlich vereinfacht. Außerdem werde ich mich auf die Haupthandlung konzentrieren, vor allem auf Barneys Leben mit seinen drei Ehefrauen, auf Boogies Verschwinden und die Ereignisse, die dazu führten und folgten. Es gibt viele weitere Erzählstränge und immer wiederkehrende Themen, auf die ich gesondert eingehen²³ möchte.

Die Ereignisse, die ich hier wiedergebe, dürfen nicht als gesicherte Fakten betrachtet werden, sie sind die Version der Ereignisse, die Barney erzählt. Da es im Roman keine Gegendarstellung durch eine andere zuverlässige Figur gibt, muss alles, was er erzählt, in Zweifel gezogen werden.

Barney wächst als Sohn des jüdischen Polizisten Israel ‚Izzy‘ Panofsky und dessen Frau in Montreal auf. Seine Mutter interessiert sich mehr für Fortsetzungsgeschichten in Radio und Zeitschriften als für ihr Kind. Selbst beschreibt er sich als talentlos, schon in der Schule wäre er faul gewesen und einen Universitätsabschluss hätte er nie gemacht. In seiner Jugend hätte er seine Leidenschaft für Literatur entdeckt, fasziniert wäre er vor allem von Heldengeschichten und (Abenteuer-)Berichten aus anderen Ländern gewesen, was ihn letztlich zu dem Entschluss geführt hätte, selbst eine Zeit lang in Europa leben zu wollen. So wäre er Anfang der 1950er Jahre nach Paris gezogen.

5.1. Clara 1950-1952

“Her hands constantly in movement, adjusting her shawls, smoothing her skirts, brushing back her hair, peeling the labels off wine bottles. [...] her huge black eyes lit with intelligence. And scorn. And panic.”²⁴

²³ Siehe dazu Kapitel 9.

²⁴ Richler, *Barney's Version*, S. 57.

Barney erzählt, er wäre Anfang Zwanzig gewesen, als er einige Zeit in Paris lebte. Ihm und seinen Freunden, allesamt junge Künstler, wäre alles Bürgerliche suspekt gewesen. Zu dieser Gruppe in Paris gehörten der junge italienische Maler Leo, der afroamerikanische Schriftsteller Cedric und Bernhard Moscovitch, ein junger US-Amerikaner, der großes schriftstellerisches Talent besaß. Bernhard, genannt Boogie, wäre sein bester Freund gewesen. Er wäre es auch gewesen, der dem relativ ungebildeten Barney Literatur und Kunst näher gebracht hätte. Alle hätten geglaubt, dass, wenn einer aus ihrer Clique je berühmt würde, Boogie es wäre. Vieles, was Barney über diese Zeit erzählt, entspricht einer sehr klischeehaften Vorstellung des Lebens der Bohème in Paris. Junge Künstler, die von der Hand in den Mund leben, ihre Nächte diskutierend in Cafés und Bars verbringen, in jeder Hinsicht unangepasst sind und nur Verachtung übrig haben für Menschen mit bürgerlichem Lebensstil.

In diesem Freundeskreis in Paris lernte Barney auch Clara Charnofsky kennen. Sie stammte ebenfalls aus den USA, schrieb und zeichnete und litt, laut Barneys Erzählung, unter diversen Phobien und Neurosen. Barney erzählt, er hätte sie geheiratet, weil sie schwanger wurde und er dachte, das Kind wäre von ihm. Nach der Todgeburt ihres Kindes, das, wie sich herausstellte, von Cedric gewesen wäre, hätten sie sich getrennt. Clara hätte die Trennung und den Verlust des Kindes nicht verkraftet und deshalb Selbstmord begangen. Nach ihrem frühen Tod wäre sie zu einer Ikone der feministischen Bewegung geworden, und das, obwohl sie, laut Barney, mit anderen Frauen nie zurechtgekommen wäre. In Zusammenhang mit Claras Status als Leitfigur des Feminismus bringt Barney mehrmals seine Missgunst und sein Misstrauen dieser Bewegung gegenüber zum Ausdruck. Selbstbewusste, selbstbestimmte Frauen machen ihm Angst, da sie sein patriarchalisch gefärbtes Weltbild, in dem der Mann der Beschützer und Erhalter der Frau ist, in Frage stellen.

Zur selben Zeit ist auch der bereits erwähnte Terry McIver in Paris, wie Barney stammt er aus Montreal. Terry war ein ambitionierter junger Schriftsteller, allerdings nicht Teil der Clique. Barneys Aussage zufolge wäre er ein Außenseiter gewesen, den niemand mochte, Terrys eigener Aussage nach war er ein Einzelgänger, der den Anschluss an die Gruppe nicht gesucht hat. McIvers Vater, der Besitzer einer kleinen Buchhandlung in Montreal, hatte Barney gebeten, seinem Sohn etwas mitzubringen, wenn er nach Frankreich gehe. So hätten McIver und er sich in Paris kennengelernt, eine richtige Freundschaft hätte sich zwischen den beiden aber nicht entwickelt, auch wenn Barney

sich, wie er behauptet, zumindest anfangs, darum bemüht hätte. Mit der Zeit wären sie sogar zu erbitterten Feinden geworden, vor allem ab dem Zeitpunkt, als sie beide wieder in Kanada gelebt hätten. McIver wäre zu diesem Zeitpunkt bereits ein erfolgreicher Schriftsteller gewesen, während er als Produzent von Schundfernsehen reich geworden wäre. Die in McIvers Autobiografie vorgebrachte Anschuldigung, Barney habe Boogie ermordet, veranlasst Barney seine eigenen Memoiren niederzuschreiben.

5.2. The Second Mrs. Panofsky 1958-1960

“Yes, The Second Mrs. Panofsky was an example of that much maligned phenomenon, the Jewish-American Princess [...]. [She] was not a bad person. Had she not fallen into my hands but instead married a real, rather than a pretended, straight arrow, she would be a model wife and mother today.”²⁵

Zurück in Montreal, erzählt Barney, hätte er die verwöhnte Tochter eines reichen, jüdischen Textilherstellers kennengelernt und geheiratet. Barneys Beschreibung von ihr entspricht zu hundert Prozent dem Stereotyp der Jewish-American-Princess, nicht einmal einen eigenen Namen bekommt sie in seiner Erzählung, sie ist einfach nur die zweite Mrs. Panofsky. Bereits bei ihrer Hochzeit im Hotel Ritz hätte er sich in Miriam Greenberg, eine in Toronto lebende Radiomoderatorin verliebt. Er behauptet, er hätte seine eigene Hochzeitsfeier verlassen, um ihr zum Bahnhof zu folgen und ihr seine Liebe zu gestehen. Obwohl er erst von ihr zurückgewiesen wurde, hätte er von da an beständig um sie geworben.

Barney sagt, dass die zweite Ehe von Anbeginn unter keinem guten Stern gestanden wäre. Die Situation wäre eskaliert, als Barneys alter Freund Boogie nach Kanada gekommen wäre. Er hätte Barney gebeten, sich eine Zeit lang in dessen Wochenendhaus in den Laurentians²⁶ einquartieren zu dürfen, um von seiner Drogensucht los zu kommen.

²⁵ Richler, *Barney's Version*, S. 192.

²⁶ Die Laurentians oder Laurentian Mountains sind eine Bergkette in der Provinz Quebec. Die südlichen Ausläufer dieses Gebiets, werden von den Bewohnern

Barney behauptet, er wäre während Boogies Besuch in die Stadt zurück gefahren, um seinen Freund, den Anwalt John Hughes-McNoughton, zu treffen. Dieser hätte seine Scheidung in die Wege leiten sollen, seiner Frau hätte er zu diesem Zeitpunkt aber noch nichts von seinen Scheidungsplänen erzählt gehabt. Als er danach in das Haus am See zurückgekehrt wäre, hätte er seine Frau mit Boogie im Bett erwischt. Es wäre zu einem heftigen Streit zwischen dem Ehepaar gekommen. Nachdem er auf ihre Frage, was er jetzt tun würde, geantwortet hätte, dass er wahrscheinlich erst Boogie und dann sie und ihre Mutter umbringen würde, hätte sie fluchtartig das Wochenendhaus verlassen.

Er erzählt weiter, dass er und Boogie sich bei einigen Gläsern Whisky über den Vorfall unterhalten hätten und er seinen Freund gebeten hätte, bei der Scheidung auszusagen. Eine Scheidung war damals nur möglich, wenn einer der Ehepartner beim Betrug erwischt wurde. Laut Barney hätte Boogie ihm darauf hin unterstellt, alles geplant zu haben. Um Druck auf Boogie auszuüben, hätte er die alte Dienstwaffe seines verstorbenen Vaters geholt. Doch der bereits angetrunkene Boogie hätte sich davon nicht beeindruckt lassen. Boogie hätte gesagt, er wolle erst schwimmen gehen und sich dabei überlegen, ob er aussagen werde. Als Boogie zum See hinunter gelaufen wäre, hätte er, Barney, ihm nach geschrien, er solle stehenbleiben und hätte auf ihn gezielt. Als dieser das nicht getan hätte, hätte er einen Warnschuss über seinen Kopf abgefeuert. Boogie hätte lachend geschrien „[K]amerad. Nisch shissen.“²⁷ und wäre ins Wasser gesprungen. Wie Barney später gesteht, hätte er aber erst im allerletzten Moment die Hand mit der Waffe in die Höhe gerissen und wäre sich deshalb manchmal auch nicht ganz sicher, ob er Boogie nicht doch erschossen haben könnte.

Selbst ebenfalls betrunken, wäre er zurück ins Haus gegangen und eingeschlafen. Als er Stunden später, durch außergewöhnlich lautes Dröhnen eines Flugzeugs, wieder aufgewacht wäre, hätte er Boogie nirgends finden können. Besorgt hätte er sein

Montreals gerne als Naherholungsgebiet genutzt; siehe:

http://de.wikipedia.org/wiki/Laurentinische_Berge; letzter Zugriff: 14.10.2013.

²⁷ Der Spruch „Kamerad, nicht schießen“ wurde während des Zweiten Weltkriegs sowohl von sich ergebenden deutschen Soldaten, als auch von Soldaten anderer Nationen, die sich den Deutschen ergaben, benutzt. Da sowohl Barney als auch Boogie jüdischer Abstammung sind, stellt sich die Frage, wer hier wem unterstellt, ein Nazi zu sein. Hat Boogie diese Worte wirklich gesagt, oder wurden sie ihm nur von Barney in den Mund gelegt? Richler, *Barney's Version*, S. 297.

Verschwinden bei der Polizei gemeldet. Was an diesem Tag alles vorgefallen wäre, hätte er den Polizeibeamten aber nicht erzählt.

Detective-Sergeant Sean O’Hearne, der den Fall untersucht, hätte von der zweiten Mrs. Panofsky erfahren, was sich vor Boogies Verschwinden zugetragen hätte. Barney meint, O’Hearne wäre von Anfang an davon überzeugt gewesen, dass er ein Mörder wäre. Als Barney der Prozess gemacht wurde, hätte es aber keine Beweise dafür gegeben, vor allem hätte es keine Leiche gegeben und so wäre er freigesprochen worden.

5.3. Miriam 1960-...

“Long black hair as a raven’s wing, striking blue eyes, ivory skin, slender, wearing a layered blue chiffon cocktail dress, and moving about with the most astonishing grace. Oh, that face of incomparable beauty. Those bare shoulders. My heart ached at the sight of her.”²⁸

Barney erzählt, dass er sich kurz vor den Ereignissen am See mit Miriam in Toronto getroffen hätte, nachdem sie nach seinem monatelangen Werben eingewilligt hätte, sich zumindest einmal mit ihm zum Mittagessen zu treffen. Vor diesem Mittagessen hätte er sich aus Nervosität total betrunken und sich dadurch fürchterlich blamiert. Dennoch hätte Miriam sich in ihn verliebt und die beiden hätten von da an eine Beziehung geführt. Miriam sei ihm auch während des Prozesses beigestanden. Als er freigesprochen wurde, wäre sie zu ihm nach Montreal. Sie hätte ihren Job bei CBC Radio aufgegeben, ihn geheiratet und die beiden hätten drei Kinder bekommen: Michael, Saul und Kate.

Laut Barneys Ausführungen, wären sie lange Zeit sehr glücklich gewesen, bis er einen folgenschweren Fehler begangen hätte. Während Miriam Michael besuchte hätte, der zu dem Zeitpunkt in London gelebt hätte, hätte er in Dink’s Bar, seinem Stammlokal, die junge Schauspielerin Lorraine kennengelernt und mit ihr geschlafen. Gequält von Schuldgefühlen hätte er Miriam nach ihrer Rückkehr erzählt, was passiert wäre. Sie hätte ihn verlassen und wäre wieder nach Toronto gezogen.

²⁸ Richler, *Barney’s Version*, S. 207.

Einige Zeit später hätte Miriam Blair geheiratet, einen US-Amerikaner, den die Panofskys bereits 1969 kennengelernt hätten. Blair, der den Kriegsdienst verweigert hätte, wäre damals nach Kanada geflüchtet, wo er eine Zeit lang bei der Familie Panofsky gewohnt hätte. Barney sagt, er hätte Blair nie besonders gemocht, doch Miriam hätte sich von Beginn an sehr gut mit ihm verstanden, die beiden wären aber immer nur befreundet gewesen.

Barney erzählt, er lebe nach der Trennung von Miriam alleine in Montreal, verbringe sehr viel Zeit in Dink's Bar, wo er sich mit seinen Freunden betrinkt. Wenn er doch einmal ins Büro geht, behandelt er seine Mitarbeiter höchst unfreundlich und tut Dinge, nur um zu beweisen, dass er der Chef ist und jeden jederzeit entlassen kann.

Von Beginn an beschreibt Barney immer wieder kurze Episoden, in denen er etwas vergisst, seien es Termine, Namen von Autoren, Titel von Büchern oder der Name des Dings, „mit dem man Spaghetti abseht“²⁹. Solche Vorfälle häufen sich im Verlauf der Geschichte. Gegen Ende erzählt Barney, dass sein Arzt verschiedene Tests und Untersuchungen mit ihm durchgeführt hätte, weil der Verdacht auf eine Alzheimer-Erkrankung bestünde. Im fiktionalen Nachwort behauptet Michael, dass dieser Verdacht auch bestätigt worden wäre und die Krankheit bei Barney relativ rasch zum kompletten Verlust der kognitiven und kommunikativen Fähigkeiten geführt hätte.

5.4. Afterword by Michael Panofsky

Ich möchte nochmals darauf hinweisen, dass es sich bei dem als „Afterword by Michael Panofsky“ betitelten Kapitel um einen Teil der fiktionalen Geschichte handelt und nicht um ein reales Nachwort, das eine fiktionale Geschichte kommentiert. Es ist ein bewusst von Richler eingesetzter Trick, um den Leser, hinsichtlich der Echtheit und Glaubwürdigkeit der Erzählung, zu verwirren.

In diesem fiktionalen Nachwort erzählt Michael, dass Barney einen Verlag für seine Memoiren gefunden hätte. Barney hätte festlegen lassen, dass nichts an seinem Manuskript verändert werden dürfe. Er hätte eigentlich nur Fehler, wie die falsche Zuordnung von Büchern an einen Autor, korrigieren sollen. Doch er hätte den Verleger überzeugen können, dass er die Kapitel, die sein Vater in einem fortgeschrittenen

²⁹ Richler, *Wie Barney es sieht*, S. 24.

Stadium seiner Krankheit geschrieben hätte, überarbeiten und ein Nachwort anfügen dürfe.

Er erzählt, Barney würde mittlerweile in einem Pflegeheim leben und aufgrund seiner Erkrankung gar nicht mehr mitbekommen, dass in den Laurentians Teile eines menschlichen Skelettes gefunden worden wären, bei denen es sich um Boogie Moscovitchs Überreste handeln würde. Die genaue Todesursache würde nach so langer Zeit nicht mehr festzustellen sein, doch es gäbe Spuren, die sowohl von harten Schlägen als auch von einem Sturz aus großer Höhe herrühren könnten.

Als Michael kurze Zeit später in den Laurentians ein Löschflugzeug beobachtet, das im Flug Wasser aus dem See aufnimmt und über den bewaldeten Bergen wieder ablässt, glaubt er zu wissen, was am Tag von Boogies Verschwinden passiert sein muss. Er spricht seine Rekonstruktion der Vorfälle zwar nicht direkt aus, aber seine Andeutungen leiten den Leser dazu an, folgende Auflösung zu konstruieren: Boogie wurde nicht erschossen, sondern beim Schwimmen, von einem Löschflugzeug eingesogen und mit dem Wasser über einem Waldbrand wieder ausgeschüttet. Überzeugt von der Unschuld seines Vaters, bedauert er, dass es keinen Sinn hat, diesem zu erzählen, was damals „wirklich“ geschehen ist, da er es auf Grund seiner Krankheit nicht mehr begreifen kann.

Auf einzelne Details der Handlung werde ich im Verlauf der Arbeit an unterschiedlichen Stellen eingehen, vor allem in dem Abschnitt, in dem der Ausgangstext mit der Adaption verglichen wird.³⁰ Zuvor soll geklärt werden, was eine Adaption ist und mit welchen Schwierigkeiten man bei der Umsetzung eines ursprünglich literarischen Textes im Medium Film konfrontiert ist. Außerdem soll dargestellt werden, warum und wie sich Vorlage und Verfilmung vergleichen lassen.

³⁰ Siehe Kapitel 8.

6. Film und Literatur – Literaturadaptionen

Schlägt man im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*³¹ nach, was eine Literaturverfilmung ist, findet man folgenden Eintrag: „Prozess und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films. [...]“³²

Nach dieser Definition wäre beinahe jeder Film eine Literaturverfilmung, denn fast jeder Film hat ein Drehbuch und somit einen schriftsprachlich fixierten Text als Grundlage. Der Begriff Literaturverfilmung muss also eingegrenzt werden und kann sich nicht alleine über das Kriterium einer schriftsprachlichen Grund-/Vorlage definieren. Konsultiert man das *Lexikon der Filmbegriffe*³³, findet man unter dem Lemma „Literaturverfilmung“ folgendes: „[...] [v]on Adaption ist aber meist nur dann die Rede, wenn es sich um hochliterarische Vorlagen handelt. Verfilmte Trivial- und Gebrauchsliteratur, die den größten Teil der Vorlagen liefert, wird aber nur äußerst selten als Literaturverfilmung behandelt.“³⁴

Von Literaturadaption spricht man meist dann, wenn der Film auf einem allgemein bekannten Werk, häufig aus der klassischen Literatur oder auf einem mehr oder weniger aktuellen Bestseller beruht oder wenn es aus der Ankündigung hervorgeht.

So findet sich auf dem Plakat zu *Barney's Version* unter dem Titel folgender Satz: „Based on Mordecai Richler's Giller Prize Winning Best Seller“ (siehe Abb. 3).

³¹ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. Georg Braungart /Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Jan-Dirk Müller/Friedrich Vollhardt/Klaus Weimar, Berlin: De Gruyter 2007; Onlineresource: <http://www.degruyter.com/view/product/175648>; letzter Zugriff: 14.10.2013.

³² Ibid. Jahraus, Oliver, „Verfilmung“, S. 751.

³³ *Lexikon der Filmbegriffe*, ws. Leitung Prof. Dr. Hans J. Wulff, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>.

³⁴ Wulff, Hans Jürgen/Ursula von Keitz, „Literaturverfilmung“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=250>; letzter Zugriff: 14.10.2013



The true story of a man's life depends on who tells it.

Barney's Version

BASED ON MORDECAI RICHLER'S GILLER PRIZE WINNING BEST SELLER

Abb. 3: Ausschnitt Filmplakat *Barney's Version*³⁵

Das Wissen, dass es sich um eine Adaption handelt, reicht laut der Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon aber noch nicht, um sie auch als solche zu erleben, man muss die Vorlage auch kennen:

“If we know the adapted work, there will be a constant oscillation between it and the new adaptation we are experiencing; if we do not, we will not experience the work *as an adaptation*.”³⁶

Nur wer mit der Vorlage vertraut ist, kann dieses Oszillieren spüren. Er ist in der Lage, das eine Werk gedanklich mit Informationen aus dem anderen anzufüllen und zu ergänzen. Wenn man solche intertextuellen Bezüge herstellen kann, wird man dem Film eine andere Bedeutung beimessen und ihn anders interpretieren.³⁷ Wer ein Werk adaptiert, kann sich nicht darauf verlassen, dass das Publikum mit dem Ausgangstext vertraut und so zu einer intertextuellen Ergänzung imstande ist.³⁸ Eine Adaption muss

³⁵ Vollständiges Plakat unter: http://www.impawards.com/2011/barneys_version.html, letzter Zugriff: 14.10.2013.

³⁶ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, S. XV

³⁷ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 117 und 120-121.

³⁸ Genau das ist meiner Meinung nach bei der Verfilmung* des Harry Mulisch Romans *De ontdekking van de hemel* (1992) passiert. Hier wurde so stark gekürzt und vereinfacht, dass manche Szenen des Films ohne „Hintergrund“-Information aus dem Roman kaum zu verstehen sind und den Zuseher eher ratlos zurück lassen.

**The Discovery of Heaven*, Regie: Jeroen Krabbé, UK/NL 2001.

für sich alleine stehen können und ohne „zusätzliche“ Informationen aus der Vorlage für jeden verständlich sein.

Im Film *Barney's Version* gibt es zum Beispiel eine kurze Szene, in der Barney Auto fährt und im Radio über Eishockey berichtet wird. Diese Begebenheit hat eine andere Wirkung auf jemanden, der den entsprechenden Roman kennt und weiß, welche Bedeutung diesem Sport dort zukommt. Auch der Auftritt des kanadischen Regisseurs Ted Kotcheff ist eine intertextuelle Referenz, denn dieser hat bei zwei anderen Richler-Verfilmungen Regie geführt.³⁹ Die Kenntnis anderer Werke von Mordecai Richler und seiner persönlichen Biografie liefern ebenfalls zusätzliche Informationen bei der Interpretation von Film und Roman. So kommt im Roman *Barney's Version* eine Figur namens Duddy Kravitz in einer kurzen Szene vor. Duddy Kravitz ist die Hauptfigur des Richler Romans *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*⁴⁰ aus dem Jahre 1959.

6.1. Adaption kennt keine Reihenfolge

Auch wenn man bei dem Begriff Adaption meist an einen Film denkt, der auf einem Roman basiert, der vor der Verfilmung existierte und bereits veröffentlicht wurde, ist dies nicht die zwingende Reihenfolge. Die *Novelization* ist der umgekehrte Prozess, hier wird nach dem Film ein Roman zum Film geschrieben und veröffentlicht.⁴¹ Der Film *2001: A Space Odyssey* (1968) beruht auf A.C. Clarkes Kurzgeschichte *The Sentinel* (1948), den Roman *2001: A Space Odyssey* schrieb Clark erst in dem Jahr, in dem der Film entstand. Der Roman basiert auf dem Drehbuch des Films und wurde nach dessen Premiere veröffentlicht. Als Beispiel aus der deutschsprachigen Literatur- und

³⁹ Kotcheff und Richler waren befreundet und arbeiteten mehrmals zusammen. Bei den beiden Verfilmungen von Richlers Romanen *Joshua Than and Now* (1985) und *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974) führte Kotcheff Regie und Richler selbst schrieb die Drehbücher. Vgl. Kramer, Reinhold, *Mordecai Richler. Leaving St. Urbain*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2008, S. 132-133, 252-253, 298.

⁴⁰ Richler, Mordecai, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, 1959; zuerst erschienen bei André Deutsch Ltd., London.

⁴¹ Vgl. Corrigan, Timothy (Hrsg.), *Film and Literature. An Introduction and Reader*, London: Routledge² 2012, S. 446.

Filmgeschichte sei auf Heinar Kipphardts Roman *März* (1976) verwiesen, dieser basiert auf dem von ihm verfassten Drehbuch zum Film *Leben des schizophränen Dichters Alexander M.* (1975).⁴²

Bei beliebten Fernsehserien kommt es etwas häufiger vor als bei Kinofilmen, dass die Bücher zur Serie nachträglich veröffentlicht werden. So wurde auch bei der Fernsehserie *The X-Files* verfahren.⁴³

Novelizations sind vorrangig als Merchandising-Artikel zu betrachten. Wenn ein Film oder eine Serie erfolgreich sind, lässt sich auch mit den nachträglich veröffentlichten Büchern genau so Geld verdienen, wie zum Beispiel mit T-Shirts, Postern und ähnlichem.

6.2. Original und minderwertige Kopie?

In dem bereits erwähnten Zitat aus dem *Lexikon der Filmbegriffe* „[v]on Adaption ist aber meist nur dann die Rede, wenn es sich um hochliterarische Vorlagen handelt. [...]“⁴⁴ ist mit dem Begriff *hochliterarisch* eine qualitative Bewertung unterschiedlicher Vorlagen enthalten, über die sich definiert, ob man von Literaturverfilmung spricht oder nicht. Man darf diese qualitative Bewertung aber nicht auf den Vergleich von Vorlage und Verfilmung übertragen, denn wenn man der literarischen Vorlage einen höheren Stellenwert einräumt als ihrer filmischen Umsetzung, ist ein sinnvoller Vergleich nicht möglich.⁴⁵ Oliver Jahraus weist im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* darauf hin, dass der Begriff *Verfilmung* selbst schon eine gewisse Wertung beinhaltet und verweist auf den neutraleren, aber dennoch synonymen Begriff der *Adaption*.⁴⁶

Für den Vergleich des Romans *Barney's Version* und der entsprechenden filmischen Adaption, gehe ich davon aus, dass es sich um die Realisierung eines Erzählstoffes in

⁴² Vgl. Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981, S. 124.

⁴³ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 38.

⁴⁴ Wulff, Hans Jürgen/Ursula von Keitz, „Literaturverfilmung“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*.

⁴⁵ Vgl. Bohnenkamp, Anne, „Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung“, in: *Literaturverfilmungen*, Hrsg. Anne Bohnenkamp/Tilman Lang, Stuttgart: Reclam 2012, S. 9-40.

⁴⁶ Vgl. Jahraus, „Verfilmung“, S. 752.

zwei unterschiedlichen Medien handelt. Auch wenn beide ihre eigenen Strukturen und Möglichkeiten haben, können die narrativen Elemente medienübergreifend und medienunabhängig betrachtet und verglichen werden.

Warum der Film gegenüber seiner Vorlage oft als minderwertig angesehen wird, hat unterschiedliche Gründe: So wurde behauptet, dass der Film im Vergleich zum literarischen Werk, welches beim Lesen die Fantasie anzuregen vermag, eine passive Rezeptionshaltung fördere. Anne Bohnenkamp hält dagegen, dass der Film mit einem eigenen Zeichensystem arbeite, welches vom Zuseher entschlüsselt werden muss und ihm somit sehr wohl eine aktive Beteiligung abverlange.⁴⁷ Dass der Zuseher eines Films genauso aktiv und involviert ist wie der Leser eines schriftlichen Textes, ist eine These, die sich auch bei Linda Hutcheon wiederfindet:

„Neither the act of looking at and interpreting black marks – words or notes – on a white page nor that of perceiving and interpreting a direct representation of a story on the stage or screen is in any way passive; both are imaginatively, cognitively, and emotionally active.“⁴⁸

Um Film verstehen oder „lesen“ zu können, müssen wir unterschiedliche Zeichensysteme entschlüsseln und in Beziehung zueinander setzen. Sowohl visuelle, auditive (sprachlich und nicht-sprachlich) als auch kulturelle Codes sind Teile des filmischen Zeichensystems.⁴⁹

Weiters wurde Literaturverfilmungen immer wieder vorgehalten, dass sie das ihnen zugrunde liegende Werk verstümmeln oder verfälschen würden. Selbst wenn versucht wird, so nahe wie möglich am Ausgangstext zu bleiben, lassen sich gewisse Veränderungen aber nicht vermeiden:

⁴⁷ Vgl. Bohnenkamp, „Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung“, S. 10.

⁴⁸ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 23.

⁴⁹ Vgl. McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 28-29.

„Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting. And with change come corresponding modifications in the political valance and even the meaning of stories.“⁵⁰

Was oft mit verstümmeln oder verfälschen gemeint ist, sind unvermeidbare und notwendige Kürzungen und Änderung, zum Beispiel aus dem ganz banalen Grund, dass die Länge eines Films begrenzt ist. 417 Seiten lassen sich nicht in 134 Minuten verfilmen, deshalb wurde bei *Barney's Version* vieles gekürzt oder gestrichen. Außerdem sind die Produktionskosten eines Films ungemein höher als die eines Buches, vor allem, wenn die Handlung sich über verschiedene Orte und (Jahres-) Zeiten erstreckt. Durch Kürzungen verlieren Geschichten oft an Komplexität, was aber nicht unbedingt ein Nachteil sein muss, denn durch die Konzentration auf einzelne Handlungsstränge werden diese oft eindringlicher und verständlicher.⁵¹

6.3. Schwierigkeiten bei der Adaption

Nicht alles, was einen Roman ausmacht, kann problemlos in das Medium Film übergeführt werden. Vieles muss entsprechend den Möglichkeiten des Films angepasst und umgewandelt werden. Was auf jeden Fall transferiert werden kann, ist die Erzählung an sich. Wie erzählt wird, bedarf aber einer Anpassung, einer Transformation. So ist es immer schwierig, eine Erzählung in der ersten Person zu verfilmen, weil es dazu keine genuine filmische Analogie gibt. Auch das Erzählen von Ereignissen aus der Vergangenheit lässt sich nicht einfach übertragen. Die szenische Darstellung ist immer an die Zeitform des Präsens gebunden, was auf der Leinwand passiert, scheint immer gerade in dem Moment zu passieren. Soll also etwas dargestellt werden, was sich nicht in der narrativen Gegenwart, sondern in der Vergangenheit abgespielt hat, muss das deutlich markiert werden. Für die Darstellung von Gedanken und Gefühlen muss der Film ebenfalls meist andere Wege suchen als der Roman, der sie sprachlich vermittelt. Die Wiedergabe von Gedanken, psychischen und emotionalen Vorgängen mittels eines Voice-overs wird oft als unfilmisch betrachtet, vor allem dann,

⁵⁰ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. XVI.

⁵¹ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 36.

wenn sie durchgehend auf diese Art erfolgt.⁵²

6.3.1. Ich-Erzählung und Subjektivität

Ich-Erzählungen bereiten immer Schwierigkeiten, werden sie in das Medium Film übertragen. Experimente wie etwa Robert Montgomerys *Lady in the Lake*⁵³ muten äußerst seltsam an, wirken unfilmisch und sind deshalb entsprechend selten. Hier wurde die Ich-Erzählung in den Film übertragen, in dem sich das Gezeigte zu hundert Prozent mit dem, was die erzählende Figur sieht, deckt, es wurde ausschließlich mit subjektiven Kameraeinstellungen gearbeitet. Auch alle Gedanken der Ich-Erzählerfigur werden in diesem Film in Form eines Voice-Overs vermittelt. In den meisten anderen Filmen nimmt die Kamera nur für einzelne Szenen die subjektive Perspektive einer Figur ein und auch mit Voice-Over-Erzählungen als Analogie zur Erzählung in der ersten Person des Romans wird im Film für gewöhnlich eher sparsam umgegangen.⁵⁴ Informationen über die Gedanken und Gefühle der Figuren werden mit Hilfe anderer Techniken übermittelt. So können Gefühle etwa mit Hilfe der Beleuchtung, der Montage oder mit dem Einsatz von Musik, egal ob diegetisch oder nicht-diegetisch, verdeutlicht werden.⁵⁵

Auch im Fall von *Barney's Version* war es schwierig, ein Äquivalent zur Ich-Form des Romans zu finden, da man sich gegen eine Voice-over-Erzählung entschied. Regisseur Richard J. Lewis verfasste ein Drehbuch, in dem er Barney, der bereits in einem Altersheim ist, selbst die Geschichte erzählen lässt. Diese Version wurde vom Produzenten Robert Lantos abgelehnt. Stattdessen engagierte er Michael Konyves, dessen Drehbuch letztendlich Grundlage des Films wurde.⁵⁶ Richard J. Lewis sagt zwar

⁵² Vgl. McFarlane, *Novel to Film*, S. 16.

⁵³ *Lady in the Lake*, Regie: Robert Montgomery, USA 1947.

⁵⁴ Vgl. Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: Richard Boorbergverlag, 2005; Einleitung, S. 12-18.

⁵⁵ McFarlane, *Novel to Film*, S. 16.

⁵⁶ Siehe dazu folgenden Korrespondenz zwischen Richard J. Lewis und David Bezmozgis, publiziert in *The Paris Review*, 23.02.2011; <http://www.theparisreview.org/blog/2011/02/23/on-%E2%80%98barney%E2%80%99s-version%E2%80%99-a-confession/>, letzter Zugriff: 14.10.2013; sowie Lantos, Robert, "The making of Mordecai Richler movie 'Barney's Version'", in: *The Star*, 23. 12.2010;

selbst, dass Konyves einen guten Weg gefunden habe, die Geschichte ohne Voice-Over-Ich-Erzähler zu realisieren, dennoch vermisse er Barneys Stimme:

„[...] I do miss Barney’s voice, because without it I feel that we are missing the notion of his actual ‘version’. His voice would have given the title more resonance and, in doing so, perhaps given more cogency to the piece as a whole. Also, for the audience, the concept of unreliable narrator would have been far easier to grasp.“⁵⁷

6.3.2. Innerlichkeiten – Äußerlichkeiten

Gedanken und Gefühle lassen sich mit Worten gut vermitteln, hier hat also der Roman offenbar einen Vorteil gegenüber dem Film, der bilddominiert ist. Ein Film ohne Voice-over muss innerliche Vorgänge sichtbar, fühlbar oder ohne Worte hörbar machen, er muss innerliche Vorgänge in einer äußerlichen Realität manifestieren. Unterschiedliche Kameraeinstellungen, Schnitt- und Montageverfahren, als auch Musik und Soundeffekte sind Mittel, die dabei zur Verfügung stehen.⁵⁸

Im Film kann zum Beispiel auch mit Symbolen gearbeitet werden, um solche Innerlichkeiten darzustellen. So wird im Film *Barney’s Version* eine Zwiebel, beziehungsweise das Schneiden einer Zwiebel, zum Symbol, das dem Zuseher verdeutlicht, dass Barney seine dritte Ehefrau Miriam noch immer liebt und vermisst. Wie das gemacht wird, werde ich noch ausführlich erklären.⁵⁹

Da Film Informationen nicht nur mit Worten, sondern auch auf einer visuellen und auditiven Ebene überträgt, hat er auch Vorteile gegenüber dem Roman. Was in einem schriftbasierten Medium nur beschrieben werden kann, lässt der Film sichtbar und hörbar werden. Allerdings kann dieser „Vorteil“ auch zum Nachteil werden. Wo in einem Roman von „attraktiver Person, mittleren Alters“, „großem Haus“ oder „beruhigender Melodie“ die Rede sein kann, muss der Film konkret werden. Decken

http://www.thestar.com/news/gta/2010/12/23/the_making_of_mordecai_richler_movie_barneys_version.html, letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁵⁷ Korrespondenz Richard J. Lewis/David Bezmozgis, publiziert in *The Paris Review*, 23.02.2011.

⁵⁸ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 56-63.

⁵⁹ Siehe dazu Kapitel 8.12.

sich diese Konkretisierungen nicht mit der Vorstellung, die man sich selbst beim Lesen des Buches gemacht hat, fühlt man sich enttäuscht oder sogar betrogen und neigt dazu, die Adaption als schlecht oder minderwertig der Literaturvorlage gegenüber zu bezeichnen.⁶⁰ Dennoch sind bei vielen Menschen die Neugier und das Interesse groß, ihre eigene Vorstellung der fiktionalen Welt eines Romans mit der im Film präsentierten zu vergleichen.⁶¹

6.3.3. Vergangenheit und Gegenwart

Die szenische Darstellung ist an die Gegenwart gebunden: Was sich auf der Leinwand ereignet, scheint sich in dem Moment, in dem es gezeigt wird, zu ereignen. Will der Film Vergangenes szenisch dargestellt erzählen, muss er auf irgendeine Art markieren, dass sich die Ereignisse nicht in der narrativen Gegenwart abspielen. Der Roman *Barney's Version* erzählt über weite Strecken Barneys Erinnerungen, also Ereignisse, die teilweise Jahrzehnte zurückliegen. Im Film *Barney's Version* wird mit Hilfe von Kameraeinstellungen und mit dem wiederkehrenden Einsatz der Technik der Soundbridge markiert, wann die Handlung von der gegenwärtigen fiktionalen Realität in Barneys Erinnerung wechselt. Die Kostüme verdeutlichen ebenfalls, in welchem Jahrzehnt sich die Szenen ereignet haben. Mit Hilfe der Maske wird das Alter der Figuren der jeweiligen Szene angepasst. Durch Einblendungen, oder expository titles, werden der Ort und das exakte Jahr der Handlung klar gemacht.⁶²

6.4. Werktreue als Qualitätskriterium?

Abgesehen von den bereits angeführten Punkten, die absolute Werktreue unmöglich machen, wäre *fidelity*, wie Robert Stam meint, nur dann möglich, wenn ein Text eine Kernaussage oder eine Essenz hätte, die man in ein anderes Medium übersetzen kann. Doch jede Transformation eines Stoffes ist auch immer die Interpretation derer, die sie

⁶⁰ Vgl. Stam, Robert, "Beyond Fidelity. The dialogics of adaptation", in: *Film and Literature. An Introduction and Reader*, Hrsg. Timothy Corrigan, London: Routledge 2012, S 74-88; (zuerst erschienen in *Film Adaptation*, Hrsg. James Naremore, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, S. 54-76).

⁶¹ Vgl. McFarlane, *Novel to Film*, S. 7.

⁶² Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 63-68.

vornehmen.⁶³ Aus genau diesem Grund wurden verschiedene Kategorien vorgeschlagen, um anzugeben, wie treu eine Adaption ihrer Vorlage gegenüber ist. Dies wiederum wird von Simone Murray stark kritisiert, da *fidelity* für sie ein absoluter Wert ist. Demnach lässt sich nicht messen, wie weit sich eine Adaption vom ursprünglichen Text entfernt hat.⁶⁴ Ich stimme in diesem Punkt nicht mit Simone Murray überein, denn man kann sehr wohl sagen, ob eine Adaption nur thematische Anleihen nimmt oder soviel wie möglich aus der Narration des Ursprungstextes übernimmt, man darf dies nur nicht als Qualitätskriterium ansehen.

Die unterschiedlichen Ansätze zur Kategorisierung weisen alle eine hohe Ähnlichkeit auf, grob vereinfacht zusammengefasst, werden meist folgende drei Kategorien unterschieden: 1) weitest gehende Treue bei der Umsetzung der Handlung; 2) die Haupthandlung wird übernommen, aber teilweise uminterpretiert; 3) der Ausgangstext wird als Rohmaterial verstanden.

Der Film *Barney's Version* wäre demnach in die zweite Kategorie einzuordnen, denn es wurde nur die Haupthandlung übernommen, Nebenstränge wurden fallengelassen, aber auch an der Haupthandlung wurden Veränderungen vorgenommen.⁶⁵

6.5. Adaption als Übersetzung

Im Zusammenhang mit Adaptionen wird auch oft von Übersetzung gesprochen. Im Fall von *Barney's Version* wird eine Geschichte, die schon in Form eines Romans vorliegt, in das Zeichensystem des Films übersetzt. Genau wie eine Übersetzung von einer

⁶³ Vgl. Stam, Robert, "Beyond Fidelity. The dialogics of adaptation", S. 86-87. Eine sehr ähnliche Meinung vertritt Brian McFarlane, auch er spricht davon, dass es schwierig ist ‚spirit‘ und ‚essence‘ eines Werks zu bestimmen, weil diese vom interpretierenden Subjekt abhängig sind und es deshalb wenig aufschlussreich ist, sich bei der Analyse von Adaption auf Kategorien wie Werktreue zu konzentrieren; vgl. McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 8-11.

⁶⁴ Vgl. Murray, Simone, "Materializing Adaptation Theory. The Adaptation Industry", in: *Film and Literature. An Introduction and Reader*, Hrsg. Timothy Corrigan, London: Routledge 2012, S. 365-384; (zuerst erschienen in *Literature/Film Quarterly* vol. 36 no. 1(2008), S. 4-20).

⁶⁵ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 7; sowie McFarlane, *Novel to Film*, S. 10-11.

Sprache in einen andere keine Eins-zu-eins-Übertragung ist, sondern immer den Besonderheiten und Regeln der jeweiligen Sprache unterworfen ist, lässt sich eine Geschichte auch nicht eins-zu-eins in ein anderes Medium übertragen. Walter Benjamins Ansatz, dass die Aufgabe des Übersetzers nicht darin besteht, den Originaltext wortwörtlich zu übersetzen, sondern Original und Übersetzung in eine Beziehung zu setzen, sodass der Ursprungstext in der Übersetzung fortlebt, kann auch auf transmediale Übersetzungen übertragen werden.

„Sie [die Aufgabe des Übersetzers] besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. Hierin liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterscheidender Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge. Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag. Ihre Intention geht nicht allein auf etwas anderes als die der Dichtung, nämlich auf eine Sprache im ganzen von einem einzelnen Kunstwerk in einer fremden aus, sondern sie ist auch selbst eine andere: die des Dichters ist naive, erste, anschauliche, die des Übersetzers abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention.“⁶⁶

Hier sehe ich auch eine gewisse Ähnlichkeit zu Robert Stam, der meint, dass die Forderung nach Treue sich auf Selbsttreue des jeweiligen Mediums beziehen soll, sprich der Film soll bei der Adaption eines literarischen Textes seinen eigenen Mitteln und seiner eigenen Formensprache treu sein und dabei dennoch den Ausgangstext fortleben lassen.⁶⁷

⁶⁶ Benjamin, Walter, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften Bd. IV-1*, Hrsg. Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 16.

⁶⁷ Vgl. Stam, „Beyond Fidelity“, S. 76.

Auch Linda Hutcheon sieht die Aufgabe der Adaption nicht darin, den Ursprungstext einfach in ein anderes Medium zu kopieren, die Adaption soll ein eigenständiges Werk sein, das eine Verbindung zu einem anderen aufweist. Sie erachtet es sogar als notwendig, genügend eigene kreative Ideen in die Adaption einfließen zu lassen, damit sie erfolgreich sein kann.⁶⁸

6.6. Ökonomische Überlegungen

Bei der Adaption von literarischen Texten werden manche Veränderungen aus ökonomischen Gründen vorgenommen. So werden zum Beispiel einzelne Handlungsstränge fallengelassen oder verändert, um mit der Filmadaption ein möglichst breites Publikum anzusprechen, Robert Stam nennt das *Mainstreaming*.⁶⁹ Im Fall von *Barney's Version* wurden in der Verfilmung das Thema Politik und hier vor allem jede Erwähnung des Unabhängigkeitsreferendums der Provinz Québec von 1995 weggelassen, was im Roman aber ein sehr wichtiges und häufig erwähntes Thema ist.⁷⁰ Einerseits kann man begründen, dass die fiktionale Gegenwart im Film als das Jahr 2010 anzugeben ist und nicht 1995/96 wie im Roman, als das Referendum ein aktuelles politisches Thema war. Doch einen weiteren möglichen Grund dafür sehe ich darin, dass der Film auf ein internationales Publikum ausgerichtet ist, welches wenig Interesse an kanadischer Politik hat. Beide Argumente können mit folgendem Zitat von Linda Hutcheon gestützt werden:

“An adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum. [...] Many adapters deal with this reality of reception by updating the time of the story in an attempt to find contemporary resonance for their audiences.”⁷¹

Auch die promiskuitive junge Lehrerin Mrs. Ogilvy, von der Barney als Dreizehnjähriger angeblich verführt wurde und die er später immer wieder

⁶⁸ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 20-21.

⁶⁹ Vgl. Stam, “Beyond Fidelity”, S. 86-87.

⁷⁰ Mehr dazu in Kapitel 9.2.

⁷¹ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 142.

herbeifantasiert⁷², dürfte in der Verfilmung dem oben beschriebenen *Mainstreaming* zum Opfer gefallen sein. Die Mrs. Ogilvy-Szenen im Roman waren wohl zu explizit - selbst für einen Film, der in vielen Ländern erst für ein Publikum von über 14 Jahren freigegeben ist.⁷³

Linda Hutcheon fragt sich in der Einleitung ihres Buches *A Theory of Adaptation*, wieso es irgendwer überhaupt auf sich nimmt, einen Roman für den Film zu adaptieren, wenn die Verfilmung höchstwahrscheinlich als minderwertig gegenüber der Vorlage betrachtet wird. Die Aussicht auf wirtschaftlichen Erfolg kann hier ein Motiv sein, denn wenn der Roman ein Bestseller war, lockt er meist auch viele Zuseher ins Kino. Ebenso kann es wirtschaftlich gesehen von Vorteil sein, ein Werk zu adaptieren, dessen Copyright bereits ausgelaufen ist, in diesem Fall kommen natürlich auch noch rechtliche Vorteile hinzu. Aber nicht nur ökonomische, auch persönliche Gründe können ein Motiv sein, so kann eine Verfilmung auch eine Hommage an den Autor des Ausgangstextes sein, wie es bei der von mir untersuchten Verfilmung der Fall ist.

6.7. Die Verfilmung von *Barney's Version*

Robert Lantos, der Produzent von *Barney's Version*, sieht seinen Film als Hommage an Mordecai Richler. Richler gab ihm das Manuskript 1997 bereits vor der Veröffentlichung des Romans. Lantos war von Beginn an begeistert von der Geschichte und wollte sie verfilmen. Ursprünglich sollte Richler selbst das Drehbuch dazu schreiben, er begann 1999 auch damit, musste die Arbeit daran aber aus gesundheitlichen Gründen beenden und verstarb bald darauf. So setzte Lantos es sich

⁷² Mehr dazu in Kapitel 9.1.

⁷³ Die MPAA in den USA stuft den Film ‚R - Restricted‘ ein, was bedeutet, dass jeder unter 17 Jahren in Begleitung eines Erwachsenen sein muss, in Europa ist er meist ab 12 Jahren freigegeben (CH, D, NL, P, I), außer in Großbritannien und Irland dort ist er erst ab 15 Jahren freigegeben, in Schweden hingegen schon ab 7 Jahren. Interessant ist die Situation in Kanada, wo er je nach Provinz für jede Altersgruppe, für Kinder nur in Begleitung der Eltern, oder für alle unter 14 nur in Begleitung eines Erwachsenen freigegeben ist. Vgl. http://www.imdb.com/title/tt1423894/parentalguide?ref_=tt_stry_pg#certification, letzter Zugriff: 14.10.2013.

zur Aufgabe, Richler mit der Verfilmung von *Barney's Version* ein Denkmal zu setzen.⁷⁴

„I appointed myself the custodian of his last and greatest novel, determined to honour his legacy by making a movie that was worthy of the book.“⁷⁵

Richard J. Lewis, den Lantos von einer anderen Produktion kannte, wollte Regie führen, was ihm Lantos erst nicht zutraute. Einige Zeit später legte Lewis aber eine Drehbuchfassung vor, die Lantos davon überzeugte, dass auch er eine Filmversion von *Barney's Version* machen wollte, die dicht an Richlers Roman blieb und engagierte ihn als Regisseur. Lewis Drehbuch entsprach aber dennoch nicht dem, was Lantos sich vorstellte. Es dauerte noch einige Zeit, bis Lantos den Autor fand, der den Roman in ein Drehbuch zu verwandeln vermochte, das seiner Meinung nach auch Richlers Ansprüchen genügt hätte.

„It's about the joys of being alive and it's about compassion and translating that through this film is our objective.“⁷⁶

Der junge Kanadier Michael Konyves legte Lantos ein Treatment vor, das ihn überzeugte und bekam den Auftrag, das Drehbuch zu schreiben. Doch es war für Konyves keine leichte Aufgabe, den umfangreichen Roman in ein Drehbuch zu verwandeln und Lantos Vorstellungen gerecht zu werden.

“The most important thing was keeping in the spirit of the book, and keeping loyal to it. [...] Robert was already, really, the defender of it.”⁷⁷

⁷⁴ Vg. Lantos, Robert, “The making of Mordecai Richler movie ‘Barney's Version’”.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ *Barney's Version (Film)*, “Featurette” 09'54“.

⁷⁷ Ibid. 09'40“.

“The biggest challenge was just keeping it to a manageable length, given the number of subplots and story lines. That was mainly solved by changing a lot of things from the novel and getting rid of or combining many, many characters.”⁷⁸

Die erste Version, die Konyves lieferte, war zwar noch lange nicht das endgültige Drehbuch, aber “[i]t was like answered prayers”⁷⁹ und bildete die Grundlage von der Lantos, Lewis und Konyves ausgingen, um gemeinsam weiter an Barney’s Geschichte zu arbeiten.⁸⁰

Dass es keine leichte Aufgabe war, Richlers sprachlich wie thematisch anspruchsvolles, aber dennoch äußerst amüsanter Roman in einen Film zu verwandeln, findet dann auch in mehreren Kritiken Anerkennung. So schrieb etwa Liam Lacey von der kanadischen Tageszeitung *The Globe and Mail* in seiner Kritik folgendes:

„For their adaptation, producer Robert Lantos, director Richard J. Lewis and screenwriter Michael Konyves have abandoned the impossible and settled for the manageable. Cutting out Richler’s intellectual acrobatics and stripping down the plot, they’ve created a feisty domestic comedy about a curmudgeon with a heart, looking back over his misspent life.”⁸¹

Und auch andere Kritiker sprechen von “a well-made condensation of Mordecai Richler’s prize-winning boat anchor of a book”⁸² oder nennen den Film “highly entertaining and arguably the most satisfying Richler screen adaptation to date”⁸³.

⁷⁸ Lolley, Sarah, “Barney’s Version: Interview with Screenwriter Michael Konyves”, in: *Up Magazine*, 31.01.2011; <http://www.upmagazine.com/michael>, letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁷⁹ Lantos, Robert, “The making of Mordecai Richler movie ‘Barney’s Version’”

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Lacey, Liam, “Barney’s Version: Barney as an Everymensch”, in: *The Globe and Mail*, 24.12.2010; <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/barneys-version-barney-as-an-everymensch/article4084241/>; letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁸² Wilkins, Frank, “Barney’s Version. Movie Review”, Reel Reviews; <http://www.franksreelreviews.com/dvd-reviews/barney-s-version-blu-ray-review/>; letzter Zugriff: 14.10.2013.

6.8. Geschichte der Literaturverfilmung – Film als narratives Medium

„[Cinemas] huge and durable popularity is owed to what it most obviously shares with the novel. That is, its capacity for narrative.“⁸⁴

Anhand eines kurzen geschichtlichen Abrisses möchte ich zeigen, wie stark die Entwicklung des Films an sich mit der Entwicklung der Literaturverfilmung verbunden ist, und dass die Möglichkeit eines medienübergreifenden, narratologischen Vergleichs in dieser historischen Entwicklung verankert ist.⁸⁵ Ich beziehe mich im folgenden Kapitel hauptsächlich auf Timothy Corrigan's Ausführungen in *Film and Literature. An Introduction and Reader*⁸⁶, da die Einleitung und der erste Teil des Buches einen guten Überblick über die geschichtlichen Entwicklungen liefern.

Brian McFarlane bezeichnet Adaptionen als „phenomenon almost as old as the institution of the cinema“⁸⁷ und man kann ergänzen, dass es für beide Gattungen eine befruchtende Beziehung war. Nicht nur der Film hat sich Stoffe aus der Literatur angeeignet, auch die Literatur hat in ihrer Entwicklung oft Anregungen vom Film, zum Beispiel von dessen Sprache, bekommen.⁸⁸

Außerdem gilt vor allem in der heutigen Zeit, dass Verfilmungen von (klassischer) Literatur den Verkauf des jeweiligen Werkes (wieder) ankurbeln oder dass Bestsellerverfilmungen die Massen ins Kino locken.⁸⁹ Oft werden Neuauflagen der Bücher produziert, die zur selben Zeit wie der Film erscheinen und deren Cover Bilder aus dem Film schmücken.⁹⁰ Auf dem Cover der im Mai 2010 bei Vintage Books New

⁸³ Rechtschaffen, Michael, „Barney's Version. Film Review“, in: *The Hollywood Reporter*; <http://www.hollywoodreporter.com/review/barneys-version-film-review-29976>; letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁸⁴ McFarlane, *Novel to Film*, S. 12.

⁸⁵ Vgl. Schneider, *Der verwandelte Text*, S. 24-30.

⁸⁶ Corrigan, Timothy (Hrsg.), *Film and Literature. An Introduction and Reader*, London: Routledge² 2012; siehe „Introduction“ (S. 1-4) und „Part 1“ (S. 5-52).

⁸⁷ McFarlane, *Novel to Film*, S. 3.

⁸⁸ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 17-24, 36, 446; sowie Jahraus, „Verfilmung“, S. 752.

⁸⁹ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 1; sowie Murray, „Materializing Adaptation Theory“, S. 378.

⁹⁰ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 90.

York erschienenen Ausgabe von *Barney's Version* ist „Soon to Be a Major Motion Picture“⁹¹ zu lesen. Der Film feierte im September 2010 Premiere bei den Filmfestspielen Venedig, zwischen Dezember 2010 und Jänner 2011 kam er dann in Kanada und den USA regulär in die Kinos.⁹²

Wie aber entwickelte sich der Film, der zu Beginn hauptsächlich technische Attraktion war, zu einem Erzählmedium, und wieso?

Am Anfang der Geschichte der bewegten Bilder steht die Faszination der Menschen an der Neuartigkeit der technischen Attraktion Film. Später wurde Film zu einem der wichtigsten Medien, um Nachrichten auch visuell zu verbreiten. Doch schon bald reichte das nicht mehr aus, um das Publikum anzuziehen und zu fesseln, also wendete sich der Film dem Erzählen von Geschichten zu.⁹³ Die Verbindung von Bildern und Geschichten reicht aber viel weiter zurück, so werden Höhlenmalerei und Hieroglyphen als die frühesten Versuche des Menschen gesehen, mit Hilfe von Bildern Geschichten zu erzählen.⁹⁴

Die Funktion als Erzählmedium ist dem Film keineswegs eingeschrieben. Technische und gesellschaftliche Entwicklungen, die dem Film vorausgegangen waren, zeichneten jedoch einen Weg vor. Die Faszination der Menschen an der Kombination von Erzählung und Bild erlebte bereits mit der Möglichkeit zur technischen (Massen-)Reproduktion von Bildern einen Höhepunkt. Zur selben Zeit begannen die unteren Klassen, ihre eigenen Formen von Theater und Spektakel zu entwickeln und zu besuchen. Das gesteigerte Bedürfnis der Massen an Unterhaltung und die Möglichkeit Bilder massenhaft zu reproduzieren, können als Wegbereiter für den Film gesehen werden.⁹⁵

⁹¹ Hierbei handelt es sich um die Ausgabe, welche für diese Arbeit verwendet wurde: Richler, Mordecai, *Barney's Version*, New York: Vintage Books 2010

⁹² Vgl. http://www.imdb.com/title/tt1423894/releaseinfo?ref=tt_dt_dt, letzter Zugriff: 14.10.2013.

⁹³ Vgl. Schneider, *Der verwandelte Text*, S. 12-13; sowie Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York/London: D. Appleton & Company 1916; Kapitel 2, (Onlineressource, keine Paginierung); Volltext unter: <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>, letzter Zugriff: 14.10.2013

⁹⁴ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 7.

⁹⁵ *Ibid.*, S. 9-11.

So stießen auch die ersten filmischen Arbeiten und Experimente Georges Méliès und der Gebrüder Lumière auf reges Interesse. Bei diesen frühen Pionieren sieht man, dass der Film sich nicht zwangsläufig zum narrativen Medium entwickeln musste. Die Filme der Lumières waren sehr dokumentarisch angelegt, es ging hauptsächlich um die Aufzeichnung und Wiedergabe von Bewegung, man denke nur an *La Sortie des usines Lumière* oder an *Repas de bébé* (beide 1895). Georges Méliès hingegen machte von Beginn an sehr fantasievolle Filme und erzählte kurze Geschichten. Besonders interessant ist, dass bereits sein Film *Die Reise zum Mond* (1902) Jules Vernes Roman *Von der Erde zum Mond* zur Vorlage hatte.⁹⁶

Da das Interesse an der technischen Attraktion Film bald nachließ und seine Nutzung als Nachrichten- oder Bildungsmedium, das Bedürfnis nach Unterhaltung nicht ausreichend befriedigte, wandte man sich vermehrt dem Erzählen von Geschichten zu.⁹⁷ Bekannte und beliebte literarische Werke dienten oft als Vorlage. Dies hatte unterschiedliche Gründe. Zum einen war es wirtschaftlich von Vorteil für die Filmemacher, auf bereits existierendes Material zurückzugreifen, zum anderen waren Filme für das Publikum einfacher zu verstehen, wenn der Stoff von vornherein bekannt war⁹⁸ und natürlich spielte auch die Neugier, wie ein bekannter Text filmbildlich umgesetzt wurde, eine Rolle.⁹⁹

Dass Romane sich gut adaptieren lassen, hatte aber auch etwas mit deren Entwicklung zu tun. War im frühen 19. Jahrhundert noch die erzählende, kommentierende Stimme des Autors zentral, tritt diese im späten 19. Jahrhundert immer weiter in den Hintergrund, und man lässt die Figuren öfter selbst sprechen. Der Roman erfährt also eine Verschiebung vom dominant diegetisch erzählenden Medium zu einem verstärkt mimetisch erzählenden Medium. Auch auf die Beschreibung der physischen Realität wird mehr Nachdruck gelegt, sodass der Leser sich die fiktionale Welt bildlich vorstellen kann.¹⁰⁰

⁹⁶ Ibid., S. 12.

⁹⁷ Vgl. Münsterberg, *The Photoplay*; Kapitel 2.

⁹⁸ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 11.

⁹⁹ Vgl. McFarlane, *Novel to Film*, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. McFarlane, *Novel to Film*, S. 3-5.

„My task which I am trying to achieve is, by the powers of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see.“¹⁰¹

In diesem Zitat von Joseph Conrad erkennt man, dass sich der Roman der Art des Erzählens nähert, mit der der Rezipient im Film konfrontiert wird.

Dass man sich bekannten Vorlagen und vermehrt auch Klassikern der anspruchsvollen Literatur zuwandte, hatte aber auch eine weitere Motivation: man wollte das Image der Massenunterhaltung für die wenig gebildeten, unteren Gesellschaftsschichten abschütteln und den Film als neue Kunstgattung etablieren.¹⁰² André Bazin war der Meinung, dass Literaturadaptionen dem Film halfen, sich als Kunstgattung zu positionieren, da sie einerseits einen gewissen Grad der Entwicklung voraussetzten, andererseits die Entwicklung der filmischen Formensprache vorantrieben. Dies war laut Bazin allerdings nur dann der Fall, wenn ökonomische Gründe nicht die einzigen und ausschlaggebenden für die Wahl der Vorlage waren.¹⁰³

Vor allem D.W. Griffith wandte schon früh verschiedene Montagetechniken an, um zwischen verschiedenen Orten wechseln zu können, um sich in der Zeit vor und zurück zu bewegen oder um aus verschiedenen Perspektiven erzählen zu können, so wie der Roman es kann. Dies bestätigt André Bazin Aussage, dass Literaturadaptionen die Entwicklung der Filmsprache beflügelten.

Während der Film dieser frühen Jahre noch dem Anspruch der Literatur der Jahrhundertwende (19./20.) folgt, nämlich die Realität möglichst objektiv abzubilden, gibt es in der Literatur jener Zeit bereits experimentellere Tendenzen. Surrealismus und Expressionismus finden in den 1920er und 30er Jahren dementsprechend Eingang im Film.¹⁰⁴

Viele Kunst- und Kulturschaffende der Zeit waren überzeugt davon, dass Film das einzig geeignete Medium sei, um die moderne Zeit mit all ihren sozialen, politischen

¹⁰¹ Conrad, Joseph, im Vorwort zu *The Nigger of the Narcissus* (1897), zitiert nach McFarlane, *Novel to Film*, S. 3.

¹⁰² Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 13-14; sowie Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 91-92.

¹⁰³ Vgl. Schneider, *Der verwandelte Text*, S. 13-17.

¹⁰⁴ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 439-440.

und technischen Entwicklungen und Tendenzen adäquat abzubilden. Hatte der Film in den Jahrzehnten davor Anlehnungen bei der Sprache und den Möglichkeiten der Literatur gesucht, so geschah nun genau das Gegenteil. Literaturschaffende wie Gertrude Stein, John Dos Passos oder Alfred Döblin versuchten die Möglichkeiten filmischer Sprache in literarische Sprache zu übersetzen.¹⁰⁵

Das Aufkommen des Tonfilms in den späten Zwanzigerjahren führt das Kino wieder zurück zum Realismus. Durch die Möglichkeit, gesprochenes Wort und Dialoge aufzuzeichnen, wendet sich der Film wieder mehr der narrativen Form der traditionellen Literatur zu. In Hollywood erleben Literaturadaptionen eine wahre Blütezeit in den 1930er Jahren. Aber nicht alle sind glücklich mit dieser Entwicklung, viele sehen in der Integration des gesprochenen Wortes in den Film einen Schritt weg von der eigenständigen Kunst, und hin zu abgefilmtem Theater.¹⁰⁶

In den 1940er und 50er Jahren wendet man sich von den Klassikern ab, bricht mit Erzählkonventionen und beginnt vermehrt, Populärliteratur zu verfilmen. Viele bekannte Schriftsteller, die wenige Jahre zuvor noch die Meinung vertreten hatten, dass ernstzunehmende Schriftsteller nicht für die Filmindustrie arbeiten, wenden sich nun dem Schreiben von Drehbüchern zu.¹⁰⁷ So verdingte sich auch Mordecai Richler mit Drehbüchern für Film und Fernsehen¹⁰⁸.

Wie ich hier aufzuzeigen versucht habe, hat sich der Film früh zum Erzählmedium entwickelt, was nicht zuletzt eng mit der Geschichte der filmischen Adaption literarischer Vorlagen zusammenhängt. Insofern ist es verständlich, dass der Einzug der Filmwissenschaft an den Universitäten in den 1950er und 60er Jahren stark von der Literaturwissenschaft mitgetragen wurde. Aber auch die Auffassung von Film als Sprache ist ein Grund, wieso Vorlesungen und Kurse häufig von Literaturprofessoren gehalten wurden. Die Bildsprache des Films weist Parallelen zur Sprachstruktur der Literatur auf.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Ibid., S. 14-16, 439-440.

¹⁰⁶ Ibid., S. 17-24.

¹⁰⁷ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 25-35.

¹⁰⁸ Eine Auflistung der von Richler verfassten Drehbücher (und Radio Plays) findet sich bei Kramer, *Mordecai Richler*, S. 473-474.

¹⁰⁹ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 39.

“Film tells us continuous stories; it ‘says’ things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently. There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations.”¹¹⁰

Im Verlauf der jüngst vergangenen Jahrzehnte gibt es immer häufiger sehr kreative Klassiker-Adaptionen, die die Vorlage als Ideenlieferant sehen und sehr frei damit umgehen. So werden zum Beispiel Inhalt und auch Charaktere aus klassischen Werken in die heutige Zeit versetzt. Im Film *10 Things I Hate About You* werden aus Shakespeares Figuren Teenager im Nordamerika der Gegenwart, mit zeitgemäßen Problemen und Bedürfnissen.¹¹¹

Bei Tim Burtons *Alice in Wonderland*¹¹² kann man eigentlich kaum noch von Literaturverfilmung sprechen. Burton bedient sich zwar bei Lewis Carrolls Alice-Büchern¹¹³, vor allem das Figurenpersonal betreffend, die Handlung des Film hat aber wenig mit der Handlung der ‚Vorlagen‘ zu tun, sondern ist eher eine Fortschreibung davon.¹¹⁴

Anders als Burtons *Alice in Wonderland* ist der Film *Barney’s Version* trotz aller Veränderungen, was Charaktere oder einzelne Handlungsstränge betrifft, relativ nahe an der Vorlage. Was diese beiden Filme dennoch gemeinsam haben, ist, dass sie Geschichten erzählen - ein Merkmal, das die meisten Filme eint. Daraus ergibt sich auch die Möglichkeit einer narratologischen Analyse von Filmen.

Sowohl für den Roman als auch für den Film *Barney’s Version* gilt das Erzählen einer Geschichte als Hauptmerkmal. Deshalb können beide mit den Mitteln der Erzähltheorie untersucht und verglichen werden.

¹¹⁰ Metz, Christian, *FilmLanguage*, 1974; zitiert nach Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 3.

¹¹¹ *10 Things I Hate About You*, Regie: Gil Junger, USA 1999
Dieser Film basiert auf Shakespeares *The Taming of the Shrew*, aus Petruchio wird Patrick Verona, aus Katherina Minola wird Katarina Stratford und beide sind Schüler an der Padua Stadium High School; siehe:
http://www.imdb.com/title/tt0147800/?ref_=sr_1, letzter Zugriff: 14.10.2013.

¹¹² *Alice in Wonderland*, Regie: Tim Burton, USA 2010.

¹¹³ Carroll, Lewis, *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865); *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

¹¹⁴ Vgl. Corrigan, *Film and Literature*, S. 43-51.

7. Erzähltheorie – Narratologie

Narrativität ist nicht auf bestimmte Gattungen, Medien, Epochen oder Kulturen beschränkt. Menschen erzählen und rezipieren seit jeher und überall Geschichten und Erzählungen. Nicole Mahne sieht im Erzählen eine "grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln."¹¹⁵ Deshalb ist das Untersuchungsgebiet der Erzählforschung auch so breit gefächert, sie kann sich mit Erzählliteratur, Film, Comic etc. beschäftigen, aber auch mit Biografien, Geschichtsbüchern, Ereignisschilderungen, ja sogar mit Zeugenaussagen oder Krankengeschichten.¹¹⁶

7.1. Filmnarratologie

Die Filmnarratologie basiert auf dem Konzept der literarischen Erzähltheorie und bedient sich dadurch auch beim Instrumentarium dieser, auch wenn sich nicht alles, was für die Analyse von Romanen, Kurzgeschichten und anderen schriftlichen Erzähltexten geschaffen wurde, direkt für die Filmanalyse anwenden lässt.

Dass der Film überhaupt mit den Mitteln der Erzähltheorie untersucht werden kann, ist, wie ich bereits gezeigt habe, entwicklungsgeschichtlich bedingt, da er sich schon früh von einer technischen Attraktion, die Bewegung dokumentierte, zum Erzählmedium hin entwickelte. Bereits Hugo Münsterberg konstatiert in seinem Werk *The Photoplay*¹¹⁷ aus dem Jahr 1916, dass dies auch der Grund dafür war, dass der Film weiterhin erfolgreich war und blieb, nachdem das Interesse an der technischen Attraktion nachließ.¹¹⁸ Münsterberg sah, dass der Film, der sowohl eine Nähe zum Theater als

¹¹⁵ Mahne, Nicole, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 9.

¹¹⁶ Vgl. Nünning, Vera & Ansgar Nünning, „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hrsg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 1-22.

¹¹⁷ Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton & Company, New York/London, 1916; Volltext unter: <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>, letzter Zugriff: 14.10.2013.

¹¹⁸ *Ibid.*, Kapitel 1 (Onlineressource, keine Paginierung).

auch zum Roman aufweist, eigene literarische Vorlagen brauche, um auch seine eigene filmische Erzählsprache entwickeln zu können.¹¹⁹ Diese Forderung betont zum einen die Verwandtschaft verschiedener narrativer Medien, beinhaltet zugleich aber auch eine weitere Forderung, nämlich die nach dem jeweils eigenen bzw. angepassten Analyseverfahren.

Ein Satz von Käte Hamburger fasst gut zusammen, wieso sowohl schriftliche als auch filmische Erzählungen mit den Mitteln der Narratologie untersucht werden können:

"Das bewegte Bild hat eine Erzählfunktion. Das Wort 'verbildlicht' das Erzählte, das Filmbild 'verwortet' das Gesehene. Es ersetzt die Bildkraft des Wortes durch die Wortkraft des Bildes. Hier sehen wir das Erzählte. Wir sehen einen Roman, wenn wir einen Film sehen."¹²⁰

Man kann eigentlich von einer Wechselwirkung sprechen: lese ich einen Erzähltext, stelle ich mir dazu die entsprechenden Bilder vor, sehe ich einen Film, rekonstruiere ich den (schriftlichen) Erzähltext, welcher dem Ganzen zugrunde liegt. Wenn also die Rezeption des einen die gedankliche (Re-)Konstruktion des anderen hervorruft, ist auch klar, dass man sprach-basierte und bild-basierte Erzählungen mit ähnlichen Mitteln untersuchen kann.

7.1.1. Geschichtliche Entwicklung der Filmnarratologie

Die Erzählforschung zum Film lässt sich nach Julia Griem und Eckart Voigts-Virchow in drei Phasen einteilen, die ich hier kurz zusammenfassen möchte.¹²¹

Sie sprechen von einer formalistischen Phase, welche von etwa 1920 bis 1935 dauerte und erstmals die Formprinzipien des Films als Kunst beschrieb. Zu den Vertretern dieser Phase zählen der bereits erwähnten Hugo Münsterberg, sowie Rudolf Arnheim,

¹¹⁹ Ibid., Kapitel 10.

¹²⁰ Hamburger, Käte, „Zur Phänomenologie des Films“, in *Texte zur Poetik des Films*, Hrsg. Rudolf Denk, Stuttgart: Reclam 1978, S. 121-132.

¹²¹ Vgl. Griem, Julia & Eckart Voigts-Virchow, „Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen“, in *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hrsg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 155-183.

Sergej Eisenstein und Béla Balász. In dieser Phase wird immer wieder betont, dass der Film eine eigene Erzähl-Sprache und eigene stilistischen Mittel entwickeln muss.

Gefolgt wird diese formalistische durch eine strukturalistische Phase, als Zeitraum nennen Griem und Voigts-Virchow 1965 bis 1980. Als wichtigster Vertreter dieses Ansatzes ist Christian Metz zu nennen. Hier werden die bedeutungstragenden Einheiten und die Regeln für die Kombination dieser Einheiten in einer Filmerzählung identifiziert und analysiert.

Schließlich folgt das neo-formalistisch, kognitivistisch inspirierte Wisconsin Project mit David Bordwell und Kristin Thompson als Proponenten und Noël Carroll, Seymour Chatman und Edward Branigan als weiteren wichtigen Vertretern dieser Richtung. Sie übernehmen von den russischen Formalisten die Unterscheidung zwischen Story (fabula = Handlungsschema), Sujet/Plot (syuzhet = Dramaturgie, Anordnung) und Style (Stil = systematischer Einsatz filmischer Mittel), um filmische Narrationen zu untersuchen.

7.2. Narrative Medien – Transmediale Narrativität

Die Vermittlung von Inhalten erfolgt immer über Medien, jegliche Bedeutungen und Zusammenhänge werden mit Hilfe von Zeichensystemen übertragen. Dies kann verbal und/oder mittels Körpersprache direkt zwischen Menschen ausgetauscht werden oder mit Hilfe technischer Mittel.

Nicht nur das Medium ist entscheidend für die Erzähltheorie, wie Nicole Mahne mit dem Beispiel illustriert, dass Roman und Comic beide das Buch als Trägermedium haben, ihnen aber unterschiedliche Zeichensysteme zugrundeliegenden. Der Roman funktioniert über die Schriftsprache, das Comic über eine Kombination aus Schriftsprache und Bild.¹²²

Die Art, wie eine Geschichte vermittelt wird, hängt also entscheidend vom Medium und vom dominierenden Zeichensystem ab; ein Faktum, welches von der Narratologie oft vernachlässigt wurde. Eine transmediale Analyse muss der Tatsache, dass Medien keine neutralen Übertragungsmittel sind, sondern ihre eigenen Strukturen und Darstellungsmöglichkeiten haben, die die Form der Erzählung entscheidend mitgestalten, Rechnung tragen.

¹²² Vgl. Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 21-24.

Jede Geschichte besteht aus verschiedenen grundlegenden Elementen, welche sich unter Beachtung der jeweiligen Strukturen und Möglichkeiten von einem Medium in ein anderes übertragen lassen. Hierzu zählen die Figuren, der Ort und die Zeit und vor allem auch Ereignisse, wobei diese sich weiter unterteilen lassen in aktive Handlungen, die von Figuren ausgeführt werden und in Geschehnisse, welche passiv erduldet werden. Psychische Veränderungen und Entwicklungen werden laut Nicole Mahne auch zu den Handlungen gezählt¹²³.

Um eine transmediale Analyse durchführen zu können, ist vor allem die angewandte Definition von Narrativität entscheidend. Da die Art, wie eine Erzählung realisiert wird, stark von dem Medium beeinflusst wird, in dem sie realisiert wird, muss man einen medienunabhängigen Begriff des Narrativen finden.¹²⁴

7.3. Versuch einer medienübergreifenden Definition von Narrativität

Um zu einer medienübergreifenden Definition zu gelangen, ist es nötig, einige der wichtigsten Begriffe der Narratologie vorzustellen und ihre Anwendbarkeit auf die beiden von mir untersuchten Medien, Roman und Film, anhand von Beispielen zu überprüfen.

7.3.1. Fabel – Sujet

Jede Geschichte weist zwei Ebenen auf, eine Inhalts- und eine Ausdrucksebene, die mit den Begriffen *Fabel* respektive *Sujet* beschrieben werden. Ursprünglich stammt diese Trennung von den russischen Formalisten, die russischen Termini dafür sind *Fabula* und *Syuzhet*¹²⁵. Weitere gebräuchliche Begriffspaare sind *story* und *plot* im englischen Sprachgebrauch und *histoire* und *discours* bei den französischsprachigen Theoretikern.

Fabel bezeichnet die Inhaltsebene, also die Handlungsstruktur, die dem Erzählwerk zugrunde liegt. Auf dieser Ebene liegen auch die Ereignisse, die nicht explizit erzählt werden. *Sujet* hingegen ist das, was explizit erzählt wird, was wir lesen oder zu sehen bekommen. Anders gesagt: Der Rezipient konstruiert anhand des *plots* die

¹²³ Vgl. Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 19.

¹²⁴ Vgl. Ibid., S. 15.

¹²⁵ Vgl. Fludernik, Monika, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG³ 2010, S. 13.

(vollständige) *story*.¹²⁶ Gérard Genette nimmt eine Dreiteilung vor: er verwendet den Begriff *Geschichte* für den narrativen Inhalt, *Erzählung* für den Diskurs und *Narration* für den narrativen Akt, also den Akt der (verbalen als auch schriftlichen) Produktion der Erzählung¹²⁷.

So kann man in Bezug auf den Roman als auch den Film *Barney's Version* sagen, dass es auf der Story-Ebene um Barney Panofskys gesamtes Leben geht. Auf der Ebene des Plots wird natürlich stark gerafft, um die Geschichte auf 417 Buchseiten¹²⁸ beziehungsweise in 134 Spielfilminuten erzählen zu können. Im Roman werden Ereignisse aus dem Zeitraum 1950 bis 1996, also vom Antritt der Reise des zwanzigjährigen Barneys nach Paris bis zum angeblichen kompletten Verlust seiner kognitiven Fähigkeiten erzählt. Die Zeit seiner Kindheit wird nur zwischendurch in wenigen Sätzen erwähnt. Im Film, bei dem die Handlung zeitlich um fast 25 Jahre verlegt wurde, setzt die Handlung 1974 ein, als Barney ein junger Mann ist, der in Rom lebt. Es werden dann mehrere Ereignisse aus den folgenden 36 Jahren erzählt. Die Erzählung endet 2010 mit seinem Tod, anders als im Roman, wird seine Kindheit überhaupt nicht behandelt.

7.3.2. Zeitlich organisierte Handlungen

Die Zeit wird als das strukturgebende Element des Narrativen definiert. Das heißt, die Ereignisse auf der Storyebene müssen einen zeitlichen Zusammenhang haben. Bei Lyrik zum Beispiel ist dies meist nicht der Fall, folglich handelt es sich um eine nicht-narrative Textgattung.¹²⁹ Auf der Plotebene müssen die Ereignisse aber nicht unbedingt in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden. Es besteht außerdem die Möglichkeit, gewisse Ereignisse zu raffen, zu dehnen, auszulassen, wiederholt zu

¹²⁶ Vgl. Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 10-13.

¹²⁷ Vgl. Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München: Fink³ 2010, S. 12.

¹²⁸ Dies gilt für die englische Ausgabe *Barney's Version*, New York: Vintage Books 2010, die deutsche Ausgabe: *Wie Barney es sieht*, Bergisch Gladbach: BLT 2002, hat 574 Seiten.

¹²⁹ Vgl. Nünning/Nünning, „Produktive Grenzüberschreitungen“, S 2.

präsentieren, zusammen zu fassen.¹³⁰

Sowohl im Film, als auch im Roman *Barney's Version* weisen die Ereignisse einen zeitlichen Zusammenhang auf. Im Roman werden sie zwar nicht chronologisch erzählt, dennoch lässt sich auch hier ihre zeitliche Abfolge rekonstruieren, die Ereignisse lassen sich in Bezug zu einander setzen.

7.3.2.1. Ordnung und Dauer

Wenn die Reihenfolge der Ereignisse auf der Ebene des Diskurses nicht mit der Reihenfolge auf der Story-Ebene übereinstimmt, liegt eine Anachronie vor. Hier kann man zwischen Analepsen, das sind Rückgriffe, und Prolepsen, Vorgriffen, unterscheiden. Teile der Geschichte können in der Erzählung ausgelassen werden, diese Auslassungen nennt man Ellipsen. Außerdem werden Ereignisse oft zusammenfassend erzählt oder gerafft.¹³¹

Sowohl im Film als auch im Roman wird nicht chronologisch erzählt, es liegt also eine Anachronie vor. In beiden Werken gibt es eine intermittente Rahmenhandlung¹³², die Erzählung nimmt ihren Ausgang in der fiktionalen Gegenwart (Roman 1995/96, Film 2010) beim alternden Barney Panofsky, der sich an verschiedene Ereignisse seines Lebens erinnert, und kehrt immer wieder in die Gegenwart zurück. Im Film folgen die erinnerten Szenen allerdings sehr wohl der eigentlichen Chronologie der Ereignisse, werden aber immer wieder durch bereits erwähnte Gegenwartsszenen unterbrochen. Im Roman sind auch die Erinnerungen nicht chronologisch geordnet, hier gibt es Kapitel, in denen Barney zwischen seinem Familienleben mit Miriam und den gemeinsamen Kinder, Ereignissen aus seiner Zeit in Paris oder seiner Kindheit in Montreal hin und her wechselt.

¹³⁰ Vgl. Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG³ 2010, S. 44-46, sowie Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München: Fink³ 2010, S. 12. sowie Mahne, Nicole, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 9-11.

¹³¹ Vgl. Genette, Gérard, *Die Erzählung*, Kapitel 1, *Ordnung*, S. 17-52 und Kapitel 2, *Dauer*, S. 53-71.

¹³² Es gibt grundsätzlich vier verschiedenen Arten/Möglichkeiten um Rahmenhandlungen zu platzieren: 1. nur am Beginn, also einführend, 2. nur am Ende, also abschließend, 3. einführend und abschließend, 4. intermittierend, in diesem Fall wird die Haupthandlung immer wieder durch die Rahmenhandlung unterbrochen; vgl. Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 39-40.

Über beide Werke kann man auch sagen, dass gewisse Abschnitte von Barneys Leben besonders ausführlich erzählt werden, andere, wie etwa seine Kindheit werden nur in wenigen Sätzen umrissen oder kommen gar nicht vor. So wird im Roman die Zeit in Paris von 1950 bis 1952 ausführlich erzählt, die Zeit zwischen seiner Rückkehr nach Kanada im Jahr 1952, also nach Claras Tod, bis zum Kennenlernen seiner zweiten Ehefrau im Jahr 1958, wird zwischendurch nur stark gerafft angedeutet und zusammengefasst. Dies wird auch schon aus den Kapitelüberschriften deutlich, denn der Roman ist in drei große Kapitel geteilt, die nach Barneys drei Ehefrauen und der Dauer der jeweiligen Ehe benannt sind. So trägt das erste Kapitel den Titel *Clara 1950-1952*, Kapitel 2 ist als *The Second Mrs. Panofsky 1958-1960* und Kapitel 3 als *Miriam 1960-* betitelt. Allerdings bedeutet das, wie oben bereits erwähnt, nicht, dass er im jeweiligen Kapitel nur von den Jahren die in der Überschrift angegeben sind erzählt.

7.3.2.2. Erzählzeit vs. Erzählte Zeit

Wenn man im Zusammenhang mit einer Erzählung von Zeit spricht, ist es auch wichtig, den Unterschied zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* zu kennen, denn darüber lässt sich das Tempo und die Dauer einer Erzählung und ihrer einzelnen Teile definieren. Die Unterscheidung von *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* wurde von Günther Müller 1948 erstmals vorgenommen¹³³.

Erzählte Zeit ist der Zeitraum, der in einem Erzählwerk behandelt wird, wohingegen die *Erzählzeit* die Zeit ist, die benötigt wird, um eine Geschichte zu erzählen.

Diese Unterscheidung birgt aber einige Schwierigkeiten: Auch wenn die erzählte Zeit eines Werkes konstant ist, kann die Erzählzeit stark variieren. So kommt es bei einer verbalen Erzählung darauf an, wie schnell der Erzähler spricht, der Erzähler in einem schriftlichen Werk ist vom Lesetempo des Rezipienten abhängig. Nur der Film hat immer dieselbe Dauer¹³⁴, unabhängig davon, wer ihn ansieht. Andererseits kann auch

¹³³ Müller, Günther, "Erzählzeit und erzählte Zeit [1948]", in Müller, Günther, *Morphologische Poetik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, zitiert nach Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 44.

¹³⁴ Natürlich kann es von einem Film auch unterschiedliche Versionen mit unterschiedlicher Spieldauer geben, zum Beispiel kann es einen sogenannten Director's Cut geben, bei dem Szenen enthalten sind, die in der ursprünglich kommerziell ausgewerteten Version nicht beinhaltet waren. In unterschiedlichen

die Zeit, die der Autor zum Schreiben eines Werkes benötigt, als Erzählzeit definiert werden.¹³⁵

Dennoch entscheidet sich am Verhältnis der *Erzählzeit* zur *erzählten Zeit* das Tempo einer Erzählung. Ereignisse können schneller (in kürzerer Zeit) erzählt werden, als sie abgelaufen sind, das Erzählen kann aber auch länger dauern als das Ereignis selbst oder sich zeitlich genau decken.

Decken sich beide, spricht man von Isochronie, was bei schriftlichen Werken aber sehr selten vorkommt, da es schwer zu verwirklichen ist. In Dialogszenen nähern sich Erzählzeit und erzählte Zeit am stärksten an, doch sobald es Einschübe gibt, wie etwa ‚er sagt‘ oder ‚sie antwortete‘, decken sich die beiden schon nicht mehr.

Im Film zum Beispiel ist die Deckung innerhalb einer Szene meist gegeben, außer es kommen Techniken wie Zeitlupe oder Zeitraffer zum Einsatz. Ansonsten entscheidet sich das Erzähltempo durch die Montage, gerafft, gekürzt, etc. wird zwischen den Szenen.¹³⁶

Ein Beispiel für einen Film mit durchgängig isochron verlaufender Erzählzeit und erzählter Zeit, wäre Alfred Hitchcocks *Rope*¹³⁷. Hitchcock wollte den Film in einer einzigen Einstellung drehen, was aufgrund der begrenzten Länge von Filmspulen aber nicht möglich war.¹³⁸ Im ganzen Film gibt es nur 11 Schnitte, die teilweise unsichtbar sind. Unsichtbar wurden sie gemacht, indem die Kamera vor dem Schnitt auf einen Gegenstand hin zoomt und nach dem Schnitt wieder rauszoomt. Mit dieser Art zu schneiden, entsteht der Eindruck der absoluten Isochronie.

Doch auch im Film stellt vollkommene Zeitdeckung eine Ausnahme dar, meist hat man es, sowohl in der Literatur als auch im Film, mit Anisochronien zu tun. Anisochronie kann dadurch entstehen, dass die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit, etwa wenn mehrere Jahre im schriftlichen Werk in wenigen Sätzen oder im Film in kurzen Szenen

Versionen eines Films ist zwar die erzählte Zeit gleich, die Erzählzeit kann aber variieren.

¹³⁵ Vgl. Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 44, sowie Genette, *Die Erzählung*, S. 17.

¹³⁶ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 53-54.

¹³⁷ *Rope*, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1948.

¹³⁸ Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Rope_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rope_(film)).

oder sogar Einzelbildern zusammengefasst werden.¹³⁹ Im Film *Barney's Version* wird die Zeit von Barneys und Miriams ersten Ehejahren mit Einzelbildern (Fotos/Diashow) erzählt. Innerhalb weniger Sekunden wird mit diesem Stilmittel verdeutlicht, dass die ersten Ehejahre sehr glücklich verliefen und das Paar zwei Kinder bekommen hat.¹⁴⁰

Der umgekehrte Fall, also dass die Erzählzeit sich weiter ausdehnt als die erzählte Zeit, kann natürlich auch eintreten; in literarischen Werken zum Beispiel dann, wenn Dialogszenen eine Beschreibung des Settings enthalten und/oder mit den unausgesprochenen Gedanken der Figuren ergänzt werden. Im Film tritt dieser Fall ein, wenn mit Zeitlupen oder ähnlichen Techniken gearbeitet wird. Eine kurze Szene aus dem Roman *Barney's Version* soll als Beispiel dienen: Barney wird in einem Pariser Krankenhaus darüber informiert, dass Clara eine Fehlgeburt erlitt und er unmöglich der Vater des Kindes sein kann.

“‘In that case,’ said Dr. Mallory, flipping his colourful braces, his riposte obviously rehearsed, ‘you must be an albino.’

Taking in the news, my heart thudding, I delivered Dr. Mallory what I hoped was my most menacing look. ‘I’ll catch up with you later.’”¹⁴¹

Hier laufen die Handlungen des Hosenträgerschnalzens, des Aussprechens des Satzes durch Dr. Mallory sowie des Aufnehmens und Interpretierens der Nachricht durch Barney parallel ab, können schriftlich aber nur hintereinander wiedergegeben werden. In der szenischen Darstellung im Film ist Isochronie gegeben, im geschriebenen Text muss sie anisochron wiedergegeben werden.

7.3.2.3. Zeitliche Orientierung in der Narration

Natürlich ist es sowohl in einem geschriebenen Text als auch in einer Filmerzählung möglich, dem Erzähler oder einer Figur Sätze zu geben, die für den Zuseher gewisse Dinge erläutern, zum Beispiel Informationen zum Zeitpunkt der Ereignisse. Es gibt aber auch die Möglichkeit, das durch Überschriften im Text klar zu machen, im Film kann mit Zwischentiteln und Einblendungen gearbeitet werden.

¹³⁹ Vgl. Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 34.

¹⁴⁰ *Barney's Version (Film)*, 1h15'33" - 1h15'51"

¹⁴¹ Richler, *Barney's Version*, S. 117.

Im Roman beginnt Barney seine Erzählungen über die Vergangenheit oft mit Hinweisen auf den Zeitpunkt des Geschehens, vor allem dann, wenn im Abschnitt oder im Kapitel davor Ereignisse aus ganz einer anderen Zeit behandelt wurden.

Im Kapitel *Clara I* erzählt er zuerst, wie er Anfang der 1950er Jahre nach Paris gekommen ist und dort gemeinsam mit Yossel Pinsky sein Geld als Käseexporteur verdiente. Danach schweift er ein wenig ab und erzählt kurz über seine gesamte berufliche Laufbahn, um mit folgendem Satz zu seiner Pariser Zeit zurückzukehren:

“Back in our expatriate days, we roistering provincial, slap-happy to be in Paris, [...]”¹⁴²

Auch wenn Barney hier kein Datum nennt, ist dieser Satz als Zeitangabe zu werten. Der Leser weiß bereits, dass seine „expatriate days“ in die frühen Fünfzigerjahre des 19. Jahrhunderts fallen.

Am Beginn eines Kapitels setzt Mordecai Richler diese Art der Orientierungshilfe mehrmals ein, hier ein Beispiel mit der Angabe einer Jahreszahl:

“On a sweet summer evening in 1973 I was out to dinner with a radiant Miriam, by then the mother of our three children, [...]”¹⁴³

Dieser Satz hilft dem Leser bei der Orientierung, da Barney im Kapitel davor von seiner zweiten Ehefrau und von seinem Vater erzählt und nichts darauf hindeutet, dass es im folgenden Kapitel um seine dritte Ehe gehen könnte.

Solche einleitenden Sätze, die dem Leser die Orientierung erleichtern, gibt es aber nicht bei jedem Zeit- oder Ortswechsel, oft ist es schwer, die Ausführungen des mutmaßlich an Alzheimer erkrankten Erzählers zeitlich richtig einzuordnen.

Im Film wird zweimal Gebrauch von *expository titles* - erklärenden Titeln - gemacht. Beim ersten Wechsel von der Gegenwart in die Vergangenheit wird durch die Montage und durch eine Soundbridge verdeutlicht, dass man Szenen aus Barneys Erinnerung zu sehen bekommt. Dass man Ereignisse aus der Vergangenheit präsentiert bekommt,

¹⁴² Richler, *Barney's Version*, S. 5.

¹⁴³ Richler, *Barney's Version*, S. 273.

erkennt man unter anderem an der Kleidung der Figuren und daran, dass Barney viel jünger aussieht. Um Missinterpretationen über die genaue Zeit und den Ort der Ereignisse zu verhindern, wird nun *Rome 1974*¹⁴⁴ eingeblendet. Als Barney nach Kanada zurückkehrt, wird *Montreal 1975*¹⁴⁵ eingeblendet, ansonsten wird kein Gebrauch von Einblendungen gemacht.

7.3.3. Mimetisches und diegetisches Erzählen – showing und telling

Ein wichtiges Oppositionspaar stellen die Begriffe *mimetisches* und *diegetisches Erzählen* dar, synonym werden die Begriffe *showing* und *telling* verwendet. Die Begriffe *mimetisch* und *diegetisch* wurden schon von Platon und Aristoteles erörtert, in der Literaturwissenschaft tauchen sie ab Beginn des 20. Jahrhunderts bei Henry James und Percy Lubbock unter den Namen *showing* und *telling* auf.¹⁴⁶

Diegetisches Erzählen ist die Vermittlung eines Geschehens durch eine Erzählerfigur in sprachlicher Form, mimetisches Erzählen ist die Darstellung ohne vermittelnde Instanz. Anders gesagt, Ereignisse werden entweder berichtet oder szenisch dargestellt. Franz K. Stanzel verwendet für diese Unterscheidung auch die Begriffe *berichtende Erzählung* und *szenische Darstellung*.¹⁴⁷

Diese Unterscheidung bedeutet aber nicht, dass Romane, da sie meist von einem Erzähler vermittelt werden, durchgehend diegetisch erzählen und Film nur mimetisch erzählt. Gibt der Erzähler eines Romans zum Beispiel einen Dialog in direkter Rede wieder, ist er viel näher an der mimetischen Darstellung, an der Nachahmung der Szene, als am bloßen Nacherzählen oder Berichten darüber.

Gleichermaßen gibt es im Film oder Drama immer wieder Situationen, in denen diegetisch erzählt wird. Ähnlich der Ich-Erzählsituation im Roman wird in einem solchen Fall Information durch eine Figur, welche Teil der diegetischen Welt ist, vermittelt. Sie kann von Ereignissen berichten, ohne dass diese szenisch dargestellt

¹⁴⁴ *Barney's Version (Film)*, 0h07'27"

¹⁴⁵ *Barney's Version (Film)*, 0h19'43"

¹⁴⁶ Vgl. Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht⁸ 2008, S. 70; sowie Genette, *Die Erzählung*, S. 104-105; oder Fludernik, Monika, *Erzähltheorie*, S. 47.

¹⁴⁷ Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 70.

werden. Monologe oder Szenen, in denen eine Figur von ihren Träumen, Fantasien oder Erinnerungen erzählt, sind hier als Beispiel zu nennen.¹⁴⁸ Eine Figur kann einer anderen (und somit auch dem Zuseher) etwas erzählen, was sich zeitlich vor dem Einsetzen der dargestellten Handlung abgespielt hat oder an einem Ort geschieht, der nicht Teil der sichtbar gemachten fiktionalen Welt ist, also Off-Screen passiert.

Im Roman *Barney's Version* findet sich ein schönes Beispiel für einen Wechsel zwischen diegetischem und mimetischem Erzählen:

“[...] I was Morty's last patient of the day, but even as we retired to his office, shmoozing, a raging Duddy Kravitz whacked open the door and burst in on us, shedding his cashmere topcoat and white silk scarf, revealing a snazzy tux. Dismissing me with a perfunctory nod. He turned on Morty. 'I need a disease.' 'I beg your pardon?' 'It's for my wife. Look, I'm in a terrible hurry and she's waiting in my car. It's a Jag. Latest model. You ought to get one, Barney. You pay cash, you can knock them down. She's in tears.' 'Because she hasn't got a disease?'

Duddy explained that his millions notwithstanding, never mind his donations to the Montreal Symphony Orchestra, the art Museum, the Montreal General Hospital, Mc Gill, and his whopper of an annual cheque to Centraid, he was still unable to crack Westmount society to his wife's satisfaction. [...]"¹⁴⁹

In diesem kurzen Textstück *berichtet* Barney erst über das Setting, wer sich wo befindet und zu welcher Tageszeit sich die folgende Szene ereignet hat. Danach lässt er die Figuren *auftreten* und *selbst sprechen*, am Ende fasst er Duddys Erklärung darüber, wieso er eine Krankheit braucht, wieder *berichtend* zusammen.

Im Film gibt es eine kurze Szene am Set von *O'Mally of the North*, der Fernsehserie, die Barneys Produktionsfirma seit dreißig Jahren produziert. In dieser Szene erfährt der Zuseher aus einem Dialog zwischen Barney und dem Regisseur¹⁵⁰, dass der Verlobte

¹⁴⁸ Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink¹¹ 2001, S. 24.

¹⁴⁹ Richler, *Barney's Version*, S. 162.

¹⁵⁰ In dieser Szene wird der Regisseur von *O'Mally of the North* vom kanadischen Regisseur David Cronenberg gespielt, in einer früheren Szene stellt Atom Egoyan

der Hauptdarstellerin Solange bei einem Flugzeugabsturz gestorben ist. Weder der Verlobte, noch der tödliche Unfall, werden jemals gezeigt.

Director: “What’s the matter with Solange?”

Barney: “Her fiancé died in a plane crash.”

Director: “Oh, come on, that was more than a year ago.”¹⁵¹

Ein weiteres kurzes Beispiel dafür, dass auch innerhalb einer szenischen Darstellung diegetisch berichtet werden kann, ist eine Szene zu Beginn des Films. Dabei sitzt Barney mit seinen Freunden in Rom in einem Straßencafé, Clara erzählt Boogie, wie Barney jetzt sein Geld verdient. Man sieht ihn diese Tätigkeit im ganzen Film jedoch nie ausführen.

Clara: “Has he told you what he’s doing now?”

Boogie: “No.”

Clara: “Exporting olive oil to some guy Hymie back in Montreal. It’s like a bad Jewish sitcom.”

Barney: “Well, someone’s got to make a living.”¹⁵²

Man kann also sagen, im ersten Beispiel wird Information über ein Ereignis an eine Figur weitergegeben und damit natürlich auch an den Zuseher, welches sich zeitlich vor dem Beginn der dargestellten Handlung ereignet hat. Im zweiten Beispiel betrifft die Information Ereignisse, die sich Off-Screen ereignen.

den O’Mally-Regisseur dar. Auch der Regisseur Ted Kotcheff, hat einen kurzen Auftritt als Schaffner in *Barney’s Version*.

¹⁵¹ *Barney’s Version (Film)*, 0h44’00”.

¹⁵² *Barney’s Version (Film)*, 0h08’50”.

7.3.4. Mittelbarkeit als Kriterium für Narrativität

Eine enggefasste Definition sieht Narrativität nur dann gegeben, wenn Texte, abgesehen vom unverzichtbaren Merkmal, eine Handlung aufzuweisen, auch erzählerisch, durch eine mehr oder weniger explizit in Erscheinung tretende Erzählinstanz vermittelt werden, also wenn das diegetische Erzählen dominiert.

Vermittlungsinstanzen, die in Erscheinung treten, mögen für den Roman, der entweder von einem Ich-Erzähler oder einem auktorialen Erzähler vermittelt werden kann, typisch sein, stellen aber im Film (oder auch im Drama und Comic) eher eine Ausnahme dar. Bei Film erfahren wir das Geschehen meist als unvermittelt (zumindest dann, wenn es keine Figur gibt die eindeutig als Erzähler auftritt, oder einen Voice-over Erzähler unsere Wahrnehmung leitet), dennoch scheint es eine Instanz zu geben, die eine Auswahl trifft, was und wie erzählt wird.

Einige Theoretiker versuchen deshalb auch für die Filmanalyse eine Alternative zu dieser expliziten Erzählinstanz zu finden. Die filmische Erzählung entsteht erst durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Elemente oder Kanäle, wie dem Bild, dem Ton, dem Spiel der Akteure, der Montage, etc. Vereinfachend wird die Funktion des Erzählens der Kamera zugeschrieben. So sieht etwa Manfred Pfister die Kamera als Vermittlungsinstanz¹⁵³ und auch für Brian McFarlane ist es zulässig, die Kamera stellvertretend als Erzählinstanz zu werten.¹⁵⁴

Durch die Kamera wird aufgenommen und wiedergegeben, dies ist aber wie gesagt nur eine Vereinfachung, denn nicht alles was eine Kamera filmt, ist schon eine Narration. Eine Erzählung entsteht erst durch das oben erwähnte Zusammenspiel der unterschiedlichen Elemente.¹⁵⁵ Chatman verortet im Film einen *cinematic narrator* in Form eines *presenter*, der Informationen aus diesen Elementen zusammensetzt und präsentiert.¹⁵⁶ David Bordwell spricht zwar davon, dass es in den meisten Filmen keinen *narrator* gibt, dennoch erkennt er einen „*invisible observer incarnated in the*

¹⁵³ Vgl. Pfister, *Das Drama*, S. 48.

¹⁵⁴ Vgl. McFarlane, *Novel to Film*, S. 17-18.

¹⁵⁵ *Ibid.* S. 17.

¹⁵⁶ Vgl. Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1990, daraus Kapitel 8, „The Cinematic Narrator“, S. 124-138.

camera“.¹⁵⁷ Den Begriff *narrator* ersetzt er durch *narration*, sie enthält alle Hinweise und Informationen, die der Zuseher braucht, um die Story ab zu leiten.

Etwas näher möchte ich hier Manfred Jahns *Filmic Composition Device (bei ihm abgekürzt als FCD)* beschreiben.¹⁵⁸ Das FCD trifft eine Auswahl des zu zeigenden Materials und strukturiert es so, dass der Zuseher daraus eine Erzählung ableiten kann. Das FCD ist laut Jahn weder mit Regisseur noch einer anderen einzelnen Person aus dem Filmteam gleichzusetzen, aber auch nicht mit einem Erzähler oder einer der Figuren. Das FCD steht über dem Erzähler, so es einen gibt, und über den Figuren. Es kann aber eine Erzählerstimme wiedergeben oder es kann eine Allianz mit einer Figur eingehen, wie im Fall von *Barney's Version*, und die Dinge aus deren Sicht wiedergeben.¹⁵⁹

Interessant ist, dass auch das FCD unzuverlässig sein kann, indem es Informationen zurück hält, oder wenn es eine Allianz mit der Figur eingeht, die, wie in Barney Panofskys Fall, nicht als zuverlässig gelten kann. Andererseits könnte man hier auch sagen, dass das FCD sogar sehr zuverlässig ist, es gibt Barneys Vergangenheit so wieder, wie sie in seiner Erinnerung ist und korrigiert sie nicht. Nicht die Zuverlässigkeit des FCD ist fragwürdig, sondern die der Figur, aus deren Sicht die Dinge wiedergegeben werden.

Nicole Mahne fordert, überhaupt vom Kriterium der Mittelbarkeit zurückzutreten, da Uneinigkeit darüber herrscht, wer oder was die Erzählinstanz im Film ist, beziehungsweise ob es sie überhaupt gibt. Ein weitgefaster Begriff von Narrativität beschränkt sich deshalb auch einzig auf das Vorhandensein einer zeitlich organisierten Handlung. Das Wegfallen des Kriteriums der Mittelbarkeit erweitert den Gegenstandsbereich der Narratologie somit um Film, Drama oder Comic, allesamt Medien, in denen über die szenische Darstellung, also meist mit einer Kombination aus

¹⁵⁷ Vgl. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, S. 99.

¹⁵⁸ Vgl. Jahn, Manfred, *A Guide to Narratological Film Analysis*, 2003; Onlineresource: <http://uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>; letzter Zugriff: 20.09.2013.

¹⁵⁹ Ibid, Paragraf F4.1.1. bis F4.1.4.

Wort und Bild, erzählt wird.¹⁶⁰

7.3.5. Daraus abgeleitete Definition von Narrativität

Aus den bisherigen Ausführungen kann ich folgende medienübergreifende Definition von Narrativität ableiten, die sich sowohl auf den untersuchten Film als auch den Roman anwenden lässt.

Egal ob vermittelt oder (scheinbar) unvermittelt erzählt wird, egal ob mimetisches oder diegetisches Erzählen dominiert, der Leser/Zuseher muss aus den Ereignissen und Handlungen auf der Plot-Ebene die Gesamtheit der Ereignisse und Handlungen der Story-Ebenen ableiten können. Er muss einen zeitlich organisierten Handlungsverlauf, oder anders formuliert, die kohärente Geschichte oder Narration, erkennen können. Das ist sowohl bei dem von mir untersuchten Roman als auch bei der Verfilmung davon der Fall: der Rezipient kann aus dem präsentierten Material eine zusammenhängende zeitlich organisierte Geschichte ableiten.

Mit dieser medienübergreifenden Definition des Narrativen als Grundlage soll nun die Erzählsituation untersucht werden.

8. Die Erzählsituation

Um zu klären, welche Instanz für die Erzählung verantwortlich ist, ist es wichtig, die Begriffe Perspektive, Point of view und das auf Gérard Genette zurückgehende Konzept der Fokalisierung zu erklären, da diese Termini unumgänglich für eine Analyse sind.

8.1. Perspektive – Point of view – Fokalisierung

Die Perspektive hat entscheidenden Einfluss auf die Erzählung und der Inhalt kann stark variieren, je nachdem wer erzählt oder durch wen das Geschehen reflektiert wird. In kurzen Passagen lässt Richler nicht Barney, sondern Terry McIver seine Sicht der Dinge

¹⁶⁰ Vgl. Nünning/Nünning, „Produktive Grenzüberschreitungen“ (S. 1-22), sowie Nünning, Ansgar/Roy Sommer „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“ (S. 105-128), beide in *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hrsg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002,

erzählen, indem Teile aus dessen Autobiografie abgedruckt sind. Um das zu verdeutlichen, möchte ich eine kurze Szene zitieren, einmal wie Barney sie beschreibt und einmal aus Terrys Sicht:

Barney's Version:

„One evening, strolling down the boulevard St-Germain-des-Prés, bound for a bottle party Terry hadn't been invited to, I caught a glimpse of him maybe half a block ahead, slowing his pace, hoping I'd ask him to join us. So I stopped to look at the books in the window of La Hune, until he faded into the distance.”¹⁶¹

Terry's Version:

“Friday night ambling down the boulevard Saint-Germain, something made me turn around. My third eye, Clara would say. And there he was, loping along less than a block behind, and when he caught my reproving glance, he stopped at a bookshop window, pretending he hadn't seen me.”¹⁶²

Laut Barneys Ausführung will Terry offensichtlich zur Party mitgenommen werden, aber Barney weiß das zu vermeiden. In Terrys Version wird die Party überhaupt nicht erwähnt, entweder weiß er gar nichts davon oder er hat kein Interesse daran. Laut seiner Beschreibung ist er es, der den Kontakt mit Barney zu vermeiden weiß, indem er ihm einen abweisenden Blick zuwirft.

Hier sieht man sehr gut, wie zwei Figuren eine ganz unterschiedliche Sicht auf dieselbe Situation und Interpretation dieser Situation haben können. Hätte Richler für diesen Roman einen auktorialen Erzähler gewählt, also einen Erzähler, der außerhalb der diegetischen Welt steht, der aber Zugang zum Innenleben aller Figuren hat, wäre die Schilderung dieser Situation wiederum eine ganz andere, eventuell würde auch eine der beiden Versionen verifiziert, die andere falsifiziert werden.

Aus dem Film *Barney's Version* gibt es kein Beispiel für die Darstellung eines Ereignisses aus der Sicht unterschiedlicher Personen und somit aus unterschiedlichen

¹⁶¹ Richler, *Barney's Version*, S. 54.

¹⁶² Richler, *Barney's Version*, S. 153.

Perspektiven. Als Beispiel für einen Film, in dem das geschieht, ist *Rashōmon*¹⁶³ zu nennen. In diesem Film erzählen vier Figuren ihre jeweilige Version ein und desselben Verbrechens. Die vier Schilderungen weichen teils erheblich von einander ab.

Doch der Begriff *Perspektive*, sowie die englische Entsprechung *point of view*, birgt Schwierigkeiten, da er mehrere Bedeutungen haben kann. Er kann *visuelle Perspektive* meinen, aber auch den *mental*en oder *ideologischen Standpunkt*. Genauso kann Perspektive den Standpunkt des Erzählers *innerhalb* oder *außerhalb der diegetischen Welt* meinen - oder *aus wessen Sicht* die Ereignisse geschildert werden. Es gibt mehrere Ansätze und Modelle, um diese unterschiedlichen Bedeutungsmöglichkeiten zu differenzieren.

Besonders einflussreich im deutschsprachigen Raum war und ist Franz K. Stanzels Typenkreis¹⁶⁴, der drei typische Erzählsituationen (ES) unterscheidet. Er wendet drei Kriterien an, um die Ich-, die personale- und die auktoriale-Erzählsituation zu unterscheiden. Das erste Kriterium, der *Modus*, gibt an, ob es sich um einen *Erzähler* oder einen *Reflektor* handelt. Sein zweites Kriterium, *Person*, definiert er über die *Identität oder Nicht-Identität der Seinsbereiche* von Erzähler und Figuren, also darüber, ob der Erzähler Teil der fiktionalen Welt ist. Beim Kriterium *Perspektive* fragt Stanzel danach, ob der Standpunkt des Erzählers *innerhalb oder außerhalb der Geschichte* ist. Er meint damit allerdings nicht innerhalb oder außerhalb der diegetischen Welt, sondern ob der Erzähler am Geschehen beteiligt ist. Ist er beteiligt, spricht Stanzel von Innenperspektive, ist er ein außenstehender Beobachter, erzählt er folglich aus einer Außenperspektive.¹⁶⁵

Seine drei Kriterien ordnet er als Achsen in einem Kreis an. Die jeweiligen Oppositionspaare liegen sich an den Enden der Achsen gegenüber. Die Erzählsituationen werden ihrem Hauptmerkmal zugeordnet, aber auch die beiden angrenzenden Begriffe sind ausschlaggebend für die Definition der Erzählsituation. (siehe Grafik Abb. 4)

¹⁶³ *Rashōmon*, Regie: Akira Kurosawa, JP 1950.

¹⁶⁴ Vgl. Niederhoff, Burkhard, "Perspective – Point of view", unter Punkt 3.1, *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/perspective-%E2%80%93-point-view>, Zugriff: 06.07.2013

¹⁶⁵ Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S 70-72.

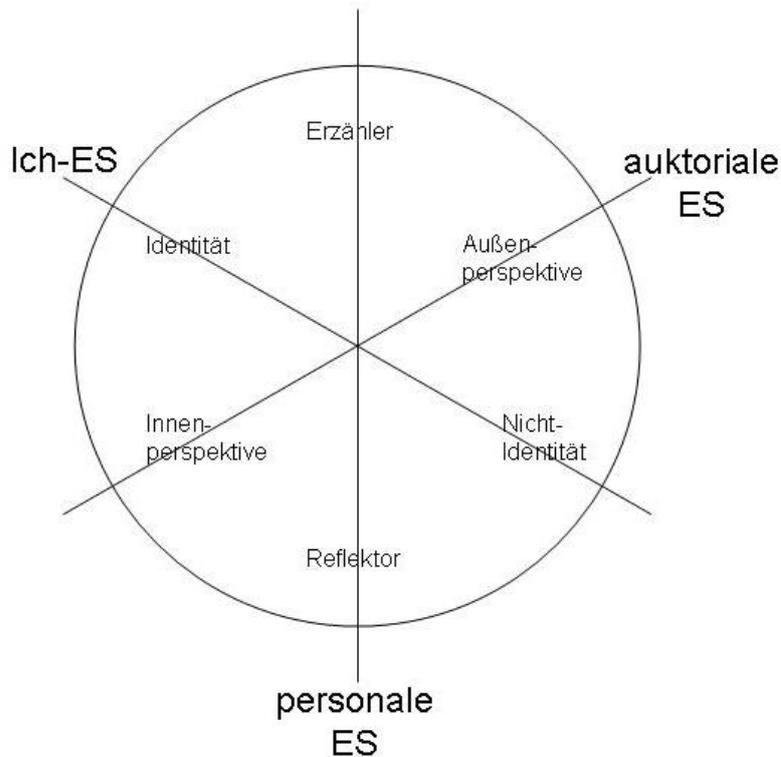


Abb. 4: Typenkreis der Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel¹⁶⁶

Stanzels Konzept erfährt wiederholt Kritik, vor allem von Gérard Genette. Dieser sieht in Stanzels Model keine deutliche Unterscheidung zwischen „wer erzählt“ und „wer sieht/nimmt wahr“, ein Punkt, der, wie Genette anmerkt, in den meisten Modellen unbeachtet bleibt. Genette selbst unterscheidet zwischen homodiegetischen und heterodiegetischen Erzählern. Homodiegetische Erzähler sind selbst Teil der diegetischen Welt. Wenn ein homodiegetischer Erzähler selbst die Hauptfigur der Handlung ist, spricht Genette von einem autodiegetischen Erzähler. Der heterodiegetische Erzähler hat seinen Standpunkt außerhalb der diegetischen Welt. Mit dieser Unterscheidung gibt er an, wer spricht. Um angeben zu können, wer den Blickwinkel für die Erzählung liefert oder anders gesagt, wo der narrative Fokus liegt, führt Genette den Begriff der *Fokalisierung* ein. Genette unterscheidet zwischen *Nullfokalisierung*, *Interner-* und *Externer Fokalisierung*. Von *Nullfokalisierung* spricht er dann, wenn der Erzähler allwissend ist und in alle Figuren hineinsehen kann. *Interne Fokalisierung* bedeutet, dass der Erzähler weiß, was eine Figur weiß, er erzählt die Geschichte aus der Sicht dieser Figur. Hier unterscheidet er noch danach, ob die Fokalisierung *fest*, also an eine Figur gebunden ist, oder ob die Figur, durch die

¹⁶⁶ Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S 81.

fokalisiert wird, wechselt und die Fokalisierung somit *variabel* ist. Weiters kennt sein Modell auch die *multiple* Fokalisierung, das heißt, ein Ereignis wird aus der Sicht mehrerer Figuren geschildert. Bei der *externen Fokalisierung* kann der Vermittler nicht in die Figuren hineinsehen, er weiß also weniger als diese.¹⁶⁷

Mit diesem Konzept stellt Genette vor allem die Relation zwischen dem Wissenstand des Erzählers, der Figuren und dem Rezipienten dar. Auch sein Modell erfährt Kritik, weil er die Trennung, die er selbst für notwendig und wichtig erachtet – wer spricht? wer sieht? - wieder vermischt.

Dennoch lässt sich Genettes Modell der Fokalisierung besser auf Erzählsituationen im Film anwenden als Stanzels Konzept. Es wurde von François Jost für die Filmnarratologie bearbeitet und von Markus Kuhn weiterentwickelt.¹⁶⁸ Bei Kuhn¹⁶⁹ bezieht sich der Begriff Fokalisierung auf die Relation des Wissensstandes zwischen Erzählinstanz und Figur. *Nullfokalisierung* bedeutet also, dass die Erzählinstanz mehr zeigt/sagt, als die Figur weiß. *Interne Fokalisierung* heißt, dass die Erzählinstanz etwa gleich viel zeigt/sagt, wie die Figur weiß und *externe Fokalisierung* ist gegeben, wenn die Erzählinstanz weniger zeigt/sagt, als eine Figur weiß. Der Begriff Fokalisierung sagt bei Kuhn nichts über den *visuelle Perspektive* aus, eine Szene kann durch eine Figur fokalisiert sein, muss deshalb aber nicht ihren Blickwinkel repräsentieren. Um anzugeben, aus wessen Blickwinkel gefilmt wird, verwendet er den Begriff *Okularisierung*.¹⁷⁰

Kuhn unterscheidet eine *visuelle* und eine *sprachliche Erzählinstanz*. Das Zusammenspiel aus Kamera, *Mise-en-scène* und Montage bildet die *visuelle Erzählinstanz*. Von einer *sprachlichen Erzählinstanz* spricht Kuhn, „wenn auf irgendeine Weise sprachlich mindestens eine Minimalgeschichte erzählt wird“¹⁷¹. Folglich kann die sprachliche Erzählinstanz sich in Form einer Voice-over-Erzählung oder

¹⁶⁷ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 118-124.

¹⁶⁸ Vgl. Amann, Caroline, „Literaturverfilmung“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7199>; Zugriff: 30.09.2013

¹⁶⁹ Vgl. Kuhn, Markus, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin: De Gruyter 2011, Onlineresource: <http://www.degruyter.com/view/product/129064>, letzter Zugriff: 14.10.2013.

¹⁷⁰ Kuhn, Markus, *Filmnarratologie*, Kapitel 4, S. 122-124.

¹⁷¹ Kuhn, Markus, *Filmnarratologie*, Kapitel 3, S. 95.

schriftlicher Inserts manifestieren, aber auch wenn eine Figur etwas erzählt. Die visuelle Erzählinstanz ist absolut notwendig für den Film, während die sprachliche nicht zwingend vorhanden sein muss. In Kuhns Modell steht also außer Frage, dass es eine Erzählinstanz gibt. Ähnlich wie Jahns FCD kann auch Kuhns Erzählinstanz eine Verbindung mit einer Figur eingehen und das zeigen, was die Figur weiß, sieht oder hört.

In Richlers Roman haben wir es nach Stanzel mit einem Ich-Erzähler und nach Genette mit einem autodiegetischen Erzähler und somit mit fester interner Fokalisierung zu tun. Auch in der Verfilmung ist das Geschehen überwiegend intern durch Barney fokalisiert, was der Zuseher erfährt und sieht, entspricht Barneys Wissensstand.

8.1.1. Selektion und Interpretation

Jeder Erzähler nimmt natürlich auch eine Selektion und Interpretation der einzelnen Teile der Erzählung vor. Hierzu findet sich ein interessanter Ansatz in der Geschichtsforschung, der sich auch auf fiktionale Geschichten übertragen lässt und vor allem in Hinblick auf Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit eines Erzählers Denkanstöße geben kann.

Historiker wie Johan Huizinga und Hayden White vertreten den Standpunkt, dass Geschichtsschreibung nie objektiv ist, sondern immer Selektion und Interpretation des Geschichtsschreibers. Lange bevor dieser zu schreiben beginnt, hat er bereits eine Idee davon, was genau er schreiben wird. Diese Idee wiederum bestimmt die Auswahlkriterien, was er als relevant, weniger relevant oder irrelevant betrachtet.¹⁷² Huizinga ist der Meinung, dass es dem Geschichtsschreiber frei steht, die gewählten Fakten in narrativer Form zu präsentieren. Geschichtsschreibung ist nie objektiv, sondern stets historische Interpretation – auch bei einer nicht narrativen Form der Präsentation. Hayden White hingegen sagt, dass Geschichtsschreibung immer narrativ ist, auch dort, wo es nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Denn Narrativität, so

¹⁷² Vgl. Lorenz, Chris, *De Constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Amsterdam: Boom 1990; daraus Kapitel 8, S. 99.

White, ist notwendig für das Verständnis historischer Zusammenhänge.¹⁷³ Er geht davon aus, dass erst gewisse Ereignisse ausgewählt und dann in eine zusammenhängende Geschichte verwandelt werden. Dabei wendet der Geschichtsschreiber sowohl ästhetische als auch moralische Kriterien an.¹⁷⁴

Diese Theorien kann man auf jede Art von Geschichte anwenden, auch auf Alltagserzählungen, (Auto-)Biografien oder auf fiktionale Geschichten. Jede Geschichte beruht schließlich auf der Idee des Autors, was für eine Geschichte er konstruieren möchte und auf dieser Basis wählt er die einzelnen Ereignisse aus, die er seinen Erzähler vortragen lässt. Auf den Gegenstand dieser Arbeit bezogen: auch wenn Barney Panofsky eine fiktive Figur ist, hinter der der reale Schriftsteller Mordecai Richler steht, nimmt Barney eine Selektion und Interpretation der Ereignisse vor, also auch seine Geschichte ist subjektiv gefärbt.

Hätte Richler für seinen Roman über Barney Panofskys Leben Terry McIver als Erzähler gewählt, wären die Selektionskriterien und die Interpretation der Ereignisse ganz anders. Aus McIvers Sicht, wäre Barneys Lebensgeschichte wahrscheinlich die Geschichte eines skrupellosen, geldgierigen TV-Produzenten, der aus Eifersucht und Unsicherheit zum Mörder seines besten Freundes wurde, während Barney versucht genau diesen Verdacht zu zerschlagen. Für ein Beispiel dazu, wie sehr eine Erzählung variieren kann, je nach dem wer erzählt, möchte ich nochmals auf das Beispiel am Anfang des Kapitels 7.1. verweisen.

8.2. Wer erzählt?

Barney's Version ist, wie der Titel schon sagt, nur eine Version einer Geschichte und zwar jene eines gewissen Barney. In der Romanfassung tritt dieser Barney von Beginn an explizit als Erzähler auf und fasst schon in seinen ersten Sätzen zusammen, was er im Verlauf der nächsten 400 Seiten erzählen wird und warum er es erzählen wird:

¹⁷³ Vgl. Postlewait, Thomas, "History, Hermeneutics, and Narrativity" (356-368), in: *Critical Theory and Performance*, Hrsg. Janelle G. Reinelt/Joseph R. Roach, Ann Arbor: University of Michigan Press 1995, S. 363.

¹⁷⁴ Vgl. Lorenz, *De Constructie van het verleden*, Kapitel 8; sowie White, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in *Critical Inquiry Vol. 7, No. 1*, (1980), S. 5-27; Volltext unter: <http://www.jstor.org>, Zugriff: 05.07.2013

„TERRY’S THE SPUR. The splinter under my fingernail. To come clean, I’m starting this shambles that is the true story of my wasted life [...], as a riposte to the scurrilous charges Terry McIver has made in his forthcoming autobiography: about me, my three wives, a.k.a. Barney Panofsky's troika, the nature of my friendship with Boogie, and, of course, the scandal I will carry to my grave like a humpback.“¹⁷⁵

Barney ist sowohl der Erzähler, als auch eine Figur der Geschichte. In der narratologischen Terminologie ist er somit ein homodiegetischer Erzähler. Genette unterscheidet die homodiegetische Erzählsituation noch weiter, in Erzähler die Nebenfigur, also teilnehmende Beobachter einer Geschichte sind, und in Erzähler, die Hauptfigur der von ihnen vorgebrachten Geschichte sind. Wenn der Erzähler die Hauptfigur ist, also seine eigene Geschichte erzählt, spricht Genette von Autodiegetese.¹⁷⁶ Bei *Barney's Version* haben wir es also mit einem autodiegetischen Erzähler zu tun.

Die ersten Sätze des Romans enthalten bereits eine entscheidende Aussage, die für die Definition, ob man es bei Barney Panofsky mit einem zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzähler zu tun hat, von Bedeutung ist. Barneys Behauptung, dass er „die wahre Geschichte [s]eines verpfuschten Lebens“¹⁷⁷ erzählen wird, steht bereits im Kontrast zum Titel des Romans, welcher, wie bereits erklärt, andeutet, dass es auch andere Sichtweisen der Ereignisse gibt. Der Titel der deutschen Übersetzung des Romans lautet deshalb auch *Wie Barney es sieht*.

Barneys Erzählung wird von seines Sohnes Michael überarbeitet und erhält Fußnoten und ein Nachwort von diesem. Es gibt also eine zweite Erzählerfigur. Michaels Fußnoten korrigieren meist nur Fakten, die sowieso für jeden nachprüfbar wären. So korrigiert er Barney zum Beispiel, wenn dieser Ortsnamen verwechselt, Bücher den falschen Autoren zuordnet, Jahreszahlen inkorrekt angibt oder die Reihenfolge von Ereignissen durcheinander bringt. Eine zuverlässige eigene Sicht auf die Gesamtheit der Ereignisse hat Michael nicht, weil sich die meisten vor seiner Geburt zugetragen haben und er sie nur aus den Erzählungen seines Vaters kennt. Dennoch hat Michael durch

¹⁷⁵ Richler, *Barney's Version*, S. 1.

¹⁷⁶ Genette, *Die Erzählung*, S. 158-159; In Stanzels Terminologie hätten wir es bei Barney mit einem *Ich-Erzählers* zu tun.

¹⁷⁷ Richler, *Wie Barney es sieht*, S. 11.

seine Überarbeitung und sein Nachwort die Möglichkeit, die Interpretation des Lesers entscheidend zu beeinflussen.

Im Film ist Barney ebenfalls die Hauptfigur und die Geschichte ist größtenteils durch ihn fokalisiert. In der ersten Einstellung sieht man aus einer scheinbar subjektiven Kameraeinstellung, was er gerade tut. Man sieht nur seine Hand, die zur Zigarre, zum Whiskyglas und zum Telefonhörer greift und eine Telefonnummer zu wählen beginnt. Als die Hand zurückgezogen wird, folgt die Kamera und Barneys Gesicht wird sichtbar. Es wird deutlich, dass es keine subjektive Kamera war (siehe Abb. 5 & 6). Die Kamera bleibt aber die gesamte Szene hindurch sehr nahe bei Barney. Die gewählten Ausschnitte sind sehr eng, was eine gewisse Intimität und Bindung der Erzählung an die Figur Barney vermittelt.



Abb. 5 & 6: Screen Shots *Barney's Version*¹⁷⁸

Barney tritt hier zwar nicht vor sein Publikum und erklärt, dass er nun seine Lebensgeschichte erzählen wird und es gibt auch kein Voice-over, indem das gesagt würde. Dennoch wird aus den ersten Bildern klar, dass die folgende Erzählung auf ihn fokussiert ist, er der Mittelpunkt der Erzählung ist. In der nächsten Szene wird mit subjektiven Einstellungen gearbeitet. Barney alte Fotos, auch der Zuseher bekommt diese durch seine Augen zu sehen. Barney liefert hier auch den visuellen Blickpunkt auf die fiktionale Welt. Doch auch dort, wo die Filmbilder nicht Barneys visuellem Blickpunkt entsprechen, ist es meist seine Wahrnehmung von den Ereignissen, die dem Zuseher vermittelt wird. Der Zuseher erfährt, hört und sieht das, was auch Barneys Wissensstand entspricht, nach Kuhns Fokalisierungskriterien, wird also durch Barney fokalisiert.

Was erzählt werden wird und wieso, oder anders gesagt, welche Motivation Barney hat, um sein Leben Revue passieren zu lassen, wird mit Hilfe einer Zeitung vermittelt. Wenn Barney am nächsten Morgen die Zeitung, die bereits vor seiner Türe liegt, hereinholt,

¹⁷⁸ *Barney's Version (Film)*, Abb. 5: 00'50“, Abb. 6: 01'18“.

wird mit einer subjektiven Einstellung gezeigt, was er auf dem Titelblatt liest. Es folgt ein Schnitt auf Barneys Gesicht im Profil: er sieht immer noch auf die Zeitung und man kann seine Reaktion auf das Gesehene ablesen. Mit diesem Wechsel zwischen *Point of View Shot* und *Reaction Shot* wird nicht nur klar, dass das Filmbild auch das Bild ist, das Barney sieht, sondern es wird auch seine Reaktion auf das Gesehene gezeigt (siehe Abb. 7 & 8).

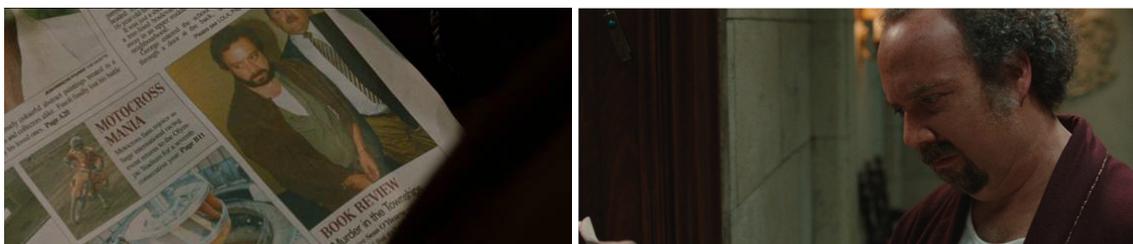


Abb. 7 & 8: Screen Shots *Barney's Version*¹⁷⁹

Wo Barney im Roman die Möglichkeit hat, seine Gefühlszustände und Gedanken verbal zu vermitteln, greift der Film auf Nah- oder Großaufnahmen zurück. Mimik und Gestik lassen so eine Deutung von Barneys Innenleben zu. Auch andere Figuren werden in engen Ausschnitten gezeigt, um ihre Emotionen/Reaktion in Bezug auf Barney zu verdeutlichen.

Der Großteil der Szenen im Film ist eindeutig intern auf Barney fokalisiert. Die Erzählinstanz zeigt, was Barney tut, sieht, hört und wie er darauf reagiert. Bis auf die letzten Szenen am Ende des Films¹⁸⁰ werden auch nur Orte gezeigt, an denen Barney anwesend ist. Um zu verdeutlichen, was ich damit meine, möchte ich hier eine kurze Szene im Krankenhaus in Rom beschreiben.

Barney hat eben Cedric niedergeschlagen, nachdem er erfahren hat, dass dieser der Vater von Claras tot geborenem Kind war. Clara sitzt im Bett und zeichnet, die Kamera befindet sich hinter ihr, mit Blick über ihre Schulter werden ihre Hände gefilmt. In der einen Hand hält sie einen Stift, in der anderen einen Zeichenblock. Die Kamera bleibt auf dieser Position, neigt sich aber langsam und fließend nach oben, so dass Barney sichtbar wird, der bereits in der Türe zu ihrem Krankenzimmer steht und sie beobachtet. Als er ein paar Schritte ins Zimmer hinein macht, erfolgt ein Schnitt auf Claras Gesicht.

¹⁷⁹ *Barney's Version (Film)*, Abb. 7: 02'19", Abb. 8: 02'23".

¹⁸⁰ Ab 1h48'50" bis zum Ende des Films, liefert Barney nicht mehr den Blickwinkel für die Erzählung.

Man sieht ihre Reaktion auf Barneys Eintreten. Es folgt ein kurzes Gespräch zwischen den beiden, das mit abwechselnden *Over the Shoulder Shots* gezeigt wird. Clara spricht den letzten Satz des Gesprächs, dabei sieht man sie aus Barneys subjektiver Sicht. Mit dem nächsten Schnitt sieht man Barney, wie er sich umdreht, um zu gehen, hier wird wieder über Claras Schulter gefilmt. Die Kamera verbleibt in dieser Position, bis Barney das Zimmer verlassen hat. In dem Moment, indem er aus dieser Position unsichtbar wird, erfolgt aber schon ein Schnitt und man sieht Barney auf dem Gang, wie er sich von Claras Zimmer entfernt. Man hört nur noch ihrer Stimme, die ihm nachruft, er solle zurückkommen.¹⁸¹

Die Kamera betritt und verlässt das Zimmer mit Barney, auch wenn man Clara am Anfang der Szene aus einer Perspektive gesehen hat, die nicht Barneys Perspektive war, war auch er bereits im Zimmer und konnte Clara zeichnen sehen. Die Kamera, bleibt in dieser Szene, aber auch in allen anderen Szenen¹⁸² an Barney, aber nicht an seinen visuellen Blickwinkel gebunden. Einzig Szenen in denen Barney mit Miriam telefoniert, stellen eine Ausnahme dar. Auch wenn sich Miriam hier natürlich an einem ganz andern Ort befindet als Barney, werden abwechselnd beide Gesprächspartner gezeigt.

Szenen aus der Vergangenheit repräsentieren immer Barneys subjektive Erinnerung an die vergangenen Ereignisse. Wechselt die Handlung von der Gegenwart in die Vergangenheit und somit in Barneys Erinnerung wird das mit Hilfe verschiedener Filmtechniken deutlich markiert. So gibt es meist etwas, das Barneys Erinnerung in Gang bringt, wie zum Beispiel ein altes Foto, das er, und durch ihn auch das Publikum, zu sehen bekommt. Bevor die Handlung nun aber von der Gegenwart in Barneys Erinnerung wechselt, hört man meistens schon etwas aus der folgenden Szene, es kommt also eine *Soundbridge* zum Einsatz. Oft ist vor der eigentlichen Erinnerungsszene noch eine kurze Sequenz eingeschoben, in der man Boogies Gesicht mit Taucherbrille und Schnorchel sieht und man den Eindruck hat, Boogie würde sich langsam auf die Kamera zuneigen. Diese Sequenz kommt mehrmals vor, es ist der rückwärts abgespielte Sturz Boogies vom Steg.

¹⁸¹ *Barney's Version (Film)*, 14'09"-15'05"

¹⁸² Abgesehen von den bereits erwähnten Szenen ab 1h48'50" bis zum Ende des Films, die nicht durch Barney fokalisiert sind.

Im Roman tritt Barney explizit als Erzähler auf, im Film kann er nur implizit für die Erzählung verantwortlich gemacht werden. Die Vergangenheitsszenen repräsentieren seine subjektiven Erinnerungen, seine Erinnerung ist die Quelle des Inhalts der Erzählung. Die Ich-Erzählsituation in literarischen Werken definiert sich unter anderem darüber, dass die Ereignisse aus der subjektiven Sicht einer Figur wiedergegeben werden und das ist, zumindest in den Vergangenheitsszenen, auch im Film *Barney's Version* der Fall. Um etwas aus der Sicht einer Figur wiederzugeben, muss es nicht zwangsläufig, es als *Point of View Shot* realisiert sein, wie aus obigen Beispielen bereits klar sein sollte. Somit kann man von einer Annäherung an der filmischen Erzählsituation, an die literarische Erzählsituation sprechen.

Roman und Film tragen denselben Titel: *Barney's Version* gibt an, dass es sich hierbei um Barneys subjektive Sicht auf die Ereignisse handelt und nicht um eine objektive Wiedergabe, was, auch durch die ersten Bilder und Szenen des Films angedeutet wird. Abgesehen vom Hinweis auf die Subjektivität, liefert das Filmplakat auch gleich einen Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Über dem Titel ist zu lesen: „The true story of a man's life depends on who tells it.“ Beim aufmerksamen Kinobesucher wird dadurch eine gewisse Rezeptionshaltung gefördert, er wird sich während der gesamten Erzählung fragen, wie vertrauenswürdig Barney ist und wie glaubwürdig seine Erinnerungen sind.

Ein Gegengewicht, also die Darstellung der Ereignisse aus der Sicht einer anderen Figur, ist im Film nicht gegeben, multiple Fokalisierung eines Ereignisses kommt nicht vor. Barney ist aber dennoch nicht die einzige Figur, durch die fokalisiert wird. Im Roman ergreift Michael am Ende das Wort. Zu diesem Zeitpunkt ist Barneys Alzheimer-Erkrankung angeblich so weit fortgeschritten, dass er nicht mehr mit seiner Umwelt kommunizieren kann, geschweige denn eine kohärente Erzählung produzieren könnte. Auch im Film sind die letzten Szenen entweder durch eine andere Figur fokalisiert oder sie sind nullfokalisiert.

9. Veränderungen gegenüber dem Roman – Auswirkungen und Gründe

Gegenüber der Romanvorlage wurden bei der Verfilmung einige Änderungen vorgenommen, vor allem wurde gekürzt, auch beim umfangreichen Figurenpersonal. Ich werde versuchen, chronologisch vorzugehen, dem Ablauf des Films folgend. Zuerst aber ein paar wichtige Änderungen, was die Figuren betrifft.

9.1. Familie Panofsky

Aus den drei Kindern des Ehepaars Miriam und Barney Panofsky wurden im Film zwei. Michael ist das erste Kind, dann folgt Kate¹⁸³, der jüngste Sohn Saul kommt im Film nicht vor. Im Roman erzählt Barney recht ausführlich von Sauls Jugend, er wäre ein linker Aktivist gewesen, der für die Unabhängigkeit der Provinz Quebec eingetreten wäre. Gemeinsam mit einigen seiner Freunde hätte er das Wellington College besetzt, da dieses in Firmen investiert hätte, die mit faschistischen Staaten Geschäfte gemacht hätten. Dies hätte zu Sauls Verhaftung geführt. Diese Handlungen werden im Film keiner anderen Figur zugeschrieben; wie alle politischen Themen aus dem Roman wurden sie komplett gestrichen. Im Roman tragen diese Szenen zu Barneys Charakterisierung bei: Er erzählt, dass er Sauls Verurteilung abwenden hätte können, weil er einige einflussreiche Leute gekannt hätte und diesen finanzielle Zuwendungen versprochen oder sie skrupellos erpresst hätte. Mit diesem Handlungsstrang, fällt somit auch ein negatives Charaktermerkmal Barneys weg - der Barney im Film wird nie als skrupelloser Erpresser charakterisiert. Wie ich noch zeigen werde, wird er im Film generell vorteilhafter dargestellt als er sich in Richlers Roman selbst beschreibt.

9.2. Vater-Sohn-Beziehung

Sein Vater Izzy stellt im Film eine bedeutende Bezugsperson für Barney dar. Er ist es, dem Barney sich bezüglich seiner Scheidungspläne anvertraut, er greift ein und verteidigt Barney gegen Sergeant O'Hearnes ungerechte Behandlung. Er ist die

¹⁸³ In wenigen Szenen sieht man die beiden Kinder im Volksschulalter, die kleine Kate wird von Mordecai Richlers Enkelin Simone gespielt; vgl. Richler, Jacob, „Simone's Take on ‚Barney's Version‘“, in: *Meclean's*, 22.09.2009; <http://www2.macleans.ca/2009/10/22/simone%E2%80%99s-take-on-%E2%80%98barney%E2%80%99s-version%E2%80%99/>; letzter Zugriff: 04.10.2013.

Vertrauensperson, die weiß und versteht, wie viel Miriam für Barney bedeutet. Von einer solch intensiven Vater-Sohn-Beziehung berichtet Barney im Roman nicht, hier ist Izzy eher der schrullige alte Mann, über den er erzählt, um seine Leser zu amüsieren. Das Hervorheben traditioneller Werte, wie der Familie, trägt dazu bei, dass Barney für ein breiteres Publikum sympathischer wirkt, auch das gehört zu den Veränderungen, die Robert Stam unter dem Begriff *Mainstreaming*¹⁸⁴ zusammenfasst. So ist es nur logisch, dass auch die Beziehung zu Michael enger ist als im Roman. Als Miriam Barney verlässt, ist er zwar eindeutig auf ihrer Seite, was er Barney, wenn man dessen Erinnerung glauben schenken darf, auch in aller Deutlichkeit zu verstehen gab, doch die Beziehung besserte sich wieder und Michael kümmert sich um seinen Vater, als dieser krank wird.

9.3. Terry McIver / Sean O’Hearne

Die in Terry McIvers Autobiografie *Of Time and Fevers* vorgebrachten Anschuldigungen sind im Roman der Auslöser für Barney, sich mit seiner eigenen Lebensgeschichte auseinanderzusetzen. Die Figur McIver gibt es im Film aber nicht, hier ist es ein Buch mit dem Titel *With Friends like These* des pensionierten Sergeant O’Hearne, welches als Auslöser für Barney fungiert, sein Leben Revue passieren zu lassen. Sergeant O’Hearne untersuchte damals Boogies Verschwinden und war immer davon überzeugt, dass es sich um Mord handelte und Barney nur durch die geschickte Hilfe seines Anwalts ungestraft davon gekommen war. Hierin stimmen Roman und Film überein, allerdings erhält die Figur Sergeant O’Hearne im Film viel mehr Gewicht, da in ihr die Funktionen zweier Figuren aus dem Roman, O’Hearne und McIver, vereinigt werden.

Dass es die Figur McIver nicht gibt, bedingt auch eine Umbenennung der Fernsehserie, welche Barneys Firma *Totally Unnecessary Productions*¹⁸⁵ seit Jahren produziert. Die

¹⁸⁴ Vgl. Stam, “Beyond Fidelity”, S. 86-87.

¹⁸⁵ Der Produzent Robert Lantos war sich bewusst, dass der Name von Barneys Produktionsfirma ein Seitenhieb auf seine ehemalige Produktionsfirma ist, was seinen Wunsch den Roman zu verfilmen aber nur verstärkte: „My merriment was spiked with surprise when it turned out that a couple of his missives were actually directed at me. [...] Mordecai took a dim view of Canadian-made television drama. He saw it as a wasteful extension of state sponsored, politically correct multiculturalism — of no use to anybody. [...] At the time Mordecai wrote the novel,

Serie, die sich durch schlüpfrige Szenen auszeichnet, heißt im Roman *McIver of the RCMP*¹⁸⁶, als gemeiner Seitenhieb und Angriff auf Terry, im Film heißt sie *O'Mally of the North*. Trotz anspruchsloser Drehbücher und schlechter Dialoge ist sie finanziell höchst einträglich für Barney. Um die Qualität der Dialoge zu verdeutlichen, möchte ich hier eine kurze Szene wiedergeben, in der sich die beiden Hauptfiguren der Serie, Constable O'Mally (O'M) und die hübsche Krankenschwester (KS), unterhalten:

KS: "Thank you for landing us safely, Constable."

O'M: "Hopefully, the weather will be more forgiving the next time I pass through."

KS: "You can be sure my landing strip will always be open for you."¹⁸⁷

9.4. Barneys Stammlokal

Eine weitere Namensänderung gibt es bei Barneys Stammlokal, welches im Film Grumpy's Bar heißt und nicht Dink's wie im Roman. Das ändert zwar nichts an der Geschichte, interessant ist aber, dass Dink's ein fiktives Lokal ist, Grumpy's aber eine tatsächlich existierende Bar in Montreal ist. Produzenten Robert Lantos wählte es als Barney's Stammbar, als Hommage an Mordecai Richler. Richler selbst war in Grumpy's Bar häufig anzutreffen, kurz vor seinem Tod traf Lantos ihn dort zum letzten Mal.¹⁸⁸

my then company, Alliance Communications, was producing the only Mountie show on television: Due South and North of 60. [...] But the jokes about me — however peripheral — sealed the deal. No way I'd let someone else make a movie mocking me. I wanted that fun all to myself." Siehe: Lantos, Robert, "The making of Mordecai Richler movie 'Barney's Version'", *The Star*, 23.12.2010; http://www.thestar.com/news/gta/2010/12/23/the_making_of_mordecai_richler_movie_barneys_version.html, letzter Zugriff: 14.10.2013

¹⁸⁶ Die RCMP ist die *Royal Canadian Mounted Police*, umgangssprachlich werden die Polizisten *Mounties* genannt.

¹⁸⁷ *Barney's Version (Film)*, 43'25".

¹⁸⁸ Vgl. Lantos, Robert, "The making of Mordecai Richler movie 'Barney's Version'".

9.5. Zeit der Handlung

Die größte Veränderung ist die zeitliche Verlegung der Handlung um fast 25 Jahre. Der Film beginnt nicht, wie der Roman, Anfang der 1950er Jahre und endet 1996, sondern setzt erst Mitte der 1970er ein und endet 2010. So eine Aktualisierung ist gängige Praxis bei der Verfilmung literarischer Werke. Indem der Abstand zwischen der Zeit der Handlung und der Zeit der Rezeption verkleinert wird, verringert sich auch der Unterschied zwischen dem soziokulturellen Rahmen des Publikums und der fiktionalen Welt.¹⁸⁹

9.6. Barneys Zeit in Europa

Barneys Auslandsjahre wurden nicht nur zeitlich, sondern auch örtlich verlegt, nämlich vom Paris der frühen 1950er Jahre nach Rom in die Mitte der 1970er Jahre. Der Produzent Robert Lantos gibt hierfür eine einfache Erklärung: *Barney's Version* war in Italien ein Bestseller und Mordecai Richler hat dort eine große Fangemeinde. Außerdem war der Film eine kanadisch-italienische Ko-Produktion.¹⁹⁰

Wie in der Romanvorlage verbringt Barney auch im Film seine Zeit mit dem italienischen Maler Leo, dem afroamerikanischen Schriftsteller Cedric und mit Boogie, einem amerikanischen Schriftsteller. Selbst verdient er sein Geld mit dem Export von Käse und Olivenöl, wie man von seiner schwangeren Verlobten Clara erfährt. Ob er, wie er im Roman behauptet, auch mit gestohlenen Kunstschatzen handelt, erfährt man im Film nicht. Es gibt somit keinen Grund für den Zuseher anzunehmen, dass er sein Geld auf kriminelle Weise verdient, was zu seiner vorteilhafteren Charakterisierung beiträgt.

¹⁸⁹ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 146.

¹⁹⁰ Vgl. Szklarski, Cassandra, "Churning out script for 'Barney's Version' no easy task", in: *The Canadian Press*, 23.12.2010; <http://www.ctvnews.ca/churning-out-script-for-barney-s-version-no-easy-task-1.589084#ixzz2fAxaqAQJ>; Letzter Zugriff: 14.10.2013.

9.7. Claras Tod

Barney erzählt, dass er, nachdem Clara und er sich getrennt hätten, bei seinem Freund Boogie gewohnt hätte. Dieser hätte vergessen, ihm einen Brief von Clara zu geben, in dem sie ihn gebeten hätte, zum Essen zu kommen, da sie mit ihm reden wolle. Im Roman erzählt er, dass er nach der Trennung in einer Pension gewohnt hätte und die Concierge vergessen hätte, den Brief zu übergeben. In beiden Werken führt die verspätete Übergabe des Briefes dazu, dass Barney, wie er behauptet, dieses Treffen versäumte und nicht verhindern konnte, dass Clara sich umbringt.

Es macht einen großen Unterschied, ob die Concierge oder Boogie die Übergabe vergisst. Die Concierge kennt Clara nicht und weiß nichts von ihren psychischen Problemen, Boogie hingegen schon. Da Boogie laut Barneys Erzählung von Beginn an nicht wollte, dass die beiden heiraten, stellt sich die Frage, ob er die Einladung absichtlich nicht übergeben hat und er somit Mitschuld an Claras Tod trägt. Oder erzählt Barney nur, dass ihm die Einladung nicht rechtzeitig übergeben wurde? Ist er dieser bewusst nicht gefolgt, obwohl er wusste, dass Clara psychisch labil ist? Wäre es so gewesen, würde ihn selbst die Schuld an ihrem Tod treffen, zumindest zu einem Teil.

9.8. Die zweite Ehe

Die Eltern der zweiten Mrs. Panofsky wären weder von ihrem zukünftigen Schwiegersohn noch von dessen Vater Izzy, einem ehemaligen Polizisten, begeistert gewesen. Das erzählt Barney im Roman und auch in den Erinnerungsszenen im Film wird das deutlich gemacht. Auch die Ereignisse bei der Hochzeit im Ritz, bei der Barney Miriam das erste Mal sieht, sich sofort verliebt und ihr zum Bahnhof folgt, um ihr seine Liebe zu gestehen, sind inhaltlich unverändert.

In der Verfilmung übergibt Izzy seine alte Dienstwaffe als Hochzeitsgeschenk an Barney. Im Roman erzählt Barney die Geschichte wie er zu der Waffe, die er dann auch verwendete, um auf Boogie zu schießen, ganz anders. Izzy hätte sie ihm bei der Hochzeit nur gezeigt und gesagt, er wäre für seinen Sohn da, wenn dieser ihn einmal brauche. Geschenkt hätte er ihm die Waffe zu diesem Zeitpunkt aber nicht, er hätte sie erst bei einem Besuch im Haus in den Laurentians zurückgelassen. Barney solle sich in dieser einsamen Gegend verteidigen können, sollte einmal etwas passieren, wäre sein Argument gewesen.

Barneys, im Film dargestellte, Erinnerung an die Übergabe der Waffe ist sehr wirkungsvoll und einprägsam.

Als sich die beiden bei der Hochzeit umarmen, spürt Barney etwas in Izzy Sakkotasche:

Barney: “What the hell’s that?”

Izzy: „I almost forgot.“

(zieht den Revolver, der in einem mit Davidsternen verziertem Geschenkpapier verpackt ist, umständlich aus seiner Tasche und gibt ihn Barney)

Barney: „What’s that?“

(Barney beginnt das Geschenk auszupacken)

Izzy: „Your wedding present“

Barney: (sieht was es ist, wirkt schockiert)

„Jesus Christ.“

Izzy: “That was my first gun. I want you to have it.”

Barney: (ringt nach Luft und Worten)

“I don’t know what to say.”

Izzy: “Don’t say anything. Give me a kiss and get us a drink.“¹⁹¹



Abb. 9 & 10: Screenshot *Barney's Version*¹⁹²

Er erinnert sich daran, dass ihm dieses Geschenk unangenehm war und er darauf bedacht war, dass niemand von den Gästen mitbekommt, was sein Vater ihm geschenkt hat (siehe Abb. 9 & 10).

¹⁹¹ *Barney's Version (Film)*, 0h28'50", die kursiven Teile wurden von mir zur Erklärung dessen, was im Film zu sehen ist, hinzugefügt.

¹⁹² *Barney's Version (Film)*, Abb. 9: 0h28'59“, Abb. 10: 0h29'12“.

Doch als Barney vom Bahnhof zurück zu seiner frisch angetrauten Frau und den Schwiegereltern kommt, fällt ihm die Waffe aus der Tasche, was bei den Anwesenden entsetzte Blicke hervorruft. In seiner Erinnerung scheinen seine Schwiegereltern bereits zu diesem Zeitpunkt, einen potentiellen Mörder in ihm zu sehen. Auch wenn er nun offiziell ein Familienmitglied ist, wurde er, wenn man dieser Erinnerung trauen darf, weiterhin nicht als solches akzeptiert.

Nach der Scheidung kommt die zweite Mrs. Panofsky im Film überhaupt nicht mehr vor, im Roman erwähnt er sie sehr wohl noch öfters. Sie wird von Barney als einsam, frustriert und schwer übergewichtig beschrieben. Mit Briefen und Karten, die sie ihm jeweils an Boogies Todestag schickt, würde sie ihn wissen lassen, dass auch sie immer noch davon überzeugt ist, dass er ein Mörder ist. Sie erinnert ihn, und so natürlich auch den Leser, konstant an seine mögliche Schuld. So trägt sie im Roman dazu bei, dass der Leser Barneys Schilderung anzweifelt.

9.9. Vergesslichkeit

Im Film erfährt man erst nach rund 40 Minuten aus einer Szene in der narrativen Gegenwart von Barneys Vergesslichkeit und seiner zeitweisen Verwirrung. Während eines Spaziergangs mit Kate weiß er plötzlich nicht mehr, wo er sein Auto geparkt hat. Der Zuseher hat aus der Szene davor erfahren, dass er mit einem Taxi zu diesem Treffen gekommen ist, weil er es Kate erzählt hat, woran sie ihn nun erinnert. Diese Gedächtnislücke tut er selbst als Überarbeitungs- und Müdigkeitserscheinung ab. Obwohl er selbst deutlich schockiert ist über seine Verwirrung, versucht er es zu überspielen und sich nichts anmerken zu lassen. Kate wirkt erst zwar etwas besorgt, scheint ihm seine Ausrede aber letztendlich zu glauben. (siehe Abb. 11 & 12)



Abb. 11 & 12: Screenshot *Barney's Version*¹⁹³

¹⁹³ *Barney's Version (Film)*, Abb. 11: 0h42'12“, Abb. 12: 0h42'20“.

Im Roman hingegen wird seine Vergesslichkeit ganz anders eingeführt, hier erzählt Barney schon im ersten Kapitel, dass ihm manchmal Namen von Autoren oder Dingen nicht mehr einfallen. Der Grad der Vergesslichkeit und Verwirrung steigert sich im Roman auch viel langsamer, er bleibt lange auf einem konstanten Niveau. Im Film gibt es vor der Szene, in der Barney von Dr. Herscovitch wegen des Verdachts auf Alzheimer getestet wird, nur drei Szenen, in denen seine Vergesslichkeit dargestellt wird.

9.10. Die Ereignisse am See

Auch bei den Ereignissen am See, von Boogies und Barneys Ankunft in den Laurentians bis zu Boogies Verschwinden, gibt es einige Unterschiede zwischen der Erzählung in Roman und Film.

Ein Unterschied ist, dass Barney sich in der Stadt nicht mit seinem Freund, dem Anwalt Hughes-McNoughton, trifft um mit ihm über die Scheidung zu reden, sondern mit seinem Vater Izzy. Hughes-McNoughton, der im Roman sowohl ein guter Freund als auch Barneys Anwalt ist, der ihn bei der Mordanklage und der Scheidung vertritt, sowie auch den Sohn Saul bei dessen Prozess, kommt im Film nicht vor. Im Roman verbringen die beiden und ein paar andere Freunde viel Zeit in Dink's Bar. Im Film sind alle Montrealer Freunde gestrichen, dafür wird Barney's Beziehung zu seinem Vater und zu seinen Kindern betont.

Nachdem Barney seine zweite Ehefrau mit Boogie im Bett erwischt hat und sie nach einem kurzen aber heftigen Streitgespräch davongefahren ist, erzählt Barney in der Romanversion, dass er die Waffe geholt und sie auf Boogie gerichtet hätte, während er ihn zum wiederholten Mal gefragt hätte, ob er aussagen werde. Im Film findet Boogie die Waffe zufällig und spielt damit, Barney nimmt sie ihm sofort ab, da sie geladen ist. Laut seiner Erinnerung ist er der Verantwortungsbewusste, der seinem Freund die geladene Waffe abnimmt, um zu verhindern, dass sich dieser selbst verletzt. Im Roman hingegen gesteht er, die Waffe als Druckmittel eingesetzt zu haben, um Boogie dazu zu bringen für ihn auszusagen. Ein weiteres Detail, das zur positiveren Charakterisierung Barneys beiträgt.

Anders als im Roman, zielt Barney auch nicht auf Boogie und reist die Waffe, wie er behauptet, im letzten Augenblick noch in die Luft, sondern der Schuss, den er in

Boogies Richtung abgab, löste sich aus der Waffe, weil er stolperte. Auch hier wird Barneys Figur und sein Handeln wieder besser dargestellt als im Roman. Im Film ist der Schuss in seiner Erinnerung ein reines Missgeschick gewesen, im Roman sagt er, es wäre eine bewusste Handlung gewesen. Barneys Erinnerung im Film geht damit weiter, dass er, nachdem er gestolpert ist, bewusstlos am Steg liegen blieb, während ein Flugzeug mit lautem Dröhnen sich dem Wasser nähert. Im Roman hingegen erzählt er, zurück ins Haus gegangen zu sein, wo er seinen Rausch ausgeschlafen hätte und erst Stunden später von Flugzeuglärm geweckt worden wäre.

In Roman und Film gibt es eine Szene, in der Sergeant O’Hearne Barney schlägt. Im Film erinnert er sich absolut wehrlos gewesen zu sein, nur der hereinstürmende Izzy konnte Sergeant O’Hearne zurückhalten, indem er ihn bedrohte. Im Roman hingegen erzählte er, Sergeant O’Hearne teilweise auch provoziert und zurückgeschlagen zu haben. Er hätte aber keine Chance gegen diesen gehabt und wäre am Boden liegen geblieben als dieser gegangen wäre. Im Roman ist Izzy zum Zeitpunkt von Boogies Verschwinden bereits tot, gestorben ist er im Roman aber auf dieselbe Weise wie im Film, in einem, als Massagesalon getarnten, Bordell.

9.11. Neuanfang mit Miriam

In Richlers Roman kommt es zur Anklage wegen Mordes und zum Prozess gegen Barney. Barney erzählt, dass ihm Miriam, mit der er schon seit ein paar Monaten eine Beziehung gehabt hätte, obwohl Barney noch mit der zweiten Mrs. Panofsky verheiratet gewesen wäre, während des Prozesses zur Seite gestanden wäre. Im Film hingegen erfährt man durch Fernsehaufnahmen eines Interviews mit Sergeant O’Hearne, dass gegen Barney Panofsky keine Anklage wegen Mordes erhoben werden kann, da es nicht genügend Beweise und vor allem keine Leiche gebe. Sergeant O’Hearne sagt in diesem Interview jedoch auch, dass er selbst genug Indizien sehe, die der Entscheidung des Gerichtes widersprechen.



Abb. 13 & 14: Screenshot *Barney's Version*¹⁹⁴

Die Erinnerungsszene im Film geht damit weiter, dass Barney, noch während er die Scheidungspapiere unterzeichnet, Miriam anruft, um ihr zu sagen, dass er nicht mehr verheiratet sei und sie sich nun mit ihm treffen könne (siehe Abb. 13 & 14). Verglichen mit dem Roman wird Barney aber nicht sympathischer, dadurch, dass er die Beziehung zu Miriam erst nach der Scheidung beginnt und seine zweite Frau nicht betrügt. Man kann nämlich nicht sagen, dass er es nicht versucht hätte. Auch im Film werden Erinnerungen wiedergegeben, in denen er Miriam mit allen Mitteln umwirbt. Miriams Verhalten hingegen wirkt im Film glaubwürdiger, dadurch dass sie sich erst nach der Scheidung mit ihm trifft. Sowohl im Film als auch im Roman erinnert sich Barney daran, dass sie davon geprägt ist, dass ihr Vater ihre Mutter stets betrogen hat, was ihrer Meinung nach zum frühen Krebs-Tod ihrer Mutter führte. Treue hat deshalb einen sehr hohen Stellenwert für sie, sie möchte nicht so enden wie ihre Mutter. Indem Barney im Roman erzählt, sie hätten bereits eine Beziehung gehabt, während er noch verheiratet war, sagt er damit auch, dass sie ihre eigenen Werte betrogen hätte.

Im Film folgt nach dem Freispruch und der Scheidung das erste gemeinsame Essen mit Miriam. Barney erinnert sich daran, aus lauter Nervosität total betrunken zu diesem Treffen erschienen zu sein. Nachdem er sich übergeben hatte, muss erst einmal seinen Rausch ausschlafen, während Miriam bei ihm blieb und wartete bis es ihm besser ging. Im Roman findet dieses Essen chronologisch gesehen vor Boogies Verschwinden statt.

Miriam und Barneys Hochzeit wird im Film als kleine Feier am See in Anwesenheit weniger Freunde dargestellt. Es folgt eine weitere Erinnerungsszene, in der man Barney eine Zwiebel schneiden und weinen sieht. Miriam kommt mit einem Baby am Arm herein, weil er weint, gibt sie ihm den Tipp, die Zwiebel vor dem Schneiden in den

¹⁹⁴ *Barney's Version (Film)*, Abb. 13: 1h06'00“, Abb. 14: 1h06'25“.

Tiefkühler zu legen. Doch Barney weint offenbar vor Glück, denn in einer früheren Szene konnte man ihn schon einmal Zwiebel schneiden sehen, was ihn nicht zum Weinen brachte.



Abb. 15: Screenshot *Barney's Version*, Überblendung zweier Fotos¹⁹⁵

Danach folgen aneinander gereiht Einzelbilder, Familien- und Kinderfotos (siehe Abb. 15), die mit dem Lied *Turn me on*¹⁹⁶ von Nina Simone unterlegt sind. Barney erinnert sich auch daran, dass er mit Izzy auf der Terrasse beim Haus am See saß und Miriam und den beiden Kindern beim Federball spielen zusah. Izzy sieht mit einem Lächeln zu Barney und sagt: „You did good, boychick.“¹⁹⁷ Barney erinnert sich an ein idyllisches Familienleben, auch im Roman behauptet er, dass sie lange Zeit ungetrübt glücklich waren. Im Roman werden Erzählungen über die Ehe mit Miriam, das Aufwachsen der Kinder, aber viel mehr Platz eingeräumt. Dennoch gelingt es im Film sehr gut zu zeigen, dass die Beziehung zu Miriam in Barneys Erinnerung eine ganz andere Bedeutung hat, als die zu seinen beiden ersten Frauen.

¹⁹⁵ *Barney's Version (Film)*, Abb. 15: 1h15'49".

¹⁹⁶ Simone, Nina, *Turn me on*, veröffentlicht auf dem Studio Album *Silk and Soul*, RCA Victor: 1967.

¹⁹⁷ *Barney's Version (Film)*, 1h16'10".

9.12. Eine Zwiebel als Symbol



Abb. 16: Screenshot *Barney's Version*¹⁹⁸

Die Zwiebel wird im Film, wie bereits erwähnt, als Symbol für Barneys Liebe zu Miriam aufgebaut. Außer der eben beschriebenen Szene gibt es eine weitere in der narrativen Gegenwart, in der man Barney eine Zwiebel schneiden und weinen sieht. Auch hier weint er nicht wegen des Schneidens der Zwiebel, sondern weil er sich gerade Miriams Radiosendung anhört und sie vermisst. Zwiebeln sind in seiner Erinnerung mit Miriam und sein Glück mit ihr verknüpft. Ziemlich gegen Ende des Films, aber noch bevor sich der Verdacht auf Alzheimer verhärtet, sieht man Barney das Tiefkühlfach öffnen, darin liegt eine Zwiebel. Die Szene ist so gefilmt, dass es den Eindruck macht, als wäre die Kamera im Tiefkühlfach, man sieht die Zwiebel und den etwas verwunderten Gesichtsausdruck Barneys in einem Close up. Er hat scheinbar keine Ahnung, wie die Zwiebel in seinen Tiefkühler kommt und warum sie dort ist. Der Anblick löst auch keine Erinnerung an Miriam aus, was ein deutlicher Hinweis auf seine fortschreitende Verwirrung ist (siehe Abb. 16).

9.13. Kriegsdienstverweigerung und andere politische Themen

Wie die Panofskys Blair, den Miriam nach der Scheidung von Barney heiratet, kennen lernen, unterscheidet sich sehr stark. Im Roman ist er ein junger amerikanischer Kriegsdienstverweigerer, der 1969 nach Kanada flüchtet und eine Zeit lang bei den Panofskys in den Laurentians wohnt. Im Film ist er ein amerikanischer Radiojournalist, der ein Ferienhaus an dem See gemietet hat, an dem auch das Wochenendhaus der

¹⁹⁸ *Barney's Version (Film)*, Abb. 16: 1h29'20".

Familie Panofsky liegt. In beiden Werken erinnert sich Barney daran, dass er ihn von Beginn an nicht sonderlich mochte. Miriam hingegen verstand sich sehr gut mit ihm, weil sie einige Gemeinsamkeiten hatten. In Barneys Erinnerung im Film entdecken Miriam und Blair gleich bei ihrem ersten Zusammentreffen einige Gemeinsamkeiten, beide arbeiten für das Radio und haben in New York gemeinsame Bekannte. In der Verfilmung dürfte dieses erste Zusammentreffen mit Blair frühestens Anfang der 1990er Jahre stattgefunden¹⁹⁹ haben, zu dieser Zeit war Kriegsdienstverweigerung kein aktuelles Thema und selbst wenn, wäre es vermutlich - wie alle politischen Themen - gestrichen worden.

9.14. Zunehmende Verwirrung

Nach Szenen in denen man sieht, wie sich Barney daran erinnert, dass die beiden Kinder erwachsen geworden sind und Michael von zu Hause ausgezogen ist, um in New York zu studieren, folgt eine Szene in der narrativen Gegenwart. Barney spielt mit seiner Tochter Kate Scrabble, er bildet das Wort „ATTNY“, es scheint als wäre ihm gar nicht richtig bewusst, dass diese aneinandergereihten Buchstaben keinen Sinn ergeben.

Kate: “What word is that?”

Barney: “Attorney.”

Kate: “You are missing half the letters.”

Barney: “It’s the abbreviation, genius.”

Kate: “When you get that lazy with cheating,
I know you’re tired.”²⁰⁰

Hier ist es also Kate, die seine Verwirrung als Müdigkeit abtut. Interessant an der Szene ist außerdem, dass sie Schummeln offensichtlich als eine typische Angewohnheit ihres

¹⁹⁹ Eine Angabe in welchem Jahr dieses Kennenlernen stattfindet, gibt es im Film nicht. Da Kate und Michael in dieser Szene höchstens zehn Jahren alt sind und in der narrativen Gegenwart etwa Mitte Zwanzig, Anfang Dreißig sind, müsste sich die Szenen zwischen 1990 und 1995 zugetragen haben. Es gibt keine Hinweise, wie Mode, einen Kalender oder eine Zeitung, die genaue Rückschlüsse auf den Zeitpunkt zulassen würden.

²⁰⁰ *Barney’s Version (Film)*, 1h29’25”.

Vaters betrachtet, was durch ihren letzten Satz ausgedrückt wird. Eine Angewohnheit, die nicht gerade vorteilhaft ist, wenn es darum geht, seine Zuverlässigkeit zu bewerten.

Im Roman gibt es kein Äquivalent zu dieser Szene, allerdings wird in beiden Medien die Beziehung zwischen Barney und seiner Tochter als sehr eng dargestellt. Kate ist sowohl im Film als auch im Roman das fürsorglichste der Panofsky-Kinder, jenes, das sich am meisten um den alternden einsamen Vater kümmert.

9.15. Das Ende der großen Liebe

Auch im Film scheitert die Ehe daran, dass Barney Sex mit einer jungen Schauspielerin hat, während Miriam in New York bei Michael ist. Und auch hier erinnert er sich daran, dass er seinen Fehler fürchterlich bereute und ihn Miriam bald gestand, woraufhin sie ihn verließ. Worin sich Roman und Film unterscheiden, ist der Zeitpunkt und die Art, wie es zu Barneys Geständnis kommt. Im Film erinnert er sich daran, dass er sich nach dem Seitensprung auf diverse Geschlechtskrankheiten untersuchen ließ. Als er mit Miriam, nachdem er sie vom Flughafen abgeholt hatte, zurück in die Wohnung kam, läutete das Telefon. Er stürmte hin, da er vermutete, dass es sein Arzt sei. Miriam gegenüber behauptete er, es wäre ein geschäftlicher Anruf, woraufhin sie das Zimmer verließ (siehe Abb. 17). Da sich Barney aber, seit er sie am Flughafen abgeholt hatte, seltsam verhielt, wurde Miriam misstrauisch und sah nach, wer angerufen hatte. In seiner Erinnerung machte sie sich große Sorgen, dass er schwer krank sein könnte und fragte ihn, wieso er ein Telefonat mit seinem Arzt verheimliche. Woraufhin er ihr versicherte, dass mit ihm alles in Ordnung sei, aber auch gleich erzählte, was während ihrer Abwesenheit passiert war (siehe Abb. 18).

Im Roman erzählt Barney, die junge Frau zu Dr. Herscovitch geschickt zu haben, wo sie sich auf alle möglichen Geschlechtskrankheiten testen lassen sollte. Er erzählt nichts darüber, ob er sich selbst untersuchen ließ oder dass Dr. Herscovitch bei ihm zuhause anrief. Miriams Misstrauen, wäre geweckt worden, da er sich, nach ihrer Rückkehr, seltsam verhalten hätte. Nach ein paar Tagen hätte sie ihn dazu gebracht, ihr zu gestehen, was passiert wäre. Die Auswirkungen seines Geständnisses sind aber dieselben: Miriam verlässt ihn. Auch hier könnte man sagen, dass im Film versucht wurde, Barney sympathischer wirken zu lassen. In Richlers Roman ist er kaltblütig genug, um seiner Frau ein paar Tage lang etwas vorlügen zu können, im Film bricht er schon nach kurzer Zeit zusammen und gesteht alles.



Abb. 17 & 18: Screenshot *Barney's Version*²⁰¹

Nachdem Miriam Barney verlassen hat, gibt es im Film keine Rückblenden mehr, es folgen nur noch Szenen aus der Gegenwart, in denen man sieht wie Barneys Verwirrung immer schlimmer wird und Dr. Herscovitch ihn auf Alzheimer testet.

9.16. Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis

In der ersten Szene, in der Barneys Vergesslichkeit und Verwirrtheit dargestellt wird, wundert er sich, wo er sein Auto abgestellt hat. Kate erinnert ihn daran, dass er mit einem Taxi zu ihrem Treffen gekommen ist. Hier hat er also etwas vergessen, was erst sehr kurz zurückliegt. Bei Alzheimer-Patienten wird erst das Kurzzeitgedächtnis angegriffen, an Dinge die länger zurück liegen, können sich die Betroffenen anfangs noch gut erinnern.²⁰²

Es gibt im Film eine weitere Szene, in der Barney nicht mehr weiß, wo sein Auto ist. Er fährt mit einem Taxi ins Büro, unterwegs sieht er ein Plakat für eine Ausstellung mit dem Titel „Leo Fasoli – In Memoriam“, der Anblick schockiert ihn offensichtlich. In der Firma angekommen trägt er seiner Assistentin auf, seinen Wagen als gestohlen zu melden. Etwas verwundert reicht sie ihm den Schlüssel und sagt ihm, das Fahrzeug stehe in der Garage. Auch diese Erinnerungslücke betrifft etwas, was nicht allzu lange zurück liegt. Sein Langzeitgedächtnis ist zu diesem Zeitpunkt aber auch schon betroffen. Als Solange an diesem Tag mit ihm reden möchte, ist er äußerst beleidigend und schreit sie an. Sein Verhalten rechtfertigt er damit, eben vom Tod seines Freundes Leo erfahren zu haben. Solange muss ihn daran erinnern, dass Leo bereits seit einem

²⁰¹ *Barney's Version (Film)*, Abb. 17: 1h38'38", Abb. 18: 1h40'43".

²⁰² Vgl. „Alzheimer Krankheit“, in: *Psyhyrembel. Klinisches Wörterbuch*, Hrsg. Simone Witzel/Martina Bach, Berlin: De Gruyter²⁶¹ 2007, S. 60. Sowie Jürigs, Michael, *Alzheimer. Spurensuche im Niemandsland*, München: C. Bertelsmann 2006, S. 23-24.

Jahr tot ist und Barney bei der Beerdigung einer der Sargträger war. Im Film wird das Fortschreiten seiner Krankheit dadurch verdeutlicht, dass er anfangs eher unwichtige Dinge vergisst, die nicht lange zurück liegen, später aber ein Ereignis, dem bei weitem mehr Bedeutung zukommt und das auch schon länger zurück liegt. Im Roman hingegen versucht er den Leser glauben zu machen, dass sein Langzeitgedächtnis äußerst gut funktioniert, indem er immer wieder detailliert von Eishockeyspielen berichtet, die teilweise mehr als dreißig Jahre zurück liegen.

9.17. Alzheimer und Aggressivität

Ab dem Zeitpunkt in der Erzählung, wo Dr. Herscovitch verschiedenen Tests mit Barney durchführt, weil dieser vergesslich und verwirrt ist, gibt es einige Unterschiede. Im Film gibt es eine sehr eindringliche Gegenwartsszene, in der Barney Miriams Telefonnummer vergisst und dann aus Wut und Angst seine Wohnzimmereinrichtung zertrümmert (siehe Abb. 19 & 20).



Abb. 19 & 20: Screenshot *Barney's Version*²⁰³

Der autobiografische Teil des Romans endet mit dem Satz: „I picked up the phone, started to dial – stopped – and began to curse. I couldn't remember Miriam's number.“²⁰⁴ Danach ergreift der zweite Erzähler, Michael, das Wort. Er berichtet, dass Dr. Herscovitch die Diagnose Alzheimer gestellt hätte, diese Krankheit hätte dazu geführt, dass Barney öfter aggressiv geworden wäre. Bevor sie ihn in einem Pflegeheim untergebracht hätten, hätte Barney einmal genäht werden müssen, weil er in einem Wutanfall seinen Kopf gegen sein eigenes Spiegelbild geschlagen hätte, welches er es für seinen Feind Terry McIver gehalten hätte. Wenn auch komplett unterschiedlich dargestellt, so kommt die Aggression, die zum klinischen Erscheinungsbild von

²⁰³ *Barney's Version (Film)*, Abb. 19: 1h48'11", Abb. 20: 1h48'35“.

²⁰⁴ Richler, *Barney's Version*, S. 403.

Alzheimer²⁰⁵ gehört, sowohl in Vorlage als auch Adaption vor.

9.18. Das Ende

Im Film folgen, nach der Szene in der Barney sein Wohnzimmer verwüstet, ausschließlich Szenen, die Ereignisse zeigen, die in der Romanvorlage von Michael erzählt werden. In beiden Werken wird erzählt, dass ein Skelett in den Bergen in der Nähe von Barneys Wochenendhaus gefunden und als Boogie identifiziert worden wäre. Die Verletzungen würden auf harte Schläge oder einen Fall aus großer Höhe hindeuten, was aber wenig Aufschluss über die Todesursache gebe. Im Film wird in einem Fernsehbericht von einem Pathologen darüber berichtet, die Verletzungen würden denen eines Fallschirmabsturzes gleichen und es gebe keine Schussverletzungen an der Leiche. Kate und Michael, die den Bericht offenbar nicht zum ersten Mal sehen, unterhalten sich in der Küche des Wochenendhauses gerade über Barneys Testament. Barney ist in dieser Szene nicht bei seinen Kindern in der Küche, in der nächsten Szene sieht man, dass er im Garten sitzt und auf den See hinausstarrt. Anders als im Roman ist er hier offenbar nicht in einem Heim untergebracht, sondern wird von seinen Kindern gepflegt. Das passt sehr gut dazu, dass die Familie, der familiäre Zusammenhalt, im Vergleich zum Roman stark betont wird.



Abb. 21 & 22: Screenshot *Barney's Version*²⁰⁶

Nach der Unterhaltung mit seiner Schwester, geht Michael zu Barney in den Garten und beide schauen auf den See hinaus. Man hört den Motorenlärm eines sich nähernden Flugzeugs, die Geräusche scheinen in Barney etwas zu bewegen, so wie sie bereits in einer früheren Szene die Erinnerungen an die Ereignisse rund um Boogies Verschwinden angeregt haben. Barney sieht gebannt zu, wie ein Löschflugzeug über den See gleitet, dabei Wasser und einen Ball aufnimmt (siehe Abb. 21). Das Wasser und

²⁰⁵ Vgl. *Pschyrembel*, S. 60

²⁰⁶ *Barney's Version (Film)*, Abb. 21: 1h58'12", Abb. 22: 1h58'30".

den unbeschädigten Ball lässt es über einem Waldbrand in den Bergen wieder ab (siehe Abb. 22). Während Barney dies beobachtet, hört man aus dem Off nochmals den Fernsehkommentar über den Leichenfund und die Verletzungen, die denen eines Fallschirmabsturzes gleichen. Durch ein Close Up auf Barneys Gesicht wirkt es, als würde er das eben Gesehene mit dem Gehörten verbinden und daraus seine Schlüsse über die Ursache von Boogies Verschwinden ziehen (siehe Abb. 23 & 24). Barney hat ihn nicht erschossen, Boogie wurde von einem Löschflugzeug eingesogen und mit dem Wasser über den Bergen wieder ausgeschüttet. Da er nun keinen Grund mehr hat, an seiner Unschuld zu zweifeln, kann er mit der Vergangenheit abschließen und loslassen. Gestützt wird diese Interpretation dadurch, dass man noch einmal Boogie mit Taucherbrille und Schnorchel sieht (siehe Abb. 25), diesmal kippt er aber nicht nach vorne, sondern nach hinten und man hört ihn den Satz „We only go around once, my friend“ sagen. Es folgt ein Schnitt auf Barneys Gesicht, seine innere Bewegtheit wird dadurch verdeutlicht, dass sich seine Augen sehr schnell hin und her bewegen. In der nächsten Einstellung sieht man wie Boogie ins Wasser fällt (siehe Abb. 26).²⁰⁷



Abb. 23 & 24: Screenshot *Barney's Version*²⁰⁸

Im Roman ist Michael alleine am See, als er das Löschflugzeug beobachtet und seine Schlüsse zieht, was mit Boogie „wirklich“ passiert sein muss. Michael schreibt, dass er sofort seinen Geschwistern davon berichten müsse, dass ihr Vater kein Mörder sei.

Im Film wird Barney den anderen Figuren gegenüber nicht entlastet, denn auf Grund seiner Erkrankung kann er sich anderen gegenüber nicht mehr mitteilen und so von seiner Schuld freisprechen. Ob Michael und Kate, die die Szenen ebenfalls beobachten, auch eine Vermutung haben, was damals mit Boogie passiert sein könnte, bleibt unklar.

Die Verfilmung endet mit einer Szene, in der man Miriam auf Barneys Grabstein einen Stein ablegen sieht, wie es im Judentum Brauch ist. Richlers Text endet damit, dass

²⁰⁷ *Barney's Version (Film)*, 1h57'00“-1h59'09“.

²⁰⁸ *Barney's Version (Film)*, Abb. 23: 1h58'44“, Abb. 24: 1h58'46“.

Michael es bedauert, dass Barney es nicht mehr verstehen wird, wenn er ihm seine Schlussfolgerung erzählt, was damals passiert ist: „But, oh God, it’s too late for Barney. He’s beyond understanding now. Damn damn damn.“²⁰⁹



Abb. 25 & 26: Screenshot *Barney's Version*²¹⁰

9.19. Weitere inhaltliche Änderungen

Was mir noch interessant und erwähnenswert scheint, ist die Tatsache, dass im Teile der Handlung nach New York verlegt wurden. So lebt und arbeitet Miriam vor der Hochzeit mit Barney nicht in Toronto, sondern in New York und Michael zieht für sein Studium dorthin, anstatt wie in der Vorlage nach London zu gehen. Dass bei Adaptionen, die in Hollywood produziert werden, Handlungen in die USA verlegt werden, ist laut Linda Hutcheon gängige Praxis.²¹¹ Mit dieser speziellen Form der Trans-Kulturalisierung, die sie Amerikanisierung nennt, wird die Handlung für das US-Publikum interessanter gemacht. Da es sich beim Film *Barney's Version* aber um eine kanadisch-italienische Koproduktion handelt, überrascht dieser Ortswechsel, vor allem weil in Richlers Roman die Abgrenzung Kanadas zum Nachbarn USA ein mehrmals beleuchtetes Thema ist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass in der Verfilmung die Liebesgeschichte zwischen Miriam und Barney und Barneys mögliche Schuld an Boogies Verschwinden die zentralen Themen sind. Alle anderen Themen aus dem Roman sind gestrichen oder kommen nur in äußerst reduzierter Form vor. Das umfangreiche Figurenpersonal des Romans wurde stark gekürzt und traditionelle Werte, wie Familie und Treue, bekommen mehr Gewicht. Außerdem wird Barney, verglichen mit Richlers Version, eindeutig vorteilhafter und sympathischer dargestellt.

²⁰⁹ Richler, *Barney's Version*, S. 417.

²¹⁰ *Barney's Version (Film)*, Abb. 25: 1h58'48", Abb. 26: 1h59'00".

²¹¹ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 146.

10. Themen Barneys wiederholter Abschweifungen im Roman

Während Barney Panofsky seine Lebensgeschichte erzählt, schweift er immer wieder ab, oft geht es dabei um Eishockey, da Barney ein großer Fan der Montreal Canadiens ist, um eine gewisse Lehrerin namens Mrs. Ogilvy, oder um politische Themen, wie etwa die wiederholten Bestrebungen der Provinz Quebec, unabhängig zu werden. Diese Handlungselemente kommen im Film nicht oder nur äußerst reduziert vor, da sie im Roman aber zur Charakterisierung Barneys beitragen und vor allem auch dazu anleiten, seine Zuverlässigkeit anzuzweifeln, möchte ich mich etwas genauer damit auseinandersetzen, bevor ich auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers/der Erzählung eingehe.

10.1. Mrs. Ogilvy

Bereits im ersten Kapitel des Romans wird Mrs. Ogilvy erwähnt. Sie ist so etwas wie Barneys Sexfantasie, die er immer wieder heraufbeschwört, wenn er nicht einschlafen kann. In Barneys Wachträumen wird sein 14-jähriges Ich von der attraktiven 29-jährigen Engländerin verführt, dabei aber auch immer wieder gemäßregelt und der ersehnte Schlaf stellt sich erst recht nicht ein.

Eine junge Lehrerin, bei der Barney mit 14 Jahren, laut eigener Behauptung tatsächlich Französischunterricht hatte, dient ihm als Vorlage für seine Mrs. Ogilvy-Fantasien. Anfangs erzählt Barney diese Wachträume so, als wären es Erinnerungen an die lüsterne Lehrerin, in Kapitel 13 des Clara-Teils jedoch erzählt er einen Mrs.-Ogilvy-Traum, von dem er sagt, dass er erfunden wäre und, dass dies die ersten zwei Seiten Belletristik wären, die er je geschrieben hätte.²¹²

Er behauptet, damals in Paris wäre er von Boogie angeregt worden, erotische Geschichten zu schreiben, da es eine einfache Möglichkeit gewesen wäre Geld zu verdienen. Boogie hätte selbst bereits für die *Traveller's Companion Series*, eine Reihe erotischer Literatur, die bei *Olympia Press* erschien, geschrieben. Er hätte Barney dem Verlagsbesitzer Maurice Girodias²¹³ vorgestellt und diesem versicherte, Barney wäre

²¹² Richler, *Barney's Version*, S. 141-142.

²¹³ Maurice Girodias verlegte die *Travellers Companion Series* ab 1953 in seinem Verlag Olympia Press. Einer der Autoren dieser Serie war der junge Amerikaner Mason Hoffenberg, ein Freund von Mordecai Richler. Hoffenberg diente ihm auch

der nächste Bestseller-Autor für seine Traveller's Companion Reihe. Barneys Behauptung, dass dies die einzigen beiden Seiten Belletristik wären, die er je geschrieben hätte, werden im Nachwort von Michael als Lüge bezeichnet. Er und seine Geschwister hätten mehrere Kurzgeschichten und sogar das erste Kapitel eines Romans in Barneys Hinterlassenschaft gefunden²¹⁴.

In Kapitel „Miriam - 14“ erzählt Barney, er hätte die echte Mrs. Ogilvy auf der Straße gesehen. Diese wäre mittlerweile etwa 80 Jahre alt, stütze sich auf eine Gehhilfe und hätte mit anderen Senioren und mobilitätseingeschränkten Personen vor einem Krankenhaus für die Errichtung von Behindertenaufgängen demonstriert. Das hätte ihm sein eigenes Alter deutlich gemacht und bei ihm eine Art Panikattacke gepaart mit totaler Verwirrtheit ausgelöst. Als er diese überwunden hätte, hätte er sich sofort mit seinem Anwalt getroffen, um diverse Angelegenheiten zu regeln, bevor er dazu aufgrund seiner Krankheit nicht mehr in der Lage wäre.²¹⁵

Barney behauptet er würde Mrs. Ogilvy herbei fantasieren, um schneller einschlafen zu können. Doch in den Abschnitten in denen er diese Träume erzählt, geht es gleichzeitig meist auch um sein Älterwerden und seine angebliche Vergesslichkeit.

Im ersten Traum, den er erzählt, unterbricht sie ihren Versuch ihn zu verführen und fragt ihn, womit man Spaghetti abseigt, kritisiert seine schmutzigen Fingernägel und sagt ihm, wer *The Man in the Brooks Brothers Shirt*²¹⁶ geschrieben hat. Er behauptet, daraufhin frustriert aufgestanden und in die Küche gegangen zu sein, wo er diverse Küchenutensilien mühelos benennen konnte, aber nicht das Sieb.²¹⁷ Barney hat davor bereits angegeben, dass ihm regelmäßig die Autoren bekannter Werke nicht mehr einfallen würden, oder er ganz alltägliche Dinge nicht mehr benennen könne. Genau das würde ihn auch oft vom Einschlafen abhalten und in solchen Momenten würde er Mrs. Ogilvy zum Leben erwecken.

als Vorlage für die Figur Boogie.

Vgl. Kramer, *Mordecai Richler*, S. 86, 131-132.

²¹⁴ Richler, *Barney's Version*, S. 412.

²¹⁵ Richler, *Barney's Version*, S. 400-402.

²¹⁶ McCarthy, Mary, "The Man in the Brooks Brothers Shirt", Kurzgeschichte, erschienen in: Mary McCarthy, *The Company She Keeps*, 1942; zuerst erschienen bei Simon & Schuster, New York.

²¹⁷ Richler, *Barney's Version*, S. 12-13.

Ein anderes Mal ruft Barney sich die junge Mrs. Ogilvy vor Augen, nachdem er in einer Hotelbar das Angebot einer jungen attraktiven Prostituierten, gemeinsam auf sein Zimmer zu gehen, abgelehnt hat. Auch wenn er sich selbst sagt, dass es anständig und richtig war, die Prostituierte weg zu schicken, braucht er Mrs. Ogilvy als kleine Kompensation für dieses versäumte Abenteuer. Doch diese hätte ihn als „*dirty old man*“²¹⁸ beschimpft, der sie, die ehrbare Lehrerin, mit einer billigen Nutte verwechsle, die er in einer Bar aufgegabelt habe und was würden wohl Miriam oder seine Enkelkinder von ihm denken, wenn sie das wüssten.²¹⁹ Sie ermahnt ihn, anständig zu sein und fungiert so als moralische Instanz.

Eine Funktion, die Barney ihr auch im vorletzten Kapitel des zweiten Teils zuschreibt, wenn er behauptet, sie hätte von ihm verlangt, nun endlich zu erzählen, was damals mit Boogie wirklich passiert sei, anstatt alles mögliche andere zu erfinden, wie eben diese Sexphantasien, nur um die Wahrheit hinaus zu zögern.²²⁰

Barney erzählt auch, dass Mrs. Ogilvy ihm in der Nacht vor seinem ersten Mittagessen mit Miriam erschienen wäre, als er aus Nervosität nicht einschlafen konnte. In diesem Traum hätte er ihren Verführungsversuch jedoch abgewehrt: „I am not even unfaithful to Miriam with my wife [the second Mrs. Panofsky], so why would I bother with you.“²²¹

10.2. Politik

Ein weiteres wichtiges Thema ist Politik. Häufig erläutert Barney die Zeit, von der er gerade erzählt auch politisch, ganz egal ob er von Ereignissen berichtet, die Jahrzehnte zurückliegen oder von der Gegenwart. Beim Thema Politik gibt er nachprüfbare Fakten recht genau und korrekt wieder, egal wie lange die Ereignisse zurückliegen. Dies dient meinem Erachten nach dazu, darüber hinwegzutäuschen, dass er ansonsten nicht so zuverlässig ist, in der Wiedergabe von Ereignissen. Eine ähnliche Funktion hat das Thema Eishockey, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde.

²¹⁸ Richler, *Barney's Version*, S. 240.

²¹⁹ Richler, *Barney's Version*, S. 237-240.

²²⁰ Richler, *Barney's Version*, S. 280.

²²¹ Richler, *Barney's Version*, S. 299.

Kanadas Abgrenzung gegenüber dem Nachbarn USA, der Umgang der USA mit dem Kommunismus, sowie HUAC - der Ausschuss für unamerikanische Umtriebe, sind Themen, die ihn mehrmals beschäftigen und ihn als gebildeten und am Weltgeschehen interessierten Mann erscheinen lassen sollen.

Als Barney Panofsky 1995 beginnt, seine Lebensgeschichte niederzuschreiben, stand eine Abstimmung über die Unabhängigkeit der Provinz Quebec bevor. Am 30. Oktober 1995 fand das Referendum statt, dieses Ereignis bekommt somit besondere Aufmerksamkeit in seinen Memoiren.²²²

Vor allem der französischsprachige Teil der Bevölkerung strebte die Unabhängigkeit an. Er, ausgesprochener Gegner der Unabhängigkeit, macht sich an mehreren Stellen lustig über die Sprachgesetze der Provinz, wonach Plakate zweisprachig sein mussten, der französische Text aber doppelt so groß wie der englische zu sein hatte. Spott und Hohn äußert er hinsichtlich der Sprachpolizei, die auch in seiner Stammbaum kontrollierte, ob alles korrekt angeschrieben war. Er berichtet, dass Gebäude, Straßen, Plätze und sogar der See, an dem sein Wochenendhaus liegt, umbenannt wurden. Alles erhielt französische Namen, man wollte alles von den Namen der Eroberer reinigen.²²³

Doch wenn er von diesen Vorgängen berichtet, schwingt immer eine deutliche Angst davor mit, dass das Referendum zugunsten der Separatisten ausgehen könnte. Immer wieder beschreibt Barney, dass viele englischsprachige Bewohner, und vor allem viele Juden, ihren Besitz verkauft und die Provinz Montreal verlassen hätten, um nach Toronto oder Vancouver zu ziehen.²²⁴ Er selbst könnte, wie er behauptet, jederzeit zu seiner Tochter Kate nach Toronto ziehen, sollte sich die Situation für die englischsprachige Bevölkerung weiter verschlechtern. Er macht aber keinen Hehl daraus, dass er gegen diese Stadt eine ausgesprochene Abneigung hat, er vermittelt sogar den Eindruck, Montreal für die einzige lebenswerte Stadt in ganz Kanada zu halten. Mordecai Richler war selbst ein ausgesprochener Gegner der

²²² 1995 stimmte die Provinz Quebec bereits zum zweiten Mal über die Unabhängigkeit ab, im Jahr 1980 lehnten 59,56 % die Unabhängigkeit ab, 1995 war das Ergebnis viel knapper, denn 50,58 % stimmten mit Nein und 49,42 % mit Ja; siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Quebec-Referendum_1995, letzter Zugriff: 14.10.2013.

²²³ Richler, *Barney's Version*, S. 107.

²²⁴ Richler, *Barney's Version*, siehe z.B. S. 81 oder 144-145.

Unabhängigkeitsbestrebungen, was er offen aussprach, in Interviews und diversen Zeitungskommentaren. Für ihn war Montreal die einzige kanadische Stadt, in der er leben wollte.²²⁵

10.3. Eishockey

Eishockey hat in Barneys Leben einen sehr hohen Stellenwert. Wenn er abschweift, spricht er oft über diese, in Kanada generell sehr beliebte, Sportart. Barney war immer ein großer Fan der Montreal Canadiens, vor allem über die Mannschaftsmitglieder aus den Fünfzigerjahren spricht er mehrmals in äußerst lobenden Worten und er erinnert sich sehr gut an einzelne Spiele aus dieser Zeit.²²⁶ Mittlerweile vergisst er zwar, womit man Nudeln abseht, aber er erinnert sich ziemlich gut, wer in welchem Match in den Fünfzigern, in der wievielten Minute ein Tor geschossen hat und kann die exakte Aufstellung einzelner Spiele aufzählen.²²⁷ Es gibt Fußnoten, in denen Michael die Ausführungen seines Vaters teilweise verbessert, meist ergänzt er sie aber nur. So hat dieses Aufzählen alter Spielergebnisse und Aufstellungen die Funktion, Barneys Erinnerungsvermögen als sehr gut darzustellen und soll, genau wie seine Ausführungen über politische Ereignisse, darüber hinwegtäuschen, dass er bei anderen Themen nicht so zuverlässig ist.

Die zweite Mrs. Panofsky und ihre Eltern hatten, Barney zufolge, kein Verständnis für seine Begeisterung, weil sie Eishockey für einen primitiven Sport hielten. Damit brachten sie gleichzeitig zum Ausdruck, was sie von ihrem Schwiegersohn hielten. Sowohl in seiner Erzählung im Roman als auch der entsprechenden Erinnerungsszenen im Film lässt Miriam ihm, als sie die Hochzeitsfeier verlässt, ein Zettelchen zukommen, auf dem der Endstand des Spiels, das während seiner Hochzeitsfeier mit der zweiten Mrs. Panofsky ausgetragen wurde, vermerkt ist und sie ihm gratuliert. So wird verdeutlicht, dass Miriam besser zu ihm passen würde, als seine zweite Ehefrau. Im Gegensatz zu ihr, hat Miriam nämlich Verständnis für Barneys Eishockey-Leidenschaft, auch wenn sie diese nicht teilt.

²²⁵ Vgl. Beale, Nigel, "Guerilla Q&A with Charles Foran on Mordecai Richler and Montreal", in: Literary Tourist, <http://literarytourist.com/2012/03/guerilla-qa-with-charles-foran-on-mordecai-richler-and-montreal/>; letzter Zugriff am 14.10.2013

²²⁶ Richler, *Barney's Version*, siehe z.B. S. 3 oder 51.

²²⁷ Richler, *Barney's Version*, siehe z.B. S. 193 oder 282.

Barneys erzählt, dass er bereits sein ganzes Leben lang Saisonkarten für *Nos Glorieux*, wie die Canadiens von ihren Fans genannt werden, besitzt. Zu dem Zeitpunkt als er seine Memoiren verfasst, besucht er immer noch alle Heimspiele in Begleitung seiner langjährigen Freundin Solange. Einmal hätte er ein Match vergessen und kein Interesse gehabt hinzugehen, als Solange ihn daran erinnert hätte. Dadurch hätte sich ihr Verdacht erhärtet, dass etwas mit ihm nicht stimmt.²²⁸ Da Barney sein Leben lang ein glühender Eishockeyfan war, ist sein plötzliches Desinteresse als Persönlichkeitsveränderung einzuordnen, was laut klinischer Definition zu den Symptomen einer Alzheimer-Erkrankung gehört.²²⁹

11. Unzuverlässige Erzähler

Wie ich bereits ausgeführt habe, tritt Barney im Roman als autodiegetischer Erzähler auf, im Film sind es größtenteils seine Erinnerungen, die durch die filmische Erzählinstanz vermittelt werden, somit kann man ihn, zumindest was die Vergangenheitsszenen betrifft, für den Inhalt der Erzählung verantwortlich machen. In beiden Medien kann Barney nicht als vollkommen zuverlässig gelten. Darauf, was unzuverlässiges Erzählen bedeutet und wie man die Unzuverlässigkeit eines Erzählers, einer Erzählung, entlarven kann, möchte ich nun eingehen.

Ein Erzähler kann ganz bewusst Information zurückhalten, Sachverhalte falsch schildern oder absichtlich Lügen. Wenn er Vorkommnisse verzerrt oder unzureichend darstellt, muss er als unzuverlässig gelten. Berichtet er zuverlässig und akkurat, interpretiert die Geschehnisse aber falsch, muss er ebenfalls als unzuverlässig angesehen werden. Denn Unzuverlässigkeit kann auch dadurch entstehen, dass der Wissensstand nicht ausreicht, um Tatsachen in ihrem vollen Ausmaß, samt all ihrer Auswirkungen, zu schildern. Kindliche oder jugendliche Ich-Erzähler, sowie Ich-Erzähler, deren Urteilsvermögen aufgrund einer psychischen Erkrankung getrübt oder eingeschränkt ist, fallen in diese Kategorie. Widerspricht sich ein Erzähler im Verlauf seines Diskurses selbst, oder entpuppt er sich als hinterhältig und unmoralisch, sind das Anzeichen für seine Unzuverlässigkeit. So muss Barney Panofsky einerseits aufgrund seiner Alzheimererkrankung als unzuverlässig gelten, gleichzeitig gibt es aber auch

²²⁸ Richler, *Barney's Version*, S. 392-394.

²²⁹ Vgl. *Psyhyrembel*, S. 60

einige andere Gründe wieso die Zuverlässigkeit seiner Erzählung, und somit auch seiner Aussagen über seine Krankheit, angezweifelt werden müssen.

Unzuverlässigkeit kann Spannung generieren. Lässt man das Publikum im Unklaren darüber, ob der Erzähler vertrauenswürdig ist oder nicht, kann das eine Geschichte interessanter machen. Die Rezipienten müssen nach Anzeichen suchen, die widerlegen oder bestätigen, was der Erzähler vorträgt. In manchen Erzählungen wird erst durch die Auflösung klar, dass die Erzählung unzuverlässig war. Egal ob die Darstellung der Vorgänge durch den Erzähler bisher unabsichtlich verzerrt war, weil ihm die nötige Einsicht fehlt, um richtig interpretieren zu können, oder ob er absichtlich falsch oder verzerrt berichtet und interpretiert hat, sein Diskurs muss aufgrund der Auflösung im Nachhinein uminterpretiert werden.

Im Film *The Sixth Sens*²³⁰ wird erst am Ende klar, dass die Hauptfigur Dr. Crowe, durch die das Geschehen hauptsächlich fokalisiert ist, unzureichende Einsicht hatte, um die Vorgänge richtig interpretieren zu können. Somit wird rückwirkend die gesamte Erzählung als unzuverlässig entlarvt.

In Richlers Roman hilft die Auflösung bei der Bewertung von Barneys Verlässlichkeit wenig, da sie durch seinen Sohn Michael erfolgt, der ebenfalls nicht als neutraler, zuverlässiger Erzähler gelten kann. Sowie man Barney verschiedene Motive zuschreiben kann, um sich selbst als unschuldig darzustellen, hat Michael natürlich eigene Motive, seinen Vater zu entlasten.

Widerspricht sich der Erzähler im Verlauf des Diskurses selbst, offenbart dass seine Unzuverlässigkeit. Barney widerspricht sich im Roman oft bei scheinbar unwichtigen Details, so beschreibt er das Auto seines Freundes Hymie Mintzbaum erst als Citroën und nur fünf Seiten später als Peugeot.²³¹

Aber auch Aussagen anderer Figuren können im Kontrast zu denen des Erzählers stehen und so Zweifel an der Zuverlässigkeit hervorrufen. So behauptet Barney auf der ersten Seite seiner Autobiografie, dass dies sein erster Versuch wäre, ein Buch zu schreiben²³². In Kapitel 13 des ersten Teils erzählt er von seinem „erste[n] und einzige[n] Versuch,

²³⁰ *The Sixth Sens*, Regie: M. Night Shyamalan, USA 1999.

²³¹ Richler, *Barney's Version*, S. 32, 37.

²³² Richler, *Barney's Version*, S. 1.

Belletristik zu schreiben²³³. Da es sich dabei aber nur um eine Kurzgeschichte für Maurice Girodias *Traveller's Companion* Reihe handelt und nicht um ein ganzes Buch, kann man hier nicht sagen, dass er sich selbst widersprechen würde. Aber sowohl die Aussage, es wäre sein erster Versuch ein Buch zu schreiben, als auch dass er nur einen einzigen Versuch unternommen hätte, Belletristik zu schreiben, werden durch Michael im Nachwort widerlegt. Dieser behauptet, er habe bei der Durchsicht von Barneys Unterlagen sowohl mehrere Kurzgeschichten als auch den ersten Akt eines Theaterstückes und den Anfang eines Romans gefunden.²³⁴

Was bei Barneys Erzählung außerdem zum Tragen kommt, ist der große Abstand zwischen der Zeit des Erzählens und der Zeit, von der erzählt wird. Der zeitliche Abstand führt zu einem emotionalen Abstand, dadurch verändern sich auch seine Sichtweise und Interpretation der Vergangenheit. Konkret bedeutet das, der Leser von Richlers Roman erfährt nicht, was der 20-jährige Barney in Paris getan und gedacht hat, sondern wie der 67-jährige diese Ereignisse und Gedanken fast fünfzig Jahre später interpretiert.²³⁵

11.1. Der implizierte Autor

Ein anderes Konzept besagt, Unzuverlässigkeit entsteht dadurch, dass sich die Werte, Normen und Motive des Erzählers nicht mit denen des *implizierten Autors* decken. Der *implied author* geht auf Wayne C. Booth²³⁶ zurück. Diese Instanz wurde von ihm eingeführt, um vom realen Autor eingebaute Unzuverlässigkeiten in der Erzählung und dadurch entstehende Ironien aufdecken zu können. In der deutschsprachigen Literatur findet man den Begriff entweder als *implizierter* oder teilweise als *impliziter Autor*²³⁷ übersetzt.

²³³ Richler, *Wie Barney es sieht*, S. 202.

²³⁴ Richler, *Barney's Version*, S. 412.

²³⁵ Vgl. McFarlane, *Novel to Film*, S. 119-121.

²³⁶ Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, Second edition 1983

²³⁷ In Monika Fluderniks Buch *Erzähltheorie* wird Booths Begriff als impliziter Autor übersetzt, in der deutschen Ausgabe von Gérard Genettes *Die Erzählung* wird der Begriff als implizierter Autor übersetzt und Franz K. Stanzel verwendet in seinem Buch *Theorie des Erzählens* den englischen Begriff von Booth.

Der implizierte Autor ist ein Konstrukt des Lesers, er ist das Bild, das dieser sich von den Intentionen und Normen des Autors macht. Der reale Autor baut Hinweise in den Text ein, aufgrund derer der Leser dem Text bzw. dem Autor gewisse Absichten, Wert und Normen zuschreibt und so den implizierten Autor konstruiert. Der implizierte Autor ist aber weder mit dem realen Autor noch mit dem Erzähler gleichzusetzen. Die Intentionen und Normen des implizierten Autors können vom Erzähler geteilt und vermittelt werden, ist das nicht der Fall, entsteht Unzuverlässigkeit.

“For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), *unreliable* when he does not.”²³⁸

Satirische Texte bedienen sich häufig des Stilmittels der Ironie, in dem der Erzähler eine andere Meinung vertritt, als die, die man zwischen den Zeilen als Meinung des implizierten Autors erkennen kann, dies wird ebenfalls als Unzuverlässigkeit gewertet.

Auf Booth geht außerdem das Konzept des implizierten Lesers zurück, bei ihm als *postulated reader* bezeichnet - auch er ist ein Konstrukt. Er ist die Vorstellung, die der Autor während des Schreibens von seinem Leser und dessen Werten und Normen hat. Nur wenn die Normen des implizierten Autors mit denen des implizierten Lesers übereinstimmen oder zumindest nahe beieinander liegen, wird der Leser laut Booth das Buch verstehen und Vergnügen bei der Lektüre empfinden.

„A bad book, on the other hand, is often most clearly recognizable because the implied author asks that we judge according to norms that we cannot accept.“²³⁹

Dieser Ansatz von Booth, wo dem implizierten Autor und somit dem Werk eine Absicht zugeschrieben wird, wurde häufig und von verschiedenen Seiten kritisiert, da es stark von der subjektiven Interpretation des jeweiligen Lesers abhängig ist. Theoretiker, wie zum Beispiel Ansgar Nünning, die einem kognitivistischen Ansatz der Narratologie folgen, fordern die unterschiedlichen Referenzrahmen und den kulturellen Kontext

²³⁸ Booth, *The Rhetoric of Fiction*, S. 158-159.

²³⁹ Booth, *The Rhetoric of Fiction*, S. 157.

unterschiedlicher Leser in die Analyse miteinzubeziehen, und so die unterschiedlichen, möglichen Interpretationen darzustellen.²⁴⁰

11.2. Unzuverlässigkeit in fiktionalen Autobiografien

Besonders interessant für meine Analyse ist William Riggans Buch *Picaros, Madman, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*.²⁴¹ Er untersucht darin die Unzuverlässigkeit fiktionaler Autobiografen. Der Autobiograf, auch der fiktionale, erzählt in einem bewussten Akt sein Leben, oder zumindest einzelne Abschnitte davon. Typisch für die Autobiografie ist, dass sie in der Ich-Form erzählt wird und der Erzähler gleichzeitig die Hauptfigur ist, so wie das in Richlers letztem Roman der Fall ist. Auf den ersten Blick mag diese Form besonders zuverlässig wirken, da hier ein Mensch vor den Rezipienten hintritt und von Ereignissen berichtet, bei denen er selbst dabei war. Was er erzählt, hat er selbst gesehen und erlebt. Aber gerade die Tatsache, dass er ein Mensch ist, macht ihn fehlbar, er kann vergessen oder fehlinterpretieren, vor allem aber selektiert er, was er berichtet und entscheidet, wie er berichtet. So sagt Barney Panofsky einmal ganz deutlich: „[T]his is my one and only story, and I’m going to tell it exactly how I please.“²⁴²

Wie jedem Autobiografen sind auch dem fiktionalen Autobiografen gewisse Eitelkeiten nicht fremd, er hat eine gewisse Vorstellung davon, wie er von seinem Publikum gesehen werden möchte. Scham, Schuldgefühle, Rache, Minderwertigkeitsgefühl können Motive sein, um die eigenen Biografie zu beschönigen.

In wieweit wir ihn aber dennoch als zuverlässig betrachten, hängt davon ab, wie viel Sympathie wir ihm entgegenbringen. Erscheint er uns intelligent oder dumm, gemein oder integer, ist er offen und tolerant oder fällt er vorschnelle Urteile, wie sieht es mit seinen Moralvorstellungen aus? All das beeinflusst das Urteil der Leser in Bezug auf die Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit des Erzählers. Dies gilt nicht nur, wenn er von Ereignissen berichtet, sondern auch dann, wenn er über seine persönlichen psychischen

²⁴⁰ Schmid, Wolf, „Implied Author“, in: *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revised-version>, letzter Zugriff: 14.10.2013

²⁴¹ Riggan, William, *Picaros, Madman, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman: University of Oklahoma Press 1981.

²⁴² Richler, *Barney’s Version*, S. 47.

Befindlichkeiten spricht, denn dabei selektiert und inszeniert er ebenfalls. Doch ohne ein Gegengewicht im Text, das heißt eine weitere Instanz, die einen anderen Blickwinkel liefert, ist es oft nicht leicht, Unzuverlässigkeit auszumachen.

In *Barney's Version* erfährt der Leser alles was er über Barney Panofsky erfährt, von diesem selbst, es gibt kein Gegengewicht. Selbst dort, wo der Leser erfährt, was andere über die Ereignisse oder über Barney denken, erfahren sie es durch Barney, also wieder durch seine Wahrnehmung und Interpretation gefiltert. Die Passagen, die aus Terry McIver Sicht wiedergegeben sind, können kaum als Gegengewicht gewertet werden, da sie dessen Autobiografie entstammen und somit ebenfalls von vornherein als teilweise unzuverlässig angesehen werden müssen. Die Tatsache, dass Terry oft das komplette Gegenteil von dem behauptet, was Barney erzählt, ist ein Grund, um beide Versionen anzuzweifeln und die „Wahrheit“ irgendwo dazwischen zu suchen.

Ein weiterer Punkt, der bei der Analyse von Unzuverlässigkeit eines Autobiografen beachtet werden muss, ist laut Riggan der Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem Zeitpunkt der Ereignisse. Denn das Wertesystem eines Menschen kann sich im Laufe eines Lebens verändern, sein Referenzrahmen verändert sich. Aussagen, die er über seine Vergangenheit tätigt, wie er das Material selektiert und interpretiert, sagen immer auch etwas über seine Sichtweisen und Einstellungen zum Zeitpunkt des Erzählens aus.²⁴³

11.2.1. Die verschiedenen Typen nach Riggan

Riggan erkennt bei unzuverlässigen Autobiografen vier unterschiedliche Typen, deren Unzuverlässigkeit jeweils anders motiviert ist und unterschiedlich zum Ausdruck kommt.

Da wäre zuerst der *Pícaro* oder Schelm, dessen Unzuverlässigkeit hauptsächlich darin begründet liegt, dass er etwas vortäuscht. Er stellt sich gerne als liebens- und lobenswerten Charakter dar, preist gerne seine eigenen Erfolge, selbst wenn diese mit amoralischen Mitteln erzielt wurden. Hat er einmal etwas Amoralisches getan, dann nur, weil seine Umwelt ihn dazu nötigte, überhaupt schwärzt er andere gerne an.

²⁴³ Vgl. Riggan, *Pícaros, Madman, Naïfs, and Clowns*, S. 24.

Der zweite Typus den Riggan identifiziert, ist der *Clown*, bei dem es oft den Anschein hat, als wäre er nicht sehr intelligent und/oder nähme die Dinge nicht ganz ernst. Doch gerade der Clown spielt laut Riggan mit den Erwartungshaltungen des Publikums, er stellt gängige Moralvorstellungen und gesellschaftliche Konventionen in Frage.

Eine weitere Kategorie stellt der *Madman* dar. Aufgrund einer (psychischen) Krankheit, einer Persönlichkeitsstörung oder Wahnvorstellungen, ist seine Wahrnehmung der Welt verzerrt und er kann Ereignisse nur genauso verzerrt wiedergeben. Bei Erzählungen eines Madmans handelt es sich oft um undeutliche Erinnerungen, um unzusammenhängende Sequenzen. Er versucht häufiger als andere, seinen Standpunkt zu erklären und sich zu rechtfertigen.

Der letzte Typus ist der *Naiif*, also der naive Erzähler, der entweder nicht die geistigen Fähigkeiten und/oder die nötigen Erfahrungen besitzt, um Situationen richtig einzuschätzen oder zu reflektieren und in Bezug zu sich selbst oder zu andern zu setzen. Meist handelt es sich bei diesem Erzählertyp um Kinder oder junge Personen, die noch nicht genügend Erfahrungen gesammelt haben und deren Persönlichkeit noch nicht ausgereift ist. Weder verschweigen sie absichtlich, noch täuschen sie absichtlich vor.

11.2.2. Barney zwischen Madman und Picaro

Barney Panofsky ist meiner Einsicht nach ein Misch-Typ, er hat Merkmale eines Pícaros und eines Madmans. Barneys Erzählung erstreckt sich nicht nur über mehrere Jahrzehnte sondern auch unterschiedlichste Orte und Milieus, was für pikareske Autobiografien typisch ist. Ein typischer Auslöser für eine pikareske Erzählung ist laut Riggan, dass der Erzähler an einem End- oder Tiefpunkt seiner Karriere angelangt ist, weil er für seine Verbrechen verurteilt wurde oder weil er sich seine Erfolglosigkeit eingestehen muss. An diesem Punkt beginnt er sein Leben in einer Rückschau zu erzählen und sich selbst gegenüber zu rechtfertigen. Barneys Motivation seine Biografie zu schreiben, besteht darin, sich gegen Terry McIvers Anschuldigungen zu verteidigen. Im Film schreibt er zwar keine Autobiografie, lässt aber aufgrund der erneuten Anschuldigungen von Sergeant O'Hearne sein Leben Revue passieren. Es ist zwar nie zu einer Verurteilung gekommen, trotzdem bleibt er in den Augen manch seiner Zeitgenossen ein Mörder, der nur dank seines gefinkelten Anwalts davongekommen ist. Im Roman sucht Barney sich seinen Lesern gegenüber zu entlasten. Im Film wendet er

sich nicht direkt an ein Publikum, hier versucht er vor allem mit sich selbst Frieden zu schließen, indem er seine Erinnerung nach Beweisen für seine Unschuld durchforstet.

Rückblickend kann Barney kaum Erfolge verbuchen. Dass seine Firma *Totally Unnecessary Productions* heißt, bezeichnet er selbst als zutreffend. Barneys einziger Erfolg besteht darin, dass er und Miriam eine Zeit lang eine glückliche Familie waren, doch das ist durch seine Schuld nun vorbei.

Ein weiteres Merkmal eines Pícaros ist, dass er häufig aus den unteren sozialen Schichten kommt. Er fühlt sich deshalb minderwertig und versucht mit Tricks und Gaunereien Reichtum und Akzeptanz in der Gesellschaft zu erlangen. Die Geschäfte, die Barney Panofsky in Paris gemeinsam mit Yossel Pinsky machte, waren nicht immer ganz legal und der Erfolg seiner Produktionsfirma fußt darauf, dass Irv Nussbaum, der ihm beim Aufbau geholfen hat, diverse Tricks und Steuerschlupflöcher kannte. Seine Hochzeit mit der zweiten Mrs. Panofsky kann als Versuch gewertet werden, in höhere Kreise der Gesellschaft aufzusteigen.

Ebenfalls typisch für einen Schelm ist das Anschwärzen anderer, auch dies ist ein hervorstechendes Merkmal Barneys in der Romanversion. In dem er andere schlecht macht, stellt er sich über sie und kann sich so selbst besser fühlen. Terry beschreibt er rückblickend gerne als eigenbrötlerischen, eingebildeten, arroganten Außenseiter, der von der Pariser Clique nicht akzeptiert wurde. Barney hingegen war Teil der Gruppe junger Künstler, er behauptet dennoch nett zu Terry gewesen zu sein und versucht zu haben, ihn in die Clique zu integrieren. Über Leo macht er sich lustig, weil dieser im Alter immer noch wechselnde junge Freundinnen hat, er hingegen hatte mit Miriam seine große Liebe gefunden und zumindest bis zu seinem Fehler ein stabiles, glückliches Familienleben gehabt. Und sogar Boogie, seinen ehemaligen besten Freund, schwärzt er am Ende an. Er nennt ihn einen Betrüger und Verlierer. Boogies größter Erfolg bestünde darin, es geschafft zu haben, alle jahrelang glauben zu machen, dass er an einem Meisterwerk, einem Jahrhundertroman arbeiten würde, doch diesen hat er nie fertig gestellt. Barney hingegen kann eine, zumindest wirtschaftlich gesehen, erfolgreiche Produktionsfirma sein Eigen nennen.

Im Film kommt die Thematik des Anschwärzens nicht vor. Hier hat er, wenn man seiner Erinnerung trauen darf, Boogie erst einen Betrüger genannt, nachdem der ihm alle möglichen Beleidigungen an den Kopf geworfen hat. Er spottet auch nicht darüber,

dass Leo im fortgeschrittenen Alter immer noch wechselnde junge Freundinnen hat, sondern Leo beneidet ihn um sein glückliches Familienleben.

Einige der von Riggan definierten Merkmale des Madmans treffen bei Barney ebenfalls zu, sofern man davon ausgeht, dass er tatsächlich an Alzheimer erkrankt ist und seine Vergesslichkeit und Verwirrtheit nicht erfunden sind. Zum klinischen Bild dieser Krankheit gehört nicht nur der fortschreitende Verlust der kognitiven Fähigkeiten und des Erinnerungsvermögens, auch Wahnvorstellungen und Halluzinationen können auftreten.²⁴⁴ Barneys Wahrnehmung scheint durch die Krankheit verzerrt und so kann er nur diese verzerrte Sicht der Dinge weitergeben. Dies gilt vor allem für die Vergangenheitssequenzen im Film, da die Ereignisse direkt aus seiner Erinnerung wiedergegeben werden. Dass Barney in seinem Diskurs im Roman oft Sequenzen aneinander reiht, die für den Rezipienten keinen erkennbaren oder nachvollziehbaren Zusammenhang haben, ist laut Riggan ein Zeichen dafür, dass er in seiner eigenen Welt lebt.

Ähnlich wie beim Pícaro variieren die Erzählsituationen des Madmans zwischen rückblickenden Bestandsaufnahmen zur Selbsterkenntnis und Psychohygiene, was wie bereits erwähnt vor allem auf die Erzählsituation im Film zutrifft. Für die Erzählung im Roman trifft zu, dass er sich häufig zwischen streitlustigen Stellungnahmen oder Verteidigungen und Bekenntnissen bewegt. Er gesteht diverse Fehler, die er in seinem Leben begangen hat, er verteidigt sich gegen die Anschuldigungen von Terry McIver und Sergeant O’Hearne, welche er, vor allem im Roman, verbal angreift, genau wie die zweite Mrs. Panofsky oder die Freunde aus seiner Pariser Zeit.

Barney versucht sein gemeines Verhalten anderen gegenüber zu rechtfertigen, indem er es als bloße Reaktion auf deren Verhalten darstellt. Dieses Verhalten passt zu einem Madman und zu einem Pícaro. So lässt er sich etwa seitenlang darüber aus, wie nervenaufreibend seine zweite Frau sein konnte²⁴⁵, wie eingebildet und arrogant ihre Eltern ihm gegenüber waren²⁴⁶, um sein eigenes gemeines Verhalten diesen Menschen gegenüber rechtfertigen zu können. Er liefert sogar eine Rechtfertigung dafür, dass es ursprünglich seine Absicht war einen Schuss auf Boogie abzufeuern, bevor er es sich in

²⁴⁴ Vgl. *Pschyrembel*, S. 60

²⁴⁵ Richler, *Barney’s Version*, vgl. z.B. S. 259-266.

²⁴⁶ Richler, *Barney’s Version*, vgl. z.B. S. 197.

letzter Sekunde anders überlegte und den Revolver in die Luft riss. Barney erzählt, dass er erst an dem Tag am See erfahren hätte, dass Boogie ihn ausgenutzt und hintergangen habe. Er hätte sich immer wieder Geld geliehen und wäre nicht bereit gewesen, irgendeine Gegenleistung dafür zu bringen. Auch dass Boogie und der Rest der Pariser Clique ihn für ungebildet hielten und Boogie mit Clara geschlafen hatte, erfährt Barney erst zu diesem Zeitpunkt, zumindest ist das die Version, die er niedergeschrieben hat. Barney versucht hier beim Leser Verständnis zu wecken, für seinen Wunsch, Boogie zu töten, nachdem er sich all diese Enthüllungen und erschütternden Beleidigungen anhören musste.

11.3. Autorenfehler ≠ narrative Unzuverlässigkeit

Unzuverlässigkeit ist ein vom Autor bewusst eingesetztes Mittel. Aber jedem Autor können Fehler unterlaufen, er kann sich irren, selbst nur über mangelhaftes Wissen verfügen, oder unzureichend recherchiert haben, solche Autorenfehler sind nicht mit unzuverlässigem Erzählen zu verwechseln.

Mordecai Richler dürfte in *Barney's Version* ein solcher Autorenfehler unterlaufen sein. Als Barney nach Toronto flog, um sich das erste Mal mit Miriam zu treffen, erzählt er, dass er gerade *Rabbit, Run*²⁴⁷ von John Updike läse.²⁴⁸ Dieses Treffen fand im Mai 1960 statt, *Rabbit, Run* erschien aber erst im November 1960. Für gewöhnlich werden solche Fehler in Michaels Fußnoten korrigiert. Als Barney beispielsweise eine Episode aus dem Jahr 1952 schildert, wo er eine Frau beobachtet, die gerade *Bonjour tristesse*²⁴⁹ von Françoise Sagan liebt, merkt Michael in der Fußnote an, dass das nicht stimmen könne, da das Buch erst 1954 veröffentlicht wurde.²⁵⁰ Deshalb denke ich, dass es sich hier nicht um erzählerische Unzuverlässigkeit handelt, sondern der reale Autor des Romans, Mordecai Richler, sich beim Veröffentlichungsdatum von *Rabbit, Run* geirrt hat.

²⁴⁷ Updike, John, *Rabbit, Run*, 1960; zuerst erschienen bei Alfred A. Knopf, New York.

²⁴⁸ Richler, *Barney's Version*, S. 299.

²⁴⁹ Sagan, Françoise, *Bonjour tristesse*, 1954; zuerst erschienen bei Editions Julliard, Paris.

²⁵⁰ Richler, *Barney's Version*, S. 30.

11.4. Moralvorstellungen

Ob wir die Moralvorstellungen einer Figur teilen, ob diese mit den gängigen Moralvorstellungen übereinstimmen, beeinflusst, wie bereits erwähnt, unser Urteil über sie. Barney Panofskys Moralvorstellungen sind teilweise etwas verschoben, so gibt er sich durchwegs als Familienmensch, der alles tun würde, um seine große Liebe Miriam zurückzugewinnen. Wiederholt erzählt er, wie schön das gemeinsame Leben mit ihr und den drei Kindern war, gleichzeitig entpuppt er sich aber als „dirty old man“²⁵¹, der immer wieder seine Sexphantasien mit Mrs. Ogilvy zum Besten gibt und der mit der jungen Schauspielerin Lorraine geschlafen hat, kaum das seine Ehefrau für ein paar Tage verreist war. Nachdem er mit Lorraine geschlafen hat, hat er zwar ein schlechtes Gewissen, gleichzeitig schiebt er die Schuld aber von sich.

"I was giving her a lift home, that's all. I didn't want to be invited in for a nightcap. I was helplessly drunk and didn't ask that bitch to come on to me in the first place. Young women have no business tempting respectable old family men by dressing like hookers. I'd been taken advantage of and now I was not going to wear a hair shirt or go in for self-flagellation."²⁵²

Mrs. Ogilvy kommt im Film nicht vor, wodurch seine amoralische Seite weniger Gewicht bekommt. In der Szene, die seine Erinnerung an den Abend mit Lorraine zeigt, sieht man aber, dass es ihr wenig Mühe kostet, ihn zu verführen.

Im Roman sind seine Moralvorstellungen sogar soweit verschoben, dass er der Meinung ist, Miriam müsse froh sein, einen liebevollen Ehemann wie ihn zu haben. Verglichen mit anderen Männern sei er der Inbegriff von Treue, da er sie in 31 Jahren nur einmal betrogen habe. Er fragt sich, wie Miriam überhaupt auf die Idee käme, dass er keine Fehler hätte und sich nicht verführen ließe, so wie andere Männer auch.²⁵³

Er glaubt außerdem, dass seine Autobiografie Miriam dazu bringen könnte, zu ihm zurückzukehren, weil sie dadurch ihre Schuld erkennen würde, weil sie einsehen müsste, dass es ein Fehler war ihn zu verlassen.

²⁵¹ Richler, *Barney's Version*, S. 358.

²⁵² Richler, *Barney's Version*, S. 358.

²⁵³ Richler, *Barney's Version*, S. 358-359.

“To recap. This sorry attempt at *autobiography*, triggered by Terry McIver’s calumnies, is being written in the dim hope that Miriam reading these pages, will be overwhelmed by guilt.

‘What’s that book you’re so absorbed in?’ asks Blair.

‘Why, this critically acclaimed best-seller is the autobiography of my one true love, you inadequate little *shmuck* on tenure.’”²⁵⁴

Das Wort „shmuck“ ist im Originaltext kursiv gedruckt, weil alle Jiddischen, Deutschen und Französischen Ausdrücke kursiv gedruckt sind, allerdings ist auch das Wort „autobiography“ im Original kursiv, ich werte das als einen Hinweis Barneys an seine Leser, dass nicht alles hundertprozentig autobiografisch ist, sondern auch einiges an Fiktion enthalten ist.

11.5. Lie like a trooper

Abgesehen von seiner teilweise befremdlichen Sichtweise, sagt Barney ausdrücklich, dass es oft kontraproduktiv ist die Wahrheit zu sagen.

„Over the wasting years I have levered free of many a tight spot leaning on a fulcrum of lies large, small, or medium-sized. Never tell the truth. Caught out, lie like a trooper. The first time I told the truth led to my being charged with murder. The second time cost me my happiness.”²⁵⁵

Barney gesteht hier also, dass es oft hilfreich ist, anderen gegenüber zu lügen, aber auch sich selbst gegenüber nimmt er es mit der Wahrheit oft nicht so genau. Das rückwirkende Umdeuten oder neu Verfilmen seiner Lebensgeschichte, wie er es nennt, hilft ihm dabei, diese akzeptieren zu können.

„So I set the spool of my life on rewind, editing out embarrassments, reshooting them in my mind’s eye ...”²⁵⁶

²⁵⁴ Richler, *Barney’s Version*, S. 52.

²⁵⁵ Richler, *Barney’s Version*, S. 359-360.

²⁵⁶ Richler, *Barney’s Version*, S. 172.

Nachdem er das gesagt hat, fantasiert er, wie sein Leben verlaufen wäre, hätte die Concierge nicht vergessen, ihm Claras Brief zu übergeben - und er wäre ihrer Einladung rechtzeitig gefolgt. Hier stellt sich natürlich die Frage, ob, oder eher wo, er so eine Neuverfilmung seiner Erinnerungen an anderen Stellen ebenso vorgenommen hat, ohne es als Wunschtraum zu kennzeichnen. Nimmt man seine Alzheimer-Erkrankung als Fakt an, muss man außerdem davon ausgehen, dass er selbst nicht mehr weiß, welche Erinnerungen er bereits umgedeutet hat, um sie besser annehmen zu können.

Im Gegensatz zu seinen Aussagen, dass die Wahrheit ihm schon öfter mehr Schwierigkeiten eingebracht hat, als sie ihm geholfen hätte, beteuert er dennoch mehrmals, dass er in seinem Buch die wahre Geschichte seines Lebens niederschreibt. Einmal müssen selbst seine Enkelkinder als Bekräftigung für seinen Schwur herhalten: „I’m willing to swear on the heads if my grandchildren that was exactly how it happend.“²⁵⁷ Ein andermal ist es Gott, der dem Eid Nachdruck verleihen soll: „And I’m willing to swear that what follows is the truth. I am innocent. Honestly. So help me God, as they say.“²⁵⁸ Doch was dazu dienen soll, jeglichen Zweifel beim Leser auszuräumen, ruft ihn erst hervor. Der Rezipient wird sich fragen, wieso er so oft und so nachdrücklich betont, dass seine Erzählung wahr ist.²⁵⁹

In der Verfilmung gibt es eine Szene, die zeigt, dass Barney es hier mit der Wahrheit ebenso wenig genau nimmt wie im Roman. Er stiftet seinen Sohn zu einer kleinen Lüge an. Michael, der ungefähr zehn Jahre alt ist, sitzt mit seinem Vater in einem Boot, die beiden angeln, fangen aber nichts. Barney fragt Michael, ob er hungrig ist und gerne eine Burger möchte, was dieser bejaht. Also brechen sie den Angelausflug ab, seiner Mutter soll Michael allerdings erzählen, sie hätten die Fische wieder zurück ins Wasser geworfen. So eine kleine Lüge ist natürlich angenehmer, als die eigene Erfolglosigkeit einzugestehen.

²⁵⁷ Richler, *Barney’s Version*, S. 298.

²⁵⁸ Richler, *Barney’s Version*, S. 277.

²⁵⁹ Vgl. Bauer, Matthias, „Unzuverlässige Verführungsszenen in Atom Egoyans *Exotica* oder warum die Narratologie keine Freudlose Angelegenheit sein kann“ (S. 107), in: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hrsg. Fabienne Liptay/Yvonne Wolf, München: Richard Boorbergverlag, 2005, S. 107-130.

An anderer Stelle habe ich bereits die Szene aus dem Film beschrieben, in der Barney mit Kate Scrabble spielt.²⁶⁰ Kates Aussage "When you get that lazy with cheating, I know you're tired"²⁶¹ ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass er selbst bei Brettspielen mit seinen Kindern schummelt, um einen Erfolg erzielen zu können.

Diese beiden Lügen oder Unaufrichtigkeiten scheinen relativ harmlos, aber sie zeigen dennoch, dass Ehrlichkeit nicht gerade eine hervorstechende Eigenschaft Barneys ist. Diese Szenen verleihen der Frage Nachdruck, wo Barney, aus Eitelkeit oder zu seinem Vorteil, seine Erinnerungen an seine Vergangenheit abgeändert und beschönigt hat. Die Einstellung, dass es in Ordnung ist, in manchen Situationen auf Notlügen zurück zu greifen, oder dass es vorteilhaft sein kann, Dinge zu verschweigen, haben seine Kinder offensichtlich von ihm übernommen. Am Ende des Films, als Barney und Michael gemeinsam auf den See hinaus schauen, zündet Michael seinem Vater eine Zigarre an und sagt, er dürfe Kate aber nichts davon sagen.

11.6. I didn't lie, but neither did I tell everything

Richler lässt Barney zwei unterschiedliche Versionen davon erzählen, wie Boogie sich während seines Aufenthaltes am See und vor allem während ihres Streits verhalten hätte. Barney beschreibt seinen Freund immer als liebenswert, lustig, großzügig, tolerant und anderen, jüngeren Schriftstellern gegenüber als anerkennend, so auch in seiner ersten Schilderung der drei Tage am See. Doch gegen Ende des Romans sagt Barney, er hätte bisher nicht alles über diese drei Tage erzählt, um dann zu behaupten, dass Boogie sich sehr verändert hätte.

„I didn't lie about those last two days with Boogie, but neither did I tell everything. The truth is, the Boogiemán who came to me to kick his habit was no longer the friend I revered.”²⁶²

Barney gibt das Gespräch, das er mit Boogie angeblich führte, nachdem seine Frau fort war, noch einmal wieder. Dieses stimmt mit seiner ersten Version überein, allerdings ergänzt er, dass Boogie einige Bemerkungen gemacht hätte, die nur darauf abzielten,

²⁶⁰ Vgl. Kapitel 9.14.

²⁶¹ *Barney's Version (Film)*, 1h29'25".

²⁶² Richler, *Barney's Version*, S. 388.

ihn zu beleidigen und zu verletzen. Barney beschließt diese zweite Version mit dem Geständnis, dass er erst im allerletzten Moment die Waffe in die Höhe gerissen hätte.

„[...] I fired that shot well over his head. But I only raised my gun hand at the last minute. So if I wasn't guilty of murder in fact, I was by intent.“²⁶³

Nach all den Gemeinheiten, die Boogie, angeblich, zu Barney gesagt hat, hätte dieser einen vermeintlichen Grund gehabt, ihn zu erschießen. Zumindest könnte man den Mord als Affekthandlung eines gekränkten und verletzten Menschen klassifizieren.

Entgegen seiner Ankündigung, erzählt er hier wieder nicht alles. Man erfährt nicht ob Boogie „[K]amerad. Nisch shissen.“²⁶⁴ rief, zum See hinunter lief und hineinsprang, so wie Barney es in seiner ersten Schilderung behauptete. Dies wirft die Frage auf, ob er seinen Arm wirklich noch rechtzeitig gehoben hat.

Ich denke, Barneys Intention diese Korrektur der ursprünglichen Erzählung der Ereignisse vorzunehmen, ist es, seine Glaubwürdigkeit zu steigern. Allerdings bewirkt diese zweite Version genau das Gegenteil, da sie wieder andere, neue Fragen aufwirft. Die Zweifel an seiner Zuverlässigkeit werden durch Barneys Einleitung des Kapitels, in dem er diese neue Fassung erzählt, verstärkt. Er stellt einen Vergleich seines Erinnerungsvermögens mit einem Kaleidoskop an:

“Bad days my memory functions no better than an out-of-focus kaleidoscope, but other days my recall is painfully perfect. Today I seem to be pumping on all cylinders, so I'd better get down on paper what I've been avoiding until now before I expunge it again.“²⁶⁵

Bei einem Kaleidoskop formieren sich die einzelnen Teilchen immer wieder neu und ergeben so jedes Mal ein anderes Bild. Wie wird also das nächste Bild aussehen, das Barney vom Nachmittag am See *sehen* und vermitteln wird?

²⁶³ Richler, *Barney's Version*, S. 392.

²⁶⁴ Richler, *Barney's Version*, S. 297.

²⁶⁵ Richler, *Barney's Version*, S. 388.

11.7. There's nothing wrong with old Barney Panofsky's memory

Wie bereits erklärt, erzählt Barney im Roman immer wieder sehr detailliert von Eishockeyspielen, politischen und anderen Ereignissen, zählt literarische Werke und ihre Autoren auf, um seinen Lesern, für die es leicht möglich ist, diese Fakten auf ihre Richtigkeit zu überprüfen, zu beweisen, dass sein Erinnerungsvermögen noch sehr gut funktioniert. Bevor er die Ereignisse um Boogies Verschwinden zum ersten Mal schildert, spricht er selbst ganz deutlich an, dass sein Gedächtnis noch sehr gut ist:

„[...] but I'm talking 1958, the year the Canadiens won their third Stanley Cup in a row, taking out the Boston Bruins 5-3 in game five. Geoffrion and Maurice Richard scored in the first period; Beliveau, and Geoffrion again, in the second; and Doug Harvey, with a seeing-eye sizzler from forty feet out, in the third. So there's nothing wrong with old Barney Panofsky's memory, is there?“²⁶⁶

Wer in diesem Endspiel in welcher Spielperiode getroffen hat, ist korrekt angegeben, allerdings fiel die Entscheidung des Stanley Cup Finales 1958 erst im sechsten und nicht im fünften Match. Ich denke aber, dass es sich hierbei wieder um einen Autorenfehler handelt, da es keine Fußnote von Michael gibt, der solche Angaben sonst offensichtlich genau überprüft. Als Barney zum Beispiel vom Stanley Cup Finale des Jahres 1959 erzählt, ergänzt Michael präzise wer die Tore erzielte, mit wessen Hilfe und Vorlage und sogar die sekundengenau Zeitangabe. Aber abgesehen davon, ob es sich hier um einen Autorenfehler handelt oder nicht, Barneys Versuch das Funktionieren seines Erinnerungsvermögens unter Beweis zu stellen geht noch weiter, enthält jedoch einige Lücken, die Barney einfach übergeht. So beginnt er zum wiederholten Male die Namen der Sieben Zwerge aufzuzählen, „Sleepy, Grumpy, Sneezy, Doc, Happy, and the other two“²⁶⁷. Und ihm ist wieder eingefallen, dass *The Man in the Gray Flannel Suit*²⁶⁸

²⁶⁶ Richler, *Barney's Version*, S. 282.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Wilson, Sloan, *The Man in the Gray Flannel Suit*, 1955; zuerst erschienen bei Simon & Schuster, New York.

nicht, wie zuvor behauptet, von Frederick Wakeman geschrieben wurde, sondern von „the other guy“²⁶⁹.

Wie vertrauenswürdig kann die folgende Schilderung der Ereignisse am See sein, wenn schon diese kurze Ausführung, die das Funktionieren seines Erinnerungsvermögens beweisen sollte, mehrere Lücken enthält. Über welche Erinnerungslücken geht er in seiner Schilderung des Tages von Boogies Verschwinden hinweg?

Auch im Film versucht Barney mehrmals seine Umwelt über seine Vergesslichkeit hinwegzutäuschen, in dem er Ausreden erfindet und sich selbst einredet, es seien nur Ermüdungserscheinungen. Er schafft es sogar, dass seine eigene Tochter anfänglich glaubt, er sei einfach überarbeitet und müde, wie in der bereits beschriebenen Szene, in der die beiden Scrabble spielen, deutlich wird.

Erst gegen Ende des Films wird eine Szene gezeigt, in der Barney etwas vergisst, dass schon länger zurück liegt, den Tod seines Freundes Leo. Auf diese Weise wird das Fortschreiten der Krankheit gut verdeutlicht. Bei Alzheimer-Patienten wird erst das Kurzzeitgedächtnis angegriffen, das Langzeitgedächtnis funktioniert anfangs noch gut.

12. Zuverlässigkeit der „Auflösung“ in Roman und Film im Vergleich

In Bezug auf den Roman ist zu sagen, dass Michael, als Sohn des Mordverdächtigen natürlich den Wunsch hat, seinen Vater zu entlasten, auch wenn er diesen nie artikuliert und anfänglich behauptet, nicht von der Unschuld seines Vaters überzeugt zu sein. Am Ende sind es seine Andeutungen, die den Leser dazu anleiten, eine Erklärung zu konstruieren, was damals mit Boogie wirklich geschehen sein soll. Barney erwähnt in seinem Diskurs mehrmals Löschflugzeuge. Er erzählt, dass diese Flugzeuge 1959 auf verschiedenen Seen in den Laurentians getestet wurden.²⁷⁰ Auch ein Treffen mit einem TV-Produzenten, der 1960 in den Laurentians eine Dokumentation über diese Flugzeuge gedreht hat, erwähnt er.²⁷¹ 1960 ist das Jahr, in dem Boogie verschwand. Natürlich vergisst er nicht zu erwähnen, dass an dem Tag, an dem er Boogie zum letzten Mal sah, Flugzeuge bei seinem Haus in den Laurentians unterwegs waren. Er ist sich

²⁶⁹ Richler, *Barney's Version*, S. 282.

²⁷⁰ Richler, *Barney's Version*, S. 108.

²⁷¹ *Ibid.*, S. 88.

aber nicht ganz sicher, ob es Löschflugzeuge oder Kampfflugzeuge vom NATO-Stützpunkt in Pittsburgh waren.²⁷² Michael wiederum erzählt, dass Boogies Leiche, die kürzlich gefunden wurde, Verletzungen aufwies, die denen eines Sturzes aus großer Höhe gleichen. Als Michael dann am Ende seine Beobachtung eines Löschflugzeugs, dass Wasser aus dem See aufnimmt und über den Bergen ablässt schildert, braucht er gar nicht zu erklären, wie Boogies Leiche in die Berge gekommen ist. Seine abschließende Aussage, dass er sofort seine Geschwister anrufen müsse und Kate, die immer von der Unschuld ihres Vaters überzeugt war, eine Entschuldigung schuld, reicht, dass der Leser folgende Auflösung konstruiert: Barney hat Boogie nicht erschossen, dieser wurde beim Schwimmen von einem Löschflugzeug eingesogen und mit dem Wasser über den Bergen wieder abgelassen.

Wurde Michael von Barney dazu angeleitet, genau diese „Auflösung“ zu konstruieren? Stammen die Informationen, dass zum Zeitpunkt von Boogies Verschwinden öfter Flugzeuge beim See unterwegs waren von Barney? Oder hat Michael diese Hinweise, bei seiner Überarbeitung der Memoiren, selbst eingebaut, um seinen Vater „glaubwürdig“ entlasten zu können, das heißt, um die Konstruktion genau diese Erklärung für Boogies Verschwinden beim Leser zu provozieren?

In diesem Zusammenhang sind Jonathan Gottschalls Ausführungen in *The Storytelling Animal*²⁷³ interessant. Gottschall geht davon aus, dass Menschen versuchen, allem was sie hören, sehen und erleben, Bedeutung beizumessen und daraus eine zusammenhängende Geschichte zu konstruieren. Er warnt sogar davor, dass diese *storytelling mind* des Menschen, wie er es nennt, immer versucht bedeutungsvolle Zusammenhänge zu finden, auch dort wo keine sind. „In short, the storytelling mind is a factory that churns out true stories when it can, but will manufacture lies when it can't.“²⁷⁴ Man kann also davon ausgehen, dass die meisten Leser den wiederholten Erwähnungen eines Flugzeugs Bedeutung beimessen werden und dies mit den Informationen über die Verletzungen an der Leiche in Verbindung bringen werden, um eine kohärente Geschichte zu konstruieren.

²⁷² Ibid., S. 297.

²⁷³ Gottschall, Jonathan, *The Storytelling Animal. How Stories make us Human*, New York: Mariner Books 2013.

²⁷⁴ Gottschall, *The Storytelling Animal*, S. 103.

Im Film hingegen wird Unzuverlässigkeit hauptsächlich über Barneys Alzheimer-Erkrankung definiert. Was die Kamera, oder die visuelle Erzählinstanz zeigt, scheint zuverlässig zu sein, unzuverlässig sind Barneys Erinnerungen. Die Erinnerungen werden so gezeigt, wie sie in Barneys Gedächtnis gespeichert sind. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass die visuelle Erzählinstanz in diese Erinnerungen eingreift und sie verfälscht. Die Gegenwartsszenen scheinen eine neutrale, zuverlässige Wiedergabe der tatsächlichen Ereignisse zu sein, auch hier gibt es nichts was auf ein Eingreifen der filmischen Erzählinstanz deutet.

Einzig am Ende des Films, bei der Auflösung, muss die Zuverlässigkeit der filmischen Erzählinstanz hinterfragt werden. Barney beobachtet ein Löschflugzeug, das einen Wasserball aufnimmt, dazu hört man nochmals folgende Worte aus dem Fernsehbericht über den Leichenfund, den Michael und Kate in einer früheren Szene gesehen haben: „... the pathology report suggesting that the victim’s injuries were consistent with a sky-diving fall doesn’t shed any new light ...“.

Die Unzuverlässigkeit besteht darin, dass in dieser Szene, zum ersten Mal im gesamten Film, eine sprachliche Erzählinstanz in Form eines Voice-Overs zum Einsatz kommt und die visuellen Informationen dieser Szene mit sprachlichen Informationen aus einer anderen Szene verbunden werden. So wirken Barneys Augenbewegungen und sein schnelles Blinzeln, wie eine Reaktion auf diese Worte.²⁷⁵ Dadurch wird die Interpretation des Zusehers in eine bestimmte Richtung gelenkt, ihm wird eine bestimmte Auflösung aufgedrängt, ganz ähnlich wie im Roman.

Sowohl in Richlers Roman als auch in dessen Verfilmung, ist man mit Unzuverlässigkeit in der Erzählung konfrontiert. In beiden Fällen stellt die sich der Rezipient die Frage – Ist Barney ein Mörder? – und die Antwort wird nicht durch eine verlässliche Instanz gegeben. Michael, der im Roman die entscheidenden Aussagen tätigt, die den Leser dazu anleiten, die Auflösung konstruiert, hat durch die direkte Verwandtschaft mit dem Verdächtigen ein Motiv, diesen in ein besseres Licht zu setzen und zu entlasten. Im Film lenkt die sprachliche Erzählinstanz die Interpretation des Publikums in eine bestimmte Richtung, indem sie in den Ablauf der Szene eingreift, was sonst während des gesamten Filmes nicht passiert.

²⁷⁵ *Barney’s Version (Film)*, 1h57’50“-1h59’09“.

13. Schlusswort

Mit einer Definition, die davon ausgeht, dass das wichtigste Merkmal von Narrativität eine zeitlich organisierte Handlung ist, die sich dem Rezipienten auch dann erschließt, wenn es keine explizit in Erscheinung tretende Vermittlungsinstanz gibt, ist sowohl Richlers Roman *Barney's Version* als auch die Verfilmung als narratives Werk zu werten. Beide erzählen eine Geschichte. Sie erzählen die Lebensgeschichte Barney Panofskys. Trotz starker Kürzungen und einiger Veränderungen bleibt im Film das, was man als Haupthandlung der Romans bezeichnen kann, erhalten.

Die Ich-Erzählsituation des Romans in einen Film zu übersetzen ist schwierig. Was dem am Nächsten kommen würde, ist die Realisation mit durchgehend subjektiver Kamera und Voice-over-Erzählung, dies wird aber als unfilmisch betrachtet. Es ist außerdem nicht notwendig, eine Erzählung durchgehend mit Point-of-View-Shots zu realisieren, um zu verdeutlichen, dass es sich um die Perspektive einer Figur handelt. Gedanken, innere Monologe oder Kommentare eines Ich-Erzählers, lassen sich im Film ohne den Einsatz einer Voice-over-Erzählung zwar nicht realisieren und so geht ein Teil von Barneys Erzählung aus dem Roman im Film verloren, aber Gefühle und Gemütszustände, lassen sich auch im Film darstellen, wie ich gezeigt habe. So werden Barneys Gefühle mittels Close Up aus Mimik und Gestik ablesbar. Seine Liebe zu Miriam und seine Sehnsucht, werden mit Hilfe eines Symbols, dem Schneiden einer Zwiebel, verdeutlicht.

Bei der Verfilmung von *Barney's Version* wurde auf den Einsatz einer Voice-over-Erzählung verzichtet, dennoch wurde versucht, sich der Ich-Erzählsituation des Romans anzunähern. Barney tritt zwar nicht als Erzähler in Erscheinung, die Ereignisse aus der Vergangenheit werden aber durch seine Wahrnehmung gefiltert, also aus seiner subjektiven Sicht, dargestellt. Was wir zu sehen bekommen, entspringt direkt seiner Erinnerung. Wie im Roman ist er der Produzent, die Quelle dieses Inhalts. In der Verfilmung werden fast ausschließlich Ereignisse gezeigt, bei denen Barney anwesend war. Die wenigen Szenen am Ende des Films, in denen er nicht anwesend ist, haben aber auch einen starken Bezug zu Barney und enthalten nur Informationen, die auch im Roman von Michael und nicht von Barney selbst erzählt werden.

Im Roman ist man gleich mit zwei unzuverlässigen Erzählern konfrontiert, mit dem Autobiografen Barney und mit seinem Sohn Michael, der als Lektor der Autobiografie

auftritt. Barneys Unzuverlässigkeit definiert sich einerseits über seine Alzheimer-Erkrankung, andererseits über egoistische Motive. Er möchte sich gegen die Anschuldigungen Terry McIvers in dessen Autobiografie *Of Time and Fevers* verteidigen. Vor allem den Verdacht, er hätte seinen besten Freund ermordet, will er zerschlagen. Er spricht hier ganz bewusst ein Publikum an, dessen Sympathien er gewinnen will und das er von seiner Unschuld überzeugen möchte. Insgesamt bleibt es der Interpretation des jeweiligen Lesers überlassen, wann Barney die Wahrheit sagt, wann er absichtlich eine verzerrte Version wiedergibt und wann er sich nicht oder falsch erinnert. Für den zweiten Erzähler Michael gilt, dass sich seine Unzuverlässigkeit aus dem Wunsch ergibt, seinen Vater möglichst vorteilhaft und vor allem nicht als Mörder zu präsentieren. Auch hier muss der Leser selbst entscheiden, was er als glaubhaft wertet und was nicht.

Entlarvende Charaktereigenschaften, wie zweifelhafte Moralvorstellungen, ein Hang zum Schummeln, Verschweigen und zu sogenannten Notlügen lassen sich nicht nur bei der Romanfigur Barney Panofsky finden, sondern auch bei der Hauptfigur des Films. Da Barney im Film aber nicht als Ich-Erzähler auftritt, der bewusst ein Publikum anspricht, hat er eigentlich keinen Grund, seine Vergangenheit zu beschönigen. Allerdings könnte er seine Erinnerungen dennoch verfälscht haben, um sie selbst besser annehmen zu können und so müssen vor allem die Teile der Erzählung, die aus einer Erinnerung wiedergegeben werden, als unzuverlässig betrachtet werden.

Der Auslöser für das Durchforsten seiner Erinnerung ist die Veröffentlichung des Buches *With Friends Like These*. In diesem Buch wiederholt Sergeant O’Hearne seine Überzeugung, dass Barney seinen Freund Boogie ermordet hat. Barney scheint selbst nicht ganz sicher zu sein, was wirklich passiert ist, so wird seine *Tour de Mémoire* zur *trou de mémoire* [fr: Erinnerungslücke]. Seine Unzuverlässigkeit besteht hauptsächlich darin, dass sein Erinnerungsvermögen nicht mehr einwandfrei funktioniert. So gesehen wäre es auch glaubhaft, dass er selbst, durch das Beobachten des Löschflugzeuges, zur Überzeugung gelangt, unschuldig zu sein. Aus Rezipienten-Sicht bleibt es dennoch eine unzuverlässige Auflösung, weil diese Interpretation der Schlusszene durch das Eingreifen einer sprachlichen Erzählinstanz aufgedrängt wird. Die filmische Erzählinstanz betrachte ich ansonsten als zuverlässig, da sie Barneys Erinnerungen und auch die Szenen aus der narrativen Gegenwart unverfälscht wiedergibt. Nur am Ende

greift plötzlich eine sprachliche Erzählinstanz ein und beeinflusst den Zuseher in seiner persönlichen Interpretation der visuellen Erzählung.

Insgesamt bleibt es in beiden Werken dem Rezipienten überlassen, welche Teile der Handlung er als zuverlässig und glaubwürdig annimmt und welche nicht, da es in beiden Werken keine Instanz gibt die absolut zuverlässig wäre und Barneys Unzuverlässigkeit korrigieren könnte.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR:

Benjamin, Walter, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften Bd. IV-1*, Hrsg. Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

Bohnenkamp, Anne/Tilman Lang (Hrsg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, erweiterte und aktualisierte Ausgabe 2012.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press² 1983

Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1990

Corrigan, Timothy (Hrsg.), *Film and Literature. An Introduction and Reader*, London: Routledge² 2012

Fludernik, Monika, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG³ 2010

Genette, Gérard, *Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage*, München: Fink³ 2010

Griem, Julia/Eckart Voigts-Virchow, „Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hrsg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 155-183

Gottschall, Jonathan, *The Storytelling Animal. How Stories make us Human*, New York: Mariner Books 2013

Hamburger, Käte, „Zur Phänomenologie des Films“, in: *Texte zur Poetik des Films*, Hrsg. Rudolf Denk, Stuttgart: Reclam 1978, S. 121-132

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006

Jahn, Manfred, *A Guide to Narratological Film Analysis*, 2003; Onlineresource:

<http://uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>; letzter Zugriff: 14.10.2013

- Jürgs, Michael, *Alzheimer. Spurensuche im Niemandsland*, München: C. Bertelsmann 2006
- Kuhn, Markus, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin: De Gruyter 2011; Onlineressource: <http://www.degruyter.com/view/product/129064>; letzter Zugriff: 14.10.2013
- Kramer, Reinhold, *Mordecai Richler. Leaving St. Urbain*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2008
- Liptay, Fabienne/Yvonne Wolf, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: Richard Boorbergverlag, 2005
- Lorenz, Chris, *De Constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Amsterdam: Boom 1990; daraus Kapitel 8, S. 96-107
- Mahne, Nicole, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007
- McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996
- Metz, Christian, *FilmLanguage*, 1974
- Müller, Günther, "Erzählzeit und erzählte Zeit [1948]", in: Günther Müller, *Morphologische Poetik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton & Company, New York/London, 1916; Volltext unter: <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>; letzter Zugriff: 14.10.2013
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning, „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hrsg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 1-22
- Nünning, Ansgar/Roy Sommer „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, in *Erzähltheorie*

transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Hrsg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 105-128

Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink ¹¹ 2001

Postlewait, Thomas, "History, Hermeneutics, and Narrativity", in: *Critical Theory and Performance*, Hrsg. Janelle G. Reinelt/Joseph R. Roach, Ann Arbor: University of Michigan Press 1995, S. 356-368

Richardson, Brian, "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage", in: *Comparative Drama* 22 (1988), S. 193-214; Volltext unter: <http://www.jstor.org>, letzter Zugriff: 14.10.2013

Riggan, William, *Pícaros, Madman, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman: University of Oklahoma Press 1981

Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1981

Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht⁸ 2008

White, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in: *Critical Inquiry* Vol. 7, No. 1, (1980), S. 5-27; Volltext unter: <http://www.jstor.org>, letzter Zugriff: 14.10.2013

LEXIKA:

Lexikon der Filmbegriffe, ws. Leitung Prof. Dr. Hans J. Wulff, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; letzter Zugriff: 14.10.2013

Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch, Hrsg. Simone Witzel/Martina Bach, Berlin: De Gruyter²⁶¹ 2007

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Hrsg. Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Jan-Dirk Müller/Friedrich Vollhardt/Klaus Weimar, Berlin: De Gruyter 2007; Onlineresource: <http://www.degruyter.com/view/product/175648>; letzter Zugriff: 14.10.2013

The Living Handbook of Narratology, Hrsg. Interdisciplinary Center for Narratology, Universität Hamburg, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>; letzter Zugriff: 14.10.2013

Yale Film Studies - Film Analysis Website, Hrsg. Yale University, New Haven <http://classes.yale.edu/film-analysis/htmlfiles/sound.htm>, letzter Zugriff: 10.02.2014.

ZEITUNGSARTIKEL:

Rezensionen und Berichterstattung zum Film *Barney's Version*:

Lacey, Liam, "Barney's Version: Barney as an Everymensch", in *The Globe and Mail*, 24.12.2010;

<http://www.theglobeandmail.com/arts/film/barneys-version-barney-as-an-everymensch/article4084241/>; letzter Zugriff: 14.10.2013

Lantos, Robert, "The making of Mordecai Richler movie 'Barney's Version'", in *The Star*, 23.12.2010;

http://www.thestar.com/news/gta/2010/12/23/the_making_of_mordecai_richler_movie_barneys_version.html, letzter Zugriff: 14.10.2013

Lewis, Richard J./David Bezmozgis, Korrespondenz, publiziert in *The Paris Review*, 23.02.2011; <http://www.theparisreview.org/blog/2011/02/23/on-%E2%80%98barney%E2%80%99s-version%E2%80%99-a-confession/>;

letzter Zugriff: 14.10.2013

Lolley, Sarah, "Barney's Version: Interview with Screenwriter Michael Konyves", in *Up Magazine*, 31.01.2011; <http://www.upmagazine.com/michael>,

letzter Zugriff: 14.10.2013

Rechtschaffen, Michael, "Barney's Version. Film Review", in *The Hollywood Reporter*; <http://www.hollywoodreporter.com/review/barneys-version-film-review-29976>;

letzter Zugriff: 14.10.2013

Richler, Jacob, „Simone's Take on ‚Barney's Version‘“, in *Meclean's*, 22.09.2009;

<http://www2.macleans.ca/2009/10/22/simone%E2%80%99s-take-on-%E2%80%98barney%E2%80%99s-version%E2%80%99/>;

letzter Zugriff: 14.10.2013

Szklarski, Cassandra, "Churning out script for 'Barney's Version' no easy task", *The Canadian Press*, 23.12.2010; <http://www.ctvnews.ca/churning-out-script-for-barney-s-version-no-easy-task-1.589084#ixzz2fAxaqAQJ>; letzter Zugriff: 14.10.2013

Wilkins, Frank, "Barney's Version. Movie Review", Reel Reviews; <http://www.franksreelreviews.com/dvd-reviews/barney-s-version-blu-ray-review>; letzter Zugriff: 14.10.2013

VIDEOS:

Interviews und TV-Beiträge zu Roman und Film *Barney's Version*

Robert Lantos in einem Interview für two Saturday Night at the Movies; <http://www.youtube.com/watch?v=4TJp9MTAinI>, letzter Zugriff: 06.02.2014

Mordecai Richler in einem Beitrag für bravoFACT.com <http://www.youtube.com/watch?v=xhSO88S6QIk>; letzter Zugriff: 06.02.2014

FILME:

(auf die in der Arbeit Bezug genommen wird)

Barney's Version, Regie: Richard J. Lewis, CA/IT 2010

Lady in the Lake, Regie: Robert Montgomery, USA 1947

Rashōmon, Regie: Akira Kurosawa, JP 1950

Rope, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1948

The Discovery of Heaven, Regie: Jeroen Krabbé, UK/NL 2001

The Sixth Sense, Regie: M. Night Shyamalan, USA 1999

ROMANE:

(auf die in der Arbeit Bezug genommen wird)

Richler, Mordecai, *Barney's Version*, New York: Vintage Books 2010,
Deutsche Ausgabe: *Wie Barney es sieht*, Bergisch Gladbach: BLT 2002

Sagan, Françoise, *Bonjour tristesse*, 1954

Updike, John, *Rabbit, Run*, 1960

Wilson, Sloan, *The Man in the Gray Flannel Suit*, 1955

McCarthy, Mary, "The Man in the Brooks Brothers Shirt", Kurzgeschichte,
erschieden in: Mary McCarthy, *The Company She Keeps*, 1942

ABBILDUNGEN:

Abb. 3: Ausschnitt Filmplakat *Barney's Version*,
http://www.impawards.com/2011/barneys_version.html, letzter Zugriff: 14.10.2013.

Abb. 4: Typenkreis der Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel
Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht⁸ 2008

Bei allen anderen Abbildungen handelt es sich um Screenshots aus dem Film
Barney's Version, Regie: Richard J. Lewis, CA/IT 2010

WEITERE WERKE:

(In der Arbeit nicht zitiert)

Burgoyne, Robert, "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration", in: *Journal of Film and Video, Vol. 42. No. 1, Spring 1990*; S. 3-16; Volltext unter: <http://www.jstor.org>, letzter Zugriff: 14.10.2013

Hansen, Per Krogh, "Unreliable Narration in Cinema. Facing the Cognitive Challenge Arising from Literary Studies", in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN), No. 5, Autumn 2008/Autumn 2009*,
http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_hansen.htm; letzter Zugriff: 14.10.2013

Kratochwill, Kerstin & Almut Steinlein (Hrsg.), *Kino der Lüge*, Bielefeld: Transcript Verlag 2004

Mechling, Jay, "Homo Narrans across the Disciplines", in *Western Folklore*, Vol. 50, No. 1 (1991), S. 41-51; Volltext unter: <http://www.jstor.org>, letzter Zugriff: 14.10.2013

Nietzsche, Friedrich, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“ (S. 873-890), in *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Hrsg. Giorgio colli/Mazzino Montinari, Berlin: De Gruyter, Neuausgabe 1999;

Volk, Stefan, *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*, Marburg: Tectum Verlag 2010

WEITERE FILME:

A Beautiful Mind, Regie: Ron Howard, USA 2001

Das Ende einer Affäre, Regie: Neil Jordan, GB/USA 1999

Die Blechtrommel, Regie: Volker Schlöndorff, DE/FR/PL/YU

Fight Club, Regie: David Fincher, USA/DE 1999

Joshua Than and Now, Regie: Ted Kotcheff, CA 1985

Memento, Regie: Christopher Nolan, USA 2000

Shutter Island, Regie: Martin Scorsese, USA 2010

Stage Fright, Regie: Alfred Hitchcock, UK 1950

The Apprenticeship of Duddy Kravitz, Regie: Ted Kotcheff, CA 1974

The Others, Regie: Alejandro Amenábar, USA/ES/FR/IT 2001

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einem narratologischen Vergleich zwischen einem Roman und seiner Verfilmung. Dabei handelt es sich um den letzten Roman des kanadischen Schriftstellers Mordecai Richler, *Barney's Version* (1997). Die entsprechende Verfilmung wurde im Jahr 2010 von Robert Lantos produziert, Michael Konyves verfasste das Drehbuch und Richard J. Lewis führte Regie.

Zu Beginn werden die Beziehung zwischen Film und Literatur, verschiedene Aspekte der Adaptionforschung, die Entwicklung des Films zum Erzählmedium sowie die Narratologie mit ihren verschiedenen Methoden und Untersuchungsgegenständen beleuchtet. Danach werden die Änderungen, welche bei der Verfilmung des Romans vorgenommen wurden, mit den Mitteln Narratologie untersucht. Es werden die Auswirkungen, Bedeutungen und Gründe dieser Veränderungen betrachtet, besonders Augenmerk liegt dabei darauf, wie die Rolle des unzuverlässigen Ich-Erzählers des Romans in den Film übertragen wurde.

CURRICULUM VITAE

Nina Kusche

geboren in Wien, am 04. Februar 1981

E-Mail: nmkusche@gmail.com

Ausbildung:

- Volksschule, Spillern/NÖ
- Sporthauptschule, Korneuburg/NÖ
- Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Hollabrunn/NÖ
- Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien und Universität Amsterdam

Berufliche Erfahrungen:

- PR & Communication
- Eventmanagement, Seminar- und Schulungsorganisation
- Tätigkeiten im Bereich Theater und Film:
Produktionsleitung, Pressearbeit und Marketing, Dramaturgie,
Regieassistentz, Tonregie-Assistentz, Tontechnik-Assistentz

Fremdsprachen:

- Englisch, sehr gut in Wort und Schrift
- Niederländisch, sehr gut in Wort und Schrift
- Spanisch, Grundkenntnisse
- Französisch, Grundkenntnisse