



## Universität Münster

### AUTOREN

Christoph Bosien u. Jan-David Korporal

### TITEL

Figur und Ereignis im Kontext einer historischen Filmnarratologie. Am Beispiel von FRANKENSTEIN und BLOOD FEAST

### ERSCHIENEN IN

*Filmnarratologie revisited. Theorien – Zugriffe – Potenziale* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 3/2020), S. 72–78.

### EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Bosien, Christoph u. Jan-David Korporal: „Figur und Ereignis im Kontext einer historischen Filmnarratologie. Am Beispiel von FRANKENSTEIN und BLOOD FEAST“. In: *Filmnarratologie revisited. Theorien – Zugriffe – Potenziale* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 3/2020), S. 72–78.

### IMPRESSUM

*Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film*  
ISSN 2567-1162

Universität Münster  
Abteilung Neuere deutsche Literatur  
- Literatur und Medien -  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel  
Redaktion: Alexandra Schwind, Patrick Zemke, Niklas Lotz

## 10. Figur und Ereignis im Kontext einer historischen Filmnarratologie. Am Beispiel von FRANKENSTEIN und BLOOD FEAST

Christoph Bosien, Jan-David Korporal

### Hintergründe und Ansätze einer historischen (Film-)Narratologie

Die historische Filmnarratologie hat in der Forschung bislang wenig Beachtung gefunden. In Ermangelung einer filmwissenschaftlichen Fundierung wäre daher auf eine literaturwissenschaftlich geprägte, historische Narratologie zurückzugreifen. Zwei unterschiedliche Ansätze lassen sich dort ausmachen: der kontextualisierende Ansatz und der formgeschichtliche Ansatz (vgl. Werner 2018: 49).<sup>1</sup>

Der kontextualisierende Ansatz soll „das Profil einer *cultural and historical narratology*“ (ebd.: 50) skizzieren und somit den Zusammenhang zwischen der Narratologie und dem zum Zeitpunkt der Veröffentlichung kulturellen Kontext herstellen. Ein Kontextbezug kann sowohl dazu dienen, das Werk einzuordnen, als auch, es unter dem entsprechenden kulturellen Paradigma zu analysieren. Übersetzt in die filmwissenschaftliche Narratologie ließe sich damit ein historisches Paradigma eröffnen, in dem Filme hinsichtlich ihrer kontextuellen Situierung sowie ihrer narrativen Gestaltung vergleichbar sind: In diese Richtung geht die in einem anderen Kapitel bereits vorgestellte Kultursemiotik.

Der Fokus eines formgeschichtlichen Forschungsansatzes liegt auf der „historische[n] Semantik narrativer Formen“ (ebd.: 51), ohne allerdings diese in einen kulturellen Kontext einzuordnen. Im Zentrum dieser Überlegung stehen die dynamischen Prozesse und „Verfestigungen von Kodes, Texten, Semantiken und medialen Formaten“ (Decker 2016: 162). Einen offenen Fragenkatalog, der sich stetig weiterentwickeln und spezifizieren ließe, hat Monika Fludernik aufgestellt. Ein Zugriff wird vor allem auf die diachrone Gattungsgeschichte hergestellt:

- (1) Wann werden spezifische literarische (filmische) Verfahren entwickelt?
- (2) Wann werden sie als etablierte Formen im Repertoire verankert?
- (3) In welchen Kontexten<sup>2</sup> werden sie neu eingesetzt?  
(vgl. Fludernik 2003: S. 332–334)

Hinzufügend kann man untersuchen, wann bereits etablierte Formen wieder verschwinden oder transformiert werden. Welchen Effekt eine solche Transformierung

---

<sup>1</sup> Der theoriegeschichtliche Ansatz, der von Werner vorgeschlagen wird, ist als eher unpassend zu sehen, da er die historische Narratologie aus einem anderen Modus heraus betrachtet. Dort liegt das Augenmerk nicht auf dem erzählenden Text (Film) und dessen Analysen, sondern auf der Rekonstruktion poetologischer Diskurse (Werner 2018: 52).

<sup>2</sup> Mit Kontexten sind hier unter anderem das Einführen bestimmter filmischer Verfahren in andere Gattungen gemeint, um Kippmomente herzustellen, wenn z. B. der Splatter-Effekt in Parodien verwendet wird.

auf das Genre haben kann, lässt sich anhand der gewählten Beispiele beobachten. Im Mittelpunkt des frühen Horrorfilms steht das Schauerspiel, das vor allem durch die Visualisierung eines Monsters hervorgerufen wird, während im späteren Horrorfilm, wie im zweiten Beispiel zu sehen, der Exzess zentral situiert wird. Die Konsequenz ist die Bildung eines Subgenres – dem Splatter-Film. Um diese Transformationsprozesse in Fluderniks Katalog einzuordnen, wäre es nützlich das Semiosphärenmodell nach Lotman hinzuziehen. Das Zentrum der Semiosphäre steht im ständigen Wandel, jeder Film, der dort verortet wird, verändert das Zentrum und drängt bestehende Formen in die Peripherie. Durch Anreicherung der Peripherie und dem Austausch mit anderen Semiosphären entstehen Cross-overs und Subgenres (→ Genres als Semiosphären).

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf eine formgeschichtliche Entwicklung des Erzählens im Horrorfilm. Bei Berücksichtigung eines kulturellen Kontextes könnte zwar eine mögliche Erklärung für die Entwicklung narratologischer Elemente zu einem gewissen Zeitpunkt gefunden werden, jedoch nicht, wie diese Entwicklung diachron zur Genre- bzw. Gattungsgeschichte verläuft.

### **Figur und Ereignis bei FRANKENSTEIN und BLOOD FEAST. Die Figur als historisierte Größe im Horrorgenre**

Die untersuchten Beispiele FRANKENSTEIN (USA 1931, James Whale) und BLOOD FEAST (USA 1963, Herschell Gordon Lewis) sind dem Horrorgenre zuzuordnen. Während FRANKENSTEIN noch einem gängigen Erzählmuster folgt (Ordnung – Störung der Ordnung/Ereignis – Wiederherstellung der Ordnung) ist in der Diegese von BLOOD FEAST die Grundordnung von Beginn an gestört, da die Mordserie bereits eingesetzt hat. Auch wenn die Störung der Ordnung am Ende der Diegese durch den Tod des Antagonisten aufgehoben wird, ist die Relevanz des Ereignisses nicht besonders hoch einzustufen. Um die Gründe für die geringe Ereignishaftigkeit zu untersuchen, lohnt es sich, einen Blick auf die Figuren und ihre Funktionalisierung im Horrorfilm zu werfen, da „das Verständnis von Figuren auch durch das Wissen [...] um Gattungskonventionen bestimmt [wird]“ (Martínez u. Scheffel 2016: 148).

Im Strukturalismus ist durch Propps *Morphologie des Märchens* eine erste genrespezifische Funktions- und Figurenbestimmung entstanden, die sich auch auf Figuren und Narrationen in anderen Genres ausweiten lassen (vgl. Eder 2014: 49). Bei der Figuration lassen sich in FRANKENSTEIN und BLOOD FEAST alle Charaktere, insbesondere beide Monsterfiguren, in ein solches Schema einordnen und erfüllen ihre Sinneinheit im Film, während es auf Funktionsebene deutliche Unterschiede gibt.<sup>3</sup> Zudem beziehen sich Martínez und Scheffel in ihre Erzähltheorie auf Forsters Ansatz, der besagt, dass literarische Figuren flache oder runde Charaktere sein können. Diese etablieren sich durch Merkmale der *Komplexität* und *Dynamik*, die häufig verknüpft

---

<sup>3</sup> So werden viele Funktionen durch nur sehr wenige Charaktere gefüllt und einige Funktionen gar nicht erfüllt.

sind. Eine Figur ist komplex, wenn sie eine Vielzahl von Wesenszügen besitzt und dynamisch, wenn sie diese im Laufe der Geschichte verändert (vgl. Martínez u. Schefel 2016: 149 f.).

Überträgt man den Ansatz auf filmische Figuren und auf die vorliegenden Beispiele, fällt auf, dass bei FRANKENSTEIN eine Vielzahl dynamischer und komplexer Charaktere zu finden sind, während bei BLOOD FEAST die Figuren flach und austauschbar wirken. Dr. Frankenstein durchläuft einen dynamischen Prozess vom besessenen Wissenschaftler zurück zum rational denkenden Sohn des Barons, oder Professor Waldman, der zu Beginn nichts mit den Experimenten von Frankenstein zu tun haben möchte, schließlich aber trotzdem hilft. Selbst Frankensteins Monster scheint eine Adoleszenzphase zu durchlaufen: Zu Beginn lernt es den Umgang mit Licht und die Bedeutung von Wörtern, mit dem Kindesmord begreift es die irreversible Überschreitung einer Grenze. Im Gegensatz dazu sind die Figuren in BLOOD FEAST eindimensionaler konstruiert. Es ist irrelevant, wo die getöteten jungen Frauen gearbeitet haben oder wie sie in die Gesellschaft integriert waren, ihre einzig relevant gesetzten Determinierungsmerkmale sind: jung, weiblich, ortsansässig. Bei Frankensteins Monster einzig visuell sichtbaren Mord<sup>4</sup> ist es hingegen von höchster Relevanz, dass es sich um ein unschuldiges Mädchen handelt. Die Komplexität von Handlung und Figuren wird in BLOOD FEAST dem Exzess und der Gewaltdarstellung untergeordnet.

### **Ereignis und Ereignishaftigkeit aus historisierender Sicht**

Sujethafte Texte sind literarische oder filmische Texte, die sich nach Lotman durch eine „ereignishafte Handlungsfolge“ (Schmid 2014: 13) auszeichnen, in der ein Charakter (der Held) die Grenze zwischen zwei oppositionellen semantischen Feldern überschreitet und somit die Veränderung eines Zustandes in der fiktiven Welt hervorruft (vgl. Lotman 1993: 329 ff.). Dieser Vorgang einer Grenzüberschreitung wird als Ereignis eingestuft (ebd.: 12 ff.). Doch sind nicht alle Veränderungen in ihrer Ereignishaftigkeit gleichwertig. „Jedes Ereignis impliziert eine Zustandsveränderung, aber nicht jede Zustandsveränderung bildet ein Ereignis. Das Ereignis soll definiert werden als eine Zustandsveränderung, die besondere Bedingungen erfüllt“ (ebd.: 14).

Neben den Grundbedingungen Faktizität und Resultativität<sup>5</sup> müssen Zustandsveränderungen fünf Merkmale erfüllen, um als Ereignisse zu gelten.<sup>6</sup> Diese Merkmale unterliegen einer Hierarchie und können verschieden stark ausgeprägt

---

<sup>4</sup> Weitere mögliche Morde wie der an dem Gehilfen von Dr. Frankenstein sind anzunehmen, geschehen allerdings im Off.

<sup>5</sup> Sie werden in der fiktiven Welt real vollzogen und gelangen zu einem Abschluss (vgl. Schmid 2014: 14 f.).

<sup>6</sup> Seine Überlegungen beziehen sich auf literarische Texte, werden hier allerdings auf filmische Texte übertragen.

sein, wobei hier (1) Relevanz und (2) Imprädiktabilität<sup>7</sup> als Hauptkriterien dienen und „in einem Mindestmaß erfüllt sein [müssen], wenn eine Zustandsveränderung als Ereignis wahrgenommen werden soll“ (ebd.: 17). Weitere Merkmale sind (3) Konsekutivität, (4) Irreversibilität und (5) Non-Iterativität.<sup>8</sup>

Überträgt man diese Überlegungen auf die vorliegenden Filme, ist eine Veränderung in der Art und Weise zu beobachten, wie Ereignisse funktionalisiert werden und welche Relevanz sie für die Narration einnehmen.

Die wichtigsten Zustandsveränderungen in *FRANKENSTEIN* sind wohl die Erweckung des Monsters durch Frankenstein und die charakterlichen Entwicklungen, die sowohl der Doktor (Einsicht, einen Fehler begangen zu haben) als auch das Monster (Emanzipation, Lernprozess) durchlaufen, bis das Monster am Ende durch den wütenden Mob der Dorfbewohner getötet wird. Jede Veränderung hat eine hohe Ereignishaftigkeit und erfüllt im vollen Maße die Bedingungen, die Schmid für das Ereignis vorschlägt.

Jede Veränderung hat eine hohe Relevanz und wirkt sich auf die Geschichte aus. Beispielsweise die Tötung des kleinen Mädchens Maria. Nachdem das Monster geflüchtet ist, trifft es auf Maria. Sie spielt mit ihm am Ufer eines Sees und wirft mit ihm Blumen in das Wasser. Als keine Blumen mehr vorhanden sind, wirft das Monster Maria hinein, die daraufhin ertrinkt. Wie oben bereits erwähnt, muss sich das Monster in der Welt erst zurechtfinden und durchläuft einen Lernprozess, der hier demonstriert wird. Es lernt, dass Blumen ins Wasser zu werfen Spaß macht und schließt daraus, dass es grundsätzlich Freude bereitet Dinge ins Wasser zu werfen. Aus diesem Grund wirft es auch Maria hinein als keine Blumen mehr vorhanden sind. Zwar ist der Mord an dem Mädchen nicht vorsätzlich, allerdings auch kein Unfall, sondern das Ergebnis eines Fehlschlusses, den das Monster nach seiner Tat auch begreift.

Durch diese Tat überschreitet das Monster Grenzen auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen ist es hinsichtlich des Werte- und Normensystems der innerdiegetischen Welt eine moralisch falsche und irreversible Handlung, die Auswirkungen hat, da der Mord am Mädchen die Dorfbewohner gegen das Monster aufbringt und sie es daraufhin jagen und töten. Zum anderen suggeriert seine Reaktion jedoch, dass es versteht, dass seine Handlung nicht richtig war. Eine unerwartete Reaktion, sollten seine Handlungen durch das Verbrecherhirn doch eigentlich eine niederträchtige Motivation haben, was allerdings nicht der Fall ist. Es verteidigt sich lediglich selbst; die Tötung Marias war ein Fehlschluss.

In *BLOOD FEAST* verhält es sich mit der Ereignishaftigkeit der Zustandsveränderungen anders. Hier gibt es wenige relevante Ereignisse, abgesehen vom wiederholten Morden Fuad Ramses'. Einzig die Enttarnung durch die Polizei und seine

---

<sup>7</sup> Eine Zustandsveränderung im Text muss (1) relevant (subjektiv/kontextabhängig) und (2) eine Abweichung vom allgemein Erwarteten sein (ebd.: 16 f.).

<sup>8</sup> Eine ereignishaftige Zustandsveränderung hat (3) Auswirkungen auf das Denken und Handeln der Figur, (4) eine gewisse (Un-)Wahrscheinlichkeit rückgängig gemacht zu werden und sollte (5) sich nicht (oft) wiederholen (ebd.: 17 ff.).

letztendliche Tilgung durch die Müllpresse eines Müllabfuhrwagens sind als Zustandsveränderung wichtig.

Der erste Mord direkt zu Beginn des Films erfüllt Schmidts vorgeschlagene Kriterien in vollem Umfang und ist vor allem auf der Darstellungsebene<sup>9</sup> maßgeblich für den Film. Tötungen als Ereignis werden noch mehrfach wiederholt, jedoch nimmt die Ereignishaftigkeit durch die stete Wiederholung und die geringen Auswirkungen im Verhältnis zum ersten Mord stark ab. Einzig die Drastik der Darstellungsweise bleibt als Konstante erhalten und ist auch bei Ereignissen zu finden, die nicht vom Morden Ramses' handeln. Zudem ist sie zusätzlich in Sequenzen zu finden, die keine Zustandsveränderungen innerhalb der Diegese präsentieren, wie etwa der metadiegetisch dargestellte Opfermord während der Vorlesung über altägyptische Gottheiten. Dies könnte auf filmischer Ebene eine weitere Reduktion der Ereignishaftigkeit der restlichen schon wiederholten Zustandsveränderungen nach sich ziehen.<sup>10</sup>

Im Vergleich ist also zu sehen, dass bei BLOOD FEAST Ereignishaftigkeit aufgrund von vermehrtem Einsatz drastischer Darstellungen (Splatter-Effekten) in den Hintergrund tritt. Wird in FRANKENSTEIN ein Mord nur durch Schreie aus dem Off signalisiert oder die Gewalttat frühzeitig durch einen Schnitt beendet, zeigt BLOOD FEAST die Ergebnisse der Gewaltakte in vollem Umfang und legt dabei mehr Wert auf die Darstellung selbst. Ein gutes Beispiel dafür ist Ramses' erster Mord, der als direktes Zitat der Duschszene in PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock) gelesen werden kann. Werden bei Hitchcock in schneller Schnittfolge zwar Waffe und Körper gezeigt, nicht aber die aus dem Angriff resultierende Wunde, so stellt BLOOD FEAST diese direkt zur Schau (Höltgen 2010: 183). „Das Gewicht im ausgewogenen Narrationssystem verlagert sich also; Inszenierung und Montage beanspruchen [...] mehr Aufmerksamkeit als der Fortgang der Erzählung“ (Shelton 2008: 141).

Wird die Inszenierung nun vermehrt begleitet von längeren Nah- und Detailaufnahmen, die die Darstellung durch Verweilen auf den Wunden der Opfer zusätzlich in die Länge ziehen, kann man auf ästhetischer Ebene von einer Form filmischen

---

<sup>9</sup> Gemeint ist damit, wie die Erzählung filmisch präsentiert wird und welche akustischen und visuellen Zeichen für die Darstellung verwendet werden. (Vgl. Brössel 2014: 46 ff.)

<sup>10</sup> Dies nur als These am Rande bezogen auf den Punkt der Non-Iterativität. Da sich Schmidts Überlegungen, wie bereits erwähnt, auf literarische Texte beziehen, wäre bei der Anwendung auf Filme möglicherweise noch ein rein filmisches Kriterium brauchbar. Audiovisuelle Darstellungen sind ein Unterscheidungskriterium zwischen filmischem und literarischem Text, also wäre ein weiteres Kriterium auf ebendieser Ebene sinnvoll. Da Ereignisse in filmischen Texten in der Regel auf ebenjener Ebene (abhängig vom jeweiligen Film) besonders gekennzeichnet sind, könnte sich eine wiederholt ähnliche Darstellung bzw. die wiederholte Anwendung ähnlicher filmischer Zeichen bei nicht ereignishaften Zustandsveränderungen eine Reduktion der Ereignishaftigkeit tatsächlicher Ereignisse mit sich ziehen. Zeichenhaften Markierungen, die gleich oder ähnlich jenen sind, die in Verbindung mit einem Ereignis stehen, sollte also eine besondere Bedeutung zugemessen werden, da sie Einfluss auf die Ereignishaftigkeit haben können. Dies gilt für alle filmischen Texte und nicht nur für den (modernen) Horrorfilm.

Exzesses sprechen, der in BLOOD FEAST verstärkt zur Geltung kommt, da sie für die Narration keinen Mehrwert liefern (Thompson 1977: 54–63). Er hat als der erste Splatter-Film eine prototypische Funktion inne, seine exzesshafte Bildgestaltung findet bis heute Verwendung und wurde sogar ausgebaut. „Dass die Hegemonie der Narration von dem Moment des Spektakulären zurückgedrängt oder überlagert wird, gilt als eines der auffälligsten Merkmale des postklassischen (Hollywood-)Kinos schlechthin“ (Shelton 2008: 156).

Während Werners Ansatz versucht, eine relationale Narratologie anhand der erzählten Zeit für die Historisierung von Narratologie zu beschreiben, befasst sich der hier ausgearbeitete Ansatz mit der Ereignishaftigkeit in der Historie des Horrorfilms. In den gewählten Beispielen lässt sich ein klarer Bruch beobachten, die in ihrer Auseinandersetzung mit den bestehenden Genrekonventionen folglich einen gatungsgeschichtlichen Einschnitt offenlegen. Der gewählte Analyseweg ist kleinschrittiger, aber möglich. Zu überlegen wäre, ob im Gegensatz dazu ein umfassendes Modell wie Werner es formuliert in die Filmnarratologie übertragbar wäre.

### **Weitere Forschungsansätze**

Wie zu Beginn erwähnt, handelt es sich bei der historischen Filmnarratologie um ein weitestgehend unerforschtes Feld. Es wurde mithilfe der Parameter der Figur und dem Verhältnis der Ereignishaftigkeit, die auf ein spezifisches Genre, in einem spezifischen Zeitraum bezogen worden sind, versucht Gesetzmäßigkeiten und diachrone Entwicklungen aufzuzeigen. Daher wäre es im wissenschaftlichen Interesse, zu untersuchen, ob sich ebendiese Entwicklungen auch genreübergreifend beobachten und rekonstruieren lassen.

Dabei kann der Fragenkatalog von Monika Fludernik als zentraler Ausgangspunkt betrachtet werden. Man sollte sich aber nicht davon abhalten lassen, diesen um offengebliebene Punkte zu erweitern. Ein mögliches Ergänzungsfeld hängt beispielsweise mit der Frage zusammen, inwieweit der technische Fortschritt in der Filmindustrie einen Einfluss auch auf narratologische Elemente haben kann oder aber auch die gegenläufige Entwicklung zu Punkt (2) des Kataloges: Ab wann verschwinden bereits etablierte Elemente aus dem Repertoire? Somit wäre eine weiterführende Auseinandersetzung mit dieser Thematik eine durchaus spannende Aufgabe, der sich die Wissenschaft stellen kann.

### **Filme**

BLOOD FEAST (USA 1963, Herschell Gordon Lewis).

FRANKENSTEIN (USA 1931, James Whale).

PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock).

### **Forschungsliteratur**

Brössel, Stephan (2014/2017): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin.

- Decker, Jan-Oliver (2016): „Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig u. Hans Krah (Hg.): *Spielzeichen. Theorie, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt, S. 135–171.
- Eder, Jens (2014): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Aufl. Marburg.
- Fludernik, Monika (2003): „The Diachronization of Narratology“. In: *Narrative 11*, H. 3, S. 332–334.
- Höltgen, Stefan (2010): *Schnittstellen. Serienmord im Film*. Schüren.
- Lotman, Jurij M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Aufl. München.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarbeitete Aufl., München.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Aufl., Berlin/Boston.
- Shelton, Catherine (2008): *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld.
- Thompson, Kristin (1977): „The Concept of Cinematic Excess“. In: *Cine-Tracts 2*, S. 54–63.
- Werner, Lukas (2018): *Erzählte Zeiten im Roman der Frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit*. Berlin/Boston.