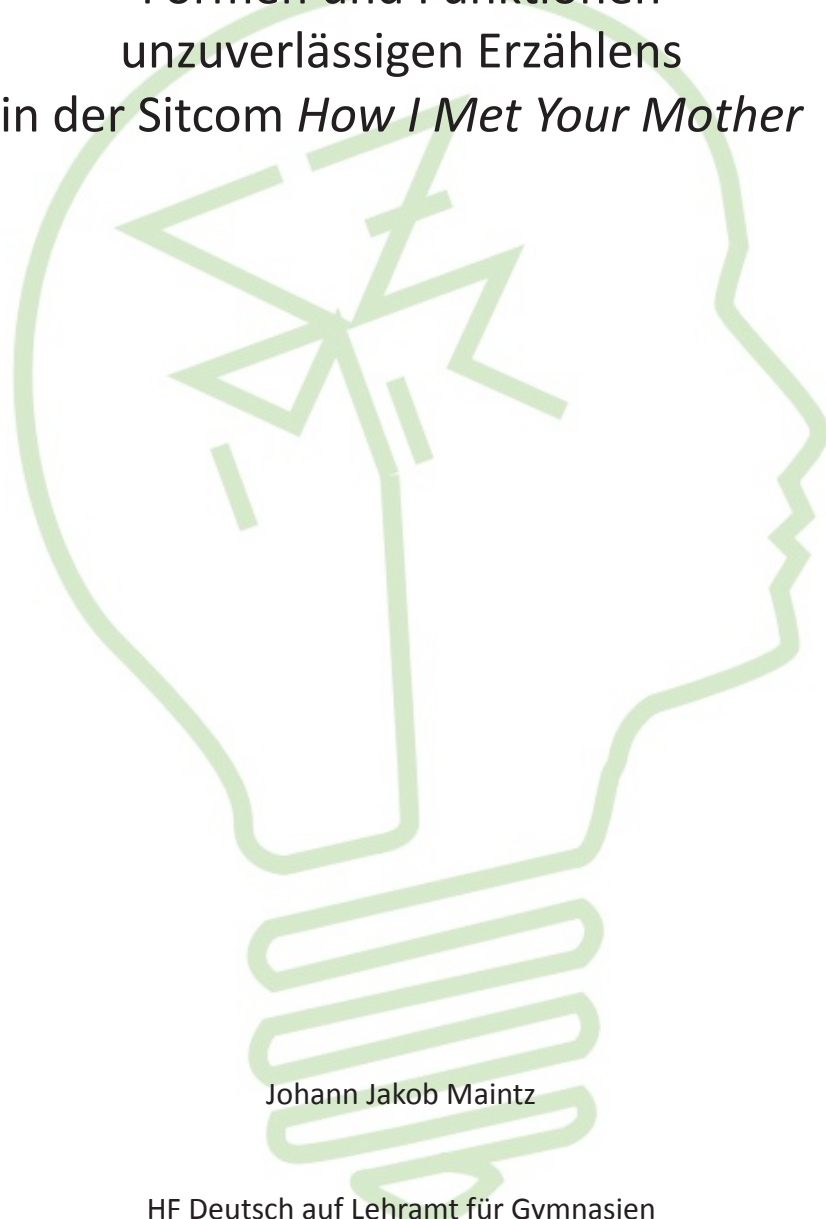


Formen und Funktionen
unzuverlässigen Erzählens
in der Sitcom *How I Met Your Mother*



Johann Jakob Maintz

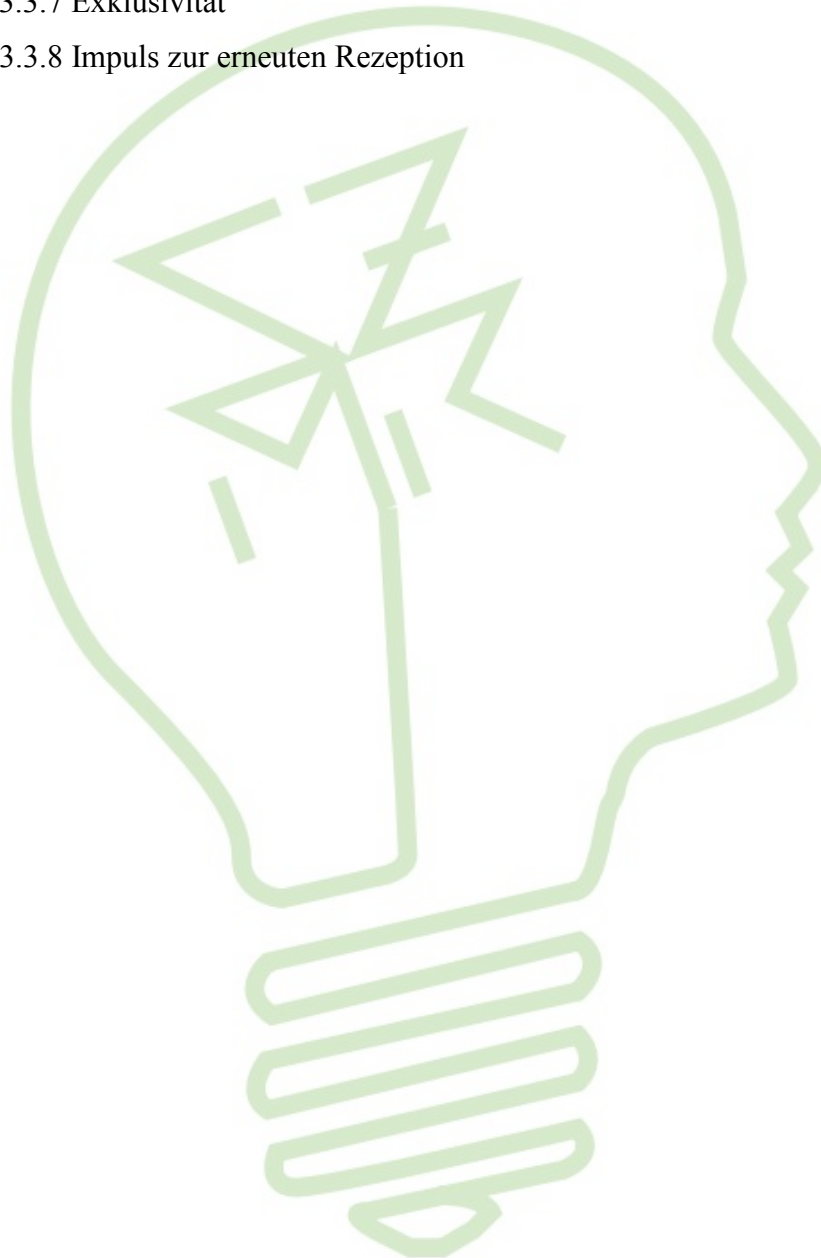
HF Deutsch auf Lehramt für Gymnasien
NF Evangelische Religion auf Lehramt für Gymnasien

Bachelorarbeit
Erstprüfer Prof. Dr. Markus Kuhn
Zweitprüfer PD Dr. Bernd Hamacher

Gliederung

1 Einleitung	4
2 Theoretische Grundlagen	5
2.1 Unzuverlässiges Erzählen	5
2.1.1 Ursprung und Entwicklung des Begriffs	5
2.1.2 Axiologische und mimetische Unzuverlässigkeit	7
2.1.3 Unzuverlässiges Erzählen in audiovisuellen Medien	10
2.1.4 Analyseraster für die Untersuchung	13
2.2 Genre der Sitcom	14
3 Analyse	15
3.1 Kurze Einführung in den Gegenstand der Untersuchung: <i>How I Met Your Mother</i>	15
3.2 Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit in <i>How I Met Your Mother</i>	17
3.2.1 Unzuverlässigkeit auf der tertiären Erzählebene	18
3.2.1.1 Sofort aufgelöste lügende Rückblenden	18
3.2.1.2 Später aufgelöste lügende Rückblenden	19
3.2.1.3 Nichtaufgelöste lügende Rückblenden	21
3.2.2 Unzuverlässigkeit auf der sekundären Erzählebene	21
3.2.2.1 Erinnerungslücken und zweifelhafte Quellen	21
3.2.2.2 Pädagogische Motive	22
3.2.2.3 Ästhetische Motive	22
3.2.2.4 Unbewusste Motive	26
3.2.3 Unzuverlässigkeit auf der primären Erzählebene	27
3.2.4 Unzuverlässigkeit zwischen den Erzählebenen	28
3.2.4.1 Wechselwirkung zwischen den Ebenen	28
3.2.4.2 Falsche Erzählebene	30
3.2.5 Zusammenfassung	31
3.3 Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit in <i>How I Met Your Mother</i>	32
3.3.1 Komik	32
3.3.2 Bruch mit Genre-Konventionen	33

3.3.3 Spannung	34
3.3.4 Sympathie lenkung	34
3.3.5 Entlarvung der Zuverlässigkeitskonvention	37
3.3.6 Selbstreferenzialität	37
3.3.7 Exklusivität	38
3.3.8 Impuls zur erneuten Rezeption	38
4 Fazit	39
5 Literatur	41



1 Einleitung

Der Begriff des unzuverlässigen Erzählens ist 1961 von Wayne C. Booth in die Erzähltheorie eingeführt worden, für das beschriebene Phänomen finden sich jedoch bereits zahlreiche frühere Beispiele in der Literatur- und Filmgeschichte.

Schon 1950 setzte Akira Kurosawa die Darstellungstechnik in *Rashomon* auf eindrucksvolle Weise filmisch um, indem er die Handlung multiperspektivisch visualisierte. Spätestens seit den 1990er Jahren ist unzuverlässiges Erzählen im Kino ein gängiges Stilmittel. Im postklassischen Film wird es häufig zur Darstellung von Subjektivität und zur Irritation des Zuschauers eingesetzt. In den sogenannten „mind benders“ – wie *The Usual Suspects* (USA 1995) oder *Fight Club* (USA 1999) – erzeugt es eine unheimliche, spannungsgeladene Atmosphäre, während es auf der Plot-Ebene überraschende und den Zuschauer schockierende Wendungen ermöglicht. Längst sind es auch populäre Hollywood-Produktionen, in denen die Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz in Frage gestellt wird – man denke beispielsweise an *Shutter Island* (USA 2003) oder *Inception* (USA 2010). In jüngster Zeit hat das Phänomen auch im ursprünglich eher konventionell erzählenden Format der Fernsehserie Einzug gehalten. Die von 2005 bis 2014 für den US-amerikanischen Fernsehsender CBS produzierte Sitcom *How I Met Your Mother* kann als prototypisches Beispiel für unzuverlässiges Erzählen in Fernsehserien gelten.

Ted Mosby, der diegetische Ich-Erzähler, der seinen beiden Kindern im Jahr 2030 rückblickend schildert, wie er ihre Mutter kennengelernt hat, erweist sich in vielerlei Hinsicht als Informationsquelle von zweifelhafter Seriosität. Sein Bericht ist nicht nur durch die Subjektivität seiner Wahrnehmung und Lückenhaftigkeit seines Gedächtnisses gefärbt, sondern zudem von bewusster Manipulation geprägt, die Ted unter anderem aus narzisstischen und pädagogischen Motiven vornimmt. Durch häufige Wechsel in der Erzählperspektive kommt mit der Multiperspektivität eine weitere Unzuverlässigkeit erzeugende Komponente hinzu.

In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, welche spezifischen Formen und Funktionen narrativer Unzuverlässigkeit sich in *How I Met Your Mother* finden. Die enorme Bandbreite des Phänomens soll beleuchtet werden, indem die unterschiedlichen Formen unzuverlässigen Erzählens durch Beispiele veranschaulicht und narratologisch analysiert werden. Auf der Analyse der unterschiedlichen Formen aufbauend, werden mögliche Funktionen unzuverlässigen Erzählens im Genre der Sitcom untersucht. So soll gezeigt werden, dass die Funktionen narrativer Unzuverlässigkeit deutlich breiter gefächert sein können, als die meisten „mind benders“ vermuten lassen. Eine zentrale Frage lautet, ob spezielle Strategien ausgemacht wer-

den können, mit Hilfe derer die Produzenten hochkomplexe Erzählformen in ein Genre integrieren, das traditionell eher von narrativer Unkompliziertheit geprägt ist, ohne das Publikum abzuschrecken. Außerdem soll untersucht werden, welche ästhetischen und philosophischen Implikationen die Verwendung unzuverlässigen Erzählens in *How I Met Your Mother* beinhaltet.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Unzuverlässiges Erzählen

2.1.1 Ursprung und Entwicklung des Begriffs

Das Konzept des „unzuverlässigen Erzählens“ geht auf den amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth zurück, der es erstmals in seiner 1961 unter dem Titel „The Rhetoric of Fiction“ (Booth 1961) erschienenen Theorie der Epik beschreibt (vgl. Kindt 2008: 29 f). Booths unternimmt darin den Versuch, eine „ethisch ausgerichtete Erzählrhetorik“ (Kindt 2008: 33) zu entwerfen. Dazu setzt er sich unter anderem mit der Haltung auseinander, die der Erzähler zum Werte- und Normensystem des Werkes einnimmt. Um das Verhältnis zwischen der normativen Stellung des Erzählers und derjenigen des Werkes beschreiben zu können, führt Booth die Unterscheidung zwischen „reliable“ und „unreliable“ ein. Seine Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit lautet:

„For a 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.“ (Booth 1961: 158)

Obwohl Booths Definition viel kritisiert wurde, bildet sie nach Tom Kindt „noch immer die einschlägige Definition des ‚unzuverlässigen Erzählers‘“ (Kindt 2008: 34). Sie hat im Laufe der Zeit jedoch entscheidende Modifikationen und Differenzierungen erfahren. Die beiden zentralsten Einwände gegen Booths Definition richten sich gegen die Personifikation des „narrators“ und gegen die Bezugnahme auf den „implied author“.

Der erste Einwand lautet, die Bezeichnung „unreliable narrator“ deute auf eine explizite Erzählerfigur hin, das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens könne aber auch in Werken ohne eine solche auftreten. Folgt man diesem Einwand, ist daher die neutrale Bezeichnung „unreliable narration“ vorzuziehen (vgl. z. B. Krützen 2010: 39). Auch wenn der Einwand sprachlogisch schlüssig begründet ist, werde ich im Folgenden die Begriffe Erzählinstanz und

Erzähler synonym verwenden. Letztere Bezeichnung impliziert meiner Auffassung nach nicht zwangsläufig einen anthropomorphen Erzähler.

Der zweite Einwand richtet sich gegen den Bezug auf den „implied author“. Das Konzept des „implied author“ geht ebenfalls auf Booth zurück. Der „implied author“ – je nach Interpretation als „implizierter“ oder „impliziter“ Autor übersetzt – nimmt darin eine Zwischenposition zwischen dem realen Autor und dem Erzähler ein (vgl. Lahn/Meister 2008: 37). Das Konzept dient der Beschreibung von Werken, in denen Informationen sozusagen hinter dem Rücken des Erzählers übermittelt werden, die man nicht direkt dem realen Autor zuschreiben will – etwa wenn ein Erzähler als unzuverlässig entlarvt wird. Die Idee einer im Werk enthaltenen Autorinstanz, die weder mit dem realen Autor noch mit dem Erzähler gleichzusetzen ist, findet sich bereits seit den 1930er Jahren (vgl. Schmidt 2008: 46 f.), ist in der Wissenschaft aber bis heute umstritten. Der Haupteinwand lautet, Konzepte wie die des „implied author“ würden unweigerlich die Ebene der Textanalyse verlassen, eine Textinterpretation verlangen und damit nicht mehr in die Narratologie, sondern in die Interpretationstheorie gehören (vgl. dazu Kindt/Müller 2006). Eine detailliertere Darstellung der Einwände gegen das Konzept des „implied author“ findet sich bei Schmidt (vgl. Schmidt 2008: 54). Diejenigen Theoretiker, die das Konzept des implizi(er)ten Autors ablehnen, kritisieren folgerichtig auch Booths Definition des unzuverlässigen Erzählens. So argumentiert Nünning, Booth würde einen unklaren Begriff – den des „unreliable narrator“ – durch einen anderen unklaren Begriff – den des „implied author“ – definieren, woraus sich lediglich eine „Scheindefinition“ (Nünning 1998: 10) ergebe.

Als Reaktion auf derartige Kritik hat es unterschiedliche Versuche gegeben, Booths Konzept des „unreliable narrators“ so zu modifizieren, dass auf die Bezugnahme zum „implied author“ verzichtet werden kann. Die Schwierigkeit solcher Modifikationsversuche liegt darin, dass sich der „implied author“ nicht ersatzlos streichen lässt. Verzichtet man nämlich auf ihn, so bleibt die Frage unbeantwortet, wogegen sich die Werte und Normen des Erzählers abgrenzen lassen. Zu welcher Bezugsgröße lassen sich die Positionen der Erzählinstanz in Beziehung setzen und gegebenenfalls als unzuverlässig beschreiben, wenn die Bezugsgröße des „implied author“ wegfällt? Auf diese Frage gibt es unterschiedliche Antworten. Eine Möglichkeit besteht darin, die Werte und Normen des Rezipienten zum Maßstab zu machen. Damit wird unzuverlässiges Erzählen zu einer rezeptionsästhetischen Kategorie. In eine ähnliche Richtung gehen zum Beispiel die kognitionspsychologischen Ansätze von Fludernick und Laass (vgl. z. B. Laass 2006: 253), nach denen unzuverlässiges Erzählen keine Eigenschaft von Texten, sondern eine Strategie des Rezipienten ist, Widersprüche im Text aufzulösen.

Problematisch an derartigen Deutungen ist, dass das Phänomen erzählerischer Unzuverlässigkeit, wenn es ausschließlich als rezeptionsästhetische Kategorie betrachtet wird, kaum noch intersubjektiv beschreibbar ist und der Text nur noch eine sehr untergeordnete Rolle spielt.

Die zweite Strategie, um Booths Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit vom Konzept des „implied author“ zu befreien, besteht darin, den Text selbst zum Maßstab zu machen. So sind nach Nünning als unzuverlässig „solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normsystem des Gesamttextes steht“ (Nünning 1998: 17).

Für die folgende Untersuchung bedarf es keiner Festlegung auf eine der Theorien, da gezeigt werden soll, dass axiologische Unzuverlässigkeit (s. u. 2.1.2) sich in *How I Met Your Mother* mit unterschiedlichen theoretischen Ansätzen nachweisen lässt.

2.1.2 Axiologische und mimetische Unzuverlässigkeit

Alle bisher referierten Definitionsansätze haben gemeinsam, dass sie – Booth folgend – die Werte und Normen, welche durch die Erzählinstanz vermittelt werden, zum Maßstab erzählerischer Unzuverlässigkeit machen – je nach Theorie in Relation zu den Werten und Normen des „implied author“, des Rezipienten oder des Werkes selbst. In den konkreten Beispielen in Literatur und Film findet sich daneben jedoch schon bei Booth ein anderes Kriterium für unzuverlässiges Erzählen; Aussagen der Erzählinstanz entsprechen nicht der innerfiktionalen Wahrheit. Nach dieser zweiten – bei Booth nicht explizit formulierten – Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit bildet also nicht die Ideologie des Erzählers, sondern die mimetische Adäquatheit seiner Aussagen den Maßstab für seine (Un-)Zuverlässigkeit. Die beiden Definitionen widersprechen einander nicht, sondern gelten für zwei unterschiedliche Formen unzuverlässigen Erzählens. Die Nomenklatur für die beiden Formen ist nicht einheitlich, die grundsätzliche Unterscheidung hat sich aber durchgesetzt. Einige Theoretiker sprechen von faktisch-mimetischer Unzuverlässigkeit auf der einen und normativ-ideologischer Unzuverlässigkeit auf der anderen Seite (vgl. z. B. Schalleger 2006: 314, Helbig 2005: 134 f.). Tom Kindt folgend bezeichne ich die zuerst beschriebene Form als *axiologische* Unzuverlässigkeit, die zuletzt beschriebene Form als *mimetische* Unzuverlässigkeit (vgl. Kindt 2008: 48).

Einige Theoretiker unterscheiden außerdem eine dritte Form unzuverlässigen Erzählens. So sprechen Meister und Lahn von mimetischer, evaluativer und theoretischer Unzuverlässigkeit (vgl. Lahn/Meister 2008: 183). Die letztgenannte Form liegt ihnen zufolge vor, „wenn die Aussagen des Erzählers in Bezug auf allgemeine Sachverhalte wenig angemessen oder unzu-

treffend sind.“ (Lahn/Meister 2008: 183). Brütsch unterscheidet Bezug nehmend auf Phelan und Martin ebenfalls drei Formen: „falsche/unvollständige Darstellung von Tatsachen und Ereignissen [...], falsche/unzureichende ethisch-moralische Bewertung eines Sachverhalts [...] sowie falsches/unzureichendes Verständnis respektive falsche/unzureichende Wahrnehmung“ (Brütsch 2011: 4).

Meiner Auffassung nach ist die Unterscheidung einer dritten Form überflüssig und vermindert die Trennschärfe der Kategorisierung sogar, indem sie die Kriterien der Einordnung vermischt; bei der Unterscheidung zwischen axiologischer und mimetischer Unzuverlässigkeit geht es um die Frage, ob die Erzählinstanz fragwürdig bewertet oder fragwürdig berichtet. Für diese Einordnung spielt es keine Rolle, auf welches Gebiet sich (fragwürdige) Aussagen der Erzählinstanz beziehen oder warum ein Erzähler unzuverlässig wertet oder berichtet. Die darüber hinaus postulierten dritten Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit beziehen sich aber auf genau diese Fragen: Die Kategorie „theoretische Unzuverlässigkeit“ nach Lahn und Meister unterscheidet sich von der mimetischen Unzuverlässigkeit nur hinsichtlich des Gegenstandes (s. o.) und die Kategorie der „falschen Wahrnehmung“ beschreibt nur einen bestimmten Grund für „falsche Darstellung“ – schließlich kann über die Wahrnehmung einer Erzählinstanz nichts ausgesagt werden, was nicht aus der Darstellung hervorgeht: falsche Wahrnehmung kann daher m. E. allenfalls ein Grund für falsche Darstellung sein. Ich beschränke mich daher im Folgenden auf die Unterscheidung zwischen mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit.

Axiologische Unzuverlässigkeit wurde bereits beschrieben und ist für die vorliegende Untersuchung von nachrangiger Bedeutung. Für die zweite Form, die mimetische Unzuverlässigkeit macht Tom Kindt folgenden Definitionsvorschlag, dem ich mich anschließe:

„Der Erzähler N in einem literarischen Werk W ist genau dann mimetisch zuverlässig, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_W zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_W ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; N ist genau dann mimetisch unzuverlässig, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_W zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_W nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten.“ (Kindt 2008: 51)

Für eine weitere Differenzierung mimetischer Unzuverlässigkeit ist zu fragen, auf welche Weise und warum ein Erzähler falsche oder unvollständige Angaben macht. Für den Modus hat sich die grundsätzliche Unterscheidung zwischen qualitativer und quantitativer Unzuverlässigkeit durchgesetzt. Eine Erzählinstanz kann Informationen, die für die Interpretation des Geschehens wichtig sind, verschweigen oder sie kann falsche Informationen liefern. Ersteres wird häufig als underreporting und letzteres als misreporting bezeichnet (vgl. Schalleger 2006: 314). Die zweite Frage betrifft den Grund, aus dem ein Erzähler unzuverlässig berich-

tet. Häufig wird in diesem Zusammenhang zwischen intentionaler und nichtintentionaler Unzuverlässigkeit unterschieden (vgl. u. a. Lahn/Meister 2008: 187). Bei ersterer Form stellt der Erzähler absichtlich Dinge falsch dar, bei letzterer tut er es unabsichtlich. Noch präziser wäre m. E. die Unterscheidung zwischen bewusster und unbewusster Unzuverlässigkeit, denn es sind durchaus Erzähler vorstellbar – und wie die folgende Untersuchung zeigen wird, kommen sie auch tatsächlich vor –, die sich der Unzuverlässigkeit ihres Berichtes zwar bewusst sind, sie aber nicht absichtlich erzeugen, sondern sich – zum Beispiel aufgrund von Erinnerungslücken – dazu gezwungen sehen. Eine dritte weitgehend anerkannte Unterscheidung ist die zwischen aufgelöster und nichtaufgelöster Unzuverlässigkeit (vgl. Lahn/Meister 2008: 185). Bei ersterer werden innerhalb des Werkes Informationen nachgeliefert, welche die zuvor vermittelten lückenhaften oder falschen Informationen korrigieren und so die Unzuverlässigkeit entlarven und zugleich beenden. Bei letzterer bleibt es dem Rezipienten überlassen, die Unzuverlässigkeit zu erkennen und eine alternative Deutung vorzunehmen.

Bevor ich zu den speziellen (Beschreibungs-)Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit in Film und Fernsehen und zum konkreten Analyseraster für die folgende Untersuchung komme, muss eine letzte grundsätzliche Frage behandelt werden, die im Zusammenhang mit dem Thema immer wieder aufkommt: Liegt in der Bezeichnung „Unzuverlässigkeit“ eine Wertung, die den Terminus für eine wissenschaftliche Beschreibung ungeeignet macht? Ist „Unzuverlässiges Erzählen“ letztlich eine moralische oder ideologische Kategorie? In der Tat suggeriert die negative Vorsilbe einen Mangel gegenüber einem Ideal von Zuverlässigkeit (vgl. Köbner 2005: 20). Außerdem ist das Modell bei Booth durchaus zur ethischen Beurteilung gedacht (vgl. Kindt 2008: 33).

Die Zuschreibung „unzuverlässiges Erzählen“ kann trotzdem als ideologisch neutrale Bezeichnung gelten, nämlich wenn man annimmt, dass traditionell ein impliziter Vertrag zwischen Autor und Rezipient existiert, welcher besagt, dass die Angaben der Erzählinstanz innerhalb der erzählten Welt wahr sind. Geht man von dieser Prämisse aus, ist narrative Unzuverlässigkeit nicht die Abweichung von einem ästhetisch-programmatischen Ideal – wie in Booths Verständnis –, sondern von einer bestimmten Konvention; der Konvention erzählerischer Zuverlässigkeit. Die Existenz einer solchen zeigt sich besonders deutlich in audiovisuellen Medien: aus physiologisch-evolutionären ebenso wie aus kulturellen Gründen neigen wir Menschen dazu, Dinge, die wir „mit eigenen Augen“ sehen, als wirklich anzunehmen. Dass dieser Automatismus in der jüngeren Mediengeschichte zunehmend hinterfragt und dekonstruiert wird (vgl. Helbig 2006: 1 f.), ändert nichts an seiner Existenz. Dennoch werden Träume, Phantasien und subjektive Wahrnehmungen natürlich seit Langem literarisch be-

geschrieben und filmisch dargestellt, klassischerweise aber durch konventionalisierte Markierungen als solche ausgewiesen. In einer aktualisierten und präzisierten Fassung würde die „Übereinkunft“ zwischen Autor/Produktionsteam und Rezipient – bezogen auf Literatur und Film – daher nicht bedeuten, dass nichts berichtet werden darf, was sich in der erzählten Welt nicht tatsächlich ereignet (hat), sondern nur, dass der Rezipient über den „innerfiktionalen ontologischen Status“ (Müller 2010: 3) des Berichteten nicht im Unklaren gelassen werden darf (vgl. Müller 2010: 3). Wie wirkungsmächtig diese Konvention noch bis vor relativ kurzer Zeit war, zeigt ein Beispiel aus dem Werk Alfred Hitchcocks. Dessen Film *Stage Fright* (USA 1949) enthält eine Rückblende, die sich nachträglich als Lüge herausstellt. Dieses Experiment brachte Hitchcock viel Kritik ein und er selbst bezeichnete es später als Fehler (vgl. Truffaut 1999: 158). Hitchcock, der zahlreiche Konventionsbrüche beging, schreckte vor diesem nachträglich zurück.

Das Filmbeispiel kann als Überleitung zum nächsten Thema dienen. Nach dem groben Überblick über Entstehung und Differenzierung des Begriffs des unzuverlässigen Erzählens folgt nun ein Abschnitt über die speziellen Erscheinungsformen und Beschreibungsmodelle erzählerischer Unzuverlässigkeit in audiovisuellen Medien.

2.1.3 Unzuverlässiges Erzählen in audiovisuellen Medien

Wie zahlreiche andere Begriffe und Konzepte wurde auch die Kategorie unzuverlässiges Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft übernommen, als Wissenschaftler begannen, sich mit der erzähltheoretischen Dimension audiovisueller Medien zu beschäftigen (vgl. Brütsch 2011: 1).

Obwohl es mittlerweile zahlreiche Arbeiten zum Thema gibt, ist die Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film häufig als unzureichend beschrieben worden (vgl. z. B. Laass 2006: 253). Es besteht unter Filmwissenschaftlern noch weniger als in der Literaturwissenschaft Einigkeit darüber, was genau mit der Bezeichnung unzuverlässiges Erzählen gemeint sei. Denn der literaturwissenschaftliche Begriff kann nicht ohne Modifikation auf das Medium des Films übertragen werden. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass im Film anders erzählt wird als in einem literarischen Text. Um die (Un-)Zuverlässigkeit eines Textes beurteilen zu können, muss zunächst geklärt werden, wer erzählt. Diese Frage ist für audiovisuelle Medien jedoch wesentlich schwerer zu beantworten als für rein sprachliche. Schließlich findet jede filmische Erzählung auf mehreren Kanälen gleichzeitig statt. Erst das Zusammenspiel verschiedener audiovisueller Gestaltungsformen erzeugt eine filmische Erzählung. Es

gibt unterschiedliche Auffassungen darüber, ob man sie zu einer einzigen filmischen Erzählinstanz zusammenfassen kann. Seymour Chatman tut es, indem er den cinematic narrator folgendermaßen definiert: „A film’s narrator is the combination of *mise en scène*, cinematography, editing, and sound.“ (hier zitiert nach Anderson 2010: 82). Andere Theoretiker lehnen eine filmische Erzählinstanz per se ab – etwa David Bordwell und Edward Branigan (vgl. Brössel 2014: 38) – oder differenzieren zwischen verschiedenen Erzählinstanzen – Jörg Schweinitz spricht von der „Kopräsenz narrativer Instanzen“ (Schweinitz 2005: 93). Markus Kuhn folgend unterscheidet ich zwischen einer im Film obligatorischen visuellen Erzählinstanz (VEI) und einer im Film fakultativen sprachlichen Erzählinstanz (SEI) (vgl. Kuhn 2011: 87-98). Doch selbst wenn man wie Chatman einen cinematic narrator postuliert, bleibt er im Vergleich zum literarischen Erzähler eine eher abstrakte Größe. Auch wenn persönliche Erzählerfiguren im Film auftauchen – etwa in Form von homodiegetischen Voice-over-Erzählern – bilden ihre Berichte immer nur einen Teil der Erzählung, der durch die übrigen Elemente der filmischen Inszenierung ergänzt, illustriert oder in Frage gestellt wird (vgl. Kuhn 2011: 99). Eine Sonderform bilden Filme oder Serien, in denen die Kamera in die Handlung integriert ist, wie Pseudodokumentationen (z. B. *The Blair Witch Project* USA 1999, *The Office* GB 2001-2003), doch selbst bei diesen kann die Kamera bzw. die filmende Figur nicht als alleinige Erzählinstanz gelten, da die nachträglich vorgenommene Montage einer anderen Instanz zugeordnet werden muss.

Dass die Frage, wer eine Geschichte erzählt, in audiovisuellen Erzählungen wesentlich schwerer zu beantworten ist, hat eine besondere Bedeutung für die Beschäftigung mit erzählerischer Unzuverlässigkeit. Denn sehr häufig beruht die Unzuverlässigkeit in Filmen gerade darauf, dass für den Zuschauer unklar bleibt, aus wessen Perspektive das Geschehen präsentiert wird. Ein häufiger Fall ist die scheinbar unpersönliche Darstellung eines Geschehens, die jedoch eigentlich persönlich fokalisiert ist: während der Zuschauer glaubt, Informationen von einer allwissenden und objektiven Erzählinstanz zu erhalten, ist er tatsächlich auf die subjektive und unter Umständen verzerrte Wahrnehmung einer Figur angewiesen (vgl. Schalleger 2006: 314). Eine zweite Form erzählerischer Unzuverlässigkeit entsteht durch Widersprüche zwischen den einzelnen Kanälen der filmischen Erzählung, beispielsweise zwischen den Informationen, die ein Voice-over-Erzähler (SEI) liefert, und denen, welche die Kamera vermittelt (VEI).

Dass erzählerische Unzuverlässigkeit im Film auf andere Weise entsteht als in der Literatur, bedeutet jedoch nicht, dass die literaturwissenschaftlichen Begriffe nicht übertragbar wären. Es ist aber auffällig, dass die meisten Theoretiker innerhalb der Filmwissenschaft mit

dem Terminus unzuverlässiges Erzählen ein anderes Phänomen beschreiben als die meisten Literaturwissenschaftler. Matthias Brütsch unterscheidet in diesem Zusammenhang den literaturwissenschaftlichen und den filmwissenschaftlichen Prototyp. Unter ersterem versteht er eine Konstellation, in der ein homodiegetischer Erzähler den Leser durch fragwürdige Äußerungen dazu bringt, eine andere Sichtweise als er selbst einzunehmen; also eine bestimmte Distanz zwischen der Position des Erzählers und der des Lesers. Die Sichtweise des Lesers decke sich dabei mit der Position der gesamten Erzählung – beziehungsweise derjenigen des impliziten Autors, sofern ein solcher postuliert wird. Die Distanz zwischen Leser und Erzähler werde relativ früh im Werk aufgebaut und der Leser sei in einer überlegenen Wissensposition, da er die Einschränkungen des Erzählers erkenne und sich von dessen Perspektive emanzipiere (vgl. Brütsch 2011: 1 f.).

Als filmwissenschaftlichen Prototyp bezeichnet Brütsch dagegen eine Konstellation, in welcher die filmische Erzählinstanz – Brütsch postuliert eine unpersönliche Erzählinstanz als die Summe aller audiovisuellen Gestaltungsmittel im Sinne von Chatmans cinematic narrator – über einen längeren Zeitraum hinweg den Zuschauer zu falschen Schlussfolgerungen über den ontologischen Status von Teilen der Erzählung verleitet. Diese falschen Fährten seien auf einen final plot twist, eine überraschende Wendung am Ende des Films, ausgelegt, sodass die gesamte Handlung in der Rückschau in einem anderen Licht erscheine (vgl. Brütsch 2011: 2 f.).

Wie Brütsch nachweist, kommen die beiden Prototypen – deren Unterscheidung sich weitgehend mit der zwischen mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit deckt – jedoch auch im jeweils anderen Medium vor (vg. Brütsch 2011: 5 f.).

Es kann also festgehalten werden, dass erzählerische Unzuverlässigkeit im Film zwar häufig auf andere Weise entsteht als in der Literatur, die grundsätzlichen unter 2.1.2 beschriebenen Kategorien (mimetisch/axiologisch, under-/misreporting, bewusst/unbewusst, aufgelöst/nicht aufgelöst) sich jedoch auf beide Medien anwenden lassen. Der Komplexität der filmischen Erzählperspektive kann dabei Rechnung getragen werden, indem zwischen VEI und SEI unterschieden und das Verhältnis zwischen personalen Binnenerzählern und den filmischen Vermittlungsinstanzen im Einzelfall untersucht wird.

Erzählerische Unzuverlässigkeit in Serien ist bisher relativ wenig erforscht worden (vgl. Schallegger 2006, Leiendecker 2013), die für den Film entwickelten Beschreibungsmodelle erwiesen sich dabei jedoch in der Regel als tragfähig. Besonderheiten des Serienformates, wie der lange Erzählzeitraum und mögliche Wechselwirkungen zwischen Publikumsreaktionen

und der weiteren Produktion, müssen berücksichtigt werden, erfordern m. E. jedoch keine eigene Terminologie.

2.1.4 Analyseraster für die Untersuchung

Das folgende Analyseraster dient als vorläufiges Beschreibungsmodell für die verschiedenen Formen mimetischer Unzuverlässigkeit im Film beziehungsweise in der Serie. Es fußt auf den für die Literatur entwickelten terminologischen Kategorien, die unter 2.1.1 und 2.1.2 beschrieben wurden, berücksichtigt aber die Besonderheiten filmischer Erzählstruktur und serieller Handlungsverläufe. Unterschieden werden sieben Kategorien, innerhalb derer sich konkrete Formen narrativer Unzuverlässigkeit einordnen lassen.

Das Analyseraster bezieht sich nur auf Formen mimetischer Unzuverlässigkeit. Beispiele für axiologische Unzuverlässigkeit finden sich in *How I Met Your Mother* deutlich weniger, sind aber ebenfalls Gegenstand der Untersuchung.

A. Kanal der Unzuverlässigkeit

1. VEI – z. B. im Bild Gezeigtes bzw. per Tonspur Präsentiertes erweist sich als unwahr/unvollständig
2. SEI – z. B. Äußerungen eines Voice-over- bzw. eines im Bild gezeigten Erzählers erweisen sich als unwahr/unvollständig
3. VEI und SEI – z. B. Bild und Voice-over präsentieren ‚einstimmig‘ etwas Unwahres/Unvollständiges

B. Erzählebene

1. Berichte der primären Erzählinstanz erweisen sich als unwahr/unvollständig
2. Berichte einer sekundären Erzählerfigur erweisen sich als unwahr/unvollständig
3. Berichte einer tertiären Erzählerfigur erweisen sich als unwahr/unvollständig

C. Quantität vs. Qualität

1. Wichtige Informationen werden vorenthalten, wodurch der Rezipient zu falschen Schlüssen verleitet wird
2. Es werden dezidiert falsche Informationen geliefert

D. Was erweist sich als falsch/lückenhaft?

1. Nur einzelne Elemente der Erzählung
2. Ganze Handlungsstränge („alles nur ein Traum“)

3. Es bleibt unklar, was/wie viel von der Erzählung nicht der Wahrheit entspricht, es gibt lediglich Hinweise darauf, dass (zumindest) ein Teil (möglicherweise) unwahr ist

E. (Wie) erfolgt die Auflösung? Aufgelöst vs. nichtaufgelöst

1. Durch eine dezidierte Richtigstellung der ersten Version (a) durch einen anderen (Binnen-)Erzähler, (b) durch Selbstkorrektur desselben (Binnen-)Erzählers

2. Durch eine zweite Version, die im Widerspruch zur ersten steht, ohne dass klar würde, welche wahr ist (vgl. *Rashomon*) – diese kann wiederum (a) durch einen anderen (Binnen-)Erzähler oder (b) durch denselben (Binnen-)Erzähler präsentiert werden

3. Durch Widersprüche/Unstimmigkeiten innerhalb der Erzählung, die nicht aufgelöst werden

F. Wann erfolgt die Auflösung? (wenn überhaupt)

1. Schon während der Erzählung wird deutlich, dass das Erzählte/ein Teil des Erzählten im Widerspruch zur innerfiktionalen Wahrheit steht

2. Das Erzählte/ein Teil des Erzählten wird unmittelbar nach seiner Präsentation als unzuverlässig entlarvt

3. Ein Teil der Erzählung wird erst deutlich später (am Ende des Films/in einer späteren Episode der Serie) als unzuverlässig entlarvt

G. Motive/Gründe

1. Gedächtnislücken einer Erzählerfigur

2. Bewusste Verschleierung/Manipulation durch Erzählerfigur, z.B. aus narzisstischen oder pädagogischen Motiven

3. Anreicherung oder Ausschmückung der Erzählung, um sie unterhaltsamer/ästhetisch hochwertiger zu gestalten (sowohl auf der Ebene der primären Erzählinstanz als auch auf der Ebene von figuralen Erzählern denkbar)

2.2 Genre der Sitcom

„Sitcom has often been understood as an 'obvious' and 'straightforward' form of programming which is easy to spot and simple to define.” (Mills 2011: 24). Dass diese Auffassung nicht mehr zeitgemäß ist, zeigt ein Blick auf so unterschiedliche Fernsehserien wie *The Big Bang Theory* (USA seit 2007) auf der einen und *The Larry Sanders Show* (USA 1992-1998) auf der anderen Seite. Serien werden dem Sitcom-Genre nicht zugerechnet, weil sie einer bestimmten, feststehenden Definition entsprechen, sondern, weil sie bei aller Unterschiedlichkeit genug Ähnlichkeiten mit anderen Serien aufweisen, die traditionell als Vertreter des Gen-

res gelten, um die Zuordnung zu rechtfertigen (vgl. Mills 2011: 25). Jason Mittel fordert daher, Genres “should be viewed as a fluid and active process” (Mittel 2004: 16). Vor diesem Hintergrund soll es hier nicht darum gehen, eine allgemeingültige Definition aufzustellen, sondern lediglich, einige besonders charakteristische Merkmale zu ermitteln, die üblicherweise als Kriterien für die Genrezuordnung gelten. Dafür kann ein Blick auf eine traditionelle Definition des Genres aus den 1980er Jahren hilfreich sein:

„a half-hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite: what happens in a given episode is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour ... Sitcoms are generally performed before live audiences, whether broadcast live (in the old days) or filmed or taped, and they usually have an element that might almost be metadrama in the sense that since the laughter is recorded (sometimes even augmented), the audience is aware of watching a play, a performance, a comedy incorporating comic activity. The most important feature of sitcom structure is the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored ... This faculty for the ‘happy ending’ is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory. (Mintz 1985: 114-115)

Der klassische Genrevertreter zeichnet sich also durch eine unkomplizierte Erzählsituation und eine Art theatrale Direktheit aus. In verschiedenen modernen Sitcoms wird diese Genrekonvention nicht mehr eingehalten oder stark variiert. Solche Abweichungen sind bereits wissenschaftlich beschrieben worden. Gegenstand von Untersuchungen waren dabei meist Serien, die für die seit Ende der 1990er Jahre erfolgreichen Pay-TV-Sender wie HBO produziert werden und sich in formaler Hinsicht von der traditionellen Sitcom unterscheiden; beispielsweise Pseudodokumentationen wie *The Office* oder *Curb Your Enthusiasm* (USA seit 2000). Bemerkenswert an *How I Met Your Mother* ist jedoch, dass die Serie formal-ästhetisch der klassischen Definition einer Sitcom entspricht – wenige, feste Kameraeinstellungen, high-key-Beleuchtung, strikte Aufrechterhaltung der Illusion der vierten Wand, Tonspur mit eingespieltem Gelächter – und zugleich auf narrativer Ebene einige für das Genre höchst ungewöhnliche Eigenarten aufweist: Komplexität der Erzählstruktur und erzählerische Unzuverlässigkeit.

3 Analyse

3.1 Kurze Einführung in den Gegenstand der Untersuchung: *How I Met Your Mother*

Die Serie wurde für den amerikanischen Fernsehsender CBS produziert und von 2005 bis 2014 ausgestrahlt. Sie besteht aus neun Staffeln mit jeweils 20 bis 24 Episoden. Regie führte

Pamela Fryman, die Drehbücher schrieb ein Autorenteam um Carter Bays und Craig Thomas, von denen die Idee zur Serie stammt.

Die Handlung ist folgende: Ted Mosby, der Rahmenerzähler der Geschichte, berichtet im Jahr 2030 als etwa Fünfzigjähriger seiner Tochter und seinem Sohn aus seinem Leben. Seine titelgebende Ankündigung, er werde seinen Kindern nun erzählen, wie er ihre Mutter kennengelernt habe, leitet eine Rückblende ein, die den größten Teil der Serie ausmacht und nur gelegentlich von kurzen Szenen aus der Rahmen-Erzählsituation unterbrochen wird. Teds Erzählung beginnt im Jahr 2005, spielt also in der Gegenwart des Fernsehpublikums. Um die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Zeitebenen zu erleichtern, bezeichne ich Bernd Leiedecker folgend den Rahmenerzähler als Zukunfts-Ted und die Hauptfigur der Binnenerzählungen als Gegenwarts-Ted (vgl. Leiedecker 2013: 234). Gegenwarts-Ted lebt als junger Architekt in New York, ebenso wie seine Freunde Marshall Erickson, Lily Aldrin, Barney Stinson und Robin Scherbatsky. Die vier sind neben Ted die wichtigsten Figuren der Serie: Marshall, Gegenwarts-Teds bester Freund, Lily, dessen Verlobte und spätere Ehefrau, Barney, ein eingefleischter Single und notorischer Frauenheld, der sich stets bemüht, Gegenwarts-Ted von seinem Lebenswandel zu überzeugen und Robin, in die Gegenwarts-Ted sich in der ersten Folge verliebt und die später zu seiner besten Freundin wird, wobei ihre Freundschaft immer wieder von amourösen Phasen unterbrochen ist.

Die Hauptschauplätze sind Teds Wohnung, in der er zu Beginn der Serie mit Marshall, später mit wechselnden Mitbewohnern lebt, und das McLaren's, die Stammkneipe der Freunde, die sich direkt unter Teds Wohnung befindet.

Die Erzählstruktur der Serie ist für eine Sitcom recht komplex. Obwohl Zukunfts-Ted – im Sinne Genettes ein extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler, da er als Figur in seiner eigenen Erzählung auftritt (vgl. Genette 1998: 178) – grundsätzlich chronologisch erzählt und sich die Geschichte immer weiter dem Zeitpunkt nähert, an dem Gegenwarts-Ted die Mutter seiner zukünftigen Kinder kennen lernt, ist die Chronologie der Handlung immer wieder von Rückblenden oder Vorgriffen auf spätere Ereignisse unterbrochen, die als flashbacks oder flashforwards inszeniert sind. Außerdem werden diverse andere Figuren innerhalb der Binnenerzählung ihrerseits zu Binnenerzählern. In der Terminologie Wolf Schmid werden sie damit zu tertiären Erzählern – die primäre Erzählinstanz präsentiert die Rahmenhandlung, Zukunfts-Ted als der sekundäre Erzähler die Binnenerzählung (vgl. Schmid 2008: 85). Alle Hauptfiguren einschließlich Gegenwarts-Ted sowie zahlreiche Nebencharaktere treten im Laufe der Serie zeitweise als tertiäre Erzähler auf, indem sie beispielsweise aus ihrer Vergangenheit erzählen und damit Rückblenden einleiten. Visuell sind sowohl die Hauptrückblende

als auch die Rückblenden in der Rückblende von wenigen Ausnahmen abgesehen extern fokalisiert und gemäß der klassischen Sitcom-Ästhetik inszeniert (s. o. 2.2). Daher kann in der Regel nicht von der Inszenierung auf den jeweiligen Erzähler geschlossen werden. Übliche Strategien, die nach Ferenz auch im „klassischen Modus“ (Ferenz 2006: 11) eingesetzt werden, um eine homodiegetische Erzählsituation darzustellen, sind „Omnipräsenz des Hauptdarstellers, der kontinuierliche Voice-over, die subjektive Kamera, der subjektive Sound“ (Ferenz 2006: 11). Diese Strategien werden in *How I Met Your Mother* überwiegend nicht eingesetzt. Das grundsätzliche Wissen um die Eigenschaft von Zukunfts-Ted als Erzähler wird eher durch gelegentliche eingestreute Markierungen und ritualisierte Erinnerungen wach gehalten. Nicht zuletzt enthält schon der Name der Serie das – wie wir sehen werden unzuverlässige – Versprechen, dass hier aus einer bestimmten Perspektive, nämlich der ersten Person Singular, ein bestimmtes Geschehen geschildert wird.

Die – insbesondere für eine Sitcom – komplexe Erzählstruktur wird noch verkompliziert durch verschiedenste Formen erzählerischer Unzuverlässigkeiten auf den unterschiedlichen Ebenen der Erzählung.

3.2 Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit in *How I Met Your Mother*

Aus der fast unerschöpflichen Fülle von Beispielen für erzählerische Unzuverlässigkeit in *How I Met Your Mother* sollen einige herausgegriffen werden, welche die Vielfalt des Phänomens demonstrieren.

Zur besseren Übersicht sind die folgenden Beobachtungen nach der Erzählebene, auf der die jeweils beschriebenen Unzuverlässigkeiten angesiedelt sind, gegliedert. Diese Gliederung soll den Überblick über die komplexe Erzählstruktur der Serie erleichtern. Dabei wird zuerst die tertiäre, anschließend die sekundäre und zuletzt die primäre Erzählebene behandelt. Diese numerisch umgekehrte Reihenfolge erscheint mir sinnvoll, weil so zunächst die häufigeren und unkomplizierteren und später die selteneren und komplexeren Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit behandelt werden.

Die Gliederung innerhalb der Hauptabschnitte erfolgt nach unterschiedlichen Kriterien. Durch dieses Vorgehen soll auf der einen Seite den Charakteristika der Unzuverlässigkeiten auf der jeweiligen Erzählebene Rechnung getragen werden und auf der anderen Seite die Bandbreite der unterschiedlichen Formen in der gesamten Serie demonstriert werden. So sind die Beispiele für Unzuverlässigkeiten auf tertiärer Erzählebene danach gegliedert, ob oder wann sie innerhalb der Binnenerzählung aufgelöst werden (s. o. 2.1.4: Kategorie E des Analy-

serasters). Die Beispiele für Unzuverlässigkeiten auf sekundärer Erzählebene sind nach den Gründen oder Motiven geordnet, aufgrund derer sie entstehen (s. o. 2.1.4: Kategorie G des Analyserasters).

In der dritten und letzten Kategorie werden zwei Beispiele für Unzuverlässigkeit beschrieben, die sich zwischen den Erzählebenen abspielen beziehungsweise nicht eindeutig einer Erzählebene zuordnen lassen.

Da mimetische Unzuverlässigkeit in *How I Met Your Mother* weitaus häufiger vorkommt als axiologische, beschäftigt sich die Analyse vorwiegend mit ersterer. Der Einfachheit halber spare ich daher im Folgenden den Zusatz „mimetisch“ und spreche nur von unzuverlässigem Erzählen, wenn mimetische Formen gemeint sind. Wo außerdem axiologische Unzuverlässigkeit beschrieben und analysiert wird, ist diese eindeutig benannt. Ich führe in die Gliederung jedoch keine eigene Kategorie für axiologische Formen ein, da diese sich erstens in die gleichen Kategorien einordnen lassen wie mimetische – Erzählebene u.s.w. – und zweitens fast immer im Verbund mit mimetischen Formen auftreten und sich daher m. E. am besten gemeinsam mit diesen beschreiben lassen.

3.2.1. Unzuverlässigkeit auf der tertiären Erzählebene – Lügende Rückblenden

Die wohl häufigste Form erzählerischer Unzuverlässigkeit – und meines Wissens die einzige, die bisher wissenschaftlich untersucht wurde (vgl. Leiendecker 2013) – in *How I Met Your Mother* ist die lügende Rückblende – auch false flashback – auf tertiärer Erzählebene. Ich verstehe darunter eine Konstellation, in der eine Figur innerhalb der Binnenerzählung etwas erzählt, das filmisch inszeniert wird, sich aber während oder nach der Erzählung als falsch innerhalb der erzählten Welt erweist.

3.2.1.1 Sofort aufgelöste lügende Rückblenden

Solche lügenden Rückblenden treten in unterschiedlichen Formen auf. Meistens werden sie durch eine zweite Version des Geschehens entlarvt, die mal vom Erzähler selbst, mal von einer anderen Figur nachgeliefert wird. Häufig erfolgt diese Auflösung direkt nach der falschen Version. So äußert Gegenwarts-Ted in einer Folge (Staffel 6, Episode 22: „The Perfect Cocktail“), nach dem Genuss von Bourbon könne er immer hervorragend beatboxen. Eine kurze Sequenz zeigt, wie er vor einem begeisterten Publikum eine in der Tat beeindruckende Beatbox-Performance präsentiert. Lily weist Gegenwarts-Ted jedoch darauf hin, dass der

Bourbon lediglich dafür sorgt, dass es sich für ihn selbst gut anhört. Daraufhin wird die Sequenz von Teds Auftritt wiederholt, diesmal jedoch mit gelangweiltem Publikum und einem völlig unfähigen Beatboxer. Die scheinbar objektive Darstellung der ersten Version wird durch die zweite als Repräsentation der subjektiven Wahrnehmung der Erzählerfigur entlarvt. Die Unzuverlässigkeit der ersten Version ist das Resultat der vom Alkohol beeinträchtigten Wahrnehmung von Vergangenheits-Ted, entsteht also unbewusst. Es finden sich aber auch zahlreiche Beispiele für bewusste Lügen von Figuren. So beschreibt Barney Gegenwarts-Ted, wie er zwei junge Frauen davon überzeugt habe, er sei Neil Armstrong. Eine Rückblende zeigt die begeisterten Reaktionen der beiden, als Barney einen ‚Dreier‘ vorschlägt. Gegenwarts-Ted fragt daraufhin: „Oh, really? Cause you look like you had two Vodka Tonic thrown in your face.“ (Staffel 5, Episode 19: „Zoo or False“). Hier erfolgt die Auflösung nicht durch eine zweite, korrigierende Rückblende, sondern lediglich durch den verbalen Einwand von Gegenwarts-Ted und ein anschließendes Geständnis des als unzuverlässig entlarvten Binnenerzählers. Barney antwortet nämlich zerknirscht: „But the story was better with my ending.“ (Ebd.).

In den beiden geschilderten und vielen ähnlichen Fällen folgt die Auflösung – durch VEI und/oder SEI – direkt auf die falsche Version. Bernd Leiendecker nimmt an, dieser kurze Abstand zwischen Lüge und Richtigstellung sei ein entscheidender Grund, warum das Publikum nicht mit Unwillen auf die Unzuverlässigkeiten reagiere (vgl. Leiendecker 2013: 239). Entgegen Leiendeckers Behauptung finden sich jedoch auch zahlreiche Beispiele für Unzuverlässigkeiten, die erst deutlich später aufgelöst werden.

3.2.1.2 Später aufgelöste lügende Rückblenden

In „Ted Mosby, Architect“ (Staffel 2, Episode 4) erfolgt der final-plot-twist erst am Ende der Episode.

Gegenwarts-Ted beklagt sich in der Bar seinen Freunden gegenüber, dass Frauen – konkret seine aktuelle Freundin Robin – seinen Beruf langweilig fänden. Barney widerspricht, indem er behauptet, Architekten wirkten auf Frauen so anziehend wie keine andere Berufsgruppe. Als Robin und Lily später am Abend auf der Suche nach Gegenwarts-Ted in die Bar kommen, können sie ihn nicht finden, eine junge Frau sagt ihnen jedoch, „Ted Mosby, the architect“ habe die Bar gemeinsam mit ihrer attraktiven Freundin verlassen, um auf eine Party zu gehen. Eine Rückblende visualisiert den Bericht. Robin und Lily suchen nun mehrere Orte auf, an denen „Ted Mosby, the architect“ vor wenigen Stunden mit seiner Begleiterin gewe-

sen ist. Überall finden sie Augenzeugen, die sich an ihn erinnern können. Ihre Berichte leiten Rückblenden ein, die zeigen, wie Ted mit seiner Bar-Bekannschaft flirtet und großspurig von seinem Beruf erzählt. Ein Türsteher gibt Robin und Lily schließlich die Adresse der Frau, die laut seiner als Rückblende inszenierten Erzählung auf dem Rücken von „Ted Mosby, the architect“ nach Hause geritten ist. Als Robin und Lily im Appartement ankommen, finden sie im Bett aber nicht Ted sondern Barney. Seine Erzählung enthüllt die wahren Ereignisse des Abends: Kurz nachdem Barney das McLaren's verlassen hat, kehrt er noch einmal zurück und findet Gegenwarts-Ted im Gespräch mit der Rothaarigen und ihrer Freundin. Wenig später verabschiedet sich Ted, und Barney stellt sich den beiden Frauen als „Ted Mosby, architect“ vor.

Nach dieser Enthüllung werden alle bisher beschriebenen Rückblenden in kurzen Ausschnitten wiederholt, wobei nun Barney an Teds Stelle zu sehen ist – ähnlich den Erinnerungsflashbacks in *Fight Club* (USA 1999), die den namenlosen Protagonisten an Stelle von Tayler Durden zeigen und so ihre Personalunion enthüllen. Barney gab sich als Ted aus, um seine These über die Anziehungskraft von Teds Beruf auf Frauen zu beweisen, die Täuschung seiner Freunde war jedoch unbeabsichtigt.

Die erzählerische Unzuverlässigkeit beruht hier wie so oft auf der irreführenden Scheinobjektivität visueller Inszenierung. Die false flashbacks, die von den Erzählungen der Augenzeugen – welche den echten Ted alle nicht kannten – eingeleitet wurden, waren nicht, wie der Zuschauer angenommen hatte, die mimetisch korrekte Bebilderung ihrer Berichte, sondern die Visualisierung der mentalen Konstruktion dieser Berichte durch die Zuhörerinnen Robin und Lily. Der Zuschauer sah also nicht, was die Binnenerzähler erzählten, sondern, wie Robin und Lily sich den Inhalt ihrer Erzählung ausmalten.

Charakteristisch an dieser Form unzuverlässigen Erzählens ist die Reduktion der Subjektivität auf ein einziges Element: die Versionen von Barney und den anderen unterscheiden sich nur im Hinblick auf die Identität von Ted beziehungsweise Barney selbst. Dialoge, Gesten und Ereignisse sind völlig identisch. Dies gilt auch für die Inszenierung der (false) flashbacks: Sie unterscheiden sich weder in der Kameraperspektive, noch in der Einstellungsgröße oder einem anderen technischen Parameter. Diese Reduktion ermöglicht das zweite Charakteristikum der Unzuverlässigkeit in der beschriebenen Episode: völlige Auflösung. Es bleiben keinerlei grundsätzliche Zweifel an der Glaubwürdigkeit und Verlässlichkeit der verschiedenen mündlichen Berichte. Alle Berichte stützen sich gegenseitig, bis auf einen einzigen Widerspruch, der am Ende ausgeräumt wird. Die Ereignisse sind damit lückenlos und zur allgemeinen Zufriedenheit aufgeklärt, Teds Unschuld ist bewiesen. So wird gerade durch erzähle-

rische Unzuverlässigkeit am Ende maximale Zuverlässigkeit hergestellt. Dass sich in *How I Met Your Mother* auch weniger geschlossene und begrenzte Fälle von unzuverlässigem Erzählen finden, soll durch folgende Beispiele verdeutlicht werden. Dafür ist es sinnvoll, zunächst kurz die Unzuverlässigkeiten auf sekundärer Erzählebene zu betrachten.

3.2.1.3 Nichtaufgelöste lügende Rückblenden

In seltenen Fällen werden lügende Rückblenden überhaupt nicht aufgelöst, das heißt, es ist zwar deutlich, dass sie nicht der innerfiktionalen Wahrheit entsprechen oder dies jedenfalls wahrscheinlich ist, es wird jedoch keine wahre Version der Ereignisse nachgeliefert, welche die falschen Informationen korrigiert. So berichtet Marshall in unterschiedlichen Varianten davon, wie er im Central Park ausgeraubt wurde (Staffel 5, Episode 19: „Zoo or False“). Weder der Zuschauer noch die innerfiktionalen Adressaten erfahren, welche Version der Wahrheit entspricht. Die Episode wird im Zusammenhang mit Unzuverlässigkeit auf sekundärer Ebene noch ausführlicher behandelt.

3.2.2 Unzuverlässigkeiten auf der sekundären Erzählebene

In den bisher beschriebenen Beispielen waren ausschließlich Binnenerzähler auf tertiärer Ebene für die Unzuverlässigkeiten verantwortlich, doch auch der Rahmenerzähler erweist sich immer wieder als wenig zuverlässig.

3.2.2.1 Erinnerungslücken und zweifelhafte Quellen

Zukunfts-Ted kann sich an manches aus seiner Vergangenheit nicht genau erinnern. Aus diesem Grund ersetzt er beispielsweise den Namen einer ehemaligen Geliebten durch „Blabla“, woraufhin sie von allen Personen innerhalb der Binnenerzählung so genannt wird (Staffel 3, Episode 5: „How I Met Everyone Else“). Auch bringt er gelegentlich die Reihenfolge der Ereignisse durcheinander und muss sich korrigieren (z. B. Staffel 3, Episode 17: „The Goat“).

Mehrmals wird auch problematisiert, dass Zukunfts-Ted von Ereignissen berichtet, bei denen er selbst nicht anwesend war. So distanziert er sich ausdrücklich von seiner eigenen Geschichte, wenn der Inhalt der Erzählung zu unglaubwürdig wird und verweist auf seine Informanten. Als Marshalls Hand in Folge einer allergischen Reaktion auf die doppelte Größe

anschwillt, wirft Zukunfts-Ted als Voice-over ein: „OK, I’m pretty sure it wasn’t that bad, but this is how uncle Marshall likes to tell the story.“ (Staffel 8, Episode 14: „Ring Up“).

3.2.2.2 Pädagogische Motive

Außerdem wandelt Zukunfts-Ted seine Geschichte in mehreren Punkten aus pädagogischen Gründen ab. So ersetzt Ted wiederholt Schimpfwörter durch harmlose Wörter, die ähnlich klingen (z. B. Staffel 2, Episode 11: „How Lily Stole Christmas“). Auch will er seinen Kindern gegenüber nicht offen zugeben, dass seine Freunde und er gelegentlich Marihuana konsumiert haben und erklärt an entsprechenden Stellen seiner Erzählung stattdessen, sie hätten ein Sandwich gegessen – woraufhin man die Figuren tatsächlich ein Sandwich essen sieht. Die VEI folgt damit zwar der SEI, entlarvt diese aber zugleich auf subtile Weise als unzuverlässig, indem sie durch das Setting und die Reaktion der Figuren die wahre Bedeutung der Allegorie enthüllt (z. B. in Staffel 7, Episode 10: „Tick Tick Tick“).

Die pädagogisch motivierten Unzuverlässigkeiten sind Beispiele für Kommunikation, die an den expliziten Adressaten vorbei direkt an das extratextuelle Publikum gerichtet ist (vgl. Ebenenmodell nach Laass 2006: 255). Die wahre Bedeutung des Sandwich-Essens wird dem Zuschauer sozusagen hinter dem Rücken der Kinder vermittelt.

3.2.2.3 Ästhetische Motive

Gelegentlich wird auch deutlich, dass Zukunfts-Ted die historischen Tatsachen für seine Erzählung aus ästhetischem Kalkül manipuliert. So äußert er als Voice-over mitten in der Handlung von „The Rebound Girl“ (Staffel 7, Episode 11) „Kids, I don’t think there was a knock at the door at that exact moment, but for the purposes of this story...“. Prompt hört man, wie an die Tür des Apartments geklopft wird.

Im Gegensatz zu den aufgelösten falschen Rückblenden lässt das zuletzt angeführte Zitat grundsätzliche Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzählung entstehen, zeigt es doch, dass Zukunfts-Ted keineswegs nur der Chronist, sondern zugleich der „Architekt“ seiner eigenen Vergangenheit ist, der Ereignisse rafft, zuspitzt oder sogar erfindet.

Solche grundsätzlichen Zweifel werden auch im folgenden Beispiel gesät, das besonders interessant ist, weil es die (Un-)Zuverlässigkeit von Zukunfts-Teds Erzählung direkt thematisiert.

Die Folge „Zoo or False“ (Staffel 5, Episode 19) beginnt der Rahmenerzähler Zukunfts-Ted – durch Voice-over repräsentiert – mit den Worten: „Kids, you may be wondering how many of the storys I’m telling you were true. It’s a fair question. After all there’s a fine line between a good story and a boldfaced lie.“

Obwohl die Frage, wie viele oder welche von Teds Geschichten wahr sind, unbeantwortet bleibt, geht es in den verschiedenen Handlungssträngen der Episode immer wieder um die „fine line“ und die Frage, ob oder in welchem Maße ein guter Geschichtenerzähler der Wahrheit verpflichtet ist. Barney und Gegenwarts-Ted vertreten dabei entgegengesetzte Positionen, Marshall bleibt ambivalent und bewegt sich dadurch ebenso im Spannungsfeld zwischen den beiden Extrem-Positionen wie der Rahmenerzähler Zukunfts-Ted. Die Haupthandlung der Episode ist folgende: Marshall erzählt seinen Freunden, er sei im Central Park ausgeraubt worden. Seine Frau Lily reagiert panisch und will sich eine Pistole anschaffen, um ihren Mann und sich künftig vor Überfällen schützen zu können. Daraufhin ändert Marshall, der dieses Vorhaben ablehnt, seine Geschichte: er berichtet scheinbar widerwillig, sein Portemonnaie sei von einem Äffchen im Zoo gestohlen worden und er habe, um das peinliche Erlebnis verschweigen und zugleich den Verlust der Geldbörse erklären zu können, die Geschichte vom Überfall erfunden. Doch auch die neue Version hat unerwünschte Folgen: Robin lädt Marshall in eine von ihr moderierte Fernsehshow ein, wo er live einem landesweiten Publikum berichten soll, wie er von dem Äffchen bestohlen wurde. Kurz vor der Show ändert er seine Geschichte erneut: Ted und Barney gegenüber behauptet er, er sei doch von einem bewaffneten Verbrecher ausgeraubt worden und habe sich die Äffchen-Geschichte nur ausgedacht, um zu verhindern, dass seine Frau sich bewaffne. Ted versucht daraufhin, ihn vom Auftritt in Robins Show abzuhalten, während Barney dafür plädiert, an der Äffchen-Version festzuhalten. Teds Begründung für seine Position „people don’t like to be lied to“ kontert er mit den Worten „Wrong! They don’t like finding out, they ’ve been lied to because a lie is just a great story that someone ruined with the truth. (Barney Stinson)“.

Marshall lässt sich überreden, an der Show teilzunehmen, kurz vor der Live-Schaltung streitet er den Vorfall mit dem Äffchen jedoch ab. Lily gegenüber behauptet er jedoch weiterhin, er sei von einem Äffchen ausgeraubt worden. Als alle gleichzeitig auf Marshall einreden und ihn auffordern, endlich die Wahrheit zu sagen, verlässt er den Raum und Zukunfts-Ted erklärt per Voice-over, die Freunde hätten nie erfahren, wie Marshall sein Portemonnaie tatsächlich verloren habe.

Besonders interessant unter dem Gesichtspunkt erzählerischer (Un-)Zuverlässigkeit ist das darauf folgende Ende der Episode. Barney ist mit dem Ausgang der Geschichte unzufrieden

und äußert, er werde sie bei Gelegenheit mit einem anderen, erfundenen Ende erzählen. Vergangenheits-Ted weist ihn zurecht:

Vergangenheits-Ted: „Barney, enough with the lies. You can't just tag on a new ending because you're not satisfied with how the story wraps up.“

Barney: „Oh, really? Well, mark my words, Mosby: Someday you'll be telling this story and you'll see it my way.“

Zukunfts-Ted (Voice-over): “And than, kids you'll never believe what happened...“

[Das Äffchen, dem Marshall zeitweilig Taschendiebstahl unterstellt hatte und das sich zwecks “Gegenüberstellung” mit im Studio befindet, entkommt aus seinem Käfig, greift nach einer blonden Porzellanpuppe und besteigt mit ihr ein Modell des Empire-State-Buildings, das Ted mitgebracht hatte. Der Kameramann der Show beginnt, mit Papierfliegern nach dem Äffchen zu werfen. Die Szene ist mit Popmusik unterlegt. Die Anwesenden betrachten staunend das Geschehen.]

Vergangenheits-Ted: „Is this really happening?“

Barney: “Sure it is, Ted“

Zukunfts-Ted (Voice-over): “True story“

Marshall, der sich nicht zwischen den Ratschlägen seiner Freunde entscheiden kann, ringt sich weder dazu durch, weiterhin eine erfundene Geschichte zu behaupten, noch dazu, für die tatsächlichen Ereignisse einzustehen. Der Zuschauer erfährt dabei ebenso wenig wie Marshalls Freunde, welche Version wahr ist. Die verschiedenen im Laufe der Episode erzählten Versionen werden dem Zuschauer alle als Rückblenden präsentiert, die meist vom jeweiligen tertiären Binnenerzähler mittels Voice-over eingeleitet und alle in gleicher Weise inszeniert sind. Es kann also nicht aufgrund der Inszenierung auf den ontologischen Status des Gezeigten geschlossen werden, sondern nur aufgrund der textinternen Logik. Nach dieser kommt aber sowohl die Äffchen- als auch die (erste) Gangsterversion als wahrer Tathergang in Frage. Es bleibt daher unklar, welche wahr und welche erfunden ist. Da Marshall sich am Ende für keine von beiden, also weder für die Wahrheit noch für die Lüge entscheidet, bleibt der Kampf zwischen dem wahrheitsliebenden Vergangenheits-Ted und dem manipulationsfreudigen Barney auf der Ebene des tertiären Erzählers Marshall unentschieden.

Dies gilt jedoch nicht im gleichen Maße für Zukunfts-Ted, den sekundären Erzähler: Die Schlusszene, durch mehrere Markierungen vom Rest der Episode abgetrennt – Rahmung durch Voice-over-Kommentare (s. o.), die sonst innerhalb der Handlung unübliche extradiegetische Musik sowie eine ungewöhnlich hohe Schnittfrequenz –, ist eine direkte Anspielung auf den Film *King Kong* (USA, 1933), in welchem der titelgebende Riesenaffe mit einer blonden Frau in der Faust auf die Spitze des Empire-State-Buildings klettert, wo er schließlich von Kampfflugzeugen erschossen wird. Das Filmzitat in *How I Met Your Mother* ist innerhalb der Handlung so unglaublich, dass es kaum als innerfiktional wahres Ereignis betrachtet werden kann. Es scheint vielmehr eindeutig, dass die Erzählerfigur Zukunfts-Ted Barneys Prognose bestätigt, indem sie die Geschichte mit einem unwahren, aber spektakulären Ende

versieht. Diese These wird durch Barneys Verhalten gestützt. Die Frage von Vergangenheits-Ted, ob wirklich passiere, was er gerade sieht, bejaht Barney mit dem gleichen schiefen Lächeln, das er auch aufsetzt, wenn er selbst eine erfundene Geschichte präsentiert (vgl. Staffel 3, Episode 3: „The Wheel“). Dieser Gesichtsausdruck zusammen mit dem Umstand, dass ausgerechnet Barney hier über den ontologischen Status des Geschehens befindet, nachdem er vorher die spätere (Rahmen-)Erzählsituation vorausgesehen hat, lassen den Eindruck entstehen, dass Barney sich in der Szene im Gegensatz zum übrigen Personal der Tatsache bewusst ist, Figur in einer fiktionalen Erzählung zu sein. Nach dieser Lesart liegt in der beschriebenen Szene eine Metalepse im Genetteschen Sinne vor (vgl. Thon 2009: 85 f.). Es gibt im Laufe der Serie weitere Metalepsen, in deren Mittelpunkt meist Barney steht – eine wird weiter unten behandelt (vgl. 3.2.3.1). Außerdem wird der Ausdruck „True story“, mit dem Zukunfts-Ted die Episode beendet, im Laufe der Serie immer wieder von Barney benutzt, wenn dieser eine erfundene Geschichte als wahr ausgibt – beispielsweise seine Behauptung, Jesus habe das ‚High Five‘ erfunden (Staffel 4, Episode 21: „The Three Days Rule“).

Trotz all dieser Indizien bleibt der ontologische Status der letzten Szene unklar. So unwahrscheinlich es auch ist, könnten die Ereignisse innerhalb der fiktionalen Welt doch wahr sein. Die einzelnen Elemente – Äffchen, Wolkenkratzermodell und Papierflieger – sind bereits vorher eingeführt worden und der „Luftangriff“ des Kameramannes könnte auch als intradiegetisches Filmzitat verstanden werden, für welches dann er und nicht der Rahmenerzähler Ted verantwortlich wäre.

Die Episode enthält also sowohl auf der sekundären als auch auf der tertiären Erzählebene erzählerische Unzuverlässigkeiten, die nicht aufgelöst werden. Weder erfahren wir, welche Version des Überfalls auf Marshall der Wahrheit entspricht, noch, ob die letzte Szene eine Erfindung des Rahmenerzählers ist oder sich tatsächlich zugetragen hat. Die Frage, die Zukunfts-Ted seinen Kindern und damit auch dem Zuschauer zu Beginn der Episode in den Mund legt, nämlich wie viele seiner Geschichten wahr sind, bleibt also unbeantwortet. Klar wird nur, dass die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Täuschung immer wieder neu verhandelt und untersucht werden muss und dass eine naive Lesart, welche das Gezeigte schematisch in wahr und unwahr unterteilt, der Serie nicht gerecht wird. Interessant ist außerdem die moralische Differenz zwischen Vergangenheits- und Zukunfts-Ted. Sie zeigt, dass an der beschriebenen Stelle nicht nur mimetische, sondern auch axiologische Unzuverlässigkeit vorliegt; der Rahmenerzähler vertritt eine moralische Position, die von derjenigen abweicht, welche durch die Erzählung transportiert wird. Außer Barney stehen alle Hauptfiguren eher auf der Seite des wahrheitsliebenden Gegenwarts-Ted. Auch die meisten Zuschauer dürften ers-

tens auf die Auflösung von Marshalls Erlebnis gespannt sein, das ihnen vorenthalten bleibt, und zweitens grundsätzlich die ethische Haltung ablehnen, nach der eine Lüge aus ästhetischen Gründen legitimiert wird. Damit lässt sich das Vorliegen axiologischer Unzuverlässigkeit auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive belegen, im Sinne jener Theoretiker, die das moralische Urteil des Rezipienten zum Maßstab narrativer (Un-)Zuverlässigkeit machen (s. o.: 2.1.1).

3.2.2.4 Unbewusste Motive

Die bisher beschriebenen Beispiele für erzählerische Unzuverlässigkeit sind ausnahmslos der Kategorie der qualitativen Unzuverlässigkeit – auch misreporting – zuzuordnen. *How I Met Your Mother* enthält jedoch auch Elemente quantitativer Unzuverlässigkeit. Das wichtigste dieser Beispiele findet sich am Ende der Serie und ist von zentraler Bedeutung, weil es die umfangreichste Entlarvung unzuverlässigen Erzählens in der gesamten Serie ist.

In der letzten Episode der letzten Staffel (Staffel 9, Episode 24: „Last Forever – Part 2“) beschreibt Zukunfts-Ted, wie er die spätere Mutter seiner Kinder kennenlernt und schließlich heiratet. Zuvor war sie nur in einigen wenigen Folgen der letzten Staffel vorgekommen. In extrem geraffter Form erzählt Zukunfts-Ted nun von den Jahren seit seiner Hochzeit. Aus kurzen Rückblenden geht hervor, dass seine Frau einige Jahre nach der Geburt ihrer beiden Kinder schwer krank wurde und im Jahr 2024 – sechs Jahre vor der Erzählsituation – starb. Nachdem Zukunfts-Ted erneut an ihr erstes Treffen erinnert hat, endet die Rückblende, die sich – mit kurzen Unterbrechungen – über neun Episoden erstreckt hat. Der Zuschauer sieht zum ersten Mal den bisher nur auditiv durch Voice-over aufgetretenen Rahmenerzähler aus der Perspektive der innerfiktionalen Adressaten; der grauhaarige, in die Kamera blickende Zukunfts-Ted beendet seine Geschichte mit den Worten: „And that, kids, is how I met your mother.“. Die innerfiktionalen Adressaten der Erzählung geben sich damit jedoch nicht zufrieden.

Tochter: „That’s it?“

Zukunfts-Ted: „That’s it.“

Tochter: „No, I don’t buy it! That is not the reason you made us listen to this.“

Zukunfts-Ted: “Oh, really? Than, what is the reason?“

Tochter: „Let’s look at the facts. You made us sit down and listen about how you met Mum yet Mum is hardly in the story. This is the story of how you’re totally in love with Aunt Robin.“

Zukunfts-Ted gibt schließlich widerwillig zu, immer noch oder erneut Gefühle für Robin zu empfinden und beschließt auf die Ermutigungen seiner Kinder hin, zu ihr zu fahren. Die Serie

endet mit einer Einstellung, die den inzwischen gealterten Ted zeigt, der wie in der allerersten Folge vor Robins Fenster steht und zu ihr hinaufsieht.

Das Serienfinale enthüllt zwei verschiedene Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit. Zum einen wird durch die Information über den Tod der Mutter das Bild, welches sich der Zuschauer bisher von der Rahmenerzählsituation gemacht hatte, grundlegend verändert. Es handelt sich dabei um quantitative Unzuverlässigkeit. Dass die Mutter zum Zeitpunkt von Teds Erzählung noch lebt, wurde zwar nie explizit behauptet, dürfte von den meisten Zuschauern jedoch als selbstverständlich betrachtet worden sein. Die Tatsache, dass sie in der Rahmenhandlung nie zu sehen oder zu hören war, schien durch dramaturgische Notwendigkeit erklärt, schließlich musste die Spannung um die Identität der Mutter aufrechterhalten werden.

Noch grundlegender ist jedoch die zweite Implikation des Serienfinales. Zukunfts-Ted hat während seiner gesamten Erzählung die Unwahrheit über die Ausrichtung seiner Geschichte gesagt. Ob ihm manipulative Absicht unterstellt werden kann oder er sich selbst nicht der Tatsache bewusst war, dass er in erster Linie nicht über sein Verhältnis zu der Mutter seiner Kinder, sondern über das zu seiner Ex-Freundin und langjährigen Lebensbegleiterin Robin erzählt hat, bleibt offen. Jedenfalls sind sowohl seine Kinder als auch die Zuschauer über die Prämisse der gesamten Handlung getäuscht worden. Zur Täuschung der Zuschauer hat dabei der Titel der Serie entschieden beigetragen. Insofern ist die Unzuverlässigkeit in diesem Fall nicht auf die Ebene der sekundären Erzählinstanz beschränkt. Erzählebenenübergreifende Unzuverlässigkeiten finden sich an mehreren Stellen der Serie (s. u.: 3.2.3).

3.2.3 Unzuverlässigkeit auf der primären Erzählebene

Das Ende der Serie lässt sich je nach Position auch als axiologisch unzuverlässig interpretieren. Postuliert man ein rezeptionsästhetisches Konzept, kann der Umstand, dass viele Zuschauer (sexual-)moralische Einwände gegen das Finale geäußert haben (s. u.: 3.3.4), als Indiz für einen – intendierten – Widerspruch zwischen den ethischen Normen der Erzählinstanz und denen des Rezipienten gewertet werden. Ebenso ließe sich axiologische Unzuverlässigkeit als Gegensatz zwischen den moralischen Werten der Erzählinstanz und den vom Gesamtwerk vertretenen begründen; es könnte argumentiert werden, dass die Gesamterzählung – trotz zahlreicher sexueller Eskapaden des Personals – das romantische Ideal einer lebenslangen monogamen Beziehung zu dem schließlich nach langer Suche gefundenen perfekten Partner

postuliere. Zu diesem Ideal, so ließe sich die Argumentation fortführen, stehe das von der primären Erzählinstanz als positiv bewertete Ende der Serie im Widerspruch.

Nach diesen Interpretationen wäre die axiologische Unzuverlässigkeit auf die primäre Erzählinstanz, welche die Rahmenhandlung präsentiert, zurückzuführen und somit das einzige Beispiel für narrative Unzuverlässigkeit in der Serie, die nicht durch einen personalen Erzähler entsteht.

Meiner Ansicht nach ist die Argumentation jedoch zu wenig stichhaltig, als dass man in der beschriebenen Unzuverlässigkeit auf primärer Erzählebene mehr als eine mögliche Interpretation sehen dürfte. Dazu kommt, dass die Adaption der verschiedenen Konzepte axiologischer Unzuverlässigkeit auf audiovisuelle Medien noch zu wenig erprobt ist, um unproblematisch zu sein. Ein eindeutigerer Nachweis für mimetische Unzuverlässigkeit auf der primären Erzählebene kann dagegen in vor jeder Episode eingeblendeten Titel der Serie gesehen werden. Mit ihrer scharfsinnigen Beobachtung, die Mutter komme kaum vor und es gehe in der Geschichte eigentlich fast ausschließlich um Robin (s. o.), entlarvt Zukunfts-Teds Tochter daher nicht nur ihren Vater, sondern auch die primäre Erzählinstanz als unzuverlässig.

3.2.4 Unzuverlässigkeit zwischen den Erzählebenen

How I Met Your Mother enthält einige Beispiele unzuverlässigen Erzählens, die sich nicht eindeutig einer einzelnen Erzählebene zuordnen lassen, entweder weil die Unzuverlässigkeiten sich aus der Wechselwirkung unterschiedlicher Erzählebenen ergeben oder weil gerade die Erzählebene Gegenstand der Unzuverlässigkeit ist, indem eine Erzählebene eingeführt wird, die sich im Nachhinein als falsch erweist.

3.2.4.1 Wechselwirkung zwischen den Ebenen

In der Episode „The Ashtray“ (Staffel 8, Episode 17) wird eine Begegnung mit dem Captain – einem reichen New Yorker Kunstliebhaber, mit dessen Exfrau Ted zeitweise ein Verhältnis hat – dreimal erzählt, zuerst von Ted, dann von Robin und schließlich von Lily. Die Binnenerzähler widersprechen ihrem jeweiligen Vorredner und begründen ihren Widerspruch mit der Unzurechnungsfähigkeit desselben zur Zeit des Geschehens. Zuerst erzählt Gegenwarts-Ted. In seiner Schilderung hat der Captain die unhöfliche Angewohnheit, Vergangenheits-Ted permanent ins Wort zu fallen und seine Sätze für ihn zu beenden. Außerdem richtet er eine Harpune auf Ted. Als zweite berichtet Robin. Nach ihrer Schilderung hatte Vergangenheits-

Ted kurz zuvor einen Joint geraucht – in der Terminologie von Zukunfts-Ted also ein Sandwich gegessen – und war daher nicht in der Lage, seine Sätze selbst zu beenden. Die Harpune entpuppt sich in Robins Version als Fernbedienung. Laut Robin hat sich der Captain auch kaum um Ted gekümmert, sondern hatte nur Augen für sie selbst, der er den ganzen Abend Avancen gemacht hat. Als letzte erzählt Lily. Sie enthüllt, dass Robin völlig betrunken war und ihrerseits den Captain aggressiv angeflirtet hat. Soweit beschrieben handelt es sich um falsche Rückblenden auf tertiärer Erzählebene, die jeweils durch eine andere Version korrigiert werden. Der Fall ist jedoch komplexer.

Während die drei von ihrem Erlebnis mit dem Captain erzählen, sitzt Barney mit in der Runde. Obwohl er an dem fraglichen Abend nicht dabei war, behauptet er immer wieder, er sei es gewesen, weil er ebenfalls in der Erzählung vorkommen will. Seine Versuche, sich in die Geschichte hineinzuerzählen, sind dabei nicht über die SEI, sondern über die VEI präsentiert. Mehrfach taucht er innerhalb der Rückblenden, also der Erzählungen seiner Freunde, unvermittelt im Bild auf, verschwindet jedoch, sobald der jeweilige Binnenerzähler daran erinnert, dass er nicht dabei war. Es handelt sich also um unmarkierte Erzählerwechsel, durch die Barney in die Erzählungen seiner Freunde eingreifen und sie manipulieren kann.

Als alle drei Versionen erzählt sind und Barney auch nachträglich noch behauptet, er sei dabei gewesen, kommt es zu folgendem Dialog.

Vergangenheits-Ted: “Barney, you were’nt there! Why is it so important that you be part of this story?”
Barney: “Because crazy stories are my thing. You have architecture, Marshall has the law, Lily has art, Robin has pleasing me sexually. You all have a passion that drives you. Well, I have a passion: It’s taking life and turning it into a series of crazy stories. If you can do that without me than I don’t even know who I am anymore.”
Vergangenheits-Ted: “You know what, Barney. Now that I think about it you were there.”
Robin: “It’s right, you were”

Barneys Begründung kann erneut als metaleptische Anspielung auf die Erzählung verstanden werden, in der sich alle Figuren befinden – „a series of crazy stories“. Die Funktion der Figur Barney in der Dramaturgie von *How I Met Your Mother* liegt nämlich in der Tat vor allem in der Präsentation von verrückten Geschichten.

Schließlich wird Barney von seinen Freunden in die Geschichte mit dem Captain integriert. Sie behaupten ihrem Freund zuliebe, er sei dabei gewesen und sie hätten sich nur nicht an ihn erinnert, weil er verkleidet gewesen sei, um Frauen zu verführen. Barney gibt vor, sich ebenfalls zu erinnern und sagt, die Masche, die er an jenem Abend benutzt hätte, hieße „The Royal Archduke of Grand Fenwick“. Ted fügt hinzu, mit Hilfe dieser Masche hätte Barney an jenem Abend mit Shelly, der Kunstberaterin des Captain geschlafen.

Die Wendung zeigt, dass Erzählen hier als kollektive Konstruktion von Vergangenheit dargestellt ist, die sich nicht nur an den historisch wahren Ereignissen, sondern auch an den Bedürfnissen der Erzählenden orientiert. Welche Tragweite dieses Verständnis haben kann, zeigt sich einige Minuten später in derselben Episode. Der Captain äußert nämlich im Gespräch mit Lily: „Shelly was off with some Archduke she met at the party“. Da dieser Teil der Erzählung nicht mehr von einem tertiären Binnenerzähler, sondern von Zukunfts-Ted präsentiert ist, hat sich die gefälschte Version der Geschichte gewissermaßen von der tertiären auf die sekundäre Erzählebene ausgeweitet.

3.2.4.2 Falsche Erzählebene

Bei allen bisher beschriebenen Formen unzuverlässigen Erzählens erwies sich die Binnenerzählung einer sekundären oder tertiären Erzählinstanz als unwahr oder lückenhaft. Der Realitätsstatus der jeweiligen Rahmenerzählsituation war dabei stets höher als derjenige der Binnenerzählung. In *How I Met Your Mother* findet sich jedoch eine bemerkenswerte Episode, in der sich die Binnenerzählung als wahr, die Rahmenerzählung aber als falsch erweist.

Die Folge „Symphony of Illumination“ (Staffel 7, Episode 12) beginnt nicht mit der üblichen Rahmenerzählsituation aus dem Jahr 2030. Die erste Einstellung zeigt zwei halbwüchsige Kinder, die auf einem Sofa sitzen und in die Kamera blicken. Die beiden sind jedoch nicht die dem Zuschauer vertrauten Kinder von Zukunfts-Ted. Gleichzeitig hört man Robins Stimme als Voice-over: „Kids, have I ever told you the story of how I met your father? Well I just skip to the moment I told him that I was pregnant.“ Der erste Satz entspricht fast vollständig den Worten, mit denen Zukunfts-Ted in der allerersten Episode seine Geschichte beginnt. Auch das Setting mit dem Sofa, den Kindern und der subjektiven Kamera, welche die Sicht der Erzählerin wiedergibt, ist dem Zuschauer vertraut. Er muss daher zu dem Schluss kommen, dass diese Episode ausnahmsweise nicht von Zukunfts-Ted, sondern von Zukunfts-Robin erzählt wird. Tatsächlich leiten ihre Worte eine Rückblende ein, in der zu sehen ist, wie sie Barney erzählt, sie sei schwanger und er sei der Vater. Die Rückblende erstreckt sich beinahe über die gesamte Episode, ist zeitweise von Robins Voice-over begleitet und von kurzen Szenen unterbrochen, die ihre jugendlichen Zuhörer zeigen, etwa wenn Zukunfts-Robin sich bei den beiden entschuldigt, nachdem Gegenwarts-Robin geäußert hat, sie habe nie Kinder gewollt und dies werde sich auch nie ändern. Gegen Ende der Erzählung von Zukunfts-Robin erfährt Vergangenheits-Robin, dass sie keine Kinder bekommen kann. Erneut sind die beiden Kinder zu sehen, während Robin sie als Voice-over adressiert: „If you wanna know the truth

of it: I'm glad that you guys aren't real.“ Daraufhin lösen sich zuerst die Kinder, dann das Sofa, auf dem sie gesessen hatten, auf. Zurück bleibt eine verschneite Allee. Die nächste Einstellung zeigt Robin, allein und mit traurigem Gesichtsausdruck auf einer Bank im Central Park sitzend.

Die rahmende Erzählsituation wird damit im Nachhinein als Imagination von Zukunfts-Robin entlarvt, die tatsächlich nur wenige Stunden älter ist als Gegenwarts-Robin und sich vorstellt, in der Zukunft mit ihren Kindern zu sprechen, von denen sie weiß, dass sie nie geboren werden. Der Inhalt von Robins Erzählung dagegen entspricht der innerfiktionalen Wahrheit.

Eine Frage wird jedoch nicht zufriedenstellend beantwortet: Wie fügt sich die Episode mit Robins falschen Kindern in die Erzählung von Zukunfts-Ted. Ganz am Ende der Handlung schaltet sich dieser zum ersten und einzigen Mal in der Episode per Voice-over ein und versichert seinen Kinder, „aunt Robin“ sei im Laufe ihres Lebens zwar nie Mutter geworden, aber auch nie allein gewesen. Dadurch scheint Zukunfts-Ted wieder die volle Autorität über die Erzählung zu erlangen. Der Fall ist jedoch komplexer. Denn auch wenn Robin Ted später von ihrer Phantasie erzählt haben kann, sind die Szenen mit Robins imaginierten Kindern durch die Parallelen zur Erzählsituation zwischen Zukunfts-Ted und seinen Kindern doch eine eindeutige Anspielung auf die Rahmenhandlung auf primärer Erzählebene. Eine solche Anspielung kann jedoch kaum Zukunfts-Ted zugerechnet werden, zumal seine Kinder natürlich wissen, dass ihre Tante Robin kinderlos ist, die Täuschung also nur bei den extratextuellen Zuhörern bzw. Zuschauern funktioniert. Mit diesem Argument könnte man die Unzuverlässigkeit statt nur auf tertiärer und sekundärer auch auf primärer Erzählebene verorten, indem man annimmt, die Episode werde nicht vom üblichen Rahmenerzähler, sondern von der primären Erzählinstanz präsentiert und Zukunfts-Ted würde erst am Ende wieder die Kontrolle über die Erzählung übernehmen. Ich neige jedoch eher zu der These, dass das Produktionsteam von *How I Met Your Mother* an dieser Stelle um des final-plot-twists willen gewisse erzähllogische Ungenauigkeiten in Kauf genommen hat.

3.2.5 Zusammenfassung

Wie die Analyse gezeigt hat, enthält *How I Met Your Mother* mimetische Unzuverlässigkeiten der unterschiedlichsten Formen; auf verschiedenen Erzählebenen und sowohl in qualitativer als auch in quantitativer, sowohl in aufgelöster als auch in nicht aufgelöster, sowohl in be-

wusster als auch in unbewusster Form. Es erweisen sich nicht nur einzelne Elemente von Erzählungen, sondern auch ganze Handlungsstränge als unwahr oder lückenhaft.

Ihre zentrale Gemeinsamkeit besteht darin, dass fast alle Unzuverlässigkeiten mehr oder minder eindeutig einer bestimmten Erzählerfigur zugeordnet werden können. Die Serie enthält nur einige wenige Beispiele für axiologische Unzuverlässigkeit und mit dem irreführenden Titel nur ein einziges, das eindeutig der primären und damit einer nicht personalen Erzählinstanz zugeordnet werden kann.

Generell ist festzuhalten, dass die am häufigsten auftretenden Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit – aufgelöste lügende Rückblenden auf tertiärer Erzählebene – zugleich diejenigen sind, die sich am leichtesten durchschauen und erzähltheoretisch beschreiben lassen. Je komplexer und problematischer für die Glaubwürdigkeit der gesamten Erzählung eine der untersuchten Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit ist, desto seltener ist sie in der Serie zu finden. Dies gilt insbesondere für die beiden zuletzt beschriebenen Beispiele, die sich zwischen den Erzählebenen abspielen oder nicht eindeutig einer Erzählebene zuzuordnen sind.

Das Verhältnis zwischen VEI und SEI ist im Laufe der Serie keineswegs einheitlich. Einerseits folgt die VEI der SEI über weite Strecken der Erzählung, indem sie geradezu wörtlich das illustriert, was die SEI vermittelt, andererseits kann sie sich auch von ihr lösen und ergänzende oder widersprüchliche Informationen liefern. Es besteht auch kein generelles Dominanzverhältnis zwischen den beiden was den Realitätsstatus der jeweils transportierten Informationen angeht. Es gibt sowohl Beispiele für Unzuverlässigkeiten, bei denen die VEI die SEI entlarvt oder umgekehrt, als auch solche, bei denen beide ‚einstimmig‘ Informationen vermitteln, die nicht der innerfiktionalen Wahrheit entsprechen oder lückenhaft sind.

Nachdem die verschiedenen Formen analysiert wurden, soll es im letzten Teil der Untersuchung um die Frage gehen, welche Funktionen unzuverlässiges Erzählen in der untersuchten Serie erfüllt.

3.3 Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit in *How I Met Your Mother*

3.3.1 Komik

Ein von Bernd Leiendecker verfasster Aufsatz trägt den Titel „Unzuverlässiges Erzählen als Mittel der Komik in *How I Met Your Mother*“ (Leiendecker 2013). Leiendeckers Arbeit ist m. E. aus drei Gründen ergänzungsbedürftig; erstens beschäftigt sie sich fast ausschließlich mit den unzuverlässigen Rückblenden in der Serie und ist damit auf eine einzige von vielen ver-

schiedenen Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit, die in *How I Met Your Mother* auftreten, beschränkt, zweitens war die Serie zur Entstehungszeit von Leiendeckers Aufsatz erst bis zur fünften Staffel von neun ausgestrahlt worden, sodass eine Analyse der gesamten Handlung und speziell des Serienfinales damals noch nicht möglich war und drittens bleibt Leien-decker Antworten auf die Fragen schuldig, wie und warum unzuverlässiges Erzählen in der Serie oder überhaupt als Mittel der Komik fungiert. Der letzte Punkt ist geradezu erstaunlich, da der Titel des Aufsatzes genau solche Antworten verspricht. Leien-decker führt zwar sehr schlüssig aus, warum das Publikum auf die unzuverlässigen Rückblenden nicht unwillig reagiert (s. u.: 3.3.4), scheint jedoch außer Acht zu lassen, dass ein großer Unterschied zwischen ‚sich nicht über etwas ärgern‘ und ‚etwas komisch finden‘ besteht.

In der Komikforschung ist die sogenannte Inkongruenztheorie weitgehend unumstritten (vgl. Brock 2004: 28), nach der Komik durch das Aufeinanderprallen zweier eigentlich nicht zusammenpassender Elemente entsteht; Schopenhauer, auf den die Idee wesentlich zurückgeht, spricht von einer „paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion“ (Schopenhauer 1977: 96). Ebenso wie in den meisten mündlich tradierten Witzen beziehen auch die sitcomüblichen Pointen ihre komische Wirkung häufig aus dem Unterlaufen von Zuhörer- bzw. Zuschauererwartungen. Ein typischer Fall ist eine Konstellation, in der eine Figur eine Äußerung macht, die kurz darauf durch ihr Verhalten widerlegt wird. So bezeichnen Figuren sich häufig selbst als mutig, verständnisvoll oder trinkfest, kurz bevor sie die eigene Behauptung durch ihr Verhalten widerlegen.

In diesem Sinne können viele Beispiele für erzählerische Unzuverlässigkeit in *How I Met Your Mother* als verschärfte Form des sitcomüblichen Humors gelten, etwa wenn sich die Beatbox-Meisterschaft von Gegenwarts-Ted als Produkt seiner durch Alkoholkonsum verzerrten Wahrnehmung entpuppt (s. o.: 3.2.1.1).

3.3.2 Bruch mit Genre-Konventionen

Obwohl es in der untersuchten Serie eindeutig Fälle gibt, bei denen erzählerische Unzuverlässigkeit der Erzeugung von Komik dient, finden sich deutlich mehr Beispiele, bei denen die klassische humorzentrierte Ausrichtung der Sitcom dadurch eher unterlaufen wird. Durch unzuverlässiges Erzählen erhält *How I Met Your Mother* dramatische (s.o.: 3.2.3.2), philosophische (s. u.: 3.3.6) und selbstreflexive Elemente (s. u.: 3.3.6), die im Allgemeinen eher genre-untypisch sind. In diesem Zusammenhang ist besonders das Ende der Serie zu nennen. Es stellt eine Dekonstruktion des klassischen „Happy Ends“ in romantischen Komödien dar, die

mittels erzählerischer Unzuverlässigkeit erreicht wird; Ted, der „die Eine“ sucht, findet sie zwar gegen Ende der Serie, muss jedoch ihren frühen Tod erleben und verliebt sich danach erneut in seine Exfreundin (s. o.: 3.2.2.4).

3.3.3 Spannung

Wie die meisten Fernsehserien mit fortlaufender Handlung bezieht auch die hier untersuchte einen wesentlichen Teil ihres Reizes aus der Spannung, wie die Geschichte weitergeht. Im Zentrum dieser Spannung steht eine Frage, die der Handlung eine klare Richtung und den Zuschauern reichlich Stoff zur Spekulation gibt; die Frage nach der Identität der Mutter. Durch das Stilmittel des unzuverlässigen Erzählens erhält diese Spannung eine besondere Qualität, da bereits Gezeigtes sich jederzeit nachträglich als falsch erweisen kann. Diese Erfahrung kann allerdings nur dann spannungsfördernd wirken, wenn Unzuverlässigkeit in einigermaßen berechenbarer Form auftritt. Wäre davon auszugehen, dass sich restlos alles bisher Erzählte als falsch erweisen könnte, könnten auch kaum begründete Vermutungen über den weiteren Handlungsverlauf angestellt werden und die Spannung würde sich in Beliebigkeit auflösen.

Gerade in Serien kann erzählerische Unzuverlässigkeit auch zur nachträglichen Anpassung des Handlungsverlaufes an die Publikumswünsche eingesetzt werden, da die Produktion – etwa im Gegensatz zu Filmen – noch andauert, nachdem bereits Ergebnisse der Marktforschung über das Produkt vorliegen. Als in der Serie *Dallas* (USA 1978-1991) der Tod einer Hauptfigur zu sinkenden Einschaltquoten führte, reagierten die Produzenten, indem sie nachträglich eine komplette Staffel zu einem Alptraum der Ehefrau des scheinbar Verstorbenen erklärten, um ihn wieder in die Serie zu integrieren (Staffel 9, Episode 22). Es ist jedoch nicht nachweisbar, dass unzuverlässiges Erzählen eine ähnliche nachträgliche Korrekturfunktion auch in *How I Met Your Mother* erfüllt hat.

3.3.4 Sympathienkung

Laut Ronny Bläß kann unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film unter anderem der Sympathienkung dienen. Er unterscheidet dabei zwischen Unzuverlässigkeiten, die Sympathie und solchen, die Antipathie beim Leser bzw. Zuschauer auslösen (vgl. Bläß 2005: 194-196). Als wesentliches Unterscheidungskriterium bezeichnet Bläß, ob der Rezipient die jeweilige Erzählinstanz zu einem frühen oder einem späten Zeitpunkt als unzuverlässig erkennt.

Falle das Unzuverlässigkeits-Urteil früh, werde sich der Rezipient in der Regel von dem Erzähler distanzieren, ihm misstrauen und ihn unsympathisch finden (vgl. Bläß 2005: 194), falle es dagegen spät, habe der Rezipient sich bereits so sehr mit dem Erzähler identifiziert, dass er „Verständnis für die Ursache der Unzuverlässigkeit“ (Bläß 2005: 195) entwickle, woraus Sympathie erwachse „wie sie mit anderen Erzählperspektiven kaum realisierbar ist“ (Bläß 2005: 195). Auch Bernd Leiendecker sieht einen wesentlichen Unterschied zwischen sympathieerzeugenden und –hemmenden Unzuverlässigkeiten im zeitlichen Abstand zwischen Unzuverlässigkeit und Auflösung. Interessanterweise ordnet er Attribut und Wirkung jedoch umgekehrt zu. Erfolge die Auflösung rasch, fühle sich der (implizierte) Rezipient weniger betrogen und seine Sympathie für den Erzähler bliebe ungetrübt, erfolge sie jedoch mit großer zeitlicher Verzögerung, würde dem Erzähler seine Unzuverlässigkeit eher übel genommen (vgl. Leiendecker 2013: 238). Sowohl Bläß als auch Leiendecker begründen ihre Thesen mit schlüssigen Einzelbeispielen, beide Konstellationen scheinen also vorzukommen. Der Widerspruch wirft jedoch die Frage auf, ob das Kriterium des zeitlichen Abstands zwischen Unzuverlässigkeit und Auflösung für die Sympathie lenkung tatsächlich entscheidend ist.

Mit Leiendecker ist eher anzunehmen, dass inhaltliche Kriterien von größerer Bedeutung sind (vgl. Leiendecker 2013: 239). Er identifiziert zwei Prinzipien, die dafür sorgen, dass die (implizierten) Zuschauer von *How I Met Your Mother* von den unzuverlässigen Rückblenden – nur mit diesen beschäftigt sich Leiendeckers Untersuchung – nicht abgeschreckt sind, sondern sie goutieren: das Prinzip der „Geschlossenheit der Charaktere“ und das Prinzip der „wünschenswerten Fortsetzung“ (vgl. Leiendecker 2013: 239). In der Regel, so Leiendecker, entspricht die Auflösung einer unzuverlässigen Rückblende in *How I Met Your Mother* eher dem Wunsch der Zuschauer als die zuvor präsentierte falsche Version, weil sie eher dem Bild entspricht, das die Zuschauer sich aufgrund des bisherigen Handlungsverlaufes von den Figuren gemacht haben und/oder weil die als wahr markierte Version eher ihren Wünschen über den weiteren Handlungsverlauf entspricht. So könnte man als Zuschauer erleichtert sein, wenn sich herausstellt, dass es Barney nicht gelungen ist, mithilfe der Lüge, er sei Neil Armstrong, zwei junge Frauen zum Beischlaf zu bewegen (s. o.: 3.2.1.1). Leiendecker führt andere Beispiele an (vgl. Leiendecker 239 f. und 241 f.). Neben den beiden von ihm beschriebenen Prinzipien, spielt jedoch auch der konkrete Inhalt eine wichtige Rolle. Schließlich macht es einen großen Unterschied, ob sich ein Erzähler als kindlich-naiver Gutmensch entpuppt, der aufgrund geistiger Einschränkungen falsche Deutungen über seine Umwelt vornimmt (z. B. in *Forest Gump* USA 1994), oder als geisteskranker Mörder (z. B. in *American Psycho* USA 2000). Bei *How I Met Your Mother* handelt es sich grundsätzlich eher um kleinere Flunkerei-

en, psychologisch nachvollziehbaren Selbstbetrug, Notlügen oder verzerrte Wahrnehmung aufgrund von Drogenkonsum. In diesem Umstand liegt m. E. der Hauptgrund dafür, dass das Publikum den Erzählerfiguren ihre Unzuverlässigkeit in der Regel nicht übel nimmt. Stattdessen erleichtern die Unzuverlässigkeiten sogar häufig die Einfühlung in die Figuren. Indem Barney sich selbst durch Lügen in die Erzählungen der anderen integriert, zeigt er ihnen und den Zuschauern, welchen Stellenwert es für ihn hat, ein fester Bestandteil im Leben seiner Freunde zu sein (s. o.: 3.2.3.1). Auch der final-plot-twist um Robins falsche Kinder wirkt empathiefördernd, da der Schock von Robins Unfruchtbarkeit den Zuschauer wesentlich härter trifft, nachdem er ihre hypothetischen Kinder kennengelernt hat (s. o.: 3.2.3.2).

Dass unzuverlässiges Erzählen trotzdem in der Regel eine Gradwanderung zwischen Publikumsanziehung und -abschreckung darstellt, zeigen die zahlreichen negativen Fanreaktionen auf das Ende der Serie (vgl. Schmieder 2014: 2). Ein Fan der Serie bekundet seine Meinung dazu unter dem Pseudonym „Just Neil“ in einem 24-minütigen YouTube-Video mit dem Titel „Why The ‘How I Met Your Mother’ Finale Was GARBAGE“ (Neil 2014). Neben (sexual-)moralischen Einwänden gegen die letzte Episode – es sei inakzeptabel, dass Ted seine verstorbene Frau „betrüge“, indem er erneut eine Beziehung mit seiner Ex-Freundin Robin anstrebt, die mittlerweile Barneys Ex-Frau ist – enthält es auch bittere Vorwürfe gegen das erst am Ende enthüllte Ausmaß erzählerischer Unzuverlässigkeit. „Just Neil“ wirft den Produzenten der Serie vor, dass sie das Publikum über den Tod der Mutter und den wahren Grund für Teds Erzählung so lange getäuscht hätten (s. o.: 3.2.2.4). Die Vorwürfe des enttäuschten Fans münden in die rhetorische Frage an die Produzenten „Why should we trust anything else you make?“ (min 4:7). In den Kommentaren zu seinem Video erntet „Just Neil“ breite Zustimmung. Selbstverständlich hat das geschilderte Beispiel keinerlei statistische Relevanz – Untersuchungen über die Publikumsreaktionen auf *How I Met Your Mother* liegen meines Wissens nicht vor –, doch es zeigt, dass sich zumindest ein Teil der Fangemeinde vom erzählerisch unzuverlässigen Ende vor den Kopf gestoßen fühlte, obwohl ihn die zahlreichen Unzuverlässigkeiten im vorherigen Verlauf der Handlung offenbar nicht abgeschreckt hatten.

Insofern kann festgehalten werden, dass unzuverlässiges Erzählen in der Serie sowohl sympathieerzeugende als auch -zerstörende Wirkung haben kann. Vermutlich ist der Sympathieverlust bei vielen Fans durch das Finale jedoch nicht beabsichtigt gewesen, sodass man hier nicht von einer Funktion der Unzuverlässigkeit sprechen kann.

3.3.5 Entlarvung der Zuverlässigkeitskonvention

Ein Bruch mit der Zuverlässigkeitskonvention ist im Format der Fernsehserie im Allgemeinen und der Sitcom im Speziellen aus mehreren Gründen interessant. Durch die Omnipräsens des Fernsehens im Alltag vieler Zuschauer, die Intimität des Serienkonsums über den heimischen Fernseher und die im Vergleich zum Film deutlich längere Laufzeit entsteht bei vielen Zuschauern ein geradezu persönliches Verhältnis zu den Charakteren der von ihnen verfolgten Serien (vgl. Schalleger 2006: 327). Aus diesem über einen längeren Zeitraum aufgebauten Vertrauensverhältnis kann sich eine besondere Fallhöhe für erzählerische Unzuverlässigkeit ergeben. Dies gilt in erster Linie für Unzuverlässigkeiten, bei denen der zeitliche Abstand zwischen Präsentation und Auflösung relativ groß ist, bezogen auf *How I Met Your Mother* also vor allem für final-plot-twists am Ende der Serie (s. o.: 3.2.2.4) oder einzelner Episoden (s. o.: z. B. 3.2.3.2).

Die Sitcom behandelt – im Gegensatz etwa zu Science-Fiction-Filmen und -Serien – klassischerweise Alltagssituationen, die dem Zuschauer im Grundsatz vertraut sind. Daher liegt die Übertragung auf die eigene Lebenswelt näher als in vielen anderen Formaten, zum Beispiel in Form der Erkenntnis, das auch in der außertextuellen Realität niemand erzählt, ohne seinen Bericht subjektiv einzufärben. Auch wenn die Figur des notorischen Lügners und Manipulators Barney überzeichnet dargestellt ist, dürften seine Übertreibungen über erlebte amouröse oder sonstige Abenteuer den meisten Zuschauern im Kern nicht völlig fremd sein – im Gegensatz zu Unzuverlässigkeit, die sich beispielsweise aus schweren Geisteskrankheiten ergibt (*Fight Club* USA 1999).

3.3.6 Selbstreferenzialität

How I Met Your Mother ist metanarrativ im wahrsten Sinne des Wortes: eine Erzählung über das Erzählen. Die Serie ist die Geschichte eines Mannes, der eine Geschichte erzählt, in der fast alle Figuren Geschichten erzählen. Diese verschachtelte Erzählsituation ist dem Zuschauer kaum bewusst, solange sie nicht problematisiert wird. Doch durch erzählerische Unzuverlässigkeiten wird immer wieder auf die Erzähltheit der gesamten Handlung verwiesen. Eine philosophische Implikation, die sich daraus ergibt, könnte lauten, dass Wahrheit – speziell über vergangene Ereignisse – immer ein Konstrukt ist, das durch Erzählung entsteht und nur mehr oder weniger intersubjektiv konsensfähig ist. Eine ästhetisch-programmatische Implikation könnte folgendermaßen lauten: Im Dienste einer guten Geschichte darf und muss die his-

torische Wahrheit gebeugt werden, in den Worten Barney Stinsons: „[A] lie is just a great story that someone ruined with the truth.“ (Staffel 5, Episode 19: „Zoo or False“).

3.3.7 Exklusivität

Einige Elemente der Handlung von *How I Met Your Mother* sind nur für diejenigen richtig zu deuten, der die gesamte Serie verfolgt hat, da sie Vorwissen aus älteren Folgen voraussetzen. Durch diesen Ausschluss der Nichteingeweihten kann ein Gefühl von Exklusivität bei den Fans entstehen. Dieses Phänomen kommt bei allen medialen Produkten zum Tragen, die eine feste Zielgruppe adressieren. Im Falle von erzählerischer Unzuverlässigkeit ist es jedoch besonders deutlich. Erstens ist zur Entschlüsselung unzuverlässigen Erzählens generell eine gewisse Vorerfahrung im Umgang mit narrativ komplexen Medien erforderlich – *How I Met Your Mother* setzt entsprechende Rezeptionsgewohnheiten bei seinem Publikum voraus –, zweitens sind einige konkrete Unzuverlässigkeiten wie zum Beispiel der Code ‚Sandwich‘ für ‚Joint‘ (s.o.: 3.2.2.2) nur aus dem Kontext früherer Episoden verstehbar, schließen also Nichteingeweihte in krasser Weise vom Verständnis der Handlung aus.

3.3.8 Impuls zur erneuten Rezeption

Eine weitere Funktion unzuverlässigen Erzählens, die häufig beschrieben wurde, liegt darin, das Publikum zur wiederholten Rezeption zu animieren (vgl. z. B. Helbig 2005: 145 f. und Kiefer 2005: 87). Diese kommt besonders Unzuverlässigkeiten zu, die über einen längeren Zeitraum der Erzählung hinweg aufrechterhalten werden. Häufig enthalten entsprechende Werke versteckte Hinweise, die bereits zu früheren Zeitpunkten im Handlungsverlauf auf die Auflösung hindeuten, jedoch meist bei erstmaliger Rezeption nicht in dieser Weise gedeutet werden können. Bei wiederholtem Konsum kann der Zuschauer diese Indizien durch seinen Wissensvorsprung jedoch erkennen, wodurch die erneute Rezeption eine besondere Qualität erhält. Auch *How I Met Your Mother* enthält solche Hinweise, beispielsweise auf den Tod der Mutter (z. B. Staffel 8, Episode 20: „Time Travelers“). Ein Motiv der Produzenten für die Verwendung unzuverlässigen Erzählens könnte also auch hier die Hoffnung auf „mehrfache, plurimediale Rezeption“ (Helbig 2006: 145) sein, denn um entsprechende Schlüsselszenen erneut anschauen zu können, empfiehlt sich der Erwerb einzelner Staffeln als DVD.

4 Fazit

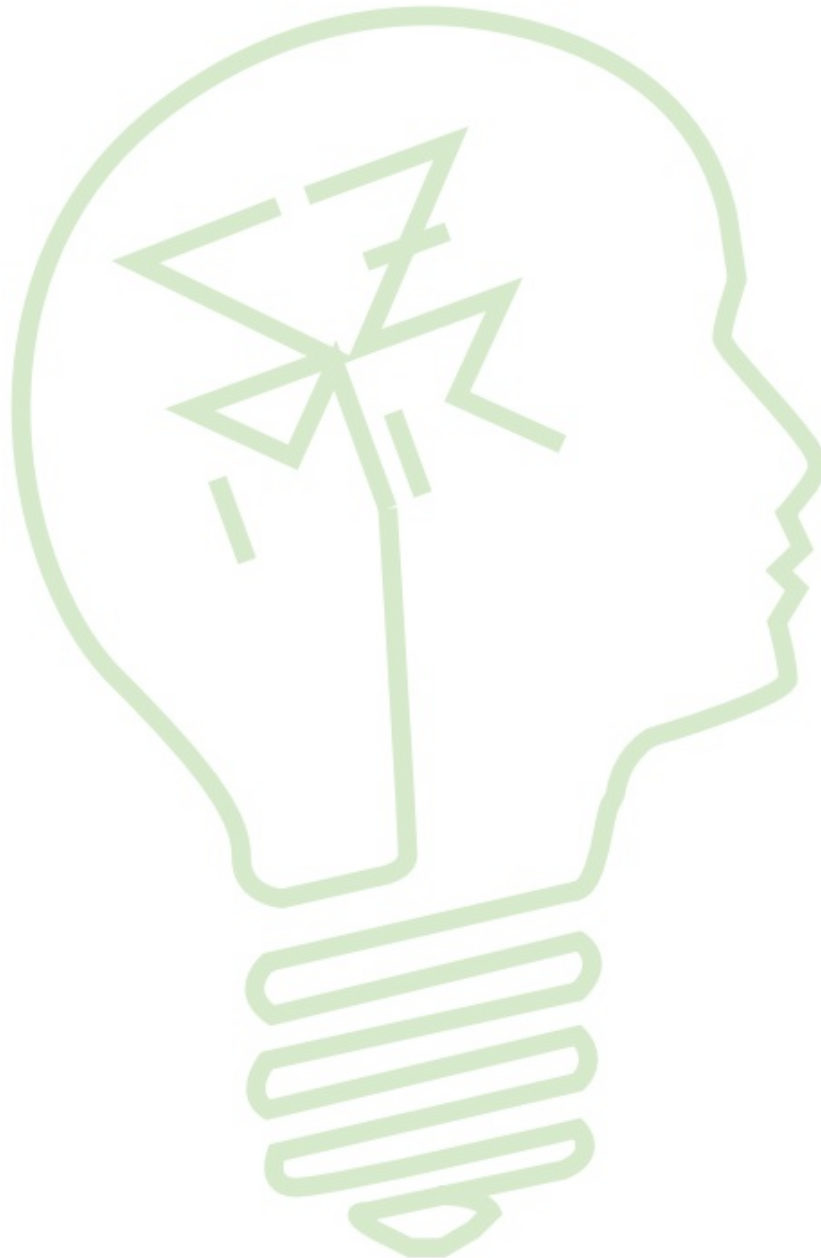
Das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens, in den Massenmedien Film und Fernsehen längst weit verbreitet, hat mit der Sitcom nun auch ein Genre erreicht, das traditionell von theatraler Direktheit und narrativer Unkompliziertheit geprägt ist.

Die Analyse hat gezeigt, wie vielfältig die Formen unzuverlässigen Erzählens in *How I Met Your Mother* sind. Sowohl die sekundäre als auch zahlreiche tertiäre Erzählerfiguren erweisen sich als mimetisch unzuverlässig in qualitativer und quantitativer Hinsicht. Ihre Gründe reichen dabei von Gedächtnislücken bis zu bewussten Manipulationen aus narzisstischen, pädagogischen oder ästhetischen Motiven. Auch axiologische und auf der primären Erzählebene angesiedelte Unzuverlässigkeit konnte nachgewiesen werden.

Dabei zeigte sich, dass die am häufigsten auftretenden Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit zugleich diejenigen sind, welche sich am leichtesten durchschauen und erzähltheoretisch beschreiben lassen. Unzuverlässigkeit, die so komplex ist, dass sie grundsätzliche erzähltheoretische und ästhetisch-philosophische Fragen aufwirft, findet sich zwar ebenfalls in der Serie, statistisch jedoch deutlich seltener. Außerdem sind solche Formen häufig eher subtil und für das Verständnis der Handlung nicht essentiell, sodass sie bei ‚naivem‘ Konsum leicht ignoriert werden können. Dadurch gelingt den Produzenten der Spagat zwischen ästhetischem Anspruch und medialer Massenwirksamkeit, der im Format der Fernsehserie, deren Fortbestand immer unmittelbar von Zuschauerzahlen abhängt, besonders entscheidend ist. Es ist jedoch festzuhalten, dass auch die vergleichsweise leicht durchschaubaren Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit für einen in der Rezeption ähnlicher narrativer Strukturen ungeübten Rezipienten höchst irritierend sein können. Daher ist der Erfolg von *How I Met Your Mother* auch ein Zeichen für die Vertrautheit der Zielgruppe mit komplexen Erzählformen.

Ebenso wie die Formen sind auch die Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit in *How I Met Your Mother* vielfältig und können keineswegs auf das Feld der Komik reduziert werden. Als besonders zentral haben sich in diesem Zusammenhang Metanarrativität und Selbstreflexivität erwiesen. Durch narrative Unzuverlässigkeit wird aus der Sitcom ein komplexer Diskurs über das Erzählen selbst mit philosophischen und ästhetisch-programmatischen Implikationen. Vergangenheit wird nicht als objektiv beschreibbare Ereigniskonstellation dargestellt, sondern als nachträgliche Re-Konstruktion subjektiv erlebter Geschehnisse. Doch auch diese Perspektive wird durch die eindeutige Auflösung einiger unzuverlässiger Passagen teilweise zurückgenommen. Außerdem verstärkt die konsequent beibehaltene Sitcom-Ästhetik den Eindruck theatraler Direktheit und – scheinbarer – Objektivität.

So prallen in *How I Met Your Mother* konstruktivistische und positivistische Weltbilder, Dekonstruktion und Neuerrichtung traditioneller Zuverlässigkeitskonventionen aufeinander. Nicht zuletzt aus diesen Gegensätzen bezieht die Serie ihren besonderen Reiz.



5 Literatur

Anderson 2010:

Emily R. Anderson: Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club, and the Cinematic Narrator. In: Journal of Narrative Theory. Volume 40. Nr. 1/2010. Dort: S. 80-107. Online-Version: https://muse.jhu.edu/journal_of_narrative_theory/v040/40.1.anderson.pdf (Zugriff am 04.09.2014).

Blanchet et al 2011:

Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg 2011.

Bläß 2005:

Ronny Bläß: Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens. In: Liptay/Wolf 2005. Dort: S. 188-203.

Booth 1961:

Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.

Bössel 2014:

Stephan Brössel: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin 2014.

Brock 2004:

Alexander Brock: *Blackadder, Monty Python und Red Dwarf*. Eine linguistische Untersuchung britischer Fernsehkomödien. Tübingen 2004.

Brütsch 2011:

Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung. Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob. In: kunsttexte.de, Nr. 1/2011. Dort: S. 1-15. Online-Version: edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/bruetsch-matthias-8/PDF/bruetsch/pdf (Zugriff am 20.09.2014).

Busch 1998:

Dagmar Busch: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 1998. Dort: S. 41-58.

Creeber 2001:

Glen Creeber (Hg.): The Television Genre Book. London 2001.

Eichner/Mikos/Winter 2013:

Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hg.): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Wiesbaden 2013.

Genette 1998:

Gérard Genette: Die Erzählung. München 1998.

Helbig 2005:

J rg Helbig: „Follow the White Rabbit“. Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay/Wolf 2005. Dort: S. 131-146.

Helbig 2006:

J rg Helbig (Hg.): Camera Doesn't Lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier 2006.

Kiefer 2005:

Bernd Kiefer: Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. In: Liptay/Wolf 2005. Dort: S. 72-88.

Kindt 2008:

Tom Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst We  . Tübingen 2008.

Kindt/Müller 2006:

Tom Kindt/Hans-Harald Müller: Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 48 (2006). Dort: S. 163-190.

Köbner 2005:

Thomas Köbner: Was stimmt denn jetzt? >Unzuverlässiges Erzählen< im Film. In: Liptay/Wolf 2005.

Kr tzen 2010:

Manuela Kr tzen: Dramaturgie des Films. Das etwas andere Hollywood. Frankfurt a. M. 2010.

Kuhn 2011:

Markus Kuhn: Film-Narratologie. Ein erz hltheoretisches Analysemodell. Berlin 2011.

Laass 2006:

Krieg der Welten in Lynchville. MULHOLLOND DRIVE und die Anwendungsmöglichkeiten und –grenzen des Konzepts narrativer Unzuverlässigkeit. In: Helbig 2006. Dort: S. 251-184.

Lahn/Meister 2008:

Silke Lahn/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Weimar 2008.

Leiendecker 2013:

Bernd Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen als Mittel der Komik in *How I Met Your Mother*. In: Eichner, Mikos, Winter 2013. Dort: S. 233-246.

Liptay/Wolf 2005:

Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005.

Mills 2011:

Brett Mills: *The Sitcom*. Edinburgh 2011.

Mintz 1985:

Larry Mintz: Situation comedy. In: Brian G. Rose (Hg.): *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport 1985. Dort: S. 107-129.

Mittel 2004:

Jason Mittel: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York 2004.

Müller 2010:

Hans-Harald Müller: Formen und Funktionen des Phantastischen im Werk von Arthur Schnitzler und Leo Perutz. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript. Hamburg 2010.

Neil 2014:

Just Neil (Pseudonym): Why The 'How I Met Your Mother' Finale Was GARBAGE. Video auf Youtube: www.youtube.com/watch?v=LYTGTC1k6wU (Zugriff am 10.08.2014).

Nünning 1998:

Ansgar Nünning: Unreliable narration zur Einführung. In: Ansgar Nünning (Hg): *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998.

Rothemund 2012:

Kathrin Rothemund: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin 2012.

Schallegger 2006:

René Schallegger: Small Screen – Big Lies? Arten und Funktionen unzuverlässigen Erzählens in aktuellen US-amerikanischen Fernsehserien. In: Helbig 2006. Dort: S. 311-329.

Schmidt 2008:

Wolf Schmidt: Elemente der Narratologie. 2. Aufl. Berlin 2008.

Schmieder 2014:

Jürgen Schmieder: Zeit für die Richtige. In: Süddeutsche Zeitung. Online-Ausgabe vom 01.04.2014: www.sueddeutsche.de/medien/finale-von-how-i-met-your-mother-zeit-für-die-richtige-1.1926571 (Zugriff am 30.09.2014).

Schopenhauer 1977:

Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband. Zürich 1977.

Schweinitz 2005:

Jörg Schweinitz: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay/Wolf 2005. Dort: S. 89-106.

Seiler 2008:

Sascha Seiler (Hg.): Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen. Köln 2008.

Thon 2009:

Jan-Noël Thon: Zur Metalepse im Film. In: Hannah Birr, Maike Sarah Reinerth, Jan-Noël Thon (Hg.): Probleme filmischen Erzählens. Berlin 2009.

Truffaut 1999:

François Truffaut: Truffaut/Hitchcock. Vollständige Ausgabe. München 1999.

Williamson 2008:

Lisa Williamson: Challenging sitcom conventions. From The Larry Sanders Show to The Comeback. In: Marc Leverette, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley: It's Not TV. Watching HBO in the post-television era. New York 2008.

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel – insbesondere keine im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen – benutzt habe, die Arbeit vorher nicht in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht habe und die eingereichte schriftliche Fassung der auf dem elektronischen Speichermedium entspricht.

Ort, Datum

Unterschrift

Ich erkläre mich einverstanden, dass meine Bachelorarbeit an die Bibliothek des Instituts für Germanistik ausgeliehen wird.

Ort, Datum

Unterschrift