

Erinnerung im Kino



Zur erzählerischen Konstruktion von Erinnerung im Kino
an ausgewählten Filmbeispielen

Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie
der Fakultät für Geisteswissenschaften, Fachbereich Sprache, Literatur und Medien I
der Universität Hamburg

vorgelegt von Alexander Kohlmann

Hamburg 2019

Die vorliegende Arbeit wurde begutachtet durch:

Prof. Dr. Knut Hickethier (Vorsitzender der Prüfungskommission und Erstgutachter)

Prof. Dr. Joan Kristin Bleicher (Zweitgutachterin)

Die erfolgreiche Disputation fand am 30.11.2018 in Anwesenheit von beiden Gutachtern und dem dritten Prüfer Prof. Dr. Thomas Weber in Hamburg statt.

Für Stella

Danksagung

Ich danke Herrn Prof. Dr. Segeberg für die große Inspiration in zahlreichen Seminaren an der Universität Hamburg und die gemeinsame Konzeption dieser Arbeit, Herrn Prof. Dr. Hickethier und Frau Prof. Dr. Bleicher für die freundliche Übernahme der Betreuung und Begutachtung sowie meiner Freundin Stella und meiner Familie für die tatkräftige Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Erinnerung im Kino	7
Teil I: Gedächtnisforschung und Film-Narratologie	12
1.1. Zum Forschungsstand der Film-Narratologie	12
1.1.1. <i>Film</i> versus <i>Literatur</i>	
1.1.2. Erzählinstanzen in audiovisuellen Medien	
1.1.3. Extradiegetische Ebene: Visuelle und sprachliche Erzählinstanzen	
1.1.4. Intradiegetische Erzählebene: Erzählende Figuren	
1.1.5. Intradiegetische visuelle Erzählinstanzen: Erzählende Kameras	
1.1.6. Das Problem mit der Vorzeitigkeit	
1.2. Was ist Erinnerung?	18
1.2.1. Ansätze der Gedächtnisforschung	
1.2.2. Modellierung statt Abbildung	
1.2.3. Semantisches, episodisches und prozedurales Gedächtnis	
1.2.4. Erinnerungsepisoden	
1.2.5. Umwandlung von Gefühlen in Bilder und Töne	
1.2.6. Falsche Erinnerungen	
1.2.7. Filmbilder und Erinnerungen	
1.2.8. Erinnerungslücken	
1.2.9. Traumata	
1.2.10. Fazit: Kopfkino als Urform audiovisuellen Erzählens	
Teil II: Fallbeispiele: Erinnerungsfilme	29
2.1. TITANIC (USA 1997), 194 Minuten	30
2.1.1. Einführung: „Fühlt sich Liebe so an? Gewiss: In unseren Träumen“	
2.1.2. Die Erzählperspektive in Titanic-Verfilmungen vor 1997	
2.1.3. Tabelle: Erzählstruktur des Films	
2.1.4. Prolog: Überall Kameras	
2.1.5. Ein Bergungsschiff als Erinnerungsraum	
2.1.6. I'm the king of the world	
2.1.7. I'm flying	
2.1.8. Wearing this. Wearing only this	
2.1.9.1. Not without you	
2.1.9.2. Tonspur zu: Not without you	
2.1.10.1. I'll never forget it	
2.1.10.2. Tonspur zu: I'll never forget it	
2.1.11. An Ocean of Memories	
2.1.12. Alles nur geträumt? Fazit: TITANIC	

2.2. <i>The English Patient</i> (USA+UK 1996), 160 Minuten	84
2.2.1. Einführung: Verwandlung oder Neuschöpfung?	
2.2.2. Tabelle: Erzählstruktur des Films	
2.2.3. Prolog: Ein Appell an die multisensorische Wahrnehmung	
2.2.4. Ein zerstörtes Kloster als Erinnerungsraum	
2.2.5. I can see all the way to the desert	
2.2.6. Are you asleep?	
2.2.7. I'm not in love with him, I am in love with ghosts	
2.2.8. I love water, fish in it...	
2.2.9. Fazit: <i>The English Patient</i>	
2.3. Weitere Beispiele:	
<i>Aimee & Jaguar</i> (1999) und <i>The Curious Case of Benjamin Button</i> (2008)	103
Teil III: Erinnerungserzählungen im Kino	109
3.1. Erzählstruktur	109
3.1.1. Rückblende oder Erinnerungserzählung	
3.1.2. Idealtypische Erzählkonstruktion	
3.1.3. Schlüssepisoden	
3.2. Vokabular der Erinnerung: Motive, Bilder und Töne	113
Motive	
3.2.1. Die (geschlossenen) Augen	
3.2.2. Erinnerungsräume	
3.2.3. Landschaften: Wasser- und Wüstenwelten	
3.2.4. Fotografieren und Kartographieren	
3.2.5. Das (entstellte) Gesicht	
3.2.6. Die Ruine	
3.2.7. Artefakte	
Visuelle Mittel	
3.2.8. Überzeichnete Farbigkeit	
3.2.9. Der ‚Top Shot‘	
3.2.10. Überblendungen	
3.2.11. Schwarzweiß und Sepia	
Auditive Mittel	
3.2.12. Voice Over	
3.2.13. Musik	
3.2.14. Raum und Zeit überbrückende Klänge	
3.2.15. Hall und Isolierung	
Résumé und Ausblick: <i>Transmediales Erinnern</i>	126
Anhang	129
Literaturverzeichnis	
Kurzfassung der Ergebnisse in deutscher und englischer Sprache	
Eidesstattliche Erklärung	

Einleitung: Erinnerung im Kino

Kleine Dokumentarfilme oder Räume der Einbildungskraft?

Das menschliche Gedächtnis speichert Ereignisse nicht so, wie sie waren, sondern modelliert, ergänzt und erfindet sogar Erinnerungen an etwas, was so nie stattgefunden hat. Die Arbeitsweise des Gehirns ähnelt dabei verblüffend den Mechanismen des Mediums Kino, welches wiederum die Arbeitsweise des Gedächtnisses in zahlreichen Verfilmungen adaptiert hat.

Die vorliegende Arbeit will aus einer narratologischen Perspektive zeigen, wie Erinnerungsbilder im Medium Film funktionieren können. Dabei sollen – einem kulturwissenschaftlichen Ansatz folgend – soziologische, neurologische und psychoanalytische Erkenntnisse zur Funktionsweise des Gedächtnisses mit den Forschungserkenntnissen der Kino-Narratologie verknüpft werden. An zwei Fallbeispielen (*The English Patient* (1996) und *TITANIC* (1997))¹ soll in detaillierten Szenenanalysen gezeigt werden, wie das Phänomen ‚Erinnerung‘ Ende der 1990er Jahre in das Mainstream-Kino Einzug gehalten hat. Dass die hier untersuchten, außergewöhnlich erfolgreichen Filme im weitesten Sinne dem Filmgenre des Melodrams² zuzuordnen sind, ist – so die These – kein Zufall. Wie kein anderes Filmgenre lebt das Melodram von der Konstruktion von „Räumen der Einbildungskraft“⁴ (Harro Segeberg), in denen sich „Wünsche einzelner Personen [...], Wünsche, die sich zum Wahn ausweiten können, [...] – in äußerst rührenden Momenten – gegen den Widerstand der Wirklichkeit, das Unerbittliche in Zeit und Raum, durchsetzen“ (Thomas Koebner)⁶. Das Film-Melodram ist durch seine genrespezifische Thematik in besonderer Weise prädestiniert für die Konstruktion von filmischen Rückblicken, wie zahlreiche Filmbeispiele belegen.⁷

¹ Zur Schreibweise: Der Film *TITANIC* von James Cameron wird in Großbuchstaben und kursiv geschrieben, das Schiff Titanic als Eigennamen ohne Anführungszeichen. Die Schreibweise in Zitaten und in Literaturangaben wird nicht verändert.

² Die Arbeit folgt hier der Zusammenstellung von Thomas Koebner, vgl. Thomas Koebner (Hg.): *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*, Stuttgart 2007.

⁴ Harro Segeberg schreibt über *TITANIC* (1997): „Vielmehr wird im Folgenden deutlicher werden, dass es dem Film [...] gelingt, im eigentlich präsentischen Zeige-Medium des Films Räume der Einbildungskraft zu etablieren, die es dem Zuschauer erlauben, die im Folgenden anscheinend rein präsentisch erzählte *TITANIC*-Geschichte immer wieder in den Modus eines die Erinnerung selbst thematisierenden filmischen Erinnerungspräteritums zurückzuübersetzen“, Harro Segeberg: *Schiffbruch mit (Film-) Zuschauer – Der Kino-Film Titanic (1997) in der Geschichte literarischer und filmischer Schiffsfahrtskatastrophen*, in: Anja Lemke, Martin Schierbaum (Hg.): *„In die Höhe fallen“: Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*, Würzburg 2000, S. 55-69, hier: S.65.

⁶ Koebner, *Melodram*, S. 12-13.

Die deutschsprachige Filmwissenschaft hat sich in den letzten 20 Jahren verstärkt Fragestellungen zum filmischen Erzählen gewidmet. Markus Kuhn hat mit seiner *Filmnarratologie* (2011) ein bisher fehlendes Grundlagenwerk vorgelegt, in dem er sich allerdings nur am Rande mit der Problematik auseinandersetzt, die aus einer innerfilmischen Erzählinstanz resultiert, die die Filmhandlung zu einem *späteren* Zeitpunkt „erzählt“: „Es muss gefragt werden, ob die gesamte folgende visuelle Erzählung als spätere Narration eingeordnet werden kann, nur weil die SEI [Sprachliche Erzählinstanz, A.K.] im Präteritum erzählt. Bleibt die Markierung der Nachzeitigkeit durch die SEI den Film über wirksam?“⁸

Die vorliegende Arbeit will an diese offene Frage anknüpfen und folgt der Arbeitshypothese, dass eben diese „Markierung der Nachzeitigkeit“ der erinnerten Handlung in den untersuchten Fallbeispielen deutlich zu erkennen ist. In *The English Patient* und *TITANIC*, so die These, wird durch den Einsatz einer sprachlichen bzw. einer visuellen Erzählinstanz der lange Zeit ausschließlich für die Literatur angenommene Erzählmodus eines epischen Präteritums etabliert, der es ermöglicht, die Bilder der Vergangenheitshandlung ganz aus der Perspektive der sich erinnernden Erzählmedien wiederzugeben. Diese Besonderheit der untersuchten Filme ist von der Forschung bereits gelegentlich bemerkt, jedoch noch nicht systematisch aus einer narratologischen Perspektive aufgearbeitet worden:

Susanne Marschall schreibt über die Sequenz in *TITANIC*, in der Jack und Rose mit ausgebreiteten Armen über den Ozean fliegen: „Die Sequenz endet in einer Verwandlung des Schiffes in das saganumwobene Wrack, das mit den Liebenden auf den Grund des Ozeans herabsinkt. Jack und Rose lösen sich zu Schemen auf, die aber bis zur letzten Sekunde der Szene sichtbar bleiben. Das ozeanische Gefühl ist Teil der subjektiven Erinnerung der alten Rose, die diese zum ersten Mal anderen Menschen erzählt.“⁹

Claudia Liebrand stellt ganz ähnlich argumentierend die Frage, „ob der englische Patient, vollgepumpt mit Morphium, Flashbacks produziert, die als kleine Dokumentarfilme über seine Liebesaffäre mit Katharine anzusehen sind, oder ob sich [...] ein Schwerstkranker aus dem Gefängnis seines versehrten Körpers in Fantasien und Wunschträume flüchtet, in

⁷ In zahlreichen melodramatischen Verfilmungen wird die Liebesgeschichte durch eine innerfilmische Erzählinstanz von einem späteren Zeitpunkt aus aufgerufen, so zum Beispiel: *Out of Africa* (1985), *The English Patient* (1996), *TITANIC* (1997), *Aimée & Jaguar* (1999), *Abbitte* (2007) und *The Curious Case of Benjamin Button* (2008).

⁸ Markus Kuhn: *Filmnarratologie*. Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/ Boston 2011, S249.

⁹ Susanne Marschall: Ozeanische Gefühle. Augenblicke der Ich-Entgrenzung im Film, in: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram, Marburg 2008, S.89-115, hier: S.108.

Fieberdelirien und Halluzinationen, die ihre Intensität einer Droge verdanken.“¹⁰

Hermann Kappelhoff dagegen sieht in den Erinnerungsbildern in *TITANIC* keine besondere Kodierung durch die nachzeitige Erzählung: „[...] auch wenn die ineinander verschachtelten Erzählebenen ein Konstrukt aus Rahmenerzählung und Rückblenden bilden, hat es den Anschein, als bleibe die Darstellungsform selbst dem höchsten Gebot des klassischen Hollywood-Kinos treu: dem Gebot der abbildlichen Illusionierung des Geschehens durch eine objektiv-chronologische Erzählweise“.¹¹ Er argumentiert damit im klaren Widerspruch zu Liebrand und Marschall – und der Hypothese dieser Untersuchung.

Erkennbar nur sehr oberflächlich betrachtet auch Georg Seeßlen das ‚Medienphänomen Titanic‘. Denn wenn er feststellt, „die Titanic sinkt und Hollywood restauriert darin seine alten Erzähl- und Identifikationsstrategien [...]. Damit sind wir wieder bei der ‚altmodischen‘ Machart des Films: Er rekonstruiert mit allen ihm zur Verfügung stehenden neuen Mitteln die alten Vorstellungen der Einheit von Person, Zeit und Raum“,¹² braucht es keine aufwendige Studie, um diese These zu widerlegen und zu zeigen, dass es in *TITANIC* mitnichten eine Einheit von Zeit und Ort gibt, sondern zwischen den Erzählebenen und Orten 78 Jahre oder in der Symbolklaviatur des Films 4000 Meter Wasser liegen.

In dieser Arbeit soll das Erzählmodell der genannten Erinnerungsfilm genauer Szenenanalysen und Strukturtabellen systematisch analysiert werden¹³. Um dem besonderen Charakter des Mediums Film gerecht zu werden, soll darauf verzichtet werden, wie in einigen anderen Interpretationen die filmischen Werke in einen prosaischen Text umzuwandeln, um

¹⁰ Claudia Liebrand: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende, Köln 2003, S.51.

¹¹ Hermann Kappelhoff schreibt: „Auch wenn die ineinander verschachtelten Erzählebenen ein Konstrukt aus Rahmenerzählung und Rückblenden bilden, hat es den Anschein, als bleibe die Darstellungsform selbst dem höchsten Gebot des klassischen Hollywood-Kinos treu: dem Gebot der abbildlichen Illusionierung des Geschehens durch eine objektiv-chronologische Erzählweise“, Hermann Kappelhoff: *TITANIC*, in: Jürgen Felix, *Moderne Film Theorie. Eine Einführung*, Mainz 2003, S.160-167, hier: S.160.

¹² Georg Seeßlen schreibt: „Sieht man einmal von dem durchaus geschickten Crossover zwischen Katastrophenfilm, Soap Opera und Tearjerker ab, ist eine der Meta-Botschaften von *TITANIC* die Altmodischkeit. Es ist der Film, der beweist, dass der Angriff der coolen Postmodernen, von Tarantino, Lynch oder den Coens, auf die Linearität der Erzählzeit und die Eindeutigkeit des Raums abgeschlagen werden kann. Die Titanic sinkt und Hollywood restauriert darin seine alten Erzähl- und Identifikationsstrategien. Wir haben es so gewollt. [...] Damit sind wir wieder bei der ‚altmodischen‘ Machart des Films: Er rekonstruiert mit allen ihm zur Verfügung stehenden neuen Mitteln die alte Vorstellung der Einheit von Person, Zeit und Raum. Wenn sein Schiff untergeht, wird der Mensch paradoxerweise wieder zum Subjekt seiner Geschichte“, Georg Seeßlen: *TITANIC. Der Höhenflug des sinkenden Schiffs*, <http://www.filmzentrale.com/rezis/titanicgs.htm>, Text aus epd film Nr. 5/98, zuletzt eingesehen am 5.3.2018.

¹³ Der Begriff „Erinnerungsfilm“ wird in einem anderen Kontext benutzt als zum Beispiel von Astrid Erll, die „Erinnerungsfilm“ als filmische Verarbeitung von besonderen historischen Momenten beschreibt, jedoch nicht eine besondere Erzählhaltung in das Zentrum ihrer Analyse stellt. Erinnerungsfilm sind bei Erll so verschiedene filmische Erzählungen wie *Schindler's List* (1993), *Gladiator* (2000) oder *Das Leben der Anderen* (2006). „Kulturelle Erinnerung stellt zurzeit offensichtlich ein Leitthema des Films dar; und zugleich ist der Film unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert“, schreibt Erll und analysiert im folgenden Text unter anderem, wie Filme das kollektive Gedächtnis prägen. Der Begriff „Erinnerungsfilm“ ist auch abzugrenzen von Eike Wenzels Darstellung „Gedächtnisraum Film“, in der der Autor die „Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren“ beschreibt – und sich ebenfalls nicht aus einer narratologischen Perspektive mit dem Motiv des sich erinnernden Protagonisten befasst. vgl. Astrid Erll, Stephanie Wodjanka

dann diesen anstelle der Filmbilder zu interpretieren. Stattdessen sollen die Schlüsselsequenzen der Verfilmungen mittels Screenshots und Tonbeispielen in ihre Einzelbestandteile zurückübersetzt werden, um so genau wie möglich erklären zu können, wie das Medium Film die Erinnerungserzählung eines innerfilmischen Erzählers etablieren kann. Dass die Szenen, in denen die Verschränkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit besonders deutlich zu Tage tritt, fast immer auch die bekannten Schlüsselszenen des für die hier genannten Filme entscheidenden „melodramatischen Baukastens“¹⁵ sind, lässt sich als eine weitere Bestätigung der Hypothese dieser Arbeit begreifen.

Das Kino adaptiert in Erinnerungsfilmern präzise die durch die Psychologie, Neurologie und Soziologie nachgewiesene Arbeitsweise des menschlichen Gedächtnis, das – wie in einem eigenen Kapitel zu zeigen sein wird – nicht, wie lange Zeit angenommen, fotografische Abbilder wie ein PC ‚speichert‘, sondern emotional bedeutsame Schlüsselepisoden im Leben eines Menschen in mehrdeutige Bilder verwandelt und ablegt. Die Konstruktion einer Erinnerungserzählung ermöglicht es daher, wichtige Elemente der Handlung nicht im Illusionismus eines anscheinend unmittelbaren präsentischen Erzählmodus zu belassen, wie es in klassischen Hollywood-Melodramen wie *Gone with the Wind* (1939), *Casablanca* (1942) oder im vergeblichen Versuch, den *TITANIC*-Erfolg mit *Pearl Harbor* (2001) zu wiederholen, der Fall ist. Gezeigt werden soll vielmehr, wie es in Filmen wie *TITANIC* gelingt, die affektiven Impulse eines sich erinnernden Protagonisten in höchst symbolische „Räume der Einbildungskraft“ (Segeberg) zu übersetzen, die in ihrer traumwandlerischen Uneindeutigkeit ungleich stärker geeignet sind, ein Millionenpublikum zum Träumen zu verführen, als es der abbildliche Illusionismus einer rein extradiegetischen Erzählperspektive vermag.

Dazu wird zu zeigen sein, dass die Herleitung der Vergangenheitserzählung aus der Perspektive eines sich erinnernden Protagonisten nicht nur in denjenigen Momenten zu erkennen ist, in denen dieser z.B. durch Überblendungen explizit gezeigt wird, sondern dass, nachdem das Modell einmal etabliert wurde, nahezu die gesamte melodramatische Handlung derartiger Verfilmungen als ein von Emotionen gestalteter, der symbolischen Logik eines Traums verblüffend ähnelnder Erinnerungstraum begriffen werden kann. Und es sind, soviel sei behauptet, diese traumähnlichen, subjektiven Bilder, die die affektive Faszination und den großen Erfolg dieser Verfilmungen an der Kinokasse maßgeblich mitausmachten.

(Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin 2008, S.1; Eike Wenzel: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren, Stuttgart 1999.

Die Arbeit mündet in einer systematischen Grammatik eines epischen Präteritums im Medium Film, in der die Erzählkonstruktion eines Erinnerungsfilms idealtypisch herausgearbeitet werden soll und darauf aufbauend das besondere Vokabular einer Erinnerungserzählung aus den verschiedenen Einzeldarstellungen der Filmwissenschaft zu Farbe, Licht und Ton sowie zu den zentralen Motiven zusammengetragen wird. Die Gültigkeit dieses Analysemodells soll nach Möglichkeit anschlussfähig sein an andere, in dieser Arbeit nicht besprochene audiovisuelle Produktionen.

¹⁵ vgl. Der romantische Baukasten. Standard-situationen, in: Anette Kaufmann: Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres, Konstanz 2007, S.126ff.

Teil I: Gedächtnisforschung und Film-Narratologie

1.1. Zum Forschungsstand der Film-Narratologie

Stellt die „Gleichzeitigkeit von Erzählung und Handlung [...] im Film die einzige mögliche Realisierungsform dar“?

1.1.1. Film versus Literatur

Das Phänomen „Filmisches Erzählen“ war in den letzten 20 Jahren ein beherrschendes Thema der deutschsprachigen Filmwissenschaft. Dabei ist die Forschung zu einigen grundsätzlichen Positionen gekommen, die weitgehend konsensfähig sind: Im akademischen Diskurs hat sich „längst die Erkenntnis durchgesetzt [...], dass Filme erzählen“¹⁶. In verschiedenen Darstellungen sind analog zur Literaturwissenschaft Begriffe wie Diegese, extradiegetische und intradiegetische Erzählinstanzen, implizite Autoren usw. auf audiovisuelle Erzählungen übertragen worden.

Das Medium Film ist durch diese Entwicklung gegenüber der Literatur aufgewertet worden, vor allem gegenüber all denjenigen ‚hochkulturellen‘ Beobachtern, die lange Zeit in der Literatur das in seiner erzählerischen Komplexität kulturell überlegene Leitmedium sehen wollten. Die Haltung, das ‚Kurz-Schluss‘-Medium Film verfüge über eine weniger komplexe Narratologie als die Literatur¹⁷, ist abgelöst worden durch die Überzeugung, dass sich in audiovisuellen Medien alle in der Literatur möglichen Erzählhaltungen realisieren lassen.

Diese Arbeit kann diesen Diskurs nicht noch einmal komplett nachzeichnen, sondern will sich im Folgenden auf ein wichtiges Grundlagenwerk der deutschsprachigen Filmwissenschaft als Flucht- und Anknüpfungspunkt beziehen: Mit Markus Kuhns *Filmnarratologie* erschien 2010 eine bis dahin fehlende Gesamtdarstellung, deren Analysemodell als Grundlage für die weiteren Ausführungen dienen soll¹⁸. Im Folgenden sollen das Modell und die Begriffe von

¹⁶ Hannah Birr, Maike Sarah Reinert, Jan-Noël Thon (Hg.): Probleme filmischen Erzählens, Berlin 2009, Klappentext.

¹⁷ Die Vermutung, das Medium Film verfüge über eine weniger komplexe Narratologie als die Literatur, findet sich zum Beispiel in Nicole Mahnes Einführung in die Transmediale Erzähltheorie, in der die Autorin die Medien Roman, Comic, Hörspiel und Film auf ihre spezifischen Besonderheiten untersucht: „Während die Gleichzeitigkeit von Erzählung und Handlung im Roman eine von drei möglichen Erzählvarianten definiert, stellt sie für die Erzählgattung im Film *die einzige* mögliche Realisierungsform dar“ [Hervorhebung von A.K.]. Gemeint ist mit diesem Diktum, dass - während sich in der Literatur alleine durch die grammatische Form (Beispiel: Jack küsste Rose, Jack küsst Rose, Jack wird Rose küssen) mehrere Erzählhaltungen realisieren lassen - im Medium Film grundsätzlich nur eine gegenwärtige Perspektive realisierbar sei, vgl. Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007, S.33f.

¹⁸ Kuhn, Filmnarratologie.

Kuhns Theorie kurz referiert werden, sofern sie für die Fragestellung dieser Arbeit von Interesse sind: Wie kann es im Medium Film gelingen, eine dem epischen Präteritum verwandte Erzählhaltung zu etablieren, in der die Vorzeitigkeit auch über die Momente der konkreten Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart hinaus erkennbar bleibt? Oder anders gefragt: Wie gelingt es im Medium Film, ein so komplexes Erzählmodell wie das menschliche Gedächtnis in audiovisuelle Bildwelten zu verwandeln?

1.1.2. Erzählinstanzen in audiovisuellen Medien

Analog zur Literaturwissenschaft geht auch Kuhn von verschiedenen narrativen Kommunikationsebenen und Erzählinstanzen im Medium Film aus. In seiner Narratologie überträgt er ein Modell, das im Umgang mit Literatur bereits Verwendung findet, auf audiovisuelle Medien.

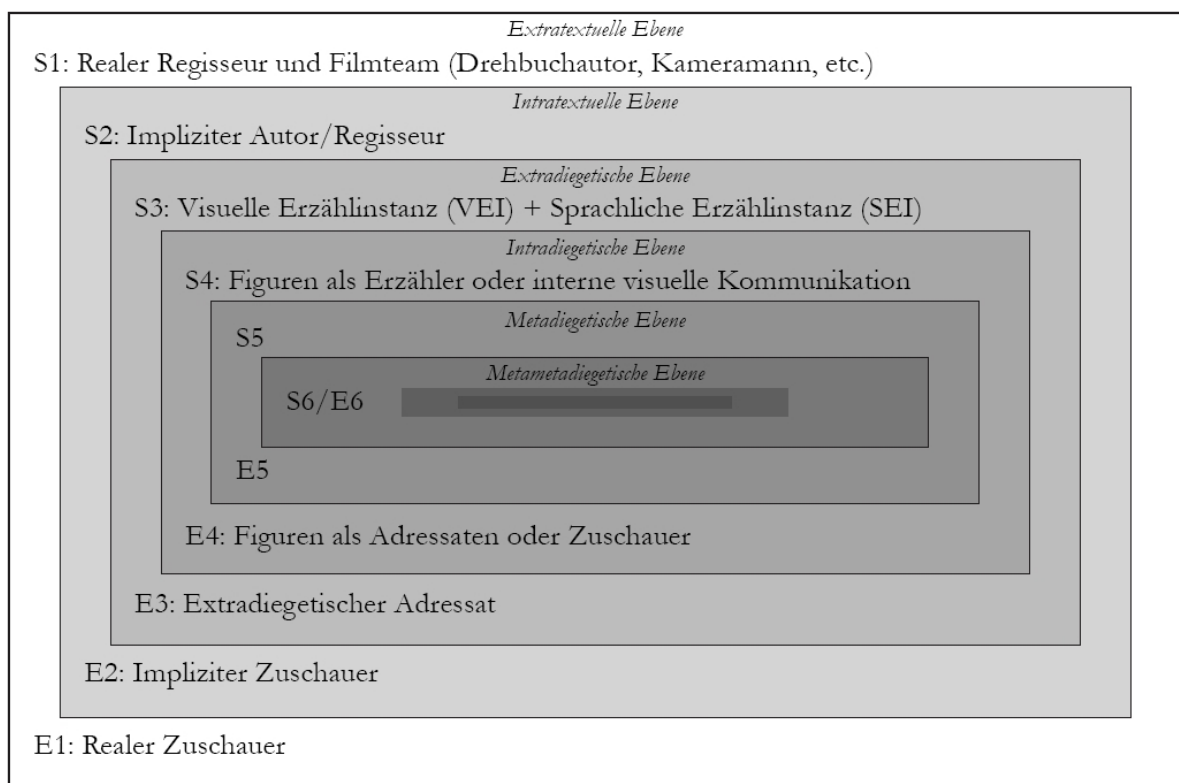


Abb.1: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film (übernommen aus: Kuhn, Filmnarratologie, S.85)

Kuhn geht von theoretisch unendlich vielen Erzählebenen aus, die sich wie in der oben sichtbaren Abbildung umeinander legen können. Ganz außen steht dabei immer die *extratextuelle Ebene*, die all jene Personen umfasst, die real an der Entstehung eines Films beteiligt sind, vom realen Regisseur über den Kameramann bis hin zum Set-Designer, Ideengeber und Komponisten der Filmmusik. Auf der *intratextuellen Ebene* werden dagegen alle Einzelkompetenzen und Motivationen, die bei der Entstehung eines filmischen Werkes eine Rolle spielen, in einem *impliziten Autor/ Regisseur* vereint, der als idealtypisches Konstrukt mitnichten mit dem realen Regisseur identisch ist. Für die Filmanalysen dieser Arbeit hat dieses Modell den Vorteil, dass es möglich ist, in der Analyse Strategien des *impliziten Regisseurs* heraus zu arbeiten, ohne der komplizierten Quellenlage Rechnung zu tragen, aus der hervorgeht, wer genau für welche Teilaspekte eines filmischen Werkes verantwortlich ist. Die Frage, ob es für die Idee vom Regisseur als Autor¹⁹ tatsächlich eine Rechtfertigung gibt, wird so geschickt umgangen.

1.1.3. Extradiegetische Ebene: Visuelle und sprachliche Erzählinstanzen

An die *intratextuelle Ebene* schließt sich die *extradiegetische Ebene* an, in der Kuhn das Zusammenspiel von Kamera und Montage verortet, durch das eine filmische Diegese überhaupt erst entsteht. Die Möglichkeiten, mit der diese *visuelle Erzählinstanz* (VEI) erzählt, werden dabei als sehr vielfältig angenommen. Es können sowohl zahlreiche kurze Einzelsequenzen zu einer Erzählung montiert werden wie in der berühmten Duschszene in Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960), als auch ganze Filme in (scheinbar) einer Einstellung entstehen wie im Kriminalfilm *Rope* (1948) desselben Regisseurs. Auf eine Wertung, ob nun das Bild der Kamera oder die Montage wichtiger für die Entstehung der Diegese sei, verzichtet Kuhn folgerichtig: „Deshalb müssen sowohl die Ansätze, die der Kamera die alleinige Erzählfunktion zuweisen [...], zurückgewiesen werden als auch die radikale Gegenposition, dass nur die Montage für den Erzählvorgang verantwortlich zu machen sei [...].“²⁰

In der extradiegetischen Ebene verortet Kuhn auch verschiedene Formen von *sprachlichen Erzählinstanzen* (SEI): „Auf extradiegetischer Ebene kommen sprachliche Erzählinstanzen im

¹⁹ Vgl. zur Idee vom Regisseur als Autor: Jürgen Felix: Autorenkino, in: Felix, Film Theorie, S.13-57.

²⁰ Kuhn, Filmnarratologie, S.89.

Film als Voice-Over vor oder auf Schrifftafeln und Textinserts“²¹. Wie auch die extradiegetische visuelle Erzählinstanz ist eine extradiegetische sprachliche Erzählinstanz selbst nicht Teil der erzählten Geschichte. Extradiegetische sprachliche Erzählinstanzen können zum Beispiel Schrifftafeln sein, die Ortsnamen einblenden oder Erzählstimmen, die sich nicht als Figuren der erzählten Handlung herausstellen. Einblendungen mit historischen Fakten wie zu Beginn von *Gone with the Wind* (1939) zählen ebenso zu den extradiegetischen sprachlichen Erzählinstanzen wie niemals sichtbare auktoriale Erzähler in *Barry Lyndon* (1975). Um eine intradiegetische sprachliche Erzählinstanz würde es sich dagegen beim Erzähler im Film *The Beach* (1999) handeln, der sich mit den Worten „My name is Richard“ selbst als Hauptfigur der Diegese einführt, deren Erlebnisse die extradiegetische visuelle Erzählinstanz im folgenden Film zeigt.

1.1.4. Intradiegetische Erzählebene: Erzählende Figuren

Auf der *intradiegetischen Ebene* können Erzählinstanzen betrachtet werden, die Teil der Diegese, also der erzählten Geschichte sind. Das können zum Beispiel Figuren sein, die dem Zuschauer Informationen vermitteln. Dabei müssen die Informationen auf dieser Ebene nicht unbedingt mit den Informationen anderer Erzählebenen korrespondieren. Es ist zum Beispiel denkbar, dass eine Figur in einem Krimi vom Hergang einer Tat berichtet (zum Beispiel im Verhör mit einem Kommissar) und eine visuelle Erzählinstanz auf einer extradiegetischen Erzählebene gleichzeitig diese Erzählung als Lüge entlarvt. Umgekehrt zeigt Alfred Hitchcocks Verfilmung *Stage Fright* (1949) exemplarisch, wie sehr auch im Umgang mit einer extradiegetischen visuellen Erzählinstanz Vorsicht geboten ist. Denn in dieser Verfilmung zeigen die montierten Bilder zu Beginn des Films zwar tatsächlich einen Vorgang, der später von einer sprachlichen Erzählinstanz auf einer intradiegetischen Erzählebene bestätigt wird. Zum Schluss des Films müssen wir jedoch erkennen, dass hier der implizite Regisseur bewusst auf einer extradiegetischen Erzählebene Bilder montiert hat, die sich innerhalb der Diegese als eine bebilderte Lüge der intradiegetischen Erzählinstanz erweisen. Gerade dieses Beispiel zeigt anschaulich, wie sinnvoll es sein kann, die verschiedenen Erzählinstanzen getrennt voneinander zu betrachten. Für den Zusammenhang dieser Arbeit wird es sehr wichtig sein, zu analysieren, *wessen* Geschichte die visuelle Erzählinstanz auf einer extradiegetischen Ebene erzählt – und inwieweit diese Erzählung mit jenen

²¹ Ebd., S.96.

Erinnerungen korrespondiert, an denen uns die zurückblickenden Erzählmedien auf einer intradiegetischen sprachlichen Erzählebene teilhaben lassen.

1.1.5. Intradiegetische visuelle Erzählinstanzen: Erzählende Kameras

Auf einer intradiegetischen Erzählebene sind nicht nur sprachliche Erzählinstanzen denkbar, sondern in bestimmten Fällen auch intradiegetische visuelle Erzählinstanzen,²² zum Beispiel dann, wenn „eine Filmproduktion gezeigt wird, die einen Film hervorbringt, der eine metadiegetische Welt konstruiert“²³. Das können zum Beispiel Bilder von Überwachungskameras sein, deren Aufnahmen wir auf einem Monitor sehen, den wiederum eine extradiegetische visuelle Erzählinstanz zeigt. Kuhn nennt als ein Beispiel den Erotik-Thriller *Sliver* (1993), in dem die Bilder von heimlich installierten Überwachungskameras in einem Hochhaus eine wichtige Rolle spielen. Es können mit Blick auf den in dieser Arbeit untersuchten *TITANIC*-Film auch Kameras an Bord eines U-Bootes sein (vgl. Szenenanalyse 2.1.3), deren Bilder auf den Monitoren eines Bergungsschiffes gezeigt werden, dessen Kontrollraum wiederum das Setting für die Bilder der extradiegetischen visuellen Erzählinstanz ist. Wenn dann in diesem Setting vor diesen Bildern der Bergungskameras eine alte Frau als intradiegetische, sprachliche Erzählinstanz zu erzählen beginnt (vgl. Szenenanalyse 2.1.4.), zeigt sich die Komplexität des Erzählmediums Film – und die Notwendigkeit eines Vokabulars, um die verschiedenen Erzählinstanzen und Ebenen identifizieren zu können. In den im zweiten Teil dieser Arbeit untersuchten Filmbeispielen soll eben diese Komplexität an ausgewählten Schlüssepisoden herausgearbeitet werden.

1.1.6. Das Problem mit der Vorzeitigkeit

Zur Frage, ob es auch im Medium Film möglich sei, eine Vergangenheitserzählung zu etablieren, in der Filmbilder für den Zuschauer als vorzeitig, bzw. von einem späteren Zeitpunkt der Narration aufgerufen, angenommen werden, finden sich in der deutschsprachigen Filmwissenschaft unterschiedlichen Positionen. So heißt es zum Beispiel in Nicole Mahnes *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung* von 2007, in der sie die

²² Ebd., S.93.

²³ Ebd.

Medien Roman, Comic, Hörspiel und eben Film auf ihre spezifischen Besonderheiten untersucht: „Während die Gleichzeitigkeit von Erzählung und Handlung im Roman eine von drei möglichen Erzählvarianten definiert, stellt sie für die Erzählgattung im Film *die einzige* mögliche Realisierungsform dar“ [Hervorhebung von A.K.]. Gemeint ist mit dieser Aussage, dass Kinobilder dem Betrachter das Geschehen immer unmittelbar vor Augen führen – und er die Handlung deshalb auch dann als gegenwärtig erlebt, wenn sie zuvor durch das Voice Over einer sprachlichen Erzählinstanz oder zum Beispiel durch eine Jahreseinblendung als vorzeitig gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur Literatur, die durch die grammatische Form in jedem Verb den Zeitpunkt der Erzählung eindeutig kennzeichnen kann, gibt es, folgt man dieser Darstellung, im Medium Film diese Möglichkeit zeitlich versetzter Erzählungen nicht.

In Markus Kuhns *Filmnarratologie* dagegen wird die Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens anders behandelt. Eine sprachliche Erzählinstanz (SEI) kann „im Präteritum erzählen. Bezogen auf die SEI liegt damit eine spätere Narration vor“, schreibt Kuhn²⁴. Unter bestimmten Umständen lässt sich „der spätere Narrationszeitpunkt auch für die VEI“ annehmen, heißt es weiter. Als Beispiel für eine derartige Erzählung wird der Film *Barry Lyndon* genannt, in dem der Einsatz eines allwissenden Erzählers die gesamte Handlung für den Zuschauer in eine Vorzeitigkeit versetze, auch dann, wenn der Erzähler gerade nicht spreche – und obwohl die Filmbilder ohne den Ton betrachtet den Modus eines präsentischen Erzählens niemals verlassen. Auch wenn der Autor dieser Arbeit an der erkennbaren Vorzeitigkeit in Filmen wie *Barry Lyndon* zweifelt, ist Kuhn jedoch in einem wesentlichen Punkt zustimmen:

Das Medium Film kann sehr wohl eine Erzählform konstruieren, in dem die Zuschauer die Bilder einer VEI als vorzeitig wahrnehmen, zum Beispiel wenn es sich um personalisierte Erinnerungen einer Figur handelt, die als intradiegetische sprachliche Erzählinstanz von dieser Vergangenheit zu erzählen beginnt. Für das Erkennen der Vorzeitigkeit und die Markierung der Bilder als Erinnerung ist jedoch, so die These, mehr Gestaltungseinsatz notwendig als die lediglich sprachliche Markierung einer Vorzeitigkeit: Die Filmbilder müssen, im Gegenteil, in ihrer Gestalt selber als Erinnerungsbilder deutlich markiert werden, damit der Zuschauer diese als solche überhaupt rezipieren kann. Wie eine derartige Konstruktion eines Erinnerungsfilm aussehen kann, soll an den im zweiten Teil dieser Arbeit untersuchten Filmbeispielen exemplarisch gezeigt werden.

²⁴ Ebd., S.252.

1.2. Was ist *Erinnerung*?

Kopfkino als Urform audiovisuellen Erzählens

1.2.1. Ansätze der Gedächtnisforschung

Die Themen *Erinnerung* und *Gedächtnis* sind in den letzten Jahrzehnten nicht nur in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Fachdisziplinen behandelt worden, sondern auch Teil eines Alltagsdiskurses geworden. Bereits 2001 legten Nicolas Pethes und Jens Ruchatz ein Lexikon vor, das mit einem interdisziplinären Selbstverständnis unterschiedliche Ansätze, Forschungen und Erkenntnisse vorstellt²⁵. Wer sich mit der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung der letzten 15 Jahre auseinandersetzt, kommt an den Arbeiten Harald Welzers schwerlich vorbei. Er hat nicht nur 2002 mit *Das kommunikative Gedächtnis*²⁶ eine äußerst fundierte Studie zur Funktionsweise des Gedächtnisses veröffentlicht, in der er mit Rückgriff auf zahlreiche Einzeluntersuchungen ein komplexes Bild des Mediums ‚Gedächtnis‘ vorlegt, sondern auch mit Christian Gudehus und Ariane Eichenberg das Handbuch „Gedächtnis und Erinnerung“²⁹ herausgegeben, das die Forschungserkenntnisse aus den Bereichen Psychologie, Soziologie und Neurologie bündelt. Dieses interdisziplinäre Nachschlagewerk, das auch die Verarbeitung des Phänomens Gedächtnis in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen behandelt, soll für meine Ausführungen zum Gedächtnis und zum Vorgang des Erinnerns als wichtige Grundlage dienen.

1.2.2. Modellierung statt Abbildung

Bereits Maurice Halbwachs setzt sich in den 1930er Jahren des letzten Jahrhunderts mit der (seltsamen) Gemeinsamkeit zwischen Traumbildern und Erinnerungsbildern auseinander. In *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1925) fragt er im Kapitel „Der Traum und die Erinnerungsbilder“: „Welchen Unterschied gäbe es dann aber zwischen einer dieser Erinnerungen und den im Traum erscheinenden Bildern, die offensichtlich von der Serie der im Gedächtnis festgehaltenen Bilder abgelöst sind“³¹, und stellt so schon vor fast hundert

²⁵ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek 2001.

²⁶ Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002.

²⁹ Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010.

³¹ Maurice Halbwachs schreibt: „Welchen Unterschied gäbe es dann aber zwischen einer dieser Erinnerungen und den im Traum erscheinenden Bildern, die offensichtlich von der Serie der im Gedächtnis festgehaltenen Bilder abgelöst sind? Und warum sollten die Erinnerungen nicht die gleichen Illusionen hervorrufen wie die Träume? Dass der Traum mit der Wirklichkeit verwechselt wird, rührt präzise

Jahren die entscheidende Frage, in welchem Verhältnis Erinnerungsbilder zu den tatsächlich erlebten Ereignissen stehen.

Auch die moderne Hirnforschung geht nicht mehr von der lange Zeit gängigen Vorstellung³² aus, dass „Erlebnisse und Ereignisse [...] im Gehirn wie in einem Computer gespeichert [würden]³³ und über das richtige Passwort gleichsam abrufbar wären, stattdessen hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass „das Gedächtnis ein konstruktives System ist, das Realität nicht einfach abbildet, sondern auf unterschiedlichsten Wegen und nach unterschiedlichsten Funktionen filtert und interpretiert“, wie der Soziologe Harald Welzer schreibt³⁴, dessen Standardwerk *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung* analog zu Markus Kuhns *Filmnarratologie* für die folgenden Ausführungen eine wichtige Referenz sein soll.

Erinnerungen werden nicht mehr als „kleine Dokumentarfilme“³⁵ (Claudia Liebrand) vergangener Ereignisse verstanden, sondern Sicherinnern bedeutet, „assoziative Muster zu aktivieren, und bei diesem komplexen Vorgang kann einiges mit dem Erinnerungsinhalt geschehen“³⁶, so dass Erinnerungsbild und das tatsächliche Ereignis mitnichten deckungsgleich sein müssen. Im Extremfall liegt einer Erinnerung überhaupt kein reales Ereignis zu Grunde, weil die Erinnerung falsch ist, wie an verschiedenen Fallbeispielen immer wieder nachgewiesen worden ist. Dieser extreme Fall einer falschen Erinnerung ist jedoch offenbar ebenso eine Ausnahme, wie der einer „authentischen Erinnerung an die Situation und das Geschehen“: Im Normalfall „leistet das Gehirn eine komplexe und eben konstruktive Arbeit, die die Erinnerung, sagen wir: anwendungsbezogen modelliert“³⁸.

daher, dass die ihn ausmachenden Bilder, obwohl sie zur Vergangenheit gehören, von ihr losgelöst sind, ob es sich nun um das Bild einer bekannten Person, um einen Ort oder den Teil der Örtlichkeit, an dem wir weilen, um ein Gefühl, eine Haltung oder ein Wort handelt [...]“, Maurice Halbwachs (aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer): *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1925), Frankfurt am Main 1985, S.65.

³² SPIEGEL ONLINE schreibt noch 2003: „Menschen funktionieren wie Computer – zumindestens was das Abspeichern von Erinnerungen angeht. Forscher verfolgen den Weg von Sinneseindrücken auf die ‚Festplatte‘ im Oberstübchen und fanden heraus, dass nur ein ausgeschlafenes Gehirn die ‚speichern‘ Tasten findet“, [Unbekannter Autor]: *Gedächtnisforschung. Menschen sind auch nur Computer*, 9.10.2003, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/gedaechtnis-forschung-menschen-sind-auch-nur-computer-a-268859.html>, zuletzt aufgerufen am 10.3.2018.

³³ Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002, S.20.

³⁴ Ebd., S.21.

³⁵ Liebrand, *Gender-Topographien*, S.51.

³⁶ Welzer, *Gedächtnis*, S.21.

³⁸ Ebd., S.21.

1.2.3. Semantisches, episodisches und prozedurales Gedächtnis

In der Forschung wird zwischen Ultrakurzzeit-, Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis unterschieden. Das für unseren Zusammenhang besonders relevante Langzeitgedächtnis wiederum kann in vier Grundformen unterteilt werden, wie das folgende Schaubild (Abb.2.) zeigt.

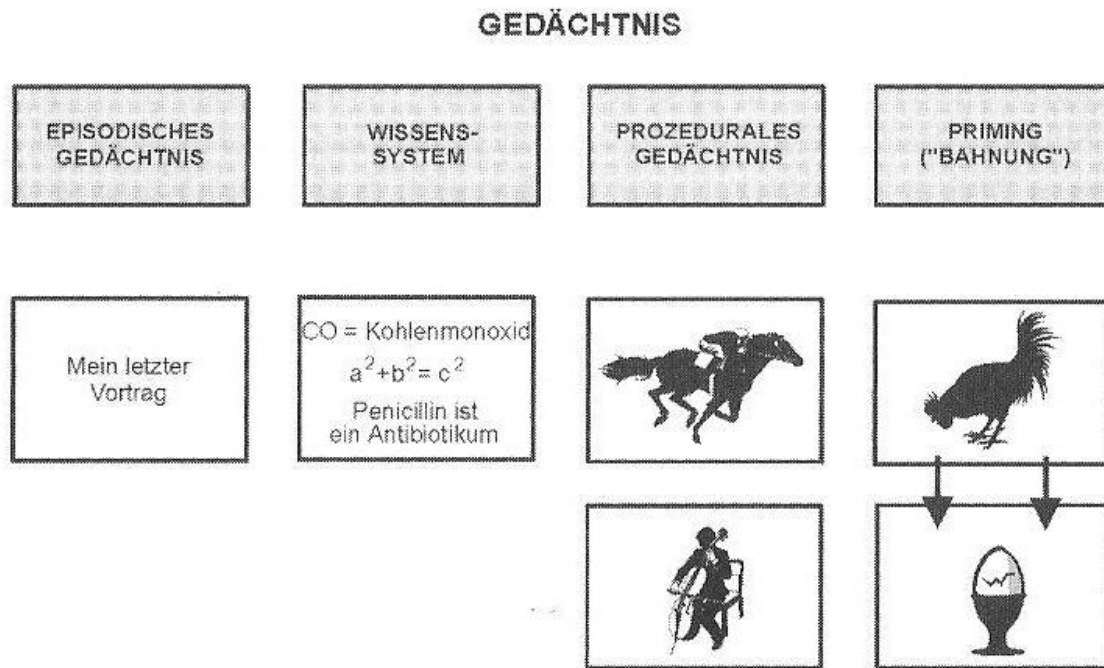


Abb.2: Das Gedächtnis (übernommen aus: Welzer, Gedächtnis, S.24)

Im *semantischen Gedächtnis* (hier als Wissenssystem bezeichnet) wird unser Faktenwissen langfristig abgelegt, zum Beispiel der Satz des Pythagoras, die Hauptstadt von Italien oder „meine Geburtsstadt ist Hamburg“. Das semantische Gedächtnis ist praktisch der Brockhaus des Gehirns, ein Nachschlagewerk über alles Wissen, das wir im Verlauf eines Lebens gelernt haben.

Im *prozeduralen Gedächtnis* sind, worauf der Name schon hinweist, wiederkehrende Handlungsabläufe gespeichert, über die wir nicht mehr nachdenken, wenn wir sie tun. Zähneputzen, Fahrradfahren, Klavierspielen usw. sind einige Beispiele von Vorgängen, die – mit einiger Übung – praktisch automatisch ausgeführt werden. In dieser Fähigkeit zur Konditionierung liegt übrigens auch die Ursache für die immer wieder auftkommende Frage „Habe ich die Kaffeemaschine ausgestellt oder den Gashahn abgedreht?“, die fast immer für

große Besorgnis sorgt, weil diese Vorgänge selbständig ablaufen und nicht mehr im episodischen Gedächtnis gespeichert werden (weshalb nach der Fahrt nach Hause dann fast immer festgestellt werden muss, dass die Kaffeemaschine eben doch wie schon unzählige Male zuvor abgeschaltet worden ist).

Für die narratologische Perspektive dieser Arbeit primär interessant ist jedoch das *episodische Gedächtnis* (auch autobiographisches Gedächtnis genannt), in dem das ‚Material‘ gespeichert wird, welches zu einem großen Teil die Persönlichkeit eines Menschen ausmacht, nämlich nicht weniger als die ‚Erzählung (s)eines Lebens‘.

Und diese Organisation der bisherigen Lebensgeschichte erfolgt eben nicht, wie auch heute immer mal wieder dargestellt, nach den Prinzipien eines Computerdateiensystems, in dem Daten abgelegt werden und später exakt in dem Zustand wieder aufrufbar sind wie im Moment der Speicherung, sondern das *episodische Gedächtnis* montiert nach einem bestimmten narratologischen Prinzip, das über die verschiedenen Systeme (Ohr, Mund, Auge, Nase, Tastsinn) empfangene Material zu einer großen ‚Erzählung‘ zusammen, in der „authentische Erinnerung an die Situation und das Geschehen“ nicht die Regel, sondern der absolute Ausnahmefall ist³⁹. Wie das genau funktioniert, soll im Folgenden gezeigt werden.

1.2.4. Erinnerungsepisoden

Das episodische Gedächtnis speichert nicht all das, was ein Mensch erlebt und über seine Sinne/Kanäle wahrnimmt, minutiös und vollständig (was naturgemäß zu einer völligen Überlastung führen müsste), sondern verwandelt lediglich eine Vielzahl von wichtigen Schlüsselerlebnissen in detailgenaue Erinnerungsepisoden, die langfristig abrufbar sind. Solche Ereignisse sind nahezu immer Erfahrungen, die mit besonderen (oft bisher unbekannt) Emotionen verbunden waren.

So werden sich die meisten Menschen auch Jahrzehnte später noch sehr detailliert an viele Dinge erinnern, die sie zum ersten Mal getan haben. Beispiele wären: „Der erste Kuss“, „Die erste Autofahrt“, „Die Abiturprüfung“ usw. Und da in der Zeit des Erwachsenwerdens zwischen zwanzig und dreißig die ‚Premierendichte‘ des eigenen Lebens besonders hoch ist,

finden sich aus dieser die Persönlichkeit stark prägenden Zeit besonders viele Erinnerungsepisoden im Erfahrungsschatz eines Menschen.

Es überrascht dabei nicht, dass auch Erlebnisse in Erinnerungsepisoden verarbeitet werden, die extreme, im Zweifelsfall besonders negative Emotionen ausgelöst haben. Zum Beispiel traumatisierende Erfahrungen wie: „als ich beim Segeln kenterte und fast ertrunken bin“, „als ich einen Autounfall hatte“ oder etwas weniger spektakulär, „als ich durch die entscheidende mündliche Prüfung fiel“. Dieses Phänomen erklärt auch, weshalb eine einzige traumatisierende Erfahrung einen Lebensweg so sehr verändern kann, obwohl dieser unendlich viele positive oder wenigstens durchschnittliche Lebensabschnitte gegenüberstehen.

Es befinden sich also im episodischen Gedächtnis eine unendliche Vielfalt von derartigen ‚Minifilmen‘, die viele Ereignisse der bisherigen Lebensgeschichte beinhalten, aber eben immer nur Ausschnitt bleiben können.

1.2.5. Umwandlung von Gefühlen in Bilder und Töne

Im episodischen Gedächtnis werden Schlüsslepisoden nicht einfach eins zu eins abgelegt, sondern aktiv gestaltet. Dabei spielt die emotionale Disposition zum Zeitpunkt der Speicherung eine große Rolle. Man kann sagen, dass im Gedächtnis Gefühle in eine Bild- und Tonfolge umgewandelt werden, die mit dem, was wirklich passiert ist, in der Regel nur äußerst wenig gemeinsam haben. Dabei werden zum Beispiel bestimmte Farben überbetont, die Größen von Gegenständen verändert oder bestimmte Sinneseindrücke, zum Beispiel Geräusche und Gerüche, isoliert und besonders hervorgehoben. Beispielsweise ist von traumatisierten Opfern eines schlimmen Autounfalls oft zu hören, dass sie immer noch das Splittern von Glas hören oder eben nicht hören wollen, weil dadurch die traumatisierte und verdrängte Erinnerungsepisode ausgelöst und wieder in das Bewusstsein gerufen wird.

Harald Welzer betont, „dass es für die ‚Wahrheit‘ des Erinnerten auf einer bestimmten Ebene unerheblich sein kann, ob die Details der Erinnerung stimmen oder nicht“, und verweist auf die Psychoanalyse, in der der Versuch gemacht worden sei, „hinter einer objektiv in einem

³⁹ Ebd.

zentralen Aspekt falschen Zeugenaussage eine historische Wahrheit zu erblicken, da der Gesamtzusammenhang richtig erfasst worden sei⁴¹. Oder anders gesagt: Das erinnerte Bild eines Liebespaares, das an der Spitze eines durch den Nordatlantik stampfenden Schiffes zueinander findet, muss nicht wirklich genau so erlebt worden sein, ohne dass dadurch die emotionale Wahrheit der Liebesgeschichte und der (wieder-)erlebten großen Gefühle in Frage gestellt wird: „Offenbar spielt die emotionale Einbettung einer erlebten Situation eine größere Rolle für das, was erinnert wird, als was in dieser Situation ‚wirklich‘ geschehen ist“⁴³, so wie der Wahrheitsgehalt eines Traumes sich fast immer mehr an emotionalen Dispositionen als an der tatsächlich durchlebten Traumstory festmachen lässt. In der Forschung wird denn auch vermutet, dass die Beziehung von vielen emotionalen Flashbacks „zu Träumen – an die man sich übrigens auch erinnern kann – enger ist als zu wirklichen Geschehnissen“⁴⁵. Dass Erinnerungsepisoden damit auch dem Freud’schen Vokabular der Traumdeutung unterliegen könnten, ist eine durchaus berechtigte Überlegung, bei aller Vorsicht, die im Umgang mit dem Freud’schen Gedankengerüst geboten sein mag.

1.2.6. Falsche Erinnerungen

Im Gedächtnis werden nicht nur Erinnerungsepisoden ‚anwendungsbezogen‘ modelliert und (auch langfristig) verändert, sondern es können sogar Erinnerungen an Erlebnisse, die nie stattgefunden haben, das Arsenal der wirklichkeitsbezogenen Episoden ergänzen. Der Übergang von wahren zu falschen autobiographischen Erinnerungen ist dabei durchaus fließend: „Eine emotionale Voreingenommenheit in eine Richtung, wiederholtes Abfragen, Suggestion und vieles andere kann eine falsche Erinnerung auslösen, die für die Betroffenen so real wie eine richtige Erinnerung ist und für die Zuhörer dieser Erinnerung durch die Lebendigkeit der Schilderung absolut glaubwürdig wirkt.“⁴⁶

Ein besondere Bedeutung nimmt die visuelle Repräsentanz von Erinnerungen ein: „Gerade das, was einem ‚noch vor Augen‘ steht, wovon man noch jedes einzelne Detail buchstäblich zu sehen glaubt, stattet den sich Erinnernden mit der festen Überzeugung aus, dass das, woran

⁴¹ Ebd., S.35.

⁴³ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S.36.

⁴⁶ Wolfgang Hell: Gedächtnistäuschungen. Fehlleistungen des Erinnerens im Experiment und Alltag, in: Ernst Peter Fischer (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung, München 1998, S.233-277, hier: S.274.

er sich erinnert, auch tatsächlich geschehen ist.“⁴⁷ Dieses Phänomen verifiziert jedoch keineswegs den Wahrheitsgehalt der Erinnerungen, sondern ist darin begründet, dass die „neuronalen Verarbeitungssysteme für visuelle Perzeption und für phantasierte Inhalte sich überlappen, so dass auch rein imaginäre Geschehnisse mit visueller Prägnanz ‚vor den Augen‘ des sich Erinnernden stehen können“⁴⁸, eine Erkenntnis durch die der Begriff ‚Kopfkino‘ eine ganz neue Bedeutung bekommen kann.

Ein Beispiel für eine derartige falsche Erinnerung fand sich vor einigen Jahren in der FAZ, in der von einem vorgeblichen Titanic-Passagier berichtet wurde, der das ‚unsinkbare‘ Schiff jedoch tatsächlich nie betreten hatte:

„Ergreifend schilderte er, wie er als Junge um sein Leben kämpfte, beschrieb er die Disziplin vieler aussichtslos Wartender, den Edelmut einiger, die Feigheit anderer, die furchtbaren Hilfeschreie der Ertrinkenden, die qualvolle Enge in den Rettungsboten und schließlich die große grauenhafte Stille unter einem eisigen Sternenhimmel, als die Kälte alle getötet hatte, die nicht in den Booten oder auf den Flößen waren“. Nichts von all diesen überzeugend vorgetragenen Erinnerungen stimmte: „Hirngespinnste – so stellte sich einige Wochen nach der Sendung heraus“ – der Mann war nie auf der TITANIC gewesen, „sondern hatte sich Zeit seines Lebens so intensiv mit dem Schiff beschäftigt, dass sein Verstand ihm allmählich einflüsterte, er hätte die vielen immer wieder neu gelesenen Episoden, die sich um den Schiffsuntergang ranken, selber erlebt“⁴⁹.

Diese wahre Begebenheit entspricht dabei interessanterweise eins zu eins einer Parodie zu der hier als Fallbeispiel besprochenen *TITANIC*-Verfilmung, auf deren DVD-DELUXE-EDITION sich auch ein Sketch findet, in dessen Verlauf sich zum Ende des Films herausstellt, dass alles, was Rose auf dem Bergungsschiff erzählt, nur erfunden ist, und damit die gesamte Erinnerungserzählung des Films als eine falsche Erinnerung bzw. Lüge entlarvt wird.

1.2.7. Filmbilder und Erinnerungen

Wer in den letzten Jahren eine der durch die Welt wandernden Titanic-Ausstellungen besuchte, konnte beobachten, dass dort in den Kulissen und Artefakten der Katastrophe die Protagonisten der Jahrhundertverfilmung längst analog zu den tatsächlichen historischen Persönlichkeiten gehandelt werden. Im kollektiven Gedächtnis sind die Bilder der historischen Titanic mit den Bildern von Camerons Film zu einer Einheit verknüpft worden. Dieses Phänomen deckt sich mit einem Beispiel aus Welzers Buch, welches einiges über die

⁴⁷ Ebd., S.39.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ bat. (Autorenkürzel): Sie hat geschwiegen, in: FAZ vom 9.5.2006, S.37.

Wirkung von Filmmaterial auf die Erinnerungsbilder von Zeitzeugen aussagt:

So hat unlängst ein wissenschaftlicher Vortrag in Dresden für einen Eklat gesorgt: Viele alte Dresdener, die sich die Ausführungen des Historikers Helmut Schnatz zum verheerenden Angriff auf Dresden am 13. und 14. Februar 1945 anzuhören gekommen waren, empörten sich über dessen Darlegungen, dass ein wichtiger Aspekt der Erinnerungen der historischen Wirklichkeit einfach nicht entsprechen konnte. Hier ging es um den Mythos, dass am 14. und 15. Februar, nach dem ersten Angriff, Tiefflieger in den Straßen Dresdens Jagd auf Menschen gemacht hätten. Der Umstand, dass der durch den Bombenangriff erzeugte Feuersturm es britischen Tieffliegern unmöglich gemacht hätte, in die brennende Innenstadt zu fliegen, überzeugte die Zuhörer so wenig wie die akribische Analyse von Flugeinsätzen und Logbüchern, die keinerlei Beleg für die Richtigkeit der Dresdener Erinnerungen lieferten. Das nun wurde von den versammelten Zeitzeugen als Angriff auf ihre persönliche Erinnerung an „silbrig schimmernde Mustangjäger“ und verzweifelt fliehende Menschen verstanden und löste beträchtliche Empörung aus⁵¹.

Die Zeitzeugen in Dresden konnten sich ganz offensichtlich an Bilder von Tieffliegern über der zerbombten Stadt erinnern: Aber diese Bilder entstammten offenbar Filmen aus der Nachkriegszeit, die den Mythos lustvoll medial bedienten.

Filmbilder können offenbar der ursprünglichen Erinnerung Bilder hinzufügen, die der Zeitzeuge gar nicht gesehen hat, was in Bezug auf die bereits angesprochene *TITANIC*-Verfilmung eine Erklärung für diejenigen Passagen des Films ermöglicht, in denen aus der Perspektive von Rose bekannte Momente des Mythos gezeigt werden, die sie so gar nicht selber erlebt haben kann – wohl aber im Nachhinein in einer der zahlreichen medialen Verarbeitungen des Unglücks erfahren haben könnte.

1.2.8. Erinnerungslücken

Wenn das episodische Gedächtnis nur besondere Schlüsselmomente im Leben eines Menschen als Erinnerungsepisoden ablegt, stellt sich die Frage, wie der Zeitraum zwischen den audiovisuellen Erinnerungsepisoden im Gedächtnis verarbeitet wird. Um bei einem bereits erwähnten Beispiel zu bleiben: Der Autor dieser Arbeit erinnert sich noch genau an den Moment, als er mit dem Segelboot kenterte, aber wie er an jenem Tag zum Segelsteg ging, wie er wieder nach Hause kam und was er die Tage davor oder danach gemacht hat, ist im Gedächtnis schlichtweg ausgelöscht. Nur der Moment des Kenterns selbst ist als Episode im Gedächtnis festgehalten.

⁵¹ Welzer, Gedächtnis, S.40.

Das episodische Gedächtnis folgt dabei offenbar dem Prinzip, besondere Ereignisse in wie auch immer modellierten bzw. bearbeiteten Episoden zu speichern und die dazwischen auftretenden Lücken aufzufüllen: „Offensichtlich neigen wir dazu, Erinnerungslücken sofort zu schließen, indem wir Material einfügen, das anderen [...] Quellen [...] entstammt. Das episodische Gedächtnis, so kann man schlussfolgern, scheint wesentlich einem *Montageprinzip* zu folgen, das bedeutungshaltige Bruchstücke nach ihrem sinnstiftenden und selbstbezogenen Wert zusammenfügt“⁵³ [Hervorhebung von A.K.]. Das Gehirn würde demnach wie ein filmischer Montageapparat tatsächliche Erinnerungen mit Gehörtem und Gesehenen und dem Wissen über besondere Sachverhalte zu einem erzählerischen Kontinuum montieren, das mit den tatsächlich erlebten Geschehnissen nur noch in Ansätzen etwas zu tun hat.

Die Zwischenräume werden mit Wissen aus dem *semantischen Gedächtnis* aufgefüllt, das wiederum erst in der Montage mit den Schlüssepisoden/Erinnerungsepisoden ein Kontinuum, eben eine Erzählung im Kopf, ergibt. Die Gestaltung der Erinnerungsausfälle erfolgt dabei offenbar durch den Erfahrungsschatz eines Menschen. Es muss sich nicht um wirklich Erlebtes handeln, was der Betroffene in der Erinnerung zwischen die Erinnerungsepisoden einfügt. Es kann sich auch um gehörtes, im Kino gesehenes oder gelesenes Material handeln, welches das Gedächtnis zwischen die tatsächlich gespeicherten Episoden montiert: „Mittlerweile findet sich einige Evidenz dafür, dass zum Beispiel *Spielfilmszenen* in autobiographischen Erinnerungen montiert werden, ohne dass den Erzählern diese Adaptierung bewusst wären“ [Hervorhebung von A.K.], schreibt Welzer.⁵⁴

1.2.9. Traumata

In traumatisierenden Extremsituationen ist der Ausfall an Erinnerungsmaterial besonders groß, weil „Stress und die damit verbundenen biochemischen Prozesse die Funktion des Hippocampus, des zentralen Verarbeitungsorgans für die langfristige Speicherung von Gedächtnisinhalten, empfindlich stören kann.“⁵⁶ Daraus folgt, „dass Erinnerungen gerade an gefährvolle, schreckliche und emotionale belastende Situationen deutlich mehr konstruierte

⁵³ Ebd., S.38-39.

⁵⁴ Ebd., S.40.

⁵⁶ Ebd., S.38.

und montierte Bestandteile aufweisen als emotional gleichgültige Erinnerungen⁵⁷, eine Erkenntnis, die für die Filmanalysen von *TITANIC* und *The English Patient*, die ihre Geschichte beide um ein unbewältigtes Trauma aufbauen, von großem Interesse ist.

1.2.10. Fazit: Kopfkino als Urform audiovisuellen Erzählens

Die bisher bekannte Arbeitsweise des menschlichen Gedächtnisses weist verblüffende Gemeinsamkeiten mit dem Medium Film auf: Es produziert Bilder, verschneidet Quellen verschiedenen Materials und stellt sie in emotional aufgeladene, narratologische Sinnzusammenhänge.

Zugespitzt formuliert kann angenommen werden, dass besonders das episodische Gedächtnis wie ein ‚Kopfkino‘ des Menschen funktioniert, weil es der einzige Erinnerungsmodus ist, in dem biographische Schlüsselerlebnisse als eine zeitlich begrenzte Narration aufgerufen, gestaltet und mit anderem ‚Material‘ montiert werden können. Jeder Mensch verfügt über unzählige derartiger Schlüsselerlebnisse, die losgelöst aus dem semantischen Wissen seine Identität bestimmen, zum Beispiel: „Mein erster Kuss, mein erster Schultag, als ich beim Segeln kenterte, als ich mir den Fuß brach, mein erster Tag an der Universität, mein erster Sex“ usw.. Dass aus der Arbeitsweise des Gedächtnisses mitnichten eine fotografisch abbildende, eben realistische Speicherung der Erinnerungsepisoden folgt, ist eine für den Zusammenhang dieser Arbeit überaus wesentliche Erkenntnis.

Folgende Erkenntnisse aus der Gedächtnisforschung sind darüber hinaus für unseren Zusammenhang besonders interessant:

1. Erinnerungen sind nicht abrufbar wie Computer-Daten, sondern sind *immer* moduliert.
2. Authentische Erinnerungen sind ebenso die Ausnahme wie falsche Erinnerungen.
3. Erinnerungen werden in Episoden gespeichert. Diese Episoden kennzeichnen wichtige Momente im Leben eines Menschen.
4. Die Gestaltung der Episoden ist von der emotionalen Disposition im Moment der Speicherung abhängig. Die Erinnerung ist eher mit Traumbildern als mit fotografischen Abbildern vergangener Realität zu vergleichen.
5. Lücken zwischen diesen Episoden werden aufgefüllt. Das Material dazu stammt aus dem

⁵⁷ Ebd., S.39.

Erfahrungsschatz eines Menschen. Es muss nicht wahr sein, auch wenn der Betroffene es deutlich vor Augen hat. Es kann sich auch um gehörtes, im Kino gesehenes oder im Nachhinein gelesenes Material handeln.

6. Bei traumatisierten Menschen arbeitet die Erinnerung nicht grundsätzlich anders als im Normalfall. Es ist allerdings zu beobachten, dass der Erinnerungsausfall besonders groß sein kann und folglich das montierte Material einen größeren Stellenwert einnimmt, als bei „normalen“ Erinnerungen.

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, wie sich diese spezielle Arbeitsweise des Gedächtnisses in den ausgewählten Filmbeispielen wiederfindet, oder anders gesagt, wie das Medium Film bewusst oder unbewusst diese Arbeitsweise des Gehirns in eine Erzählhaltung verwandelt, die sich so auch in anderen Medien zeigen lässt: nämlich mit der Konstruktion eines bereits aus der Literatur bekannten *epischen Präteritums*, das auch im Medium Film funktionieren kann.

Teil II: Fallbeispiele: *Erinnerungsfilme*

Im folgenden Kapitel sollen unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus der Gedächtnisforschung und der Filmnarratologie zwei filmische Werke ausführlich untersucht werden. Da ein Erinnerungsfilm, so die These, zum einen durch die Struktur der Erzählung und zum anderen durch die besondere Inszenierung der Erinnerungsepisoden seine besondere Erzählhaltung entfalten kann, erscheint es sinnvoll, eben diese besonderen Filmmomente in das Zentrum der Auseinandersetzung zu stellen.

Dabei sollen, um dieser besonderen Erzählhaltung gerecht zu werden, jeweils die Schlüsselszenen der erinnerten Handlung sowie die Übergänge zwischen Gegenwart und Vergangenheit im Fokus der Analyse liegen. Die Erkenntnisse aus den Einzelanalysen sollen im dritten Teil dieser Arbeit zusammengetragen werden.

Jeder Filmanalyse ist eine kurze Einführung in die besondere Problematik des Stoffes, andere Bearbeitungen und Besprechungen in der Medienlandschaft vorangestellt. Mit *TITANIC* (1997) dient der zu seiner Zeit kommerziell erfolgreichste Film aller Zeiten als Referenzbeispiel, dessen suggestive Kraft, so die These, entscheidend aus seiner besonderen Erzählperspektive resultiert. *TITANIC* (1997) eignet sich auch deshalb sehr gut als Vorlage für eine idealtypische Beschreibung eines Erinnerungsfilms, weil er eine Geschichte erzählt, die bereits in zahlreichen anderen Verfilmungen bearbeitet worden ist, die als Vergleichsmaterial in die Analyse mit einbezogen werden sollen.

Es folgen eine ebenfalls sehr detaillierte Besprechung der nahezu zeitgleich produzierten Literaturverfilmung *The English Patient* (1996), die erstaunlich ähnliche Merkmale dieser zur damaligen Zeit noch neuen Erzählhaltung aufweist, bevor zum Schluss noch zwei kurze Szenenanalysen aus den Filmen *Aimee & Jaguar* (1999) und *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) angeboten werden.

2.1. *TITANIC* (USA 1997), 194 Minuten

2.1.1. Einführung: „*Fühlt sich Liebe so an? Gewiss: In unseren Träumen*“⁵⁸

Als *TITANIC* Anfang 1998 in die deutschen Kinos kam, wurde der Film in vielen Feuilletons zunächst lustvoll verrissen. Die Actionszenen seien, wie vom erfolgreichen Genreregisseur und Technikfanatiker James Cameron nicht anders zu erwarten, gut in Szene gesetzt, die Dramatik zwischen den Figuren dagegen klischeebeladen und unglaubwürdig. Es sei ungerecht, dass ein Regisseur „soviel Talent zur folgenden Katastrophe und so wenig Begabung zur Dramatisierung von menschlichem Umgang“⁵⁹ habe, schrieb die Neue Zürcher Zeitung; „man muss nicht unbedingt hineingehen“⁶⁰, urteilte die FAZ.

Erst als sich abzeichnete, dass *TITANIC* ein Jahrhundert-(Kassen)-Erfolg, vergleichbar mit Klassikern wie *Gone with the Wind* (1939), werden würde, änderten auch viele Feuilleton-Journalisten ihre Meinung und nahmen eine zweite Bewertung des zuvor geschmähten Werkes vor.⁶¹ Nun erkannte die FAZ plötzlich „altvertraute mythologisch-ikonographische Muster, Zitate“⁶², und der SPIEGEL widmete eine ganze Titelgeschichte dem „*TITANIC* Gefühl“⁶³, welches überall auf der Welt die Menschen immer und immer wieder in die Kinos lockte.

Schwer einzuordnen in herkömmliche Genremuster blieb das Werk dennoch. Was die Kritiker dabei besonders irritiert haben dürfte, war die Zusammensetzung des Millionenpublikums: Über 60 Prozent der Zuschauer waren weiblich und mehr als die Hälfte davon unter 25 Jahre alt.⁶⁴ Diese Zahlen widerlegten die voreilige Klassifizierung des mit gigantischem Technikaufwand gedrehten Werkes als Katastrophen- bzw. Actionfilm,⁶⁵ denn welcher

⁵⁸ Christine Kruttschnitt: „Titanic“ - Mythomanie, Milliarden. Im Meer der Gefühle, in: Stern Nr. 12/1998, S.58-64, hier: S.65.

⁵⁹ C. Schneider: Als entzündete Kunst aus Erhaltung. „Titanic“ von James Cameron: Vom grandiosen Ertrinken, in: Neue Zürcher Zeitung vom 9.1.1998, S. 43.

⁶⁰ FAZ vom 9.1.1998, zitiert nach: DER SPIEGEL, Nr.13/1998, S.230.

⁶¹ Irmbert Schenk schreibt über die Haltung des Feuilletons zu Hollywood Filmen wie *TITANIC*: „Ein zentraler Streitpunkt der Kinodebatten der 1910er und 1920er Jahre mündet dabei in der Frage, ob Film Kunst sein kann. Die Debatten füllen den Raum zwischen Siegfried Jacobsohns Diktum ‚Ein Vergleich zwischen Theater und Kino ist Gotteslästerung‘ von 1914 und Rudolf Arnheims Buch *Film als Kunst* von 1931. Auch wenn diese Frage schließlich von den Film-Theoretikern im engeren Sinne immer mehr bejaht wird, so bleiben Film und Kino als Bestandteil der Massenkultur und als solche in der kulturellen Wertehierarchie mindestens mit Dauerverdacht belegt. Und das, behaupte ich, gilt bis heute und rumort in unseren Hinterköpfen - das Stadt-, Landes- oder Staatstheater ist doch fraglos ‚besser‘ als das CinemaxX [...] *TITANIC* (1997; R: James Cameron) ist doch nichts, was man unter Gebildeten ernsthaft wertschätzen könne“, Irmbert Schenk, Vorwort, in: Irmbert Schenk (Hg.): *Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino*, Berlin 2006, S.7-9, hier S.7.

⁶² Gerhard S. Koch: Still ruht die See. Warum der „Titanic“ - Film auf der Erfolgswelle schwimmt, in FAZ vom 25.2.1998, S.31.

⁶³ „Taufahrt in die Psyche. Das *TITANIC* Gefühl. Vom Katastrophen-Mythos zum größten Erfolg der Filmgeschichte“ titelte DER SPIEGEL, Nr. 13/1998.

⁶⁴ Ebd., S.231.

⁶⁵ „Alle, auch Cameron selbst, hatten *Titanic* hauptsächlich als Actionfilm betrachtet“, schreibt Pauli Parisi in ihrem Buch über die

Actionfilm hätte es wohl jemals geschafft, die junge weibliche Zielgruppe zu Tränen zu rühren, anstatt vorwiegend junge Männer mit überzeugenden Spezialeffekten zu begeistern? „Fühlt sich Liebe so an? Gewiss: In unseren Träumen. Und weil Kino der einzige Traum ist, der sich zuverlässig reproduzieren lässt, laufen die Kinos über von Wiederholungstätern“⁶⁶, jubelte eine nicht mehr ganz junge *TITANIC*-Besucherin in einem Stern-Artikel.

Auf der anderen Seite sprechen die Zuschauerzahlen auch nicht eindeutig für eine melodramatische Zielgruppe, wie eine Allensbachstudie belegt: Der Männeranteil war mit 40 Prozent deutlich größer als in anderen ‚Frauenfilmen‘ der 1990er Jahre, deren Zuschauer teilweise zu über 70 (!) Prozent weiblich waren: „Typische Frauenfilme aus der letzten Zeit waren vor allem *Die Braut, die sich nicht traut*, *Notting Hill*, *Shakespeare in Love*, *Der Pferdeflüsterer* und *E-Mail für dich*. Die überwiegende Zahl (73 Prozent) derjenigen, die *Die Braut, die sich nicht traut* im Kino gesehen haben, waren Frauen. Männer machten nur 27 Prozent des Besucheranteils aus. Bei *Notting Hill* verteilen sich die Besucheranteile ganz ähnlich in 71 Prozent Frauen und 29 Prozent Männer“⁶⁷.

In *TITANIC* träumten (und weinten) beide Geschlechter, der Film lässt sich keiner Besuchergruppe eindeutig zuordnen. Doch wer träumte eigentlich wovon in dieser immerhin bereits zehnten Verfilmung⁶⁸ des Jahrhundert-„Medienmythos“⁶⁹? Wie schafft es ausgerechnet dieser Titanic-Film, Zuschauer überall auf der Welt derart in seinen Bann zu ziehen, in dem die einen Beobachter das klassische Hollywood-Kino wiedererkannten,⁷⁰ während andere einen Triumph des Autorenfilms⁷¹ vermuteten? Mit welcher besonderen Erzählperspektive erzeugt Regisseur Cameron eine derartige Massenhysterie mit einer Untergangsgeschichte, die nach zahlreichen Verfilmungen bereits mehr als auserzählt schien? Diese Fragen sollen im folgenden Kapitel mit Blick auf die Arbeitshypothese dieser Arbeit beantwortet werden:

Entstehungsgeschichte des Films und weiter: „Anscheinend hatte sich Paramount der Illusion hingegeben, dass Cameron den Actionknüller des Sommers vorbereitet“, Pauli Parisi: James Cameron und „Titanic“, München 1998, S.245 und S.215.

⁶⁶ Kruttschnitt, Titanic, S.65.

⁶⁷ Institut für Demoskopie Allensbach: Männerkino-Frauenkino. Männer lieben Action – Frauen Romanzen. Nur in der Begeisterung für Komödien herrscht Einigkeit, in: Allensbacher Berichte Nr. 20/2000.

⁶⁸ Verfilmungen des der Titanic-Katastrophe seit 1912 (Auswahl): *Saved from the Titanic* (USA 1912), *In Nacht und Eis* (D 1912), *Atlantic* (D 1929), *TITANIC* (D 1943), *TITANIC* (USA 1953), *A Night To Remember* (GB 1958), *S.O.S. Titanic* (GB 1979), *Raise the Titanic* (USA 1980), *The Titanic*. TV-Zweiteiler (USA 1996), *TITANIC* (USA 1997), *La leggenda del Titanic* (I 1999), *Titanic*. vierteilige Serie (USA GB H 2012), *Titanic – Blood and Steel*. zwölfteilige Miniserie (IRL I F CDN GB 2012).

⁶⁹ Werner Köster, Thomas Lischeid (Hg.): Titanic. Ein Medienmythos, Leipzig 1999.

⁷⁰ Hermann Kappelhoff schreibt: „Auch wenn die ineinander verschachtelten Erzählebenen ein Konstrukt aus Rahmenerzählung und Rückblenden bilden, hat es den Anschein, als bleibe die Darstellungsform selbst dem höchsten Gebot des klassischen Hollywood-Kinos treu: dem Gebot der abbildlichen Illusionierung des Geschehens durch eine objektiv-chronologische Erzählweise“, Hermann Kappelhoff: *TITANIC*, in: Felix, Film Theorie, S.160-167, hier: S.160.

⁷¹ Harald Pauli schreibt im Focus: „Das Fanal, das *TITANIC* setzen könnte, ist vielmehr der Triumph des eigentlich klassischen Autorenfilms. Ohne die Vision und Obsession von Drehbuchautor, Regisseur und Co-Produzent James Cameron, dem sein Werk über alles ging, auch über den eigenen Verdienst, wäre *TITANIC* nie ein so erfolgreiches Stück Kino(geschichte) geworden“, Harald Pauli: Das Milliardengrab. Mit 14 Oscar-Nominierungen könnte „Titanic“ größter Kassenschlager aller Zeiten werden, in: FOCUS, Nr. 8/1998, S.108.

TITANIC ist ein Erinnerungsfilm, in dem die Vergangenheit nicht als abgefilmte Realität im Stil des klassischen Hollywoodmelodrams präsentiert wird, sondern als subjektive Erinnerung einer Zeitzeugin. Die Zuschauer werden durch verschiedene filmische Mittel eingeladen, an diesem ‚Erinnerungstraum‘ teilzunehmen und akzeptieren deswegen auch Bilder, die in einer streng abbildlichen Illusionierung unglaubwürdig und konstruiert gewirkt hätten.

Die Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit sowie Realität und Fiktion hat dabei einen höchst symbolischen Charakter. Die Gegenwart, die Welt des Kinozuschauers, befindet sich wie die Welt der Bergungscrew auf der Wasseroberfläche, während die Vergangenheit in der schwarzen Tiefe des Ozeans allenfalls teilweise zu beleuchten ist. Dort unten im Reich der unbewussten Wünsche findet der Traum der alten Rose statt, in dem eine idealisierte Teenagerromanze mit dem Untergang der Titanic symbolisch verknüpft wird. Dass die ‚Tauchfahrten‘ in die Vergangenheit in vielen Momenten der nonverbalen Struktur eines Traumes gleichen, wird dabei auch im Film selbst immer wieder thematisiert.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Cameron (ganz ähnlich wie der Regisseur Minghella in der *The English Patient*-Verfilmung) durch diese Konstruktion im „eigentlich präsentischen Zeige-Medium des Films Räume der Einbildungskraft“⁷² (Segeberg) etabliert, in denen die Zuschauer die Erinnerungen der Protagonistin nicht nur sehen, sondern *fühlen* können: „If you could felt it, not just see it“, sagt Rose in einer geschnittenen Szene zu Lovett, dem ‚Alter Ego‘ des Regisseurs. Und dieser antwortet fast programmatisch für *TITANIC*: „This is the general idea of this expedition.“⁷³ Die Untersuchung folgt der These, dass diese besondere Erzählperspektive maßgeblich ausschlaggebend war für den Erfolg *dieser* Verfilmung.

2.1.2. Die Erzählperspektive in Titanic-Verfilmungen vor 1997

Kaum eine historische Episode der Moderne ist so oft verfilmt und bebildert worden wie der Untergang der Titanic, der in den vergangenen rund 100 Jahren zu einem modernen Mythos geworden ist, vergleichbar mit den antiken Helden und Sagen, die in anderen Jahrhunderten immer wieder neu künstlerisch bearbeitet worden sind.

⁷² Harro Segeberg schreibt: „Vielmehr wird im Folgenden deutlicher werden, dass es dem Film [...] gelingt, im eigentlich präsentischen Zeige-Medium des Films Räume der Einbildungskraft zu etablieren, die es dem Zuschauer erlauben, die im Folgenden anscheinend rein präsentisch erzählte *TITANIC*-Geschichte immer wieder in den Modus eines die Erinnerung selbst thematisierenden filmischen Erinnerungspräteritums zurückzuübersetzen“, Segeberg, Schiffbruch, S.65.

⁷³ *TITANIC*-Deluxe-Collector's-Edition, DVD 3, nicht verwendete Szene Nr. 3.

Um die besondere Erzählkonstruktion der Cameron-Inszenierung exemplarisch herauszustellen, sollen im folgenden Kapitel in einem kurzen Abriss die Erzählperspektiven ausgewählter Titanic-Verfilmungen seit 1912 im Vergleich zu *TITANIC* (1997) analysiert werden.⁷⁴ Denn nur selten zeigt sich die besondere Erzählhaltung eines Erinnerungsfilms so deutlich, wie im Vergleich zu Produktionen, die dasselbe, jedem Zuschauer bekannte Thema aus einer gänzlich anderen Erzählperspektive behandeln.

Nur wenige Monate nach dem Untergang kam 1912 die deutsche Verfilmung *In Nacht und Eis/Der Untergang der Titanic* in die Kinos. Schon aus der Vorankündigung ging hervor, dass sich Regisseur Mime Misu um eine chronologische Darstellung des Dramas bemühte, in der die Zuschauer als passive Beobachter dem Gang der Katastrophe zusehen können:

Mit dem heute vorliegenden Kunstfilm führen wir dem Publikum die einzige Fahrt der Titanic von ihrem Ausgang bis zu ihrem tragischen Untergang nach dem Zusammenstoß mit dem Eisberg vor Augen [...]. ‚Titanic!‘ – welche Hoffnungen und Erwartungen haben sich an dieses größte Schiff der Welt geknüpft! – Mit ungeheurem Luxus, unter riesigem Kostenaufwand erbaut, wurde an diesem Schiff alles getan, was nach menschlichem Ermessen getan werden konnte, um es gegen die Gefahren des Meeres zu schützen. Titanic untergehen? – Unmöglich! So dachten die genialen Erbauer und die Eigentümer des Schiffes. Titanic untergehen? Unmöglich! So dachten die Passagiere aller Klassen. Titanic, Bezwingen der Wellen und des Meeres! -- *So sehen wir auf unserem Film* die vielen Menschen in vollster Ruhe und mit dem größten Vertrauen das Schiff in Southampton besteigen [...] Was birgt der herrliche Bau nicht alles in seinem Innern! – Drama und Humor, Tragik und Komik sind hier vereint. Sorgloser Luxus im Überfluss in der ersten Klasse, gramvolle Gesichter und schwere Herzen im Zwischendeck⁷⁵ [Hervorhebungen auch im Original].

So irritierend das aus heutiger Sicht niedrige Niveau der Spezialeffekte auch sein mag, enthält doch bereits dieser erste Film alle Elemente des noch jungen Medienmythos, zu dem die Proklamation der Unsinkbarkeit des Schiffes, die Fehleinschätzung der Erbauer, das Schiff als Mikrokosmos einer Klassengesellschaft, der euphorische Beginn der Reise in Southampton, die Kollision mit dem Eisberg und die Reaktionen der Menschen auf den nahen Tod gehören, die in diesem Werk noch von Heldenmut geprägt sind: „Der Film ist Ehrenrettung der Überlebenden, Trost der Hinterbliebenen und ein Hohelied auf die Toten. Gestorben werden Heldentode, nicht so elegant wie in späteren Filmen, dafür steif und militärisch einwandfrei“⁷⁶.

Die Dramaturgie ist die der klassischen Katastrophenfilme, in denen jeder Zuschauer von Beginn an weiß, dass das Unglück eintreten wird, und die Spannung in einer Phase des

⁷⁴ Es kann dankbar eine Zusammenstellung von Gerhard Koll mitverwendet werden: Gerhard Koll: Titania Waltz. Das einsame Duett des James Cameron mit TITANIC - eine Unterstellung, in: Eckhard Pabst: Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel 2005, S.121-151, hier: S.144-147.

⁷⁵ „Titanic“ oder „In Nacht und Eis“, Continental Kunstfilm 1912, in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 25, 22.6.1912, S.33, zitiert nach: Köster, Medienmythos, S.92.

⁷⁶ Koll, Unterstellung, S.144-147.

Wartens begleitet von düsteren Vorzeichen aus der Frage resultiert, wie die Katastrophe realisiert und wen sie treffen wird. Auch der technische Aufwand der Produktion wurde bereits 1912 als Werbemittel besonders hervorgehoben: „Es waren wohl vorher noch niemals so enorme technische Schwierigkeiten bei einem Film zu überwinden, wie bei diesem spannenden Kunstwerk“⁷⁷, hieß es auf einem Filmplakat. Es scheint von Beginn an fester (Marketing-)Bestandteil aller Titanic-Verfilmungen zu sein, dass die menschliche Hybris, die vor der Kamera dargestellt wurde, sich auch auf die Produktionen übertrug, jedes Filmprojekt also selbst ein ‚titanisches‘ werden musste, um den Mythos überzeugend zu verarbeiten.

Nichts Geringeres als die propagandistische Übertragung des Weltgeschehens auf das Schiff ist dann auch der Ansatz der zweiten deutschen Verfilmung *Titanic* von 1943. Parabelhaft wird anhand der bekannten Untergangsgeschichte die Schuldfrage des Zweiten Weltkrieges erklärt: Der finanziell angeschlagene britische Reeder Ismay will vorzeitig in New York einlaufen, um durch den Zeitgewinn einen Börsencoup zu landen, der ihn finanziell sanieren kann. Amerika ist in Gestalt des Multimillionärs John Jacob Astor vertreten, der Großbritannien symbolhaft in Form der Titanic in seinen Besitz bringen will. Russland in Gestalt der (fiktiven) baltischen Schönheit Sigrid Olinsky wird von beiden Weltmächten vergeblich umworben, da sie, wie sich herausstellt, längst zahlungsunfähig ist. Zufällig ist auf dieser Film-Titanic auch der deutsche Offizier Peterson an Bord, weil ihn der Kapitän aus früheren Tagen kannte, so wie England und Deutschland in der Zeit vor dem Krieg auch ein besseres Verhältnis hatten. Und natürlich ist es der deutsche Offizier, der dem Größenwahnsinn des britischen Reeders vergeblich entgegenzutreten und so das Schiff zu retten versucht, dass „nicht von Seeleuten, sondern von Börsenspekulanten geführt“⁷⁸ werde.

So offensichtlich der Film von der deutschen Kriegspropaganda beeinflusst ist, so genau folgt er doch den Stationen des sich entwickelnden Mythos, zu dem auch ein fester Kreis von historischen Persönlichkeiten gehört, die in keiner Verfilmung fehlen durften: Kapitän Smith, der in *In Nacht und Eis* noch ohne persönliche Schuld der Willkür einer übermächtigen Natur erlag, wird der Geld- und Prestige-süchtige Reeder Ismay zur Seite gestellt, der durch seine unzulässige Einflussnahme das Schiff in den Untergang treibt. Der Unterschied der Klassen an Bord wird noch zugespitzt durch das unmoralische Verhalten des Millionärs John Jakob Astor, der hier mit einer russischen Schönheit flirtet und auch in James Camerons *TITANIC*-Verfilmung von 1997 eine Mätresse mit sich führt: „That’s John Jacob Astor, the richest man

⁷⁷ Filmplakat, zitiert nach: Köster, Medienmythos, S.91.

on the ship. His little wife there, Madeleine, is in my age, and in a delicate condition“⁷⁹, wird Rose in Camerons Verfilmung 54 Jahre später sagen. Auch das Motiv des Liebespaares, das sich auf dem sinkenden Schiff findet, wird bereits verwendet, hier eine ‚deutsche Liebe‘ zwischen den Auswanderern Jan und Anne, die selbstverständlich den Untergang des britischen Schiffes (Reichs?) überleben.

Wenngleich der Film einige Jahre vor der Haupthandlung einsetzt und einige Monate danach endet, folgt er doch dem schon bekannten Erzählmuster mit den üblichen Stationen: Er beginnt vor dem Bau mit der Planung des Ozeanriesen, führt über die Ereignisse Abfahrt, Leben an Bord, düstere Vorzeichen, Kollision, Belegung der Boote, Untergang und Rettung hier zum Freispruch des schuldigen Reeders. Der Zuschauer kann ungebrochen aus der Beobachterposition einer auktorialen Erzählperspektive zusehen, wie es zur Kollision mit dem Eisberg kommt, und wie sich die Menschen unterschiedlicher Klassen und Nationalitäten im Angesicht des drohenden Todes verhalten.

Keine Kriegspropaganda, sondern eine Familiengeschichte ist Gegenstand der Hollywood-Verfilmung *A Night to Remember* von 1952. Auch dieser Film behandelt die Ereignisse streng chronologisch von der Abfahrt des Schiffes bis zu dessen Untergang, der nur ein knappes Drittel der Gesamtlänge einnimmt. Das Schiff Titanic ist zwar als Namensschriftzug auf dem Geschirr des Speisesaals, nicht aber als detailgetreue Rekonstruktion präsent. Die Schiffsinterieurs, die als Bühne für die Entwicklung der Charaktere dienen, könnten auch einen anderen Dampfer darstellen. Es gibt keinen Bezug zu Fotos und Plänen der historischen Titanic. Im Mittelpunkt der „für lange Zeit berühmtesten Verfilmung steht eine gefährdete, entfremdete Familie. Der Vater, ein Spieler und Lebemann, ermuntert seine Kinder zur Dekadenz; die Mutter möchte daher mit ihnen zurück in die amerikanische Heimat. Die Entfremdung nimmt zu. Erst im Angesicht des Todes werden Vater und Sohn vereint, wird sich die Familie für einen kurzen Augenblick wieder ihrer Werte bewusst“⁸⁰ (Koll).

Der nur ein Jahr vor Camerons Verfilmung entstandene aufwändige Fernsehweiteiler *The Titanic* (USA, 1996) beginnt mit Nahaufnahmen einer stürmischen See, die überblendet werden von sepiafarbenen Fotos der historischen Titanic. Nach den Credits des Vorspanns ist auf verschwommenen Unterwasseraufnahmen eine Gestalt zu erkennen, die eine Wasserleiche

⁷⁸ Koll, Unterstellung, S.145.

⁷⁹ *TITANIC*, 0:57:15.

⁸⁰ Koll, Unterstellung, S.146.

sein könnte. Die Bilder entpuppen sich als Albtraum einer jungen Frau, die in der nächsten Sequenz schreiend in ihrem Bett aufwacht, am 9. April 1912, wie eine Einblendung erläutert, also einen Tag *vor* der Abfahrt der Titanic. Keine Rückblenden, sondern düstere Vorzeichen bestimmen diese Verfilmung, in der die Hauptcharaktere die hereinbrechende Katastrophe schon spüren, bevor sie eintritt. Für titanisches Flair sorgen aufwendige Rekonstruktionen der historischen Räume und von Teilen des Decks, die zwar nicht Camerons Detailreichtum erreichen, aber doch eindeutig durch historische Pläne und Fotos inspiriert und für eine Fernsehproduktion gewiss bemerkenswert sind. Erzählt wird die Geschichte des Unterganges streng chronologisch am Beispiel repräsentativ ausgewählter Einzelschicksale (armer, aber romantischer Dritte-Klasse-Habenicht, kleines Mädchen in der ersten Klasse, hübsche Auswanderin, unglückliches Upper-Class-Pärchen und mehrere weitere Romanzen etc.), die das bekannte historische Personal ergänzen. Kapitän Smith, Molly Brown und der unglückliche Reeder Ismay erfüllen die gleichen Rollen wie in vielen vorherigen Verfilmungen, teilweise sogar mit denselben Dialogen und mit einer klaren Aufteilung von Gut und Böse. Trotz überraschender (visueller) Ähnlichkeiten einzelner Szenen (Tanz in der Dritten Klasse, Diner im Speisesaal, Tickettausch im Hafen-Pub, Liebespaare mit ganz heutigen Moralvorstellungen) mit *TITANIC* (1997), ist der Film doch nie mehr als eine Chronik, in der aus einer auktorialen Erzählperspektive objektive Bilder eines fiktiven bzw. historisch inspirierten Geschehens gezeigt werden. Die Einzelschicksale werden nur dadurch verknüpft, dass sie sich alle auf demselben Schiff ereignen. Einen dramaturgischen Fluchtpunkt, der alle Protagonisten verbindet und dem Film eine übergeordnete Perspektive verleiht, gibt es nicht.



Abb.3: Liebespaare in Titanic-Verfilmungen vor 1997⁸²

⁸² Von links nach rechts: *TITANIC* (D 1943), *TITANIC* (USA 1953), *The Titanic*. TV-Zweiteiler (USA 1996).

Die Verfilmung von 1997 fällt aus der Reihe der Bearbeitungen heraus, und das, obwohl sie auf den ersten Blick alle bekannten Zutaten und Entwicklungen des Mythos aufgreift: Das historische Personal, der weißbärtige Kapitän Smith, der prestigeesüchtige Reeder Ismay, der ‚gute‘ Konstrukteur Mr. Andrews, die unsinkbare Molly Brown und der unmoralische Lebenswandel des Millionärs John Jacob Astor sind allesamt aus den vorherigen Verfilmungen bekannt. Die Stationen der Untergangsgeschichte von der Abfahrt in Southampton, dem in Klassen unterteilten Leben an Bord, der Kollision mit dem Eisberg und dem Untergang werden zwar aufwändiger in Szene gesetzt als jemals zuvor, weichen jedoch nicht prinzipiell von denjenigen Bildern ab, die z.B. in *The Titanic* von 1996 zu sehen waren. Und die Rekonstruktion des Schiffes ist zwar die aufwändigste und detailgetreueste, die es je gab. Aber auch in dieser Hinsicht vollendet *TITANIC* (1997) nur eine Entwicklung der Verfilmungen zu immer mehr historischer Authentizität, die auch durch die neuen Möglichkeiten der Computertechnik begünstigt wurde (bereits die Großaufnahmen des Schiffes in *The Titanic* von 1996 entstanden komplett am PC).

Neu ist nicht die Darstellung der historischen Katastrophe, sondern die Erzählperspektive. *TITANIC* ist die einzige Verfilmung, die den Untergang nicht als Gegenwart, sondern als Vergangenheit behauptet. Und es ist auch der einzige Film, der die Fortschreibung des Medienmythos durch die Entdeckung und Erforschung des Wracks⁸³ so in den Film integriert, dass die (mediale) Gegenwart zum Ausgangspunkt der Zeitreise in die Vergangenheit werden kann. Alle anderen Filme beschränken sich auf das chronologische Nacherzählen der Katastrophe, das Sichtbarmachen, wie es auf dem Kinoplakat von 1912 heißt.

Und noch in einem anderen Aspekt unterscheidet sich die Verfilmung wesentlich von ihren Vorgängern. Die jeweils unterschiedlich motivierten fiktiven Rahmenhandlungen wurden in keiner anderen Verfilmung zwingend mit der Geschichte des Schiffes verbunden: Die

⁸³ Werner Köster schreibt über die Fortschreibung des Medienmythos durch die Entdeckung des Wracks 1985: „Nicht zuletzt dank der finanziellen und organisatorischen Unterstützung durch die US-Navy gelang es wenige Jahre später 1985 dem Ozeanographen Robert Ballard und seinem amerikanisch-französischen Team, mit Hilfe modernster Technologie die gesunkene Titanic zu finden, mit ferngesteuerten U-Booten in sie einzudringen und dort zu filmen. Von Anfang an macht Ballard medial wirkungsvoll klar, was die Titanic-Tragödie und seinen eigenen Erfolg verbindet - die Technologie! Ballard ist Wissenschaftler und zugleich Medienprofi! Er ist überdies mit dem Diskurs der Titanic-Fans und der Symbolklaviatur vertraut. Die Tiefseeforschung ist für ihn die ‚New Frontier‘, die Fortschrittsgrenze, an der die neuen Pioniere kämpfen. Kritiker haben Ballard wegen solcher Selbststilisierung einen ‚High-Tech-Cowboy‘ genannt. ‚Die Titanic zu finden ist fast so wie eine neue Nuklearwaffe zu entwickeln‘, verkündete er. Mit seiner Wiederentdeckung habe er die Jungfernfahrt des Schiffes zu einem glücklichen Ende gebracht. Auf allen Kanälen wird der Mythos weitergeschrieben: Ballards U-Boot ist von einer Titanium-Hülle umgeben. der Forscher sucht den Anschluss an die griechische Mythologie. Den ferngesteuerten Roboter, der mit Hilfe der Videokameras die Telepräsenz im Inneren der Titanic herstellt, nennt er ‚Jason‘. In Interviews vergleicht er die Expedition mit der Suche nach dem goldenen Vlies - Das Basisschiff der Expedition heißt ‚Atlantis II‘. Ballard lässt seinen Assoziationen freien Lauf. Der Blick durch die Fenster ins Innere der Titanic entlockt ihm den folgenden Kommentar: ‚Das ganze Fenster ist von Schwärze erfüllt - von einem schwarzen Monolithen, einem Block wie jenem, der im Film ‚2001‘ Gott oder die Unendlichkeit dargestellt hat‘. In Zeitungen und Illustrierten, im Fernsehen und in Kaufvideos von ‚National Geographic‘ überbieten sich Ballards Interpretationsangebote, den alten Mythos der technischen Hybris mit einer Erfolgsgeschichte, die den Triumph von Technik und Wissenschaft feiert und so das Unglück symbolisch rückgängig macht“; Köster, Medienmythos, S.197f.

Familiendramen in *A Night to Remember* könnte z.B. so oder so ähnlich auch auf jedem anderen Schiff stattfinden. In *TITANIC* von 1997, so die These, verhält sich das anders. Neben der Veränderung der zeitlichen Perspektive erfolgt einzig in dieser Verfilmung die Rekonstruktion der Historie nicht als Selbstzweck, sondern der aufwändige Nachbau der historischen Kulisse wird symbolisch verknüpft mit den Stationen einer Liebesgeschichte. Cameron schreibt: „Jack und Rose befinden sich auf einem Slalomlauf zwischen den unbeweglichen Pfeilern der Geschichte. Ich habe ihre Geschichte vom Bug bis zum Heck gesponnen und dabei alle interessanten Orte und Momente besucht.“⁸⁴ Das große Treppenhaus ist nicht primär die Haupttreppe der Titanic, sondern der Ort, an dem sich Jack und Rose zum Rendezvous treffen. Das Heck ist nicht nur der Ort, an dem sich Hunderte bis zum Ende festklammerten, sondern, wie Rose selbst im Film sagt, als Ort der ersten Begegnung des Paares positiv besetzt: „Jack, this is where we first met.“⁸⁵ Und im Maschinenraum werden nicht nur Kohlen geschippt, sondern in einer nicht verwendeten Szene entflammt hier die Leidenschaft des Paares im Angesicht der unter Überdruck stehenden Kessel⁸⁶...

In den folgenden Szenenanalysen soll gezeigt werden, wie diese Instrumentalisierung der Historie als Kulisse für melodramatische Erinnerungsmomente erzählerisch etabliert und mit welchem audiovisuellen Vokabular sie bis zum Ende des Films durchgehalten wird.



Abb.4: Entflammende Leidenschaft im Kesselraum: Verschmelzung von Schiffsräumen und erinnerter Liebesgeschichte in *TITANIC* (1997)⁸⁷

⁸⁴ James Cameron (aus dem Amerikanischen von Emanuel Bergmann und Catalina Velicu): Vorwort zu: Ed. W. Marsh, James Cameron's *TITANIC*, Nürnberg 1998, S.6-8, hier: S.7.

⁸⁵ *TITANIC*, 2:32:20. In der Filmmusik ist in diesem Moment ganz kurz das Liebes-Leitmotiv zu hören.

⁸⁶ *TITANIC*-Deluxe-Collector's-Edition, DVD 3, nicht verwendete Szene Nr. 8.

⁸⁷ Ebd.

2.1.3. Tabelle: Erzählstruktur des Films

Die Strukturtafel zu *TITANIC* zeigt deutlich, wie die Erzählebene immer wieder zwischen gegenwärtiger Handlung und Erinnerung wechselt. Es ist auch zu erkennen, dass, nachdem dieses Erzählmodell einmal etabliert worden ist, die Erzählstrecken der erinnerten Ereignisse längere Zeit nicht unterbrochen werden. In diesen Abschnitten, so die These, signalisieren dem Zuschauer immer wieder besonders inszenierte Schlüsslepisoden, die häufig am Beginn oder Ende liegen, dass er den Erinnerungen einer innerfilmischen Erzählinstanz folgt.

Zeit	Erzählebene
0:00:22	Vergangenheit: Sepia-Material
0:01:03	Gegenwart
0:20:06 0:29:02	Erinnerung <i>Kurzer Voice Over aus der Gegenwart</i>
1:19:19	Gegenwart
1:20:10	Erinnerung
1:24:41	Gegenwart
1:25:06	Erinnerung
2:57:53	Gegenwart
2:58:46	Erinnerung
3:01:24	Gegenwart
3:04:15	Erinnerung
3:04:24	Gegenwart
3:05:35	Metaphysisches/ Postmortales Traumbild
3:07:20	Credits

2.1.4. Prolog: Überall Kameras (00.00.00 – 00.08.53)

Über die besondere Bedeutung der Eröffnungssequenz eines Films schreibt der französische Filmwissenschaftler Roger Odin: „Für den Analytiker, der sich darum bemüht zu verstehen, wie sich die Beziehung Film – Zuschauer aufbaut, sind die ersten Einstellungen eines Films von besonderer Bedeutung: Sie stellen den Übergang zwischen unserer Welt und der des Films (der Diegese) her und haben die Funktion, dem Zuschauer Lektüeranweisungen zu geben, welche es ihm ermöglichen, einen adäquaten Modus der Sinnes- und Affekterzeugung zu übernehmen.“⁸⁸

TITANIC beginnt mit einem dreiteiligen Prolog: 1. scheinbar alte Sepia-Aufnahmen der Titanic (zwei Minuten), 2. die Erforschung des Wracks (sieben Minuten), 3. die Tresoröffnung auf dem Bergungsschiff (drei Minuten). Diese drei Teile verraten viel über die Struktur des Filmes und etablieren bereits in der ersten Viertelstunde die Verschränkung von historischer Vergangenheit, Fiktion und einer personifizierten Erinnerung zu einer für den Betrachter nicht mehr trennbaren Einheit.

Die ersten Bilder zeigen eine dunkle Leinwand. Während die ersten Töne des *TITANIC*-Themas beginnen, sieht der Zuschauer nur tiefe, schwarze Nacht. Wie Klänge aus einer anderen Zeit erscheint jenes musikalische Motiv, das in dieser speziellen Fassung nur noch ein einziges Mal im Film zu hören ist: Wenn der erfrorene Jack rund zwei Stunden später Richtung Meeresgrund sinkt. Dann ‚öffnet‘ sich die Leinwand und gibt den Blick frei auf scheinbar altes Sepia-Filmmaterial, das in ruckartigen Bildern die Abfahrt der Titanic in Southampton zeigt. Die ausgelassenen winkenden Menschen auf dem Schiff und am Kai stehen in einem seltsamen Kontrast zu der Traurigkeit der Melodie, die auf die kommende bzw. gewesene Katastrophe verweist. Unter den Schaulustigen befindet sich auch ein Kameramann (dessen Aufnahmen die Sepia-Bilder zeigen könnten), der das Geschehen mit einer Handkamera aufzeichnet. Dann verschwimmen die Bilder im tiefdunklen Blau der Wasseroberfläche, auf der, wie auf einem Grabstein, in großen Lettern der Name des Films *TITANIC* ein- und wieder ausgeblendet wird. Die Oberfläche des Ozeans verwandelt sich in die absolute Dunkelheit der Tiefsee. Von oben (?) kommt ein Lichtschein langsam näher und entpuppt sich als die Scheinwerfer zweier Tauchboote, die an der Kamera vorbei sinken und sich in der schwarzen Tiefe unterhalb verlieren, bis sie nicht mehr zu sehen sind. Technische

Geräusche aus der Gegenwart der Kinozuschauer (z.B. ein Echolot, mit dem die Titanic den Eisberg hätte entdecken können) vermischen sich mit den Klängen des *TITANIC*-Motivs, welches schließlich in der absoluten Dunkelheit der Tiefsee ausklingt.

Das laute Surren der U-Boot-Antriebe markiert den Beginn des circa siebenminütigen zweiten Teils des Prologs. Zwei Tauchboote arbeiten sich begleitet von allerlei technischen Geräuschen über den Meeresgrund vor. Zunächst ist kein Mensch zu sehen, dafür ein Echolotbild mit den Umrissen eines großen Objektes. „Thirteen metres. You should see it“, sagt eine Stimme aus dem Off. Die Kamera zeigt zunächst Schlick, dann erscheint aus dem Dunkel die Bugspitze des Schiffes. Begleitet von Anweisungen des Tauchbootführers sind abwechselnd Bilder des Wracks und der Schatzsucher zu sehen, die wie die Weltraumfahrer aus Kubricks *2001: A Space Odyssey* (USA 1968) aus dem Inneren nach draußen sehen.⁸⁹ Dabei wird immer wieder Videomaterial mit 16-Millimeter-Filmmaterial verschnitten und so der Eindruck eines Dokumentarfilms erzeugt: Für den Zuschauer ist nicht zu erkennen, welches Material auf dem Meeresgrund und welches im Studio entstand. Der U-Boot-Fahrer Brock Lovett filmt sich zusätzlich selbst mit einer Handkamera. Dabei versucht er, verspottet von seinem Kollegen, vergeblich die bläulichen Bilder verbogener Stahlteile sprachlich mit Bedeutung zu unterlegen: „Seeing her coming out of the darkness like a ghost ship still gets me every time. To see the sad ruin of the great ship sitting here where she landed at 2:30 in the morning of April 15, 1912, after her long fall from the world above.“ – „You are so full of shit, boss“, antwortet Lewis.

Was mit Worten hier nicht gelingt, funktioniert jedoch mit den Mitteln des Mediums Film. Während die U-Boote über das Bootsdeck gleiten, werden die technischen Geräusche der Roboter für Sekunden unterlegt mit Aufnahmen von schreienden Menschen und den Streicherklängen der Bordkapelle, die das „Nearer, My God, to Thee“-Motiv intonieren, den (angeblich) letzten Song der Bordkapelle, wie der Zuschauer später erfahren wird. Auch während die emotional unbeeindruckten Taucher mit Robotern das Innere des Schiffes erkunden, verweist der Soundtrack auf eine andere Bedeutungsebene der Bilder. Immer wieder überlagert das *TITANIC*-Motiv die technischen Geräusche, wenn im Licht der Scheinwerfer Hinterlassenschaften der Menschen auftauchen, die hier lebten, zum Beispiel

⁸⁸ Roger Odin (aus dem Französischen von Isabel Treptow): Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, in: Alexander Böhnke (Hg.): Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin 2006, S.34-41, hier: S.34.

⁸⁹ Bereits der Entdecker des Wracks, Robert Ballard, verglich eine Tauchfahrt zur Titanic mit der Film-Reise in Stanley Kubricks *2001 A Space Odyssey* (USA 1968): „Das ganze Fenster ist mit Schwärze gefüllt - von einem Monolithen, einem Block wie jenem, der im Film 2001

ein gespenstischer Puppenkopf aus Keramik oder eine halb im Schlamm versunkene Brille. Die Tauchfahrer sehen und hören jedoch *diese* Bedeutung der Bilder nicht. Sie sind, wie sich zeigt, auf der Suche nach einem ganz anderen – materiellen – Wert. In den Überresten einer Luxussuite werden sie fündig. Unter einer Tür entdeckt der Roboter einen verrosteten Tresor, und der Leiter der Expedition ruft erleichtert aus: „It’s payday, boys!“

Nach den Bildern aus der Vergangenheit und dem Zwischenreich auf dem Grund des Ozeans spielt der dritte Teil des Prologs auf der Meeresoberfläche. Eine entfesselte Kamera kreist um das Bergungsschiff, auf das die U-Boote gehoben werden. Die Taucher, die sich als Schatzsucher entpuppt haben, versammeln sich in gespannter Erwartung um den geborgenen Tresor. Wieder sind Kameras allgegenwärtig, diesmal Fernsehkameras, die das Geschehen live in alle Welt übertragen.⁹⁰ Mit einem lärmenden Bolzenschneider in Großaufnahme wird der Vergangenheit zu Leibe gerückt und der Tresor geöffnet, aus dem sich aber keine Bedeutung, sondern nur eine Flut schlammigen Wassers ergießt. Voller Vorfreude untersucht Lovett den Inhalt, um ernüchtert festzustellen, was jeder sieht: dass in dem Tresor offenbar nichts von materiellem Wert zu finden ist. „You know, boss, the same thing happened to Geraldo, and his career never recovered“, kommentiert Lewis das Geschehen, bevor Lovett in die Videokameras blickt und die Anweisung gibt: „Turn the camera off.“

Es wimmelt geradezu von Kameras zu Beginn von Camerons Titanic-Verfilmung. In nahezu jeder Szene des Prologs filmt irgendwer irgendwen. Videoaufnahmen, Sepia-Aufnahmen, 16-Millimeter-Filmmaterial und Schwarzweiß-Bilder sind zu einem Kommentar zur Mediengeschichte des Titanic-Mythos’ verschnitten, der mit dem überraschenden Befehl Lovetts endet, alle Kameras auszuschalten.

Die Dramaturgie des Films verzichtet im Gegensatz zu allen anderen Verfilmungen von Beginn an darauf, zu behaupten, die erzählte Zeit sei das Jahr 1912. Die historischen Sepia-Aufnahmen erfüllen zweierlei Funktion: Sie rufen in Erinnerung, dass eine reale Geschichte erzählt wird, von der es noch jede Menge Originalmaterial gibt, und sie verweisen gleichzeitig eindringlich auf das unwiederbringliche Verlorensein dieser Zeit. Zwar filmte schon 1912 die Kamera einen filmenden Kameramann, jedoch konnte die damals modernste (Medien-)Technik nicht verhindern, dass die zeitliche Distanz zu den gelbstichigen

Gott oder die Unendlichkeit dargestellt hat“. Es ist wahrscheinlich, dass Cameron diesen Vergleich kannte, vgl. Köster, Medienmythos, S.197f.

Aufnahmen groß erscheint.



Abb.5: Dreiteiliger und dreifarbiger Prolog: Vergangenheit, Meeresgrund, Gegenwart

Die Kameras im zweiten Teil filmen Bilder, die gegenwärtiger erscheinen. Sie zeigen Aufnahmen der heutigen Titanic, den Zustand des Wracks über den seit 1985 in allen Medien bis hin zur Tagesschau berichtet wurde. Denn der Medienmythos Titanic ist seit dem Untergang kontinuierlich fortgeschrieben worden. Der Geschichte des Scheiterns der damals modernsten Technik, ist eine Geschichte des Triumphs hinzugefügt worden. Moderne High Technology hat 1985 die Entdeckung des Wracks möglich gemacht. Nur folgerichtig sieht der Zuschauer auf der Tauchfahrt zuerst ein Sonar-Bild des Schiffes, bevor überhaupt ein Mensch zu erkennen ist. Die Überreste der Titanic können bequem im Hier und Jetzt mittels Joystick erforscht werden, suggerieren diese Bilder: Computer, Tauchgeräte und Sonar machen es möglich.

Jedoch müssen die Zuschauer erkennen, dass es trotz der Aufforderung „You should see it“ nicht viel zu sehen gibt. Denn Hermann Kappelhoff irrt, wenn er glaubt, dass „das authentische Videomaterial dergestalt überarbeitet [worden ist], dass sich die Dokumente der Tiefsee-Expedition mit einer phantasmatischen Bildlichkeit vollsaugen“⁹¹. Cameron zeigt im Gegenteil immer wieder völlig unbehandeltes Originalvideomaterial, das seine Authentizität nicht verleugnet, sondern lustvoll ausstellt. Wer jedoch einmal eine der bis heute durch die Welt ziehenden Ausstellungen mit Originalrelikten des versunkenen Schiffes besucht hat, konnte erleben, dass die Ausstellungsstücke, meistens mehr oder weniger rostige Eisenträger oder altes Geschirr, *ohne* Kenntnis ihrer Geschichte reichlich banal, ja geradezu grotesk unspektakulär wirken.

⁹⁰ Ein schöner Hinweis auf die Vermarktung des Medienmythos: Spektakuläre Tresoröffnungen vor laufender Kamera oder live übertragende Bergungsversuche von größeren Wrackteilen der Titanic gab es immer wieder.

⁹¹ Hermann Kappelhoff: Noch einmal und noch einmal... TITANIC von James Cameron, in: Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit, Berlin 2004, S.307-322, hier: S.307f.

Im blauen Licht der High-Tech-Forschungsgeräte gelingt es dem erfahrenen Schatzsucher Lovett (oder dem begeisterten Taucher James Cameron) jedenfalls nicht, die versunkene Geschichte zum Leben zu erwecken. Nur die Mittel des Films, vor allem die Tonspur, verweisen auf die Tragik der Ereignisse, die hier einst stattgefunden haben. Die gespenstische Musik und die geisterhaften Schreie der in Panik geratenen Passagiere sind jedoch nur für die Kinobesucher als Kommentar einer extradiegetischen Erzählinstanz, nicht aber für die Schatzsucher hörbar. Für sie ist die Titanic ein (Er-)Forschungsziel wie jedes andere auch. Lovett interessiert nur der materielle Reichtum des im Schiff verborgenen Tresors, nicht aber die Vergangenheit des Ortes. Unter dieser Prämisse erweist sich die aufwändige Expedition nur folgerichtig als gigantischer Fehlschlag. Der verrostete Tresor, den Lovett mit viel Mühe bergen konnte, enthält nichts als Schlamm und Salzwasser. *Dieser* Zugang zu den Schätzen der Titanic ist schon nach 15 Minuten erschöpft. Der Zuschauer bleibt ratlos zurück, weil vorerst kein Medium zu erkennen ist, mit dem sich die versprochene Zeitreise im Kino realisieren lassen könnte.

Es scheint ein wenig so, als habe der vormalige Action-Regisseur und Technikfanatiker James Cameron im Scheitern des Schatzsuchers Lovett auch das Scheitern seiner bisherigen Technik- und Spezialeffektaffinität im Zusammenhang mit diesem Thema vorgeführt: Man kann diesen Prolog auch als Kommentar zur filmischen (und kommerziellen) Verwertbarkeit des Titanic-Stoffes lesen. Ein enormer technischer Aufwand und das bloße Abfilmen der Überreste des Schiffes reichen hier nicht aus, um die Vergangenheit für die Kinozuschauer zum Leben zu erwecken. Der vermoderte Schlamm in dem leeren Tresor ist als Bild für die Kameras wertlos, die folgerichtig abgestellt werden. Es fehlt ein subjektiver und emotionaler Zugriff auf den Stoff, um die verrosteten Überreste zum Leben zu erwecken: „You looked for treasure in the wrong place, Mr. Lovett“⁹², wird die alte Rose in einer alternativen Fassung des Filmendes sagen. Und sie behält recht: Als Film der perfekten Tauch- und Spezialeffekte, die ein impliziter Regisseur auf einer extradiegetischen Erzählebene lustvoll vorführt, wäre *TITANIC* sicherlich nicht derselbe Kassenerfolg geworden, wie durch jene besondere intradiegetische Erzählperspektive, welche in der im Folgenden untersuchten Schlüssel-Szene etabliert wird.

⁹² Die *TITANIC*-Deluxe-Collector's-Edition enthält auf der zweiten DVD ein alternatives Filmende, in dem der Schatzsucher Lovett erkennt, dass emotionaler Reichtum wichtiger ist als materielle Schätze.

2.1.5. Ein Bergungsschiff als Erinnerungsraum (00.17.23 – 00.20.43)

Die Analyse der folgenden Schlüsselszene soll zeigen, wie die Vergangenheit in *TITANIC* von Beginn an als innerfilmischer Blick zurück einer intradiegetischen Erzählinstanz etabliert wird.

Nachdem die Schatzsuche vorerst gescheitert ist und Lovett (wie auch Cameron während der Dreharbeiten⁹³) seine Geldgeber telefonisch unter Druck setzten, wird auf einer Zeichnung aus dem Wrack eine unbekleidete junge Frau entdeckt, die eben jenen Diamanten trägt, der das Ziel der Suche ist – und der ‚MacGuffin‘⁹⁴ der Filmhandlung. Die junge Frau ist inzwischen über hundert Jahre alt und wird eilig an Bord des Bergungsschiffes geflogen. Inmitten der Hightech-Szenerie werden Lovett und die Zuschauer mit einem persönlichen Einzelschicksal konfrontiert. Das Ziel des materiellen Reichtums verliert der Schatzsucher jedoch vorerst nicht aus den Augen. Für ihn ist die alte Dame nur ein Mittel zum Zweck, ein neuer Weg, um sein Ziel zu erreichen, mehr nicht.

Der fensterlose Raum, in dem die alte Rose ihre Geschichte offenbaren soll, wird dominiert von modernster Technik. Die Wände sind vollgebaut mit Monitoren, die Videobilder aus dem Wrack rund 4000 Meter tiefer zeigen. Sie verbreiten ein indirektes Licht, welches ihr Gesicht und vor allem ihre weißen Haare blau färbt. Die Tonspur dieses Ortes ist geprägt von kühlen, technischen Klängen: Sonarzeichen und Tauchgeräuschen.

Lewis spielt der alten Rose zunächst eine, auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende, Computeranimation vor, die den Untergang des Schiffes simuliert. Alle technischen Details vom großen Schaden durch den Eisberg über die nicht versiegelten Schotten bis hin zur Überbelastung des Rumpfes, die zum Auseinanderbrechen des Schiffes führten, werden präzise dargestellt. Nur Menschen tauchen in der Analyse nicht auf.

Es ist deutlich zu erkennen, wie emotional bewegt die alte Frau auf die nüchterne Computersimulation des Unterganges reagiert. Ihr Gesicht wird immer wieder in einer Großaufnahme gegen die Simulation geschnitten. In ihrem Kopf scheinen dabei die Computerbilder der Katastrophe ganz offensichtlich zur Realität zu werden. Lewis dagegen

⁹³ Auf die offensichtlichen Bezugspunkte zwischen dem (fiktiven) Schatzsucher Lovett und dem Regisseur James Cameron geht Gerhard Koll ausführlich ein, vgl. Koll, Unterstellung.

agiert völlig unsensibel und ist nur begeistert von der technischen Sensation: „Pretty cool, huh?“, kommentiert er seine ‚Show‘, woraufhin Rose in einem Satz den Unterschied zwischen virtueller Rekonstruktion und echtem Erleben benennt: „Thank you for that fine forensic analysis, Mr. Bodine. Of course, the experience of it was... somewhat different.“ Stellvertretend für das Kinopublikum entgegnet Lovett „Will you share it with us?“ und fordert Rose so zu jenem Prozess des Erinnerns auf, der die Zeitreise in das Jahr 1912 erst möglich macht.

Rose steht auf und nähert sich vorsichtig den Videomonitoren, offenbar erst jetzt bereit, sich mit einem lange zurückliegenden Unglück zu konfrontieren. In der Totale wird auf einen zerstörten Flur im Wrack, dann wieder auf ihr Gesicht geschnitten, in dem die Emotionen deutlich arbeiten. Als Rose die Videoaufnahme einer zusammengefallenen, in ihren Angeln hängenden Flügeltür betrachtet, ist plötzlich ganz verschwommen klassische Musik zu hören. Die schlechte Video-Qualität der Schwarzweiß-Aufnahme lässt das Bild aus dem Wrack dokumentarisch-echt erscheinen, und Cameron selbst bekennt, genau diese Wirkung beabsichtigt zu haben: „Als die alte Rose auf den Monitor schaut und sich vorstellt, durch diese Türen zu gehen und die Titanic zu betreten, dann sind diese geisterhaften Türen ebenso wahrhaftig vorhanden, wie sie jetzt am Meeresgrund im ewigen Dunkel ruhen.“⁹⁵

Es folgt ein harter Schnitt auf dieselben Türen im Originalzustand in warmen, hellen Farben und zwei Stewards, die sie dem imaginären Besucher aufhalten. Die festliche Musik schwillt einen kurzen Moment zur vollen Lautstärke an. Aus der Perspektive der jungen Rose fährt das Bild der Kamera hindurch, bevor das Erinnerungsbild aus einer anderen Zeit nach nur zwei Sekunden wieder verschwunden und nur noch das gespenstische Heute auf dem Monitor zu sehen ist und die Geräuschkulisse der Tauchtechnik den Zuschauer wieder umgibt. Eine Großaufnahme von Roses Gesicht verdeutlicht, dass es *ihre* Erinnerungen sind, an denen der Zuschauer teilnimmt.

Völlig übermannt von diesem Flashback, verliert Rose die Fassung und beginnt zu schluchzen. Ihre Enkelin insistiert angesichts dieses Zusammenbruchs: „I’m taking her to rest“, aber Rose weigert sich diese ‚psychoanalytische Sitzung‘ zu unterbrechen. „Tell us, Rose“, wird sie von Lovett aufgefordert, der gleichzeitig sein Diktiergerät bereit macht, um,

⁹⁴ MacGuffin ist der durch Alfred Hitchcock geprägte Begriff für Objekte oder Personen, die in einem Film nur dazu dienen, die Handlung auszulösen oder voranzutreiben ohne selbst von besonderem Interesse zu sein.

immer noch primär auf Schatzsuche, jeden möglichen Hinweis zu konservieren.

Rose wird jetzt, bläulich beleuchtet, in einer Großaufnahme gezeigt, hinter ihr die Wand aus Videomonitoren mit Aufnahmen aus dem Wrack, vor sich das Publikum der Bergungsscrew... und der Kinozuschauer. „It’s been 84 years“, beginnt sie zu erzählen, als der ungeduldige Schatzsucher sie das erste und letzte Mal innerhalb diese Filmes unterbricht: „Try to remember anything. Anything at all.“ Doch Roses Reaktion macht sofort klar, dass sie zu keinen Konzessionen bereit ist: „Do you want to hear this or not, Mr. Lovett?“

Kein Zweifel: Nur sie bestimmt über Auswahl, Tempo und Präsentation ihrer Erinnerungen. Lovett fügt sich erkennbar widerwillig, und Rose beginnt erneut: „It’s been 84 years and I can still smell the fresh paint. The china had never been used. The sheets had never been slept in. Titanic was called *the Ship of Dreams*“ [Hervorhebung von A.K.]. Während die Vergangenheit so buchstäblich mit allen Sinnen beschworen wird, fährt die Kamera ohne Schnitt immer näher an ihr Gesicht heran und schließlich daran vorbei auf die Video-Aufnahme des verrosteten Bugs hinter ihr zu. Während sie erzählt, verwandelt sich in einem einzigen fließenden Übergang die Aufnahme des Wracks in die Titanic des Jahres 1912 am Kai in Southampton. Die U-Boot-Soundkulisse wird allmählich überlagert von der majestätischen Musik der Abreise, die Farben verwandeln sich in einen gelben, warmen Ton. Die versprochene Zeitreise hat begonnen.



Abb. 6: Ein Bergungsschiff als Erinnerungsraum

Der Raum, in den Lovett Rose bringt, nachdem er sie in der vorherigen Szene fragte: „Are you ready to go back to Titanic?“, könnte symbolischer nicht gestaltet sein. Völlig fensterlos und blau ausgeleuchtet erinnert wenig daran, dass er sich auf einem Schiff befindet. Es ist ein Zwischenraum, der von der modernen Technik dominiert wird, mit deren Hilfe die

⁹⁵ James Cameron, in: Marsh, TITANIC, S.7.

Schatzsucher bisher vergebens dem Wrack der Titanic zu Leibe rückten. Blau ist in der Filmwissenschaft (und in der Kunst allgemein) immer wieder als die Farbe des Unterbewussten und der Erinnerung beschrieben worden: „Als reiner Farbraum ist die Bläue ein bilderloser Ort der Leere, an dem es nichts mehr zu sehen gibt und der zugleich alles bedeutet, was sich nicht zeigen lässt: Kühlung, Heilung, Katharsis, Transzendenz, Mystik, Spiritualität, Unendlichkeit, das Absolute, Jenseits, Ewigkeit, Tod.“⁹⁶

Es erscheint sinnvoll, diesen Ort als einen ‚Erinnerungsraum‘ zu bezeichnen. Rose fungiert, umgeben von Aufnahmen des Wracks von diversen intradiegetischen Erzählinstanzen, als Medium, das die Bilder der verrosteten Relikte erst mit der Bedeutung belegen kann, die sie für sich genommen nicht besitzen. Technisch ist der Untergang der Titanic nahezu komplett aufgeklärt und darstellbar. Daran lässt die Videosimulation, die der unsensible Lewis vorführt, keinen Zweifel. Nur dass eine technische Rekonstruktion, die hier getrost gleichgesetzt werden kann mit einem enormen Aufwand an Spezialeffekten, nicht genügt, um einen emotionalen Zugang zu einem Filmstoff zu gewinnen. Sie kann nur unterstützend wirken, während das Interesse eines Kinzuschauers auch im Katastrophenfilm immer auf dem Schicksal von Einzelpersonen beruht, die in Lewis Simulation wohlgermerkt überhaupt nicht vorkommen.

Umso eindeutiger wird dagegen gezeigt, dass alle folgenden Bilder ausschließlich auf der Erinnerung *einer* (fiktiven) Zeitzeugin beruhen. Je näher Rose den Bildern aus dem Wrack kommt, desto mehr zeigt sie die Anzeichen eines traumatisierten Menschen, der angesichts der Konfrontation mit der Vergangenheit kurz vor einem psychischen Zusammenbruch steht. Sie wird an anderer Stelle sagen, dass sie noch nie mit irgendjemanden über die Ereignisse vor 84 Jahren gesprochen hat.⁹⁷ Man kann also den blauen Erinnerungsraum als einen Ort der psychoanalytischen Begegnung mit vergangenen und lange verdrängten Verletzungen beschreiben, die bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufgearbeitet worden sind. Der Zuschauer nimmt, genauso wie die Mitglieder auf dem Bergungsschiff, an dieser Wiederbegegnung teil. Die Vergangenheit liegt hier als romantische Ruine ganz konkret 4000 Meter tiefer, unerreichbar im Dunkeln, umgeben von einem blauen, schwarzen „Ocean of

⁹⁶ Susanne Marschall schreibt: „Filmästhetisch gilt Blau als Farbe der Nacht, der Kälte, des Dämonischen, des Todes, der Erinnerung der Trauer, der Melancholie[...] Als reiner Farbraum ist die Bläue ein bilderloser Ort der Leere, an dem es nichts mehr zu sehen gibt und der zugleich alles bedeutet, was sich nicht zeigen lässt: Kühlung, Heilung, Katharsis, Transzendenz, Mystik, Spiritualität, Unendlichkeit, das Absolute, jenseits, Ewigkeit, Tod“, Susanne Marschall: *Farbe im Kino*, Marburg 2005, S.61-63.

⁹⁷ *TITANIC*, 2:54:30-2:54:50, Lewis: „We never found anything on Jack. There’s no record of him at all.“ Rose: „No, there wouldn’t be, would there? And I’ve never spoken of him until now. Not to anyone. Not even to your grandfather“.

Memories“⁹⁸, auf dem das Bergungsschiff und der ‚Erinnerungsraum‘ treiben.

„Die Gegenwart des Meeres ist für Fragen der Zeit produktiv. Die Präsenz des Meeres sprengt die Verdichtung auf das zeitliche Präsenz, das heißt, mit dem Meer entkommen die Filme der Gegenwart“⁹⁹, beschreibt Elisabeth Büttner treffend die symbolische Bedeutung des Nicht-Ortes ‚Meer‘ im Kino. In dieser Szene nimmt von der Wasseroberfläche aus eine zweite Tauchfahrt ihren Ausgang, diesmal nicht auf den Grund des Ozeans, sondern in die Psyche der alten Frau, in der sich eine ganz eigene Version der Titanic-Geschichte verbirgt. Der Zuschauer reist mit ihr als innerfilmischer Erzählinstanz in einer einzigen langen Einstellung zurück auf das „Schiff der Träume“, wie sie selber sagt. Dieses Vokabular ist bezeichnend. Von ‚Träumen‘ wird im ganzen Film immer wieder die Rede sein. Und es stellt sich die Frage, inwieweit auch die Erinnerungsbilder der alten Frau selbst – in 87 Jahren immer und immer wieder neu betrachtet – den Charakter eines Traumes angenommen haben.

2.1.6. „I’m the king of the world“ (00.28.43 – 00.32.30)

Die folgende Szene steht für eine Reihe von Einstellungen in *TITANIC*, in denen der Zuschauer durch den ‚Tanz der Bilder‘ in ein rauschhaftes Vergnügen versetzt wird. Die Analyse soll zeigen, wie Cameron dem Publikum süchtig machende Erfahrungen ermöglicht, anstatt ein Melodram streng illusionistisch abzufilmen. In dieser Szene werden das Motiv (und das Gefühl) des Fliegens eingeführt, welche später mit der Entwicklung der erinnerten Liebesgeschichte verknüpft werden. Die Vorzeitigkeit wird durch ein Voice Over am Beginn und am Ende der Szene behauptet.

Die Sequenz „Ode an das Schiff“¹⁰⁰, wie Cameron sie nennt, beginnt mit dem Auslaufen der Titanic aus Cherbourg, dem letzten Zwischenhalt vor ihrer Atlantiküberquerung: „By the next afternoon we [...] were steaming west from the coast of Ireland, with nothing ahead of us but ocean“, kommentiert die Stimme der alten Rose als intradiegetische, sprachliche Erzählinstanz aus der Gegenwart die Bilder vom Beginn jener Reise, die, wie jeder Zuschauer

⁹⁸ Der Begriff „Ocean of memories“ taucht nicht in der Tonspur des Filmes auf, aber immer wieder in den begleitenden Veröffentlichungen, z.B. als Titel auf dem Soundtrack. Das Bild eines Ozeans als Synonym für die ‚Tiefen‘ des menschlichen Gedächtnis bemüht auch Rose selbst, wenn sie gegen Ende des Films sagt: „A woman’s heart is a deep ocean of secrets“, *TITANIC*, 2:54:50.

⁹⁹ Elisabeth Büttner: Orte, Nichtorte, Tauschpraktiken. Die Zeit des Abgebildeten und die Zeit des Gebrauchs in Filmfragmenten und Found-Footage-Filmen, in: Christine Ruffert (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Berlin 2004, S.62-72.

¹⁰⁰ James Cameron (aus dem Amerikanischen von Andreas Ernst): *Titanic story book*. James Camerons illustriertes Drehbuch, Nürnberg 1999, S.45.

bereits weiß, in den Untergang führte.

Die Kamera zeigt die Heckwelle des Schiffes mit einem schmalen Streifen Land am Horizont, dann die Titanic aus der Vogelperspektive, auf einer unendlichen, grenzenlosen Wasserfläche. Kapitän Smith steht zufrieden neben seinem Offizier auf der Brücke und sagt in der deutschen Fassung: „Schicken Sie auf See, Mr. Murdoch. Legen sie ein paar Kohlen auf“. In der Originalversion bedient sich Smith einer mehrdeutigen Metapher für seinen Befehl: „Take her to sea, Mr. Murdoch. Let’s stretch her legs“, also: „Bringen Sie sie auf Touren“. Murdoch eilt daraufhin ins Brückenhaus und bewegt den Maschinentelegraph auf ‚Half‘. Im nächsten Bild wird die Tafel im Maschinenraum gezeigt, auf welche die neue Geschwindigkeit mit einem metallischen Klingeln übertragen wird.

Die gesamte Sequenz wird mit euphorischer, sich langsam steigender Musik untermalt, zu der sich jetzt das Stampfen der Kolben der gigantischen Maschinen gesellt, die ihre Leistung langsam erhöhen. In einer Reihe von Einzelbildern wird die Potenz der unbesiegbare wirkenden Technik gefeiert, bevor zu den Kesseln geschnitten wird. Im rötlichen Licht der Feuer liefern dort die Heizer durch ihre Arbeit erst die Energie für die gewaltige Kraft des Schiffes. Ein weiterer Schnitt zeigt, wie durch diese schmutzige Arbeit der Dampfdruck der Maschine noch weiter steigt und auf die drei, sich immer schneller drehenden, Schiffsschrauben übertragen wird.

Nach diesem Ausflug in die Eingeweide des Schiffes ist der schwarze Rumpf von außen zu sehen, wie er, Gischt aufwirbelnd, den Ozean durchpflügt. Begleitet vom Anschwellen der Musik, ist das Spritzen des Wassers auch deutlich zu hören, so dass das Gefühl einer beginnenden Seereise für den Kinzuschauer multisensorisch erfahrbar wird.

Die Kamera scheint jetzt unmittelbar vor der Bugspitze auf und ab zu fliegen, auf der Jack und Fabrizio bis ganz nach vorn laufen. Das Schiff wirkt wie aus der Perspektive einer davor kreisenden Möwe betrachtet. Aus großer Entfernung gleitet die Kamera der den Ozean durchpflügenden Titanic entgegen, überquert majestätisch das Vorschiff, um schließlich der Brücke ganz nahe zu kommen, auf der in eben diesem Moment ein Offizier das Brückenhaus verlässt, zu Kapitän Smith geht, um in der nächsten Einstellung in der Halbtotale neben ihm zu stehen und triumphierend die aktuelle Geschwindigkeit des Schiffes (und des Films) zu verkünden: „21 knots, Sir.“

Nur der etwas hölzerne Gang des Offiziers weist auf die perfekte Symbiose der Spezialeffekte hin, welche diese Einstellung ermöglichen. Das Schiff ist ein ‚echtes‘, also gegenständliches, riesiges Modell, das Wasser ist ebenfalls echt, wenn auch woanders gefilmt, die Menschen aus der Vogelperspektive stammen aus dem PC, die Nahaufnahmen sind auf einem Eins-zu-Eins Nachbau der Titanic gefilmt.¹⁰¹ Das Ergebnis ist eine ‚Hyper-Realität‘, deren ‚echte‘ und ‚virtuelle‘ Elemente kein Zuschauer beim einmaligen Betrachten auseinanderhalten kann (im Gegensatz zu allen vorherigen Verfilmungen, deren Titanic-Modelle nie ganz ihre Künstlichkeit verbergen konnten). Jack und Fabrizio, auf der Bugspitze balancierend, entdecken zu allem visuellen und akustischen Überfluss vor dem Schiff auch noch einen Schwarm Delphine, als ein Symbol der Freiheit und Ungebundenheit (nach der sich nicht nur die junge Rose und pubertierende Teenager sehnen). Währenddessen nimmt Kapitän Smith auf der Brücke mit dem Blick über das gewaltige Vorschiff eine ‚britische‘ Tasse Tee zu sich, in diesem Moment auch er ein ‚King of the World‘.

Ein kurzer Schnitt zeigt Heizer und Maschinen, die immer schneller arbeiten, bevor sich Jack und Fabrizio auf die Reling stellen und ihrer Euphorie durch Freudenschreie Luft machen: „I can see the Statue of Liberty already! Very small, of course“ – und nach einem Schnitt auf Smiths zufriedenes Gesicht schwillt die Musik an zu Jacks berühmten Ausruf: „I’m the king of the world!“

Die Kamera kreist in diesem Moment um die beiden mit weit ausgebreiteten Armen ‚fliegenden‘ Freunde, bevor sie abhebt zu einem fast einmütigen Flug über das ganze Schiff von der Bugspitze bis zum Heck, um etliche hundert Meter dahinter, irgendwo auf dem Ozean, über der Heckwelle zur Ruhe zu kommen. „She is the largest moving object ever made by the hand of man in all history“, berichtet der Reeder Mr. Ismay aus dem Off, der mit diesem Satz das erste Mal in dieser Verfilmung in Erscheinung tritt. Rose wird in der folgenden Szene auf diesen offensichtlichen (männlichen) Größenwahn entgegnet „Do you know of Dr. Freud, Mr. Ismay?“, und dieser sich fragt, wer Dr. Freud sei: „Is he a passenger?“ – der Begründer der Psychoanalyse ein Passagier des Schiffes und dieser Verfilmung?

Die Symbiose zwischen digitalen und klassischen Spezialeffekten ermöglicht in dieser Szene eine völlig entgrenzte Kameraführung, die den Traum vom Fliegen, der in der Psychoanalyse

¹⁰¹ An der Entstehung dieser Sequenz ist gut das Zusammenspiel von digitalen und klassischen Spezialeffekten zu erkennen, vgl. Marsh, TITANIC, S.70-71.

immer auch eine sexuelle Bedeutung hat (mehr dazu in der Analyse der Flugszene), in erster Linie für die teilnehmenden Zuschauer Wirklichkeit werden lässt. Im Gegensatz zu allen früheren Verfilmungen zeigt Cameron nicht kleinteilige Ausschnitte des berühmten Schiffs, wie z.B. in der Hollywoodverfilmung von 1952, sondern immer wieder den Ozeanriesen in spektakulären Totalen. Der Blick auf das Geschehen erfolgt nicht passiv, sondern die Kamera wird zu einer eigenständigen Protagonistin, die sich beständig neue Blickwinkel sucht.



Abb.7: Süchtig machende Totalen und die allmächtige Kamera

In der Filmtheorie existiert die Idee von einem ‚ermächtigenden Blick‘, die in dieser Szene gewiss eine Entsprechung findet: Der Idee von der Identifikation des Zuschauers mit den Protagonisten der Handlung setzt z.B. Jean-Louis Baudry die Vorstellung einer primären Identifikation des Publikums mit dem Blick der Kamera entgegen: „Es ist die Illusion eines weltumspannenden und weltbeherrschenden Blicks, dem sich die fragmentarische Realität als Totalität darstellt, indem der Zuschauer sich eins weiß mit diesem Blick, verschaffe er seiner Größenphantasie Lust und Befriedigung.“¹⁰²

Übertragen auf diese Szene, liegt die Befriedigung im Gefühl des entgrenzten ‚Fliegens‘, das die Zuschauer noch intensiver als die Protagonisten der Handlung erfahren. Denn während sowohl Jack und Fabrizio an der Bugspitze als auch Kapitän Smith auf der Brücke räumlich beschränkt das Szenario der Ozeanreise erleben, ist dem Zuschauer perspektivisch keinerlei Grenze gesetzt. Wie in einer Achterbahnfahrt reist er körper- und schwerelos in den Bauch der Titanic zu der gewaltigen Maschine, deren gigantische Kolben allein schon (männliche) Allmachtphantasien bedienen mögen, weiter zur roten Glut der Heizer, sekundenschnell wieder nach draußen und zurück. Das sehende ‚Ich‘ erlebt eine völlige Überwindung von Zeit und Raum, die nicht einmal eine Unterwasseraufnahme der sich immer schneller drehenden,

¹⁰² Hermann Kappelhoff: Kino und Psychoanalyse, in: Felix, Film Theorie, S.130-159, hier: S.135.

gigantischen Schiffsschrauben ausschließt.

Wenn nun davon ausgegangen wird, dass derartige Entgrenzungserfahrungen positive (Glücks-)Gefühle beim Zuschauer auslösen, dann kann hier durchaus von süchtig machenden Totalen gesprochen werden, die im Verlauf des Filmes immer wieder auftauchen und parallel zur Entwicklung der Liebeshandlung eingesetzt werden. Der Zuschauer wird in dieser und in den folgenden Schlüsselszenen nicht zum stummen Beobachter von Schauspielern degradiert, die Gefühle (vor-)spielen, sondern mit Bildwelten konfrontiert, die eben jene Emotionen hervorrufen *können*, die den Erfahrungen oder den Sehnsüchten der Protagonisten entsprechen.

Der Erinnerungstraum, in dem die alte Rose ihre Liebesgeschichte mit dem Schicksal der Titanic verknüpft, wird so zu einem kollektiven Erlebnis. Der Zuschauer kann durch diese Bilder mitträumen und die Emotionen miterleben, anstatt ‚nur‘ zu beobachten. Auch für ihn wird die Vergangenheit symbolisch belegt mit emotionalen Erfahrungen.

2.1.7. „I’m flying“ (1:17:09 - 1:20:00)

In der folgenden Sequenz wird das bereits eingeführte Motiv des Fliegens verknüpft mit dem Moment des ersten Kusses und dem Gefühl des Verliebtseins. Die Entwicklung des Melodrams erreicht in dieser Szene ihren vorläufigen Höhepunkt, deren Ende brachial darauf hinweist, dass der Zuschauer an einer (verklärten) Erinnerung einer innerfilmischen Erzählinstanz an eine lange zurückliegende Vergangenheit teilnimmt.

„Die Titanic fährt auf uns zu, im Abendlicht“¹⁰³ und beeindruckt einmal mehr durch die Perfektion der visuellen Rekonstruktion. Die Bilder auf der Leinwand sind nicht wie in früheren Verfilmungen leicht als Spezialeffekte zu enttarnen, sondern erscheinen absolut echt. „Dann nähern wir uns dem Bug. Dort steht Jack, direkt an der Spitze der Bugreling, seinem Lieblingsplatz. Er schließt die Augen und lässt kühlen Wind über sein Gesicht streichen.“¹⁰⁴ Es beginnt das Liebesmotiv von James Horner. Rose taucht hinter Jack auf und läuft vor einem Himmel auf ihn zu, der in so leuchtenden Farben gelb, orange und violett gezeichnet ist, dass er an eines von Roses impressionistischen Gemälden erinnert. Jack bedeutet ihr zu

¹⁰³ Cameron, story book, S.70.

schweigen, ihm die Hand zu geben und mit geschlossenen Augen auf die Reling des fahrenden Schiffes zu steigen. In dieser gefährlichen Position, bedroht durch den Sturz in den Ozean, vergewissern sich beide noch einmal des besonderen Vertrauens, das zwischen ihnen besteht, seit er ihr das Leben rettete: „Do you trust me?“ fragt Jack, und Rose antwortet: „I trust you.“

„Er drückt sie sanft gegen die Reling. Er steht unmittelbar hinter ihr. Dann nimmt er ihre Hände und führt sie hoch, bis sie mit weit ausgestreckten Armen da steht. Rose lässt es geschehen. Als er loslässt, bleiben ihre Arme oben, wie Flügel.“¹⁰⁵ Dann fordert er sie auf, die Augen wieder zu öffnen, worauf der Zuschauer aus Roses Subjektive nur noch den Ozean unter ihnen vorbeiziehen sieht: „Es ist, als wäre überhaupt kein Schiff unter ihnen, nur sie beide, hoch aufsteigend in die Lüfte. Sie schweben über dem Atlantik.“¹⁰⁶ „I’m flying, Jack“, ruft Rose, und die Kamera fliegt aus einiger Entfernung auf das gewaltige Schiff zu und umkreist wie eine Möwe den Bug, auf dem die Liebenden wie Galionsfiguren der heranbrechenden Nacht entgegenfahren. Jack greift ihre Hände und singt ihr leise ins Ohr: „Come Josephine in My Flying Machine“, ein Lied, das Rose noch einmal in Jacks Todesszene singen wird. Dann zeigt die Kamera Hände, die sich liebkosen, und in einer Großaufnahme, wie das Paar zum Kuss findet.

Kurz nachdem sich ihre Lippen berühren und der Kuss leidenschaftlicher wird, fliegt auch die Kamera wieder – entfesselt ohne Begrenzung – aus einiger Entfernung auf das Schiff in voller Fahrt zu, umkreist einmal das Liebespaar, um langsam vorbeizugleiten. Plötzlich verändert sich jedoch dieses (Trug-)Bild. Das Schiff bekommt, Tränen aus Rost¹⁰⁷ und zerfällt erst langsam, dann immer schneller zu jenem Wrack, das die Titanic heute ist. Die Farbgebung wechselt vom tiefen Rot zum Blau der Erinnerung, und selbst als nur noch die Unterwasseraufnahmen auf dem Monitor des Bergungsschiffes zu erkennen sind, bleibt Roses weißes Tuch noch geisterhaft an der verrosteten Reling zu erkennen. Es schimmert so lange nach, bis die Kamera zurückfährt, und die alte Rose ins Bild kommt, die den Monitor betrachtet, als hätte sie selbst gerade diese Aufnahmen auf die verrosteten Wrackteile projiziert. Als sie sich zum Publikum umdreht, ist zu erkennen, dass sie nicht alleine war: Ihr gegenüber sitzen die Mitglieder der Bergungsscrew und (immer noch) die Zuschauer im

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S.71.

¹⁰⁶ Ebd.

Kinosaal.



Abb.8: Der Traum vom Fliegen

Mit diesem Kuss endet der erste Teil des Melodrams. Aus dem verliebten Paar wird ein Liebespaar, neue Konflikte und Hindernisse (Eisberge) können auf sie zukommen. Genretypisch haben sich Jack und Rose gefunden, nachdem sie einige Hindernisse überwunden haben. Außergewöhnlich ist jedoch auch in dieser Szene, wie Cameron den ersten Kuss inszeniert. Denn einmal mehr verzichtet er auf eine auktoriale bzw. extradiegetische Erzählperspektive, die in etwa so funktionieren könnte: Eine neutrale Kameraperspektive zeigt, wie sich Jack und Rose tief in die Augen sehen und ihre Lippen sich immer näher kommen. Jack sagt: „Ich liebe dich.“ Rose sagt: „Ich liebe Dich auch!“ Sie küssen sich erst langsam, dann zunehmend leidenschaftlicher. Es folgt ein harter Schnitt auf eine Bettszene.

In dieser Sequenz werden dagegen Roses Erinnerungen in symbolische Bilder umgesetzt, die es dem Publikum ermöglichen, teilzuhaben an den Emotionen der Protagonisten. Cameron bedient sich dafür eines alten Motives für das ‚Sichverlieben‘, das in der Literatur vielfach verwendet wurde: dem Bild vom Fliegen. Psychoanalytiker vermuten hinter Flugträumen eine sexuelle Bedeutung. Für Freud waren „ein guter Teil dieser Fliegerträume Erektionsträume [...], da das merkwürdige und die menschliche Phantasie unausgesetzt beschäftigende Phänomen der Erektion als Aufhebung der Schwerkraft imponieren muss [...] Er [gemeint ist ein befreundeter Arzt, A.K.] nennt die Erotik das ‚wichtigste Motiv zum Schwebetraum‘, beruft sich auf das starke Vibrationsgefühl im Körper, welches diese Träume begleiten, und auf die häufige Verbindung solcher Träume mit Erektion oder Pollutionen.“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Robert Ballard (der Entdecker des Titanic-Wracks) beschreibt die Rostzapfen immer wieder als Tränenspur: „Der Rostzapfen am Bullauge von Suite C-46 wirkt wie eine Tränenspur“. Es kann davon ausgegangen werden, dass Cameron diese Berichte gelesen hat, vgl. Robert D. Ballard (aus dem Amerikanischen von Ralf Frieese): Das Geheimnis der TITANIC. 3800 Meter unter Wasser, Berlin 1995, Bildteil S.3.

¹⁰⁸ Freud, Traumdeutung, S.385-386.

Unabhängig davon, ob man der freudianischen Deutung des Flugtraumes in letzter Konsequenz folgen mag, ist in dieser Szene nicht zu übersehen, dass der (scheinbare) Flug über das Meer mit dem vorläufigen Höhepunkt der Liebesbeziehung symbolisch verknüpft wird. Und wie schon in der Szene „I’m the king of the world“ (vgl. Kapitel 2.1.6), kommen nicht nur die Charaktere im Film in den Genuss des Fliegens, sondern die Zuschauer mittels einer entfesselten Kamera ebenso. Es fällt an dieser Stelle besonders auf, wie die Kameraführung die Gefühle der jungen Rose erfahrbar macht. Ruft Rose begeistert aus „I’m flying“, schweben die Kamera und mit ihr die Zuschauer für einige Momente vor dem Schiff, um dann kühn um das Liebespaar zu kreisen. Finden sich wenig später Jacks und Roses Lippen zum ersten Kuss, verzichtet die Kamera darauf, die genretypischen liebkosenden Mäuler in Großaufnahme zu zeigen, sondern der Zuschauer hebt (mit der Kamera) förmlich ab, um euphorisch vor dem stampfenden Schiff zu kreisen...

Dass dieser ‚Flugtraum‘ eine idealisierte und von Emotionen gestaltete Erinnerungsepisode ist, daran lässt das Ende der Szene keinen Zweifel, indem sie sowohl die Zuschauer im Kinosaal als auch auf dem Bergungsschiff äußerst abrupt aus ihren Träumen erwachen lässt. Hat der Zuschauer eben noch vom Fliegen geträumt, zerfällt das Bild plötzlich und zeigt schließlich jenes Wrack, welches bis heute auf dem Meeresgrund liegt. Es ist zu sehen, wie die alte Rose die ganze Zeit über das Geschehen auf den Monitoren des Bergungsschiffes verfolgte oder vielmehr erst darauf projizierte, während die Crewmitglieder – offenbar ebenso wie die Zuschauer im Kinosaal – vergessen haben, dass der Anlass dieser Expedition ursprünglich eine Schatzsuche war. Durch diese komplizierte Überblendung von den traumhaften Erinnerungsbildern auf die Gegenwart wird erkennbar, dass die gerade erlebten Bilder ausschließlich der Imagination der alten Frau als innerfilmische Erzählinstanz zu verdanken sind, also mitnichten ‚realistisch‘ sein müssen.

Und alles andere wäre auch nicht nachvollziehbar, denn die Flugszene ist so unrealistisch, dass sie tatsächlich nur als metaphorisches Bild funktioniert: Jack sitzt laut Drehbuch auf seinem Lieblingsplatz ganz vorne am Bug, einem Ort, der auf einem Schiff in der Regel Passagieren nicht zugänglich ist und dies auch auf der Titanic ganz bestimmt nicht war. Es befindet sich niemand anders auf diesem Deck, das gleichwohl von Rose sofort gefunden wird, die dafür einen großen Ausflug durch die Quartiere der Dritten Klasse unternehmen

musste. Das Schiff fährt über den Nordatlantik, aber weder Wind noch Kälte können dem leichtbekleideten Liebespaar etwas anhaben, das sich durch seine ‚Flugübungen‘ in absolute Lebensgefahr begibt. Unbehelligt von den wachhabenden Offizieren auf der Brücke besteigen Jack und Rose die Bugreling und breiten, ohne sich irgendwo festzuhalten, die Arme aus, unter sich das schlingernde und stampfende Schiff. Das alles sind keine unbedeutenden Details in einem Film, der mit der Vollkommenheit der historischen Rekonstruktion geradezu kokettiert, sondern Hinweise darauf, dass es sich hier um eine im Wortsinn ‚verfärbte‘ Erinnerung handelt, vielleicht sogar „versponnenes Traumgarn“¹⁰⁹, wie der Filmwissenschaftler Horst Peter Koll mutmaßt.

Die Rahmenhandlung wird spätestens ab dieser Szene zu einem unverzichtbaren Element des Films, weil Traumbilder wie dieses anders denn als subjektive Erinnerungsepisode gar nicht darstellbar wären. „Die traditionelle Rolle der anamnesis, das An-den-Tag-Fördern des Erinnerten übernimmt die Einbildungskraft durch die Produktion von Bildern und Symbolen“¹¹⁰, schreibt Jürgen Trabant, sich auf Hegel beziehend, in einem Aufsatz über die Arbeitsweise des Gedächtnisses. Und wenn man betrachtet, wie die Erinnerungen der alten Rose sich hier an den verrosteten Wrackteilen auf dem Meeresgrund entzünden, kann durchaus davon gesprochen werden, dass der Film in Szenen wie dieser es dem Zuschauer erlaubt, die nur „anscheinend rein präsentisch erzählte *Titanic*-Geschichte immer wieder in den Modus eines die Erinnerung selber thematisierenden Erinnerungs-Präteritums zurückzuübersetzen“¹¹¹ (Segeberg).

2.1.8. „Wearing this. Wearing only this“ (1:20:33 – 1:25:25)

In der Analyse der folgenden Szene soll gezeigt werden, wie die körperliche Liebe des jungen Paares in der Erinnerung der alten Frau als symbolischer (Zeichen-)Akt inszeniert wird. Diese Episode, so die These, ist die eigentliche (visuelle) Liebesszene des Films und nicht das ungleich schwächer inszenierte Beisammensein im Automobil, in dem bezeichnenderweise eben der sexuelle Akt ausgespart bleibt.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Koll, Unterstellung.

¹¹⁰ Jürgen Trabant: *Memoria-fantasia-ingegno*, in: Anselm Haverkamp u. Renate Lachmann (Hg.), *Vergessen und Erinnern*, München 1993; S.406-424, hier: S.416.

¹¹¹ Segeberg, *Schiffbruch*, S.65.

¹¹² Die Besonderheit, dass im Gegensatz zu nahezu allen anderen Melodramen neueren Datums keine explizite Sexszene in *Titanic* enthalten ist, ist so auffällig, dass Jesch und Stein sie sogar zum Fluchtpunkt ihrer Untersuchung machten. Rose sei eine Jungfrau geblieben, ist ihre These, und konnte im Gegensatz zum Schiff gerade noch der Penetration entgehen, vgl. Tatjana Jesch/ Malte Stein: *Jungfernfahrt unter*

Wie der Liebesakt häufig in neueren Melodramen in Bilder umgesetzt wird, beschreibt Anette Kaufmann in ihrer Untersuchung *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Genres* und stützt sich dabei auf die Analyse zahlreicher Filmbeispiele: „Vom Akt selbst ist in der Regel nicht mehr zu sehen als ein nackter Männerhintern zwischen gespreizten Frauenschenkeln oder der auf dem Mann sitzende nackte Frauenkörper. Von lustvollen oder stimulierenden verbalen Minimal-Äußerungen abgesehen, wird der Akt meist wortlos vollzogen. Die scheinbar ‚zeigefreudige‘ Auflösung in Körperdetails verhüllt vor allem das Unechte des inszenierten Beischlafs und schafft Leerräume für die eigenen Phantasien. Aus den aneinander montierten Körper-Bildern setzt sich im Kopf des Zuschauers der Akt zusammen.“¹¹³

In der *TITANIC*-Liebesszene im Auto dagegen sind weder Körperdetails wie Brüste und Po noch auch nur Andeutungen des Liebesaktes wie z.B. rhythmisches Auf und Ab zu sehen. Es wird genau genommen nicht einmal gezeigt, dass es tatsächlich zum Akt kommt. So wie Jack und Rose miteinander agieren, könnten sie durchaus auch nur Zärtlichkeiten ausgetauscht haben. Dass Rose dennoch keine Jungfrau geblieben ist, wie die Filmwissenschaftler Tatjana Jesch und Malte Stein mutmaßen,¹¹⁴ darauf deutet vieles in der im Folgenden untersuchten Szene hin, die den Austausch körperlicher Zärtlichkeiten wesentlich expliziter inszeniert, als es beim Befolgen realistischer Darstellungskonventionen möglich gewesen wäre.

Wieder ist es die alte Rose selber, die den „Tanz der Bilder“ auf die verrosteten Aufnahmen aus dem Wrack projiziert. Die Erinnerungsepisode beginnt und endet mit einer Großaufnahme des Gesichtes der alten Frau. Rose lässt den Blick wandern auf die Ruine eines verfallenen und längst verloschenen Kamins im Inneren des Wracks, dessen Feuer vor ihren Augen wieder zu glühen beginnt, während sich die Überreste der Luxuskabine auf dem Monitor in den Zustand von 1912 zurückverwandeln. „Wie in *einem Traum* erscheinen die wundervollen Schnitzarbeiten und die Satinpolsterung allmählich aus den rostigen Überresten“¹¹⁵, (Cameron, Hervorhebung von A.K.). Die Kamera fährt auf einen Spiegel über dem Kamin zu, in dem jetzt zu sehen ist, wie die junge Rose und Jack den Raum betreten.

Jack erkennt sofort den Maler der zahlreichen impressionistischen Gemälde, welche die Kunstliebhaberin Rose hier aufgestellt hat: „A Monet...“, ruft er überrascht aus, und eine

„Vollast“. Zur Darstellung von Adoleszenz in James Camerons *TITANIC*, in: Hans Krah (Hg.): *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*, Kiel 2001, S.234-263.

¹¹³ Kaufmann, *Liebesfilm*, S.122.

¹¹⁴ Vgl. Jesch, *Jungfernfahrt*.

¹¹⁵ Cameron, *story book*, S.72.

Großaufnahme zeigt, wie seine Hand zärtlich über ein Seerosenbild streicht. Doch Rose ist in diesem Moment nicht interessiert an einer Kunstdiskussion. Sie entwendet den blauen Diamanten aus dem Tresor des tyrannischen Verlobten und bittet ihren Geliebten, aus ihr und dem blauen Stein ein eigenes Kunstwerk zu erschaffen: „Jack, I want you to draw me like one of your French girls, wearing this“, und fügt zu seiner Überraschung hinzu: „Wearing only this.“ In der Tonspur beginnen in diesem Moment die ersten Klänge des Liebesmotivs, während Rose zur Vorbereitung des Aktes ihre Haare öffnet, Jack die Couch zurechtrückt und seinen Bleistift vorbereitet. Dann betritt Rose den Raum, nur mit einem Negligé bekleidet und wedelt verheißungsvoll mit dem Gürtel, bevor sie sich direkt vor Jack aufbaut und die Hüllen fallen lässt. Nach einem Moment des Schluckens verspricht sich dieser durchaus ‚freudianisch‘, als er Rose anweist: „Over on the bed... the couch“ und einen Moment später: „Go... lie down.“

Der eigentliche Akt des Zeichnens wird unterlegt von sanfter Klaviermusik. Abwechselnd werden Jacks Gesicht, die unbekleidete Rose auf dem Sofa und der Zeichenstift gezeigt, der auf dem Papier ein idealisiertes Abbild entstehen lässt. Je detaillierter die junge Frau auf der Zeichnung zu erkennen ist, desto mehr verschwimmen die Bilder, bis sie gleichzeitig Roses Körper und die Bearbeitung desselben durch den Zeichenstift zeigen. Schließlich fährt die Kamera immer näher auf Roses Gesicht zu, das langsam Falten bekommt und sich in das Antlitz der alten Frau zurückverwandelt, von der nach 86 Jahren nur noch die blauen Augen dieselben geblieben sind – und die als intradiegetische Erzählinstanz spricht. „It was the most erotic moment of my life“, sagt Rose, bevor die völlig in der innerfilmischen Erzählung versunkenen Zuhörer auf dem Bergungsschiff gezeigt werden, deren Interesse inzwischen offenbar ganz anderen Dingen als dem blauen Diamanten gilt.

Es braucht keinen sklavischen Bezug auf freudianische Symbolik, um diese Szene als eine kaum verklausulierte, symbolische Liebkosung des weiblichen Körpers zu verstehen. Die Bilder und der Text verweisen ganz eindeutig auf den symbolischen Gehalt dieses (zeichnerischen) Aktes. Zunächst jedoch steht zu Beginn der Episode das Gesicht der alten Frau, welche die folgenden Bilder auf die Ruine des Kamins im heutigen Wrack projiziert, der so verfallen und erloschen ist, wie ihr eigener, über hundert Jahre alter Körper. Es folgt der Verweis auf die traumhafte Wirklichkeit dieser Erinnerungsbilder durch die Gemälde von Picasso und Monet, von denen der Zuschauer bereits in einer früheren Szene erfahren hat,

dass sie „truth, but no logic“ verkörpern, „like being inside a dream or something...“¹¹⁶.

Schon die Art der Vorbereitung auf die Akt-Sitzung gleicht der eines erotischen Vorspiels. Rose öffnet zunächst den ‚Tresor‘¹¹⁷, aus dem sie den Diamanten in Herzform holt, dann ihre Haare aufmacht, während Jack in einem anderen Raum das Bett zurechtschiebt und sein (Zeichen-)Gerät vorbereitet, ein Symbol übrigens, das sich häufiger in der Literaturgeschichte, so auch in Thomas Manns *Zauberberg* wiederfindet.¹¹⁸ Wenn er beginnt, sie zu zeichnen, ist auffällig, wie seine Hände und besagter Stift den Körper und dabei besonders die Brüste auf dem Papier immer wieder zu lieblosen und streicheln scheinen, während das reale Vorbild in der Montage der Bilder zunehmend eins wird mit der Zeichnung.



Abb.9: Aktzeichnung als symbolischer Liebesakt

Ein psychoanalytisch denkender Mensch würde den Stift in diesem Zusammenhang als penetrierenden Phallus beschreiben, ganz sicher aber verschmelzen hier der Maler, seine Muse, das Gemälde und die Hände, die es sanft bearbeiten, zu einer visuellen Einheit, welche dem Zuschauer eindeutige Imaginationsmöglichkeiten eröffnet. Vielleicht erklärt die Komposition von Szenen wie dieser sogar den außergewöhnlichen Erfolg von *TITANIC* beim jungen weiblichen Publikum. Denn indem Jack Rose niemals wirklich gefährlich wird, sie sich ihm aber gleichzeitig durch den Akt des Zeichnens vollkommen hingeben kann, erfüllt er eben jenes Ideal des anziehenden und zugleich sanften jungen Mannes, von dem pubertierende Mädchen (angeblich) häufig träumen.¹¹⁹ Diese Erinnerungsepisode gleicht

¹¹⁶ *TITANIC*, 0:28:02.

¹¹⁷ Sigmund Freud interpretiert verschließbare Gegenstände im Traum wie z.B. einen Tresor als Frauenleib: „Dosen, Schachteln, Kästen, Öfen entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen. – Zimmer im Traum sind zumeist Frauenzimmer[...] Das Interesse, ob das Zimmer ‚offen‘ oder ‚verschlossen‘ ist, wird in diesem Zusammenhang leicht verständlich“, Sigmund Freud: Studienausgabe. Band II. Die Traumdeutung (1900), Reutlingen 1994, S.348-349.

¹¹⁸ In Thomas Manns ‚Zauberberg‘ kann die Beschreibung eines Stiftes in einigen Passagen durchaus symbolisch verstanden werden: „Und zog sein Crayon aus der Tasche, ein versilbertes Crayon mit einem Ring, den man aufwärts schieben musste, damit der rot gefärbte Stift aus der Metallhülle wachse“, Thomas Mann: *Der Zauberberg* (1924), Frankfurt am Main 2001, S.171.

¹¹⁹ „Die amerikanische Psychologin Mary Pipher hat in ihrem 1995 erschienenen Bestseller über die ‚Pubertätskrisen junger Mädchen‘ – so der Titel der deutschen Übersetzung – ein dramatisches Bild entworfen: Der Schönheitswahn der Werbewelt, die Seelenlosigkeit des Konsumismus, der Sexismus der Popkultur, die Neigung der Medien zu Zynismus und Gewalt erschweren besonders den Mädchen den Weg, ihr Selbst zu finden. Cameron, der bekannt hat, das Buch zu kennen, wirft einen Rettungsanker allen in den Nöten der inneren Reifung vom Ertrinkungstod bedrohten jungen Frauen zu. Einen wie den Rose-Erlöser Jack hätten alle Mädchen gerne[...]Jack als Zeichner ist ein idealer Spiegel für eine Frau“, *DER SPIEGEL*, Nr. 13/98, S.232f.

einem erotischen Traum, der in der Phantasie des Zuschauers zugleich nichts und alles bedeuten kann, ein vollkommener Imaginationsraum statt einer realistischen Abbildung, die sowohl zu Beginn als auch zu Schluss als Erzählung einer intradiegetischen Erzählinstanz markiert ist.

Das Erwachen aus den erotischen Träumen erfolgt ebenso plötzlich wie aus dem Flugraum kurz zuvor. Die junge Rose altert in wenigen Sekunden zu der alten Frau, durch deren Augen der Zuschauer die gerade gesehenen Bilder wahrgenommen hat. Die Bergungscrew lauscht gespannt, völlig versunken in die Geschichte. Das Publikum kann sich in diesem Anblick perfekt spiegeln, genauso gebannt und selbstvergessen wie jene Männer, die sich ursprünglich auf einer (materiellen) Schatzsuche befanden.

2.1.9.1. „Not without you“ (2:10:35 – 2:14:20)

In der folgenden Szene wird das Prinzip der „Trennung auf Zeit“ in einer knapp fünfminütigen Sequenz auf eine Bildfolge reduziert, die alle Elemente dieser melodramatischen Standardsituation¹²⁰ enthält. Besonders auffällig ist jedoch, dass in dieser Szene die Inszenierung vorübergehend in eine Subjektive verfällt, die es dem Zuschauer ermöglicht, die Episode vollkommen aus der Perspektive der sich zu einem späteren Zeitpunkt erinnernden Protagonistin zu erleben.

Jack und Rose stehen auf dem Bootsdeck. Vor ihnen wird eines der letzten Rettungsboote mit Frauen und Kindern beladen. Rose beobachtet, wie ein junger Vater sich von seinen Kindern verabschiedet und sie dabei offensichtlich anlügt, um sie zu beruhigen. Beeindruckt von dieser Abschiedsszene, weigert sich Rose, die Möglichkeit zur Rettung ohne Jack anzunehmen: „I’m not going without you.“ Während er sie noch umzustimmen versucht, kommt ihr Verlobter Cal hinzu und bedrängt sie ebenfalls: „Get on the boat, Rose.“ Und um jenen männlichen Besitzanspruch noch einmal zu verteidigen, der ihn von Roses jugendlichem Liebhaber so fundamental unterscheidet, wirft er ihr seinen Mantel über (ein Symbol übrigens, dem von Psychoanalytikern wiederum eine phallische Bedeutung zugeschrieben wird¹²¹).

¹²⁰ Vgl. Der romantische Baukasten. Standardssituationen, in: Kaufmann, Liebesfilm, S.126f.

¹²¹ Sigmund Freud schreibt: „Von Kleidungsstücken ist der Hut einer Frau sehr häufig mit Sicherheit als Genitale, und zwar des Mannes, zu deuten. Ebenso der Mantel“, Freud, Traumdeutung, S.350.

Als Rose sich weiterhin weigert, fordert Jack sie erneut auf, das Boot zu besteigen, mit dem sicherlich richtigen Hinweis, dass er auf sich alleingestellt bestimmt überleben werde: „I’ll be fine. I’m a survivor, alright? Don’t worry about me.“ Doch erst Cals Versprechen, sich selbst *und* Jack auf Grund einer Vereinbarung mit einem Offizier sicher von Bord zu bringen, bewegt Rose, zweifelnd zwar, aber doch auch einsichtig, das Rettungsboot zu besteigen. Schon im Boot greift sie noch einmal Jacks Hand und in dem Augenblick, als sie sich loslassen, wird die Szene mit zunächst noch verhaltener Musik unterlegt. „Lower away“, ruft der Offizier und das Boot sinkt ruckartig tiefer.

Bis zu diesem Moment muss dem Zuschauer die Trennung auf Zeit zwar schmerzhaft, aber doch vernünftig erscheinen. Erst das folgende kurze Gespräch zwischen Cal und Jack offenbart die wahre Dimension dieses Abschieds. „You’re a good liar“, sagt Cal, „Almost as good as you“, antwortet Jack und dann: „There’s no arrangement, is there?“, „No, there is“, entgegnet Cal, jedoch: “Not that you’ll benefit much for it... I always win, Jack. One way or another.” Und genau mit diesen letzten Worten Cals, die offenbaren, dass dies sehr wahrscheinlich eine Trennung für immer sein wird, verändert sich die Erzählperspektive, die bis zu diesem Moment tatsächlich eine auktoriale war.

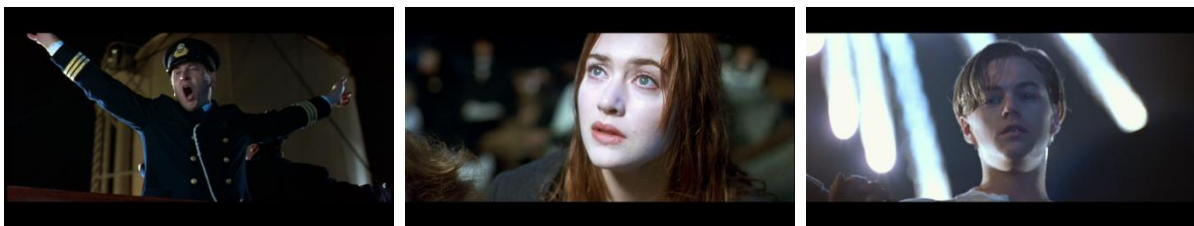


Abb.10: Roses Subjektive

Die Szene wird jetzt als eine im Laufe der Jahrzehnte immer wieder bearbeitete, modellierte Erinnerungsepisode der alten Rose inszeniert. Die Bilder um sie herum verlangsamen sich zur Zeitlupe. Die Umgebungsgeräusche beginnen zu verschwimmen, bis nur noch die Musik, Roses heftiges Atmen und die Geräusche der Seile zu hören sind.¹²² Der Film wechselt an

¹²² Pauli Parisi schreibt über die besondere Bedeutung der Tonspur in dieser Szene: „Cameron möchte das Geräusch der Seile ganz zentral haben. Einen Moment lang soll man fast nichts anderes hören, damit die Bilder noch konkreter werden. Die Tontechniker wollen die Klänge immer ‚stapeln‘ [gleich laut übereinander legen, A.K.], aber Cameron will eine kühnere Variante ausprobieren, den Dialog ausblenden und dann die Musik für ein kurzes Zwischenspiel in Zeitlupe ganz laut anschwellen lassen“, Parisi, Titanic, S.258.

dieser Stelle in einen Erzählmodus, der sich ziemlich genau mit dem deckt, was die Forschung über die Speicherung von Erinnerungen durch Trauma-Patienten herausgefunden hat: „So können etwa die Details, die mit dem besagten Autounfall zusammenhängen verschwimmen, verändert oder völlig vergessen werden, während der Hupton nach wie vor in der Lage ist, eine – dann scheinbar unerklärliche emotionale Reaktion auszulösen.“^{123 124}

Eine Großaufnahme zeigt den Offizier, der mit weit ausgebreiteten Armen das Boot immer tiefer dirigiert, als würde er ein Todesurteil vollstrecken. Das Tau läuft wie ein Schicksalsband durch den Rettungsbootdavid. In einer Schuss-Gegenschuss-Montage sind Jacks und Roses Gesichter zu sehen, wie sie sich langsam, aber unerbittlich immer weiter voneinander entfernen. Hinter Jack wird eine weitere Seenotrakete in den Himmel geschossen, die explodiert und in einem Regen von weißen Sternen niedergeht. Wie ein Heiligenbild¹²⁵ erscheint so visuell verklärt der Geliebte, während die Sequenz, immer noch in Zeitlupe, wie vor einem inneren Auge vorbeizieht. Dann bewegen sich die Bilder plötzlich wieder in Echtzeit. Der visuelle und akustische Dämmerzustand, in den die Zuschauer mit der Protagonistin gefallen waren, ist vorbei. Die Musik schwillt zu voller Lautstärke an, und Rose springt wenige Meter über der Wasserlinie aus dem Rettungsboot zurück auf das sinkende Schiff, begleitet von den Zurufen Jacks und Cals: „Rose“ (Jack) und „Stop her“ (Cal).

In der folgenden Parallelmontage sieht der Zuschauer abwechselnd, wie die beiden Liebenden aufeinander zu rennen, Rose über das Promenadendeck, Jack eine Etage höher über das Bootsdeck. Unter der großen Kuppel am Fuße der großen Freitreppe finden sie sich wieder und fallen sich in die Arme. Und wieder umkreist die Kamera das sich küssende Paar, wie schon in der Flugszene zuvor, während Jacks Ausrufe immer wieder fassungslos die Irrationalität von Roses Entscheidung beschwören, das sichere Rettungsboot zu verlassen: „You’re so stupid! Why’d you do that?“, bis Rose mit ihrer Antwort noch einmal die Unbedingtheit ihrer Bindung zu Jack beschwört: „You jump, I jump, right?“, und er bewegt zustimmt: „Right!“

¹²³ Welzer, Gedächtnis, S.135.

¹²⁴ Knut Hickethier schreibt über die Wirkung von unerwartet einsetzenden Geräuschen im Medium Film: „Wir reagieren sensibel auf bestimmte Geräusche, mit denen wir Gefahren und Bedrohung assoziieren [...]. Abrupt und laut einsetzende Geräusche im Film erzeugen deshalb oft schockartige Wirkungen. Geräusche müssen nicht immer Lärm bedeuten, auch wenn heute vielfach Lärm das differenzierte Hören und Erkennen von Geräuschen verdrängt“, Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, 3. überarbeitete Auflage, Weimar 2001, S.96.

¹²⁵ Daniela Langer vermutet, dass Jack nicht nur visuell einen Heiligenschein bekommt, sondern (in der Erinnerung) zu einem Erlöser biblischen Ausmaßes mutiert: „Jack wird dabei - durch seine Liebe - zu einer Erlöserfigur, die durch das wesentliche Merkmal des Erlösers Christus bestimmt wird: stellvertretendes Leiden: ‚Zum Preis seiner selbst eröffnet der Erlöser dem Erlösten ein Leben in Fülle, auf das er selbst verzichtet hat. Erlösung ist Rettung und Bekehrung, Rettung aus tödlichen Strukturen und Bekehrung aus falschen Blickwinkeln, Umkehrung der Werte‘ [...]. Jack fungiert als Erlöser, der eine ‚Umkehr‘ ihres [Roses, A.K.] bisherigen Lebens bewirkt und unter Aufgabe seines eigenen Lebens Rose das Versprechen abnimmt auf jeden Fall zu überleben“, Daniela Langer: Die Mythen des James Cameron.

Das Prinzip der Trennung auf Zeit beschreibt Anette Kaufmann als eine Standardsituation des „romantischen Baukasten[s]“ im Genre des Liebesfilms: „Neben der finalen Trennung als Schlusspunkt einer Beziehung existiert die Trennung auch als retardierendes Element im Beziehungs-Verlauf. Meist zieht sich einer der Protagonisten – oft nach einem Streit – enttäuscht, verärgert oder *aus ‚Vernunftsgründen‘* zurück. In dieser vorübergehenden Trennungs-Phase erkennen die Protagonisten ihr Bedürfnis nach der Gesellschaft des Anderen, dessen Fehlen deutlich als Leerstelle im eigenen Leben empfunden wird. Die Situation endet in der Regel mit der Wiedervereinigung des Paares, das sich nun sehr bewusst füreinander entscheidet.“¹²⁶ [Hervorhebung von A.K.]

Die Trennung wird hier mit dem Element der Todesgefahr verbunden. Der Zuschauer weiß spätestens nach dem kurzem Gespräch zwischen Cal und Jack mehr als die Protagonistin Rose, nämlich dass es für Jack keine Rettung in einem Boot auf der anderen Seite geben wird. Die Bilder des ruckartig sinkenden und sich in Zeitlupe von Jack entfernenden Bootes sind also mit großer Suspense verbunden, die in einem moralischen Dilemma mündet. Wünscht sich der Zuschauer, dass das Paar wieder vereinigt werde, muss er gleichzeitig in Kauf nehmen, dass Rose ihr eigenes Leben gefährdet und auf ein sinkendes Schiff zurückkehrt. Und eben dieser Moment der, nur schwer zu fällenden Entscheidung wird durch die Subjektive Roses, der Zeitlupe, dem Verschwinden aller Außengeräusche so schmerzhaft in die Länge gezogen, dass der Fortlauf der Geschichte an diesem hochemotionalen Punkt fast zum Erliegen kommt und die Spannung noch dadurch gesteigert wird, dass Jack, beleuchtet durch die Seenotrakete, aus Roses und des Zuschauers Perspektive nicht wie ein Geliebter, sondern wie ein Engel erscheint.¹²⁷ Es ist die bearbeitete Erinnerungsepisode einer innerfilmischen Erzählinstanz, die die Komposition derartiger Bildwelten glaubhaft legitimiert – und eng mit dem korrespondiert, was in der Gedächtnisforschung über die Verarbeitung derartiger Schicksalsmomente geschrieben worden ist.

Motive, Diegesen und narrative Formen von James Camerons Filmen unter besonderer Berücksichtigung der Terminator-Filme und TITANIC, in: Pabst, Mythen, S.213-240, hier: S.228.

¹²⁶ Kaufmann, Liebesfilm, S.126.

¹²⁷ Gerald Koll schreibt passend zu diesem visuellen Eindruck: „Jack ist vielleicht kein rechter Mann, aber ein guter Engel“, Koll, Unterstellung, S.143.

2.1.9.2. Tonspur zu „Not without you“ ¹²⁸

Phase	Bild	Geräusche	Musik
I 2:10:37	Cal und Jack überreden Rose, in das Rettungsboot zu steigen.	Walzerklänge der Bordkapelle, Stimmengewirr, vereinzelt Schluchzen anderer Passagiere	Keine
II 2:11:53	Rose lässt Jacks Hand los. Das Boot sinkt langsam tiefer. Gespräch zwischen Cal und Jack	Krachen des tiefer sinkenden Bootes, klackerndes Geräusch des Seils, dass durch den Bootsdauid läuft	Musik beginnt
III 2:12:35	Das Boot sinkt weiter. Rose und Jack in einer Schuss-Gegenschuss-Montage, wie sie sich langsam voneinander entfernen.	Umgebungsgeräusche werden leiser, bis nur noch Roses heftiges Atmen und die isolierten, klirrenden und krachenden Geräusche der Mechanik zu hören sind.	Musik schwillt an
IV 2:12:56		Alle Umgebungsgeräusche bis auf Roses Atmen verschwinden.	
IV 2:13.17	Im Schein der explodierenden Rakete sieht Jack aus Roses Perspektive wie ein Heiliger aus.	Mit Halleffekt verfremdetes Zischen einer Seenotrakete, die aufsteigt und explodiert.	

¹²⁸ Der Aufbau der Tabelle orientiert sich an der von Barbara Flückiger verwendeten Struktur, vgl. Flückiger, Sound Design, S.438f.

V 2:13:30	Rose springt aus dem Boot zurück auf das sinkende Schiff.	Umgebungsgeräusche sind plötzlich wieder hörbar.	Musik erreicht Höhepunkt
V 2:13:34	Rose und Jack laufen in einer Parallelmontage aufeinander zu, bis sie sich unter der großen Kuppel in die Arme fallen.	rennende Füße auf Holz	Musik klingt nach ihrem Höhepunkt aus.

2.1.10.1. „I’ll never forget it“ (2:46:57 - 2:52:02)

In der im Folgenden untersuchten Szene wird durch eine komplizierte Symbiose von Bild und Ton ein Zustand der Körper- und Schwerelosigkeit erzeugt, indem Rose und die Kinzuschauer die Schlüssepisode eines jahrzehntelang verdrängten Traumas im Rückblick noch einmal durchleben können. Die Inszenierung der Erinnerung endet – wie nahezu alle ähnlichen Episoden im Film – mit einer Überblendung auf die innerfilmische Gegenwart.

Während in der vorherigen Szene eine neutrale Kamera ein Rettungsboot filmt, das in dem Meer der Erfrorenen nach Überlebenden sucht, beginnt die finale Jack/Rose-Szene mit einem Top Shot. Die Kamera scheint ca. drei Meter über dem Stück Titanic zu schweben, auf das sich Rose mit Jacks Hilfe gerettet hat. Jack hält sich an der Kante des Bretts fest, den Großteil des Körpers im tödlich kalten Wasser. Der Ozean ist lediglich eine tiefschwarze Fläche, so dass der Eindruck entstehen kann, das Paar fliege schwerelos und losgelöst im Raum. Die Kamera dreht sich ca. neunzig Grad um sich selbst und verringert in dieser Kreisbewegung leicht die Höhe, bevor das Bild ganz langsam überblendet auf eine Nahaufnahme des blauen Gesichtes von Rose, deren Haare vom Reif des gefrorenen Wassers durchsetzt sind.

Die Augen geöffnet, singt Rose ganz leise „Come, Josephine, in My Flying Machine“, jenes Lied, welches sie während des Flugraums von Jack gelernt hat (und einer geschnittenen

Szene auch während eines Spazierganges auf dem Bootsdeck singt¹²⁹). Aus ihrer Subjektive wird der Sternenhimmel gezeigt, der sich über ihr wölbt. Andere Geräusche, als ihre Stimme und die Musik, sind nicht zu hören. Es entsteht der Eindruck einer völligen Loslösung von der sie umgebenden Realität. Bis ein Licht, das von Außen zu kommen scheint, ihre blauen Wangen kurz erhellt und sie den Kopf zur Seite dreht. Ihre Subjektive zeigt ein Rettungsboot, das sich durch das Meer der Toten schiebt. Während die Bilder von ihr und ihre Stimme in Echtzeit ‚laufen‘, erscheint die Aufnahme des Rettungsbootes in Zeitlupe und die wiederholten Rufe „Is anybody alive out there?“ werden durch Verlangsamung und Halleffekt stark verfremdet. Es gibt also innerhalb dieser Szene zwei Zeitebenen: die optisch und akustisch verlangsamt ablaufende Umgebung und das Geschehen auf dem Rettungsfloß – eine nicht unproblematische Komposition für die menschliche Sinneswahrnehmung. Rose, offenbar durch den Realitätseinbruch des Lichtes aus ihrem Trancezustand erwacht, richtet sich langsam auf und greift Jacks Hand. Sie ruft den Namen des Geliebten, der nicht antwortet und blickt wieder zum Rettungsboot, das erneut verlangsamt und akustisch verfremdet aus ihrer Subjektive gezeigt wird: „...alive, out there“. Dann rüttelt sie an seinen Armen, will ihn wecken und sagen, dass die Rettung nahe ist: „Jack... there is a boat.“ Immer wieder ruft sie seinen Namen: „Jack...Jack...Jack...Jack...Jack (!)... There is a boat, Jack“, bis bei den Zuschauern die Ahnung immer zwingender wird, dass das geisterhafte Boot Jack nicht mehr helfen wird.

Wie eine Erlösung beendet die Titanic-Melodie die Ungewissheit, eben jene Töne, die rund zweieinhalb Stunden zuvor in absoluter Dunkelheit den Film eröffnet haben, und die im Prolog immer wieder mit den Bildern des versunkenen Wracks verbunden wurden. Diese Töne sind leitmotivisch verknüpft mit der Vergänglichkeit des Lebens, und dass diese Verknüpfung funktioniert, zeigt, dass mit Beginn dieser Melodie nicht nur die Protagonistin, sondern auch viele Kinzuschauer zu schluchzen beginnen. Rose schließt zunächst die Augen, als könne sie so den Tod des Geliebten ignorieren oder ihm in den Tod nachfolgen. Dann begehrt sie gegen den Verlust auf, rüttelt weiter an ihm und ruft immer wieder vergeblich: „Come back, come back, come back, come back...“, während die Musik auf die Hoffnungslosigkeit dieser Wiederbelebungsversuche verweist. Eine Nahaufnahme zeigt den Offizier des Rettungsbootes, der (diesmal unverfremdet): „Hello, can anyone hear me?“ schreit, und wieder Rose, die immer noch versucht, Jack ins Leben zurückzurufen.

¹²⁹ *TITANIC*-Deluxe-Collector's-Edition, DVD 3, nicht verwendete Szene Nr. 5.

Dann schließlich löst sie den Geliebten von ihrem Floß und verabschiedet sich von ihm mit den Worten: „I’ll never let it go. I promise!“, bevor sie ihn loslässt, und die Zuschauer aus ihrer Subjektive sehen, wie Jack mit erhobenen Armen (wieder wie ein Heiligenbild) langsam in der Dunkelheit des Wassers versinkt, bis er schließlich nicht mehr zu sehen ist. Rose aber zieht aus ihrem Versprechen offenbar jenen Mut zum eigenen Handeln, der sie den Rest ihres Lebens begleiten wird. Sie springt ins eisige Wasser, schwimmt zu einem Ertrunkenen, der eine Pfeife trägt und macht durch heftiges Pfeifen das Rettungsboot auf sich aufmerksam, das die Suche schon fast aufgegeben hatte. „Come about!“, brüllt der Offizier. Das Licht seiner Taschenlampe erhellt Roses Gesicht und leitet so ihre Rettung aus dem blauen Zwischenstadium zwischen Leben und Tod ein. Ein harter Schnitt beendet diese Sequenz: In einer Großaufnahme sind Roses geschlossene Augen zu sehen, während die Geräusche der Vergangenheit, besonders Roses Pfeifen und die Musik noch nachhallen, bis sie ihre Augen öffnet und die Klangkulisse des Bergungsschiffes die (Kino-) Zuhörer wieder umgibt. Dieser Übergang zwischen Vergangenheit und innerfilmischer Gegenwart ist der härteste Schnitt innerhalb des Films. Eindeutiger hätte man nicht darauf verweisen können, dass die Vergangenheit die ganze Zeit über durch ihre (geschlossenen) Augen betrachtet wird. Und die filmischen Mittel unterstützen auch hier diesen Innenblick zurück:

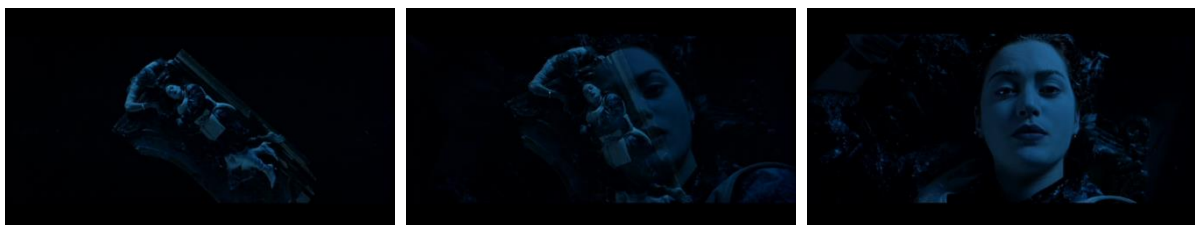


Abb.11: Top Shot: Der Blick aus einer fernen Zukunft zurück

Die Todesszene Jacks beginnt mit einem Top Shot, der sie deutlich von den vorhergehenden, realistisch gefilmten Untergangsszenen abgrenzt. In der Textsammlung *Die Spur durch den Spiegel*¹³⁰ erläutert Christine Brinckmann die besondere Funktion dieser damals vergleichsweise jungen Einstellungskonvention. Sie beschreibt, wie der Top Shot, „die Einstellung von oben aufs Bett [...] in den 90er Jahren eine Konvention geworden ist“,

obwohl sie „von der üblichen Aufnahmelogik“¹³¹ des klassischen Hollywoodkinos abweiche, in der jede Kameraposition eine Entsprechung im Blickwinkel der beteiligten Figuren haben müsse, und eine „starke inhaltliche Motivation [gebraucht] wurde, um von solchen Normen abzuweichen“¹³². Es folgen verschiedene Beispiele über die unterschiedliche Verwendung des Blickes aus unwahrscheinlicher Höhe auf das waagerechte Paar, von denen eines für unseren Zusammenhang besonders interessant ist:

Brinckmann beschreibt exemplarisch die Eröffnungsszene von *American Beauty* (USA, 1995), in der die Kamera den Hauptcharakter von oben, mit geschlossenen Augen auf dem Bett liegend, zeigt. Ein Voice Over belehrt den Zuschauer darüber, dass dieser Protagonist eigentlich schon tot ist und aus dem Jenseits herabblickend die Ereignisse, die zum Ableben führten, Revue passieren lässt: „Die Bedeutung des Blicks von oben ist hier also eine transzendente. Nach dem Tod besitzt die Ich-Figur die Fähigkeit, ihren Blickpunkt frei zu wählen (wie die Kamera im fiktionalen Film) und der Einblick von oben entspricht ihrem gottgleichen Zugriff, für den das ehemalige Ich nun klein und menschlich zu Bett liegt, eine Miniatur sozusagen, die man abgeklärt dabei beobachten kann, wie sie sich im Leben abstrampelt.“ Allgemein folgert Brinckmann: „Blicke von oben auf eine einsame liegende Figur haben häufiger diese Funktion. Sie relativieren die subjektive Wichtigkeit, betonen den Abstand, aber auch die fiktionale Verfügbarkeit der Figuren. Zugleich besitzen sie etwas Meditatives, hemmen die Handlung, halten inne, falls schon begonnen worden war, oder erlauben es Bilanz zu ziehen. So eignen sie sich auch als Momente der Pause, der Ruhe vor dem Sturm, der Wendung, des Rückblicks, der Evaluation.“¹³³

Diese Beschreibung lässt sich auf die besondere Erzählsituation in *TITANIC* übertragen. Rose ist in dieser Szene zwar noch nicht tot, aber die Kameraführung und die Tonspur verweisen eindringlich darauf, dass diese Szene nicht präsentisch erzählt, sondern hier das Herzstück eines jahrzehntelang verdrängten Traumas noch einmal aus einer gegenwärtigen Perspektive wiederholt wird. Diese verdrängte Erinnerung durchlebt die alte Rose, indem sie wie in *American Beauty* zwar nicht aus dem Jenseits, aber doch aus einer sehr fernen Zukunft auf diese Vergangenheitssequenz herabsieht, die folgerichtig mit einem harten Schnitt auf ihre geschlossenen Augen endet. Der Zuschauer erlebt das Geschehen so aus einer Erinnerungs-

¹³⁰ Christine N. Brinckmann: Von oben aufs Bett. Bemerkungen zu einer speziellen Kameraposition, in: Malte Hagener (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004, S.79-90, hier: S.79.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S.81.

Subjektive. Er befindet sich in einem eigentlich irrealen Raum, den sogar die Rufe der Retter auch im dunklen Kinosaal nur verschwommen und verzerrt erreichen können.

Der Eindruck der subjektiven Verfremdung wird in dieser Szene, wie auch in der zuvor untersuchten Szene „Not without you“, durch die Tonspur wesentlich unterstützt. Wie groß die Auswirkungen von akustischen Verfremdungen im Film auf die menschliche Psyche sein können, beschreibt Barbara Flückiger in ihrem Standardwerk *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*: „Der Verlust des auditiven Kontakts zur Umwelt ist die häufigste Strategie zur Darstellung von auditiven Subjektivierungen [...] Wird nun dieses akustische Kontinuum im Film abgebrochen, entsteht eine Aussage. Das Verschwinden der Geräusche markiert oder simuliert einen Realitätsverlust. Das Subjekt, die Figur, erscheint von der Lautstärke und damit von der Realität abgekoppelt.“¹³⁴ Es wird in dieser Sequenz jedoch nicht nur eine Subjektivierung des Geschehens erreicht, sondern noch etwas anderes: nämlich eine unmittelbare Beeinflussung der Gefühlswelt des Publikums durch die auffällige Verwendung von Halleffekten. Hierzu noch einmal Flückiger:

Im Gegensatz zu anderen subjektiven Verzerrungen, die psychischen Zuständen von Filmfiguren zugeschrieben werden, nimmt der Hall eine Sonderstellung an, *weil er sich auf die Zuschauer direkt auswirkt*. Wenn ich am Hallgerät experimentiere, habe ich nach einiger Zeit mit Schwindelgefühlen und Übelkeit zu kämpfen. Das Auseinanderklaffen von visueller und auditiver Raumwahrnehmung bringt das Sicherheitsgefühl ins Wanken, weil es sich von der Alltagswahrnehmung signifikant unterscheidet.¹³⁵ [Hervorhebung von A.K.]

Der Zuschauer wird durch die Verwendung von Halleffekten, die zudem im Kontrast stehen zu der in normaler Tonlage gespielten Sprache Roses, in einen emotional nur schwer erträglichen Ausnahmezustand versetzt, der mit der Dramatik der Situation korrespondiert. Erst die Klänge des *TITANIC*-Motivs bringen die Gewissheit über Jacks Tod und zeitgleich das Ende jener im innerfilmischen Rückblick verzehrt erscheinenden Wirklichkeit. Es überrascht nicht, dass in diesem Moment viele Tränen im Kino flossen, denn mit Beginn der Musik gewinnt der Zuschauer wieder ‚Boden unter den Füßen‘: Keine Verfremdungen verzerren mehr die Wahrnehmung, und Rose wird von einer passiven, den Ereignissen ausgelieferten Akteurin wieder zur Handelnden. Die Erleichterung über die Rückkehr der Ordnung in der audio-visuellen Wahrnehmung kann so in Tränen verwandelt werden.

Und auch die letzten Bilder von Jack sind höchst symbolisch inszeniert: Er stirbt nicht eines

¹³³ Ebd., S.88.

¹³⁴ Flückiger, *Sound Design*, S.397.

¹³⁵ Ebd., S.399f.

natürlichen Todes, sondern versinkt in einem ‚Wassergrab‘, ein Bild, dass in Film und Literatur immer wieder als Hinweis auf eine mögliche Wiedergeburt und ewiges Leben verwendet wurde. Über den „blauen Tod“ schreibt Susanne Marschall: „Das Wassergrab ist stets bereit, den Körper des Ertrinkenden zu bergen und ihm ein neues Leben in einer anderen Existenzform, eine Wiedergeburt, zu schenken. Der blaue Tod im Wasser vollzieht sich – so verstanden – mitten im Leben“ und folgert in Bezug auf die Verwendung dieses Bildes im Film: „Die wichtigste filmische Darstellungsform des blauen Todes ist aus diesem Grund das Eintauchen, primär im Meer, dem Medium neuen Lebens.“¹³⁶



Abb.12: Wassergräber

Es kann also durchaus behauptet werden, dass in Roses innerfilmischer Erzählung Jack durch seinen Tod für immer ein Teil ihres Selbstbildes geworden ist. Diesen Eindruck unterstützt auch ihre Reaktion auf den Einwand von Lewis, dass niemand irgendetwas über diesen Jack gefunden habe, es also keinerlei Beweise für den Realitätsgehalt von Roses Geschichte gibt: „I don’t even have a picture of him. *He exists now only in my memory.*“¹³⁷ [Hervorhebung von A.K.]. In einer geschnittenen Sequenz spricht Rose sogar explizit aus, dass sie ihr Leben gegen das von Jack eingetauscht habe: „Can you exchange one life for another? A caterpillar turns into a butterfly. If a mindless insect can do it, why couldn’t I? Was it any more unimaginable than the sinking of the Titanic?“¹³⁸ Die Todesszene ist so gesehen nicht primär ein Abschied von dem Geliebten, sondern im Gegenteil eine vollkommene narzisstische Aneignung. Rose trägt Jack von nun an ein Leben lang bei sich, so wie den blauen Diamanten als Symbol dieser Bindung. Und in dem Augenblick, wo sie das Trauma des Verlustes noch einmal erlebt und dadurch lange verdrängte Gefühle verarbeitet, kann sie sich auch von dem Diamanten trennen, den sie folgerichtig nur wenige Minuten später (innerhalb der gegenwärtigen Filmhandlung), genau wie den erfrorenen Jack, der schwarzen Tiefe des

¹³⁶ Marschall, Farbe, S.63.

¹³⁷ TITANIC, 2:45:30.

Ozeans anvertraut.

¹³⁸ *TITANIC*-Deluxe-Collector's-Edition, DVD 2, Alternatives Ende.

2.1.10.2. Tonspur zu „I’ll never forget it“

Zeit/ Phase	Bild	Geräusche	Musik	Sprache
I 2:46:59	Top Shot von Rose auf dem Wrackteil		Geisterhaftes Klirren	
2:47:06	Kamera nähert sich Roses Gesicht	seltsames Flimmern, Rauschen		ROSE (singt) “Come, Josephine, in My Flying Machine”
2:47:38	Nahaufnahme von Roses Gesicht Rettungsboot in Zeitlupe	durch Halleffekt stark verfremdetes und verlangsamtes Rufen “Alive out there”, als Sprache fast nicht mehr zu erkennen, in der deutschen Fassung nicht synchronisiert		
	Rose dreht den Kopf zur Seite	Roses Atmen im Vordergrund Knistern und Rascheln ihrer vereisten Haare		
2:47:49	Rettungsboot in Zeitlupe	„Alive out there“ „Anyone here me“ (Halleffekt, verlangsamt)		
2:47:57	Rose neben Jack			ROSE Jack, Jack, Jack,
2:48:10	Rettungsboot in Zeitlupe	“Alive out there”		
2:48:17		Ende der Hall und Verlangsamungseffekte	Ende des Klirrens	

II 2:48:18	Rose versucht Jack zu wecken			ROSE Jack, there's a boat, Jack
2:48:27		Holzklappern	neuer Ton, der unmerklich lauter wird	Jack, Jack, Jack,
2:48:42		Holzgeräusche werden lauter		Jack
2:48:44				There's a boat, Jack
III 2:48:47		leises Plätschern der See	Ton mündet in Beginn der <i>TITANIC</i> Melodie, die für einen Moment alle anderen Geräusche überlagert. ♪	
2:49:00			♪	Schluchzen
2:49:28		leise Rufe der Rettungsbootbesatzung jetzt <u>ohne</u> Verfremdung und Verlangsamung	♪	Come back. Come back. Come back. Come back. Come back.
2:49:45	Nahaufnahme des Rettungsbootsoffizier	Rudergeräusche <u>ohne</u> Verfremdung	♪	OFFIZIER (schreit): Hello! Can anyone here me! MATROSE There's nothing here, sir

2:49:55	Rose versucht Jack zu wecken	leise Rufe der Rettungsbootbesatzung <u>ohne</u> Verfremdung	♪	ROSE Come back. Come back. Come back
2:50:04	Rose macht den festgefrorenen Jack los.	klapperndes Geräusch	♪	
2:50:06			♪	I'll never let go. I promise.
2:50:10	Jack versinkt im Meer		♪	Schluchzen
2:50:26		Wasserplatschen, Schwimmgeräusche, Heftiges Atmen	♪	
2:50:42	Rose benutzt die Pfeife eines Ertrunkenen	Pfeifen (laut)	♪	
2:50:50	Nahaufnahme des Rettungsboots	Pfeifen (entfernt)		OFFIZIER: Come about!
	Roses pfeift weiter	Pfeifen (laut)		
2:51:03			♪ Musik klingt aus	
IV 2:51:03	Nahaufnahme der geschlossenen Augen der alten Rose	Pfeifen (verfremdet) hallt nach und wird überlagert von der technischen Geräuschkulisse des ‚Erinnerungsraums‘, bis es nicht mehr zu hören ist.	keine	

2:51:05	Rose öffnet ihre Augen	Geräuschkulisse des Erinnerungsraums	keine	ROSE Fifteen hundred people went into the sea when Titanic sank from under us. There were 20 boats floating nearby. And only one came back.
---------	------------------------	--------------------------------------	-------	---

♪=Musik (Melodie)

2.1.11. „An Ocean of Memories“ (2:57:46 – 3:00:00)

TITANIC endet nicht mit dem Verlust des Geliebten, sondern schafft es, den Zuschauern trotz Katastrophe ein Bild der Hoffnung mit auf den Nachhauseweg zu geben. In der Analyse der folgenden Szene soll gezeigt werden, wie der Film ganz zum Schluss eine Wiedervereinigung des Paares in einer neuen, dritten Zeitebene inszeniert, die weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit spielt, sondern als (Kino-)Traum und modelliertes Erinnerungsbild der mit dem Leben abschließenden Protagonistin verstanden werden kann.

Nachdem Rose in der vorherigen Szene den Diamanten ins Wasser geworfen hat, verfolgt die Kamera das Herz des Ozeans, bis es, wie der erfrorene Jack 75 Jahre zuvor, ganz von der Dunkelheit verschluckt worden ist. Dann blendet das Bild über auf die Kabine der alten Frau, die bläulich angestrahlt mit geschlossenen Augen in ihrem Bett liegt. Auf dem Nachttisch sind Fotos in matten Gelbtönen aufgestellt, von denen sie sich auch auf dieser (letzten?) Reise nicht trennen wollte.

Die Kamera nähert sich langsam der Bildersammlung und verharrt auf einer Schwarzweiß-Aufnahme der jungen Rose, die an die Autogrammkarte eines Stummfilmstars erinnert. Es wird überblendet auf andere Aufnahmen, die sie als Pilotin vor einem Doppeldeckerflugzeug und schließlich im Herrensattel vor einer Achterbahn zeigen. Dann fährt die Kamera langsam über ihr Gesicht, und das Bild wird für einen Moment schwarz. Die Schwärze verwandelt sich in das geisterhafte Blau der Tiefsee. Wie in der Flugszene am Bug, rast die Kamera aus großer Entfernung auf das nur schemenhaft erkennbare Wrack der Titanic zu, überfliegt das Vordeck, um durch eine Tür in das verrottete Promenadendeck der ersten Klasse zu gelangen. Plötzlich scheint Licht aus den schwarzen Fensterhöhlen, die verrosteten Wände erstrahlen wieder in Weiß und hölzerne Liegestühle zieren das Deck, welches in ein unwirkliches, gelblich rotes Licht getaucht ist. Nirgends ist ein Mensch zu sehen, bevor die Kamera um eine Ecke biegt und ein Steward die Tür zum Foyer des Treppenhauses der ersten Klasse, jenem Ort unter der weißen Kuppel öffnet, der jetzt mit Menschen gefüllt ist. So wie der Steward und die übrigen ‚Gäste‘ dem Zuschauer zunicken, ist zu erkennen, dass es sich hier um die Subjektive einer Person handelt. Während die Kamera durch die Menschenmenge auf den großen Treppenaufgang zufährt, sind viele Charaktere aus den letzten zwei Stunden Film zu sehen, jedoch von Mr. Andrews bis Jacks irischen Freunden aus der dritten Klasse nur solche, die als ‚die Guten‘ bezeichnet werden können und mit dem Schiff untergingen. Die Szene wirkt

seltsam unwirklich, die Menschen scheinen auf den späten Besucher gewartet zu haben. Die Klassenschranken des Schiffes, von dem man in diesem Moment nicht sagen kann, ob es sich in voller Fahrt oder auf dem Grund des Ozeans befindet, sind aufgehoben. Als die Kamera den Treppenaufgang erreicht, steht dort Jack, lächelt ins Bild und streckt seine Hand aus, bevor Rose diese ergreift. Und erst jetzt ist zu erkennen, dass es ihre Subjektive war, welche die Kamera zeigte. Diese kreist einmal um das Paar, dessen Lippen sich langsam näherkommen. Im Moment des Kusses beginnen die Zuschauer unter der Kuppel zu klatschen. Direkt gegenüber ist jetzt auch der unglückliche Kapitän Smith zu sehen, der ebenfalls in den Applaus mit einstimmt, bevor sich das Bild vom Liebespaar nach oben dreht und schließlich im Weiß der Kuppel auflöst.

Die besondere Bedeutung des Endes im Spielfilm beschreibt Thomas Christen: „Für den Realisator stellt das Film-Ende jenes letzte Segment dar, mit dem er sein Werk abzuschließen hat. Ebenso wie der Anfang, in dem es darum geht, den ersten Kontakt mit dem Zuschauer zu knüpfen, stellt der Schluss eine heikle, eine besondere Stelle dar [...] Das Ende ist der letzte Eindruck des Films, jener, der bei retrospektiven Blickwinkel an erster Stelle steht. Falls es dem Realisator darum geht, eine ‚Botschaft‘ in sein Werk zu legen, stellt das Ende die letzte Gelegenheit dar, dies zu tun.“¹³⁹

Über die Schlusszene von *TITANIC* ist viel geschrieben und spekuliert worden. Harro Segeberg erkannte: „Deutlicher hätte man gar nicht zeigen können, dass die Geschichten, die das Kino erzählt, Geschichten sind, die aus der vor- bis unbewussten Welt unserer innerlich gespeicherten Träume und Wünsche aufsteigen und in sie zurückkehren.“¹⁴⁰ Eckhard Pabst glaubte zu erkennen, dass Cameron selber als Autoren-Ego Rose bei ihrem finalen Gang zum toten Geliebten mit der Handkamera begleitete, und Cameron verweigerte demonstrativ die Auskunft: „Dauernd werde ich auf das Ende angesprochen. Ist Rose nun tot oder träumt sie? Entscheiden Sie selbst.“¹⁴¹ Im Sinne der Fragestellung dieser Arbeit offenbart dieser Schluss jedoch vor allem eins: nämlich, dass die historische Titanic in diesem Film nie etwas anderes war als eine Kulisse und Projektionsfläche für die innerfilmische Erinnerungserzählung einer alten Frau.

¹³⁹ Thomas Christen: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen, Marburg 2002, S.19. Die besondere Bedeutung des Film-Anfangs als „Initialphase des Spielfilms“ beschreibt auch Britta Hartmann, vgl. Britta Hartmann: Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms, Marburg 2009.

¹⁴⁰ Segeberg, Schiffbruch, S.69.

¹⁴¹ CAMERON: „Wenn man jemanden liebt, kann man sich ein Ende dieser Liebe nicht vorstellen... dass man also nicht irgendwann wieder vereinigt wird. Ich halte das für ein elementares psychologisches Bedürfnis, das die Wurzel von Spiritualität ist. Auch wenn viele Leute das nicht glauben, so würden sie doch gerne. Wenn man auf ein so universelles Bedürfnis zurückgreifen kann, ist das sehr überzeugend. Dauernd werde ich auf das Ende angesprochen. Ist Rose nun tot oder träumt sie? Entscheiden sie selbst“, Cameron, story book, S.152.

Zunächst wird jedoch allein über Bilder erzählt, dass alles das, was Jack von Rose kurz vor seinem Tod eingefordert hat, in ihrem späteren Leben Wirklichkeit geworden ist. Zur Erinnerung sei kurz der Dialog zitiert, auf den sich die ausgestellten Bilder auf Roses Nachttisch exakt beziehen:

ROSE: Why can't I be like you, Jack? Just head out for the horizon whenever I feel like it. Say we'll go there sometimes to that pier even if we only just talk about it.

JACK: No, we'll do it. We'll drink cheap beer. Ride on the roller coaster. Then we'll ride horses on the beach right in the surf. But like a real cowboy. Not that side-saddle stuff.

ROSE: You mean, one leg on each side?

JACK Yeah.

ROSE: Can you show me?

JACK: Sure. If you like.

ROSE: Teach me to ride like a man.¹⁴²

Wir sehen Rose als Schauspielerin, als Pilotin und im Herrensattel reitend vor einer Achterbahn (am Santa-Monica-Pier?). Das blaue Licht, das im gesamten Film die Erinnerung markiert, beleuchtet auch in dieser Szene ihr Gesicht, bevor der Zuschauer in ihrer Subjektive, wie sich zeigen wird, zu dem Schiffswrack 4000 Meter unter ihr reist. Wenn dann dort das verrostete Wrack eine Metamorphose durchmacht, entsteht eine ‚dritte‘ Titanic in diesem Film, nämlich jenes „Schiff der Träume“, das sich zeitlich nicht verordnen lässt, weil es keinen realen, sondern einen Ort im Unterbewusstsein der alten Frau darstellt. Das Zuviel an Farbigkeit auf dem menschenleeren Promenadendeck und ein unwirkliches Licht verstärken diesen surrealen Eindruck.

Die Schlusskomposition unter der gewölbten Kuppel entlarvt die große Freitreppe endgültig

¹⁴² *TITANIC*, 00.51.56.

als einen theatralen Ort, der mitnichten eine bloße Rekonstruktion der Vergangenheit darstellt. Es ist auf der historischen Titanic kein Szenario denkbar, in dem sich diese Mischung von Passagieren aller Klassen und Besatzungsmitgliedern hier hätte versammeln könnten. Dagegen erinnert die Aufstellung und der im Kino unübliche Schlussapplaus (!) stark an das Endbild einer Oper oder Musicalaufführung, in der die Darsteller noch einmal in den zuvor bespielten Kulissen auf die Bühne kommen und gerade dadurch die Kulissen als solche kennzeichnen. Sie alle, Kapitän Smith, Mr. Andrews und die anderen historischen Persönlichkeiten, werden so zu einem Ensemble in jenem großen Erinnerungs(t)raum, dessen Regisseurin und innerfilmische Erzählerin niemand anders als die alte Rose selbst ist. Viele Schnörkel und unwirkliche Bilder des Films, nicht zuletzt der Traum vom Fliegen, werden so glaubwürdig und erklärbar, denn Erinnerung erhebt im Gegensatz zur Rekonstruktion keinen Anspruch auf historische Authentizität. Deutlicher als in dieser Schlusszene konnte man gar nicht zeigen, dass dieser Film im Gegensatz zu allen anderen Verfilmungen gar nicht den Anspruch erhebt, dem Zuschauer eine Zeitreise auf die längst versunkene historische Titanic zu ermöglichen, sondern dass alles, was von der Vergangenheit gezeigt wird, ein Schiff der (Kino-)Träume bleibt: Eine Kulisse für die Erinnerung einer alten Frau, auf deren Hauptbühne alle Darsteller in dieser Szene zum finalen Schlussapplaus antreten.



Abb.13: Schlussapplaus in der Kulisse der Großen Freitreppe

2.1.12. Alles nur geträumt? Fazit: *TITANIC*

Von François Truffaut ist überliefert, „dass er eine Zeit lang jeden Abend in *Notorious* von Alfred Hitchcock ging, um endlich die Mechanismen des Plots und der Inszenierung zu durchschauen – und dann doch jedes Mal von der Geschichte so in den Bann gezogen wurde, dass er alles andere vergaß“¹⁴³. Einen ähnlichen Effekt konnte der Verfasser dieser Arbeit

¹⁴³ Tobias Kniebe: In greifbarer Nähe. Die DVD als Erfüllung des alten Traums, die Flüchtigkeit des Kinoglücks einzufangen, in: Süddeutsche Zeitung: Sonderbeilage zur Herausgabe des zweiten Teils der Cinemathek.

auch bei der Analyse ausgewählter *TITANIC*-Szenen beobachten: So oft er sich auch die Sequenz ansah, in der Rose aus dem Rettungsboot springt – jedes Mal aufs Neue überwältigten ihn die Bilder und behinderten ihn die ausgelösten Gefühle zu verstehen, wie der Film das Kinopublikum manipuliert. Erst als er die Ton- und die Bildspur getrennt betrachtete, erschloss sich ihm allmählich das feine und unendlich differenzierte Geflecht verschiedener filmischer Mittel, die den Zuschauer in dieser Sequenz vergessen machen, dass er in einem abgedunkelten Kinosaal sitzt.

Es konnte gezeigt werden, mit welchen filmischen Mitteln *TITANIC* als die persönliche Erinnerung einer (fiktiven) Zeitzeugin als innerfilmische Erzählinstanz konstruiert wird. Die Vergangenheit wird nicht als filmische Gegenwart wie in klassischen Hollywoodmelodramen (z.B. *Gone with the Wind* (USA 1943)) erzählt, sondern immer wieder als persönliche Erinnerung gekennzeichnet: Praktisch jeder Schlüsselszene des Films folgt ein unmittelbarer Bezug zur innerfilmischen Gegenwart, meistens Nahaufnahmen der Augen der alten Frau, durch die in die Vergangenheit zurückgesehen wird.

Diese Konstruktion ermöglicht es, die Erinnerungen nicht einfach illusionistisch abzufilmen, sondern immer wieder Schlüsselszenen der melodramatischen Handlung als einen non-verbalen, symbolischen „Tanz von Bildern [und] Tönen“¹⁴⁴ (Kappelhoff) im Stile eines Traumes zu inszenieren. Alle Stationen der Liebesgeschichte, z.B. der erste Kuss des Paares, werden so in Bilder umgesetzt, die es dem Zuschauer ermöglichen, die Gefühle nachzuerleben: Bestes Beispiel ist sicher die Inszenierung des Flugs der Liebenden, die jeder Realität entbehrt, aber als innerfilmischer ‚Erinnerungstraum‘ der alten Rose funktioniert.¹⁴⁵ Ein weiteres Beispiel ist die Liebkosung des weiblichen Körpers mit dem Zeichenstift in einer erotischen Traumsequenz,¹⁴⁶ die ungleich stärker inszeniert ist, als die überraschend unspektakuläre Liebesszene auf dem Rücksitz eines Autos.

Dass Kappelhoff irrt, wenn er glaubt, eine neutrale Kamera zeige hier objektive „Bilder eines fiktiven Geschehens“¹⁴⁷, wird auch im Dialog des Films immer wieder thematisiert. „Ihr müsstet sie jetzt sehen“¹⁴⁸, ist der erste gesprochene Satz, als paradoxerweise außer verrostetem Metall nicht viel zu sehen ist. Erst die alte Frau ermöglicht eine Zeitreise, nicht

¹⁴⁴ Kappelhoff, Matrix, S.283.

¹⁴⁵ Vgl. Szenenanalyse 2.1.7.

¹⁴⁶ Vgl. Szenenanalyse 2.1.8.

¹⁴⁷ Kappelhoff, Matrix, S.311.

¹⁴⁸ Vgl. Szenenanalyse 2.1.4.

auf die reale, längst versunkene Titanic, sondern auf „das Schiff der Träume“¹⁴⁹, welches, ausgestattet mit Bildern von Picasso und Monet, die „Wahrheit, aber keine Logik. Wie in einem Traum“¹⁵⁰ besitzen, auf die Reise geht, inklusive eines gewissen Dr. Freud, der „ein Passagier“¹⁵¹ sein könnte. Das passive Betrachten einer rekonstruierten Vergangenheit aus einer extradiegetischen Perspektive ist nicht Konzeption dieser Verfilmung: „If you could feel it, not just see it“, ermahnt Rose in einer geschnittenen Szene die Bergungsscrew, die „an den falschen Stellen nach [materiellen] Schätzen“ (Alternatives Ende)¹⁵² gesucht hat. Der Film verhehlt seine Konstruktion als subjektive Erinnerung nicht, sondern stellt sie – ganz im Gegenteil – viel mehr lustvoll und immer wieder aus.

Meine These ist, dass die Inszenierung symbolischer Bildwelten den Zuschauer aktiver zur Phantasietätigkeit anregt, als ein klassisch verfilmtes Melodram, in dem eine objektive Kamera das Publikum zum passiven Voyeur macht. Die Entscheidung, das historische Ereignis als geträumte Erinnerung zu erzählen, eröffnet in diesem Film die Möglichkeit zur Konstruktion von „Räumen der Einbildungskraft“ (Segeberg)¹⁵³. Und es sind, so viel sei behauptet, diese Räume, die das Suchtpotential von *TITANIC* ausmachen, indem sie die Geschichte des Schiffes mit der Liebesgeschichte zu einer Einheit verschmelzen.

TITANIC ist, wie das frühe „Kino der Attraktionen“¹⁵⁴, vergleichbar mit einer Achterbahn, die nicht von Ferne gefilmt wird, sondern es dem Zuschauer ermöglicht, jedes Mal aufs Neue in der ersten Reihe der geträumten Gefühle Platz zu nehmen, so wie es jene *TITANIC*-Besucherin 1998 beschrieb: „Fühlt sich so die Liebe an? Gewiss! In unseren Träumen. Und weil Kino der einzige Traum ist, der sich zuverlässig reproduzieren lässt, laufen die Kinos über von Wiederholungstätern.“¹⁵⁵

¹⁴⁹ Vgl. Szenenanalyse 2.1.5.

¹⁵⁰ Vgl. Szenenanalyse 2.1.8.

¹⁵¹ Vgl. Szenenanalyse 2.1.6.

¹⁵² *TITANIC*-Deluxe-Collector's-Edition, DVD 2, Alternatives Ende.

¹⁵³ Anm.3.

¹⁵⁴ Sabine Nessel schreibt über die Katastrophenfilme der 1990er Jahre: „Der offensichtliche Ereignischarakter der neuen Filme fordert die Filmtheorie heraus und bedingt den Vergleich mit dem frühen Kino der Attraktionen. Dieses zeichnet sich nach Gunning dadurch aus, dass es sich nicht primär auf die Ausgestaltung der innerfilmischen Narration konzentriert, sondern exhibitionistisch verfährt und seine Energie eher nach außen in eine direkte Weise auf den Zuschauer richtet“, Sabine Nessel: Wiederkehr der amerikanischen Berge. Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning im Spiegel neuerer Katastrophenfilme, in: Christine Ruffert (Hg.): Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino, Berlin 2005, S.153-160, hier: S.153 und 155.

¹⁵⁵ Kruttschnitt, Titanic, S.65.

2.2. *The English Patient* (USA+UK 1996), 160 Minuten

2.2.1. Einführung: Verwandlung oder Neuschöpfung?

Als *The English Patient* in die deutschen Kinos kam, wurde er im Unterschied zu *TITANIC* von Beginn an mit Kritikerlob überhäuft. Dass der Regisseur Anthony Minghella den Stoff im Gegensatz zur literarischen Vorlage des kanadischen Schriftstellers Michael Ondaatje ganz erheblich verändert hatte, wurde ihm – für eine Literaturverfilmung gewiss ungewöhnlich – von den meisten Kritikern positiv angerechnet: Es sei endlich eine „Literaturverfilmung [entstanden], die in Bildern denkt, nicht in Worten“, jubelte DER SPIEGEL: „Der englische Patient“ handelt auch von der Kalligraphie des Filmemachens.“¹⁵⁶ Die FAZ hob besonders das ‚Filmische‘ an der Literaturverfilmung hervor, die „als Muster dienen [muss], wie man sich über die Bögen und Handlungsstränge der Literatur erhebt und dennoch ihren Geist treffen kann“¹⁵⁷.

In den Feuilletons wurde der mit neun Oskars prämierte Film und mit ihm sein als ‚Auteur‘ verehrter Schöpfer Minghella als regelrechtes Wunder gefeiert, weil er das eigentlich Unmögliche geschafft habe, einen Roman zu verfilmen, der vielen aufgrund seiner Struktur und seiner ausufernden Themenvielfalt als unverfilmbar galt: „Ein Buch, das von Krieg und Zerstörung erzählt, von Spionage und Gegenspionage, Loyalität, Liebe, Eifersucht und Verrat, Wildnis und Zivilisation, vom Entziffern der Landschaften, der Winde, der Körper, der Lettern und der Bomben, klingt nach dem Albtraum eines Regisseurs.“¹⁵⁸ Minghella habe, indem er sich mit seiner filmischen Montagetechnik einer Erzählstrategie annäherte, die es so eigentlich nur in der Literatur gäbe, einen „visuellen Sog [erzeugt], dessen Betrachter es ergeht wie Juliette Binoche, als sie jene Fresken bestaunt“¹⁵⁹, die ihr im Film ein fremder Mann in einer Kirche freigelegt.

Wie inspirierend dieser visuelle Sog für viele Zuschauer gewesen sein muss, wird auch in verschiedenen Reiseberichten deutlich, wie sie u.a. die eigentlich eher nüchterne FAZ veröffentlichte, deren Redakteur unter dem Titel „Auf Almásys Spuren durch die Wüste“ sogar an einer „Pilgerfahrt zu den Drehorten des Englischen Patienten“¹⁶⁰ teilnahm und begeistert feststellte, dass das „Wunder der Kinobildreise“ darin bestünde, „dass hinter den

¹⁵⁶ Susanne Weingarten: Die Wüste lebt, in: DER SPIEGEL, Nr. 9/1997.

¹⁵⁷ Hans-Dieter Seidel: Licht über der Wüste, in: FAZ vom 18.02.1997, S.39.

¹⁵⁸ Paul Ingendaay: Helden des Vormarschs. Englische und andere Patienten. Über Michael Ondaatje, in: FAZ vom 5.5.1997, S.37.

¹⁵⁹ Ebd.

Kulissen des illusionären Ägypten authentische tunesische Landschaften zum Vorschein kommen, die man nicht nur sehen, sondern mit all seinen Sinnen erleben kann“.

Dass es in dieser Literaturverfilmung nicht um eine bloße „Verwandlung“ von Literatur in das Medium Film ging, sondern viel eher um eine „Neuschöpfung“¹⁶¹ (Segeberg) unter Verwendung von Motiven der Vorlage, bekennt auch Regisseur Minghella selbst: „Der englische Patient‘ hat ja keine klassische Geschichte mehr. Er ähnelt mehr einem Katalog, einer Sammlung von Gedanken, Bildern und Handlungsfragmenten. Meine Aufgabe habe ich darin gesehen, ein Gefäß bereitzustellen, in dem man die Ideen des Romans auffangen und sammeln konnte.“¹⁶²

Die folgenden Szenenanalysen wollen dann auch weniger die Debatte vertiefen, inwieweit *The English Patient* als Literaturverfilmung funktioniert, sondern vielmehr der Frage nachgehen, wie dieses „Gefäß“, von dem Minghella spricht, aussehen könnte. Mit welchen audiovisuellen und erzählerischen Mitteln konstruiert Minghella in *The English Patient* eine innerfilmische Erinnerung, die sich irgendwo zwischen Traum, erlebten Bildern und den Phantasien ihrer Hauptfigur bewegt?

Dabei (so die These) ist es wie auch in der zuvor besprochenen *TITANIC*-Verfilmung zweitrangig, ob es zahlreiche vermeintliche Irrtümer und Ungereimtheiten in der Geschichte gibt, „angefangen vom Flugzeugtyp ‚Tiger Moth‘, der nie in El Alamein zum Einsatz gekommen sei, bis zu dem befremdlichen Umstand, dass die Beduinen den abgeschossenen Flieger in der Wüste nicht nur am Leben lassen, sondern ihm auch noch sein Lieblingsbuch hinterhertragen“¹⁶³, weil historische Fakten-Überprüfungen wie diese die erzählerische Grundkonstruktion des Films verkennen:

Almásys Wüsten-Geschichte, so die These, ist als eine innerfilmische Erinnerung überhaupt nicht darauf angelegt zu bebildern, was objektiv geschah, sondern seine Gefühlswelt wird in ‚Erinnerungsträume‘ als zentrales Element der audiovisuellen Erzählung verwandelt, die immer wieder aus einer präsentischen Erzählhaltung in einen Modus wechselt, der dem

¹⁶⁰ Daniel Brunner: Hier möchte niemand seinen Tod erwarten, in: FAZ vom 5.6.1997, S.R.9.

¹⁶¹ Harro Segeberg schlägt für die Gattung der Literaturverfilmung die Kategorien „Ergänzung“, „Verwandlung/ filmische Transformation“ und „Neuschöpfung“ vor, vgl. Harro Segeberg: Literatur im Film - Modelle der Adaption (am Beispiel des bundesdeutschen Kinos der 1950er Jahre), in: Thomas Beutelschmidt; Hans Martin Hinz (Hg.): Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur, Frankfurt am Main 2007, S.29-46.

¹⁶² DER SPIEGEL, Nr. 14, 1997, S.208.

¹⁶³ Ingendaay, Helden.

epischen Präteritum der Literatur ähnelt. So entsteht eine Erzählkonstruktion, die – wie sich zeigen wird – mit Ausnahme des Alters des sich erinnernden Mediums mit der in James Camerons *TITANIC*-Verfilmung nahezu identisch ist.

2.2.2. Tabelle: Erzählstruktur des Films

Im Vergleich zur zuvor besprochenen *TITANIC*-Verfilmung (vgl. Kapitel 2.1.3., Strukturtablette *TITANIC*) fällt auf, dass in *The English Patient* wesentlich häufiger zwischen der gegenwärtigen Erzählung und der Erinnerung Almásys gewechselt wird. Dass es sich bei den Bildern aus der Vergangenheit des englischen Patienten um ‚gefärbte‘ und bearbeitete Erinnerungen handelt, ist jedoch für den Zuschauer nicht primär durch die häufige Überblendung auf das Gesicht des sich erinnernden Mediums erkennbar, sondern vor allem durch die besondere Inszenierung der Erinnerungsbilder (vgl. Kapitel 3.2.), die in den folgenden Szenenanalysen exemplarisch herausgearbeitet werden soll.

Zeit	Erzählebene
0:00:00	Erinnerung: Überlagerung verschiedener Schlüsselepisoden
0:04:04	Gegenwart Katharine
0:05:00	Gegenwart Almásy
0:06:04	Gegenwart Katharine
0:07:36	Gegenwart Almásy
0:08:42	Gegenwart Almásy und Katharine (Zeitsprung laut Titel „Italy – October 1944“)
0:20:12	Erinnerung
0:23:57	Gegenwart
0:25:38	Erinnerung
0:26:20	Gegenwart
0:26:40	Erinnerung
0:26:51	Gegenwart
0:26:56	Erinnerung
0:28:22	Gegenwart
0:33:35	Erinnerung
0:37:29	Gegenwart
0:40:14	Erinnerung
0:42:06	Gegenwart
0:46:17	Erinnerung
0:59:11	Gegenwart
0:59:25	Erinnerung
1:05:02	Gegenwart
1:07:13	Erinnerung
1:13:03	Gegenwart
1:14:09	Erinnerung
1:20:02	Gegenwart
1:21:06	Erinnerung
1:27:43	Gegenwart
1:30:40	Rückblende Caravaggio
1:36:19	Gegenwart
1:36:37	Erinnerung
1:40:23	Gegenwart
1:40:44	Erinnerung
1:44:20	Gegenwart
2:00:48	Erinnerung
2:02:34	Gegenwart
2:03:21	Erinnerung
2:16:07	Gegenwart
2:16:43	Erinnerung
2:17:23	Gegenwart
2:19:56	Erinnerung
2:20:58	Gegenwart
2:25:01	Erinnerung
2:25:14	Gegenwart
2:25:37	Erinnerung
2:25:48	Gegenwart
2:26:07	Erinnerung
2:27:02	Gegenwart
2:27:44	Metaphysisches/ Postmortales Traumbild
2:28:01	Gegenwart
2:29:09	Metaphysisches/ Postmortales Traumbild
2:29:40	Gegenwart
2:30:05	Credits

2.2.3. Prolog: Ein Appell an die multisensorische Wahrnehmung (00:00:25 – 00:03:35)

The English Patient beginnt wie *TITANIC* mit einer akustischen Klangkulisse vor einer dunklen Leinwand. Ein seltsames Klingen und Klirren, offensichtlich eine subjektive Klangwahrnehmung „mit dem Ohr einer Figur im Film“ umschließt den Zuschauer, während die Credits der Produktionsfirma erscheinen. Dann öffnet sich die Leinwand und zeigt in einer Nahaufnahme eine gelbe, pigmentierte Fläche, deren Materialität sich nicht sofort erschließt.

Pigmente menschlicher Haut, Pergament oder eine Wüstenlandschaft: Das Bild kann beim Zuschauer die verschiedensten Assoziationen hervorrufen. Zum Klingen und Klirren der Tonspur kommt das musikalische Liebesmotiv des Films hinzu und der Titel *The English Patient* wird eingeblendet. Dann sieht der Zuschauer in einer so extremen Nahaufnahme die Spitze eines Pinsels, der eine braune Zeichnung auf die Fläche aufträgt, dass er scheinbar jeden Tropfen der feuchten Farbe einzeln erkennen kann. Offen bleibt, wer hier worauf etwas zeichnet. Pinsel¹⁶⁴, Farbe und Fläche verschwimmen jenseits eines klar erkennbaren Settings zu einem erotischen Sinnbild, das die Phantasie des Betrachters wie ein modernes Kunstwerk herausfordert. Das gilt auch für die im Folgenden langsam entstehende Zeichnung: Es bleibt im Unklaren, was für ein Bild aus dem Zusammenspiel von Pinsel und Farbe entsteht, ein weiblicher Körper, ein krebssähnliches Gebilde oder ein Schwimmer – jede eindeutige Zuschreibung würde mehr über die Fantasie-Tätigkeit des Interpreten als über die tatsächlichen (Film-)Bilder aussagen, die an dieser Stelle vieldeutig bleiben.



Abb.14: Abstrakte Bildwelten ohne eindeutige (erzählerische) Zuordnung fordern die Fantasie-Tätigkeit des Betrachters heraus

Als für ein geschultes Auge oder einen Leser des Romans erkennbar wird, dass das braune Gemälde einen Schwimmer darstellt, blendet die Kamera über auf einen schnell überflogenen

¹⁶⁴ Ästhetisch bestehen durchaus Gemeinsamkeiten mit der Aktszene in *TITANIC* (1997), nur das dort der sinnliche Vorgang des Zeichnens in eine klar erkennbare Handlung eingebettet ist, während die Eröffnungsszene von *The English Patient* gerade durch ihre symbolische

gelben „Ozean“¹⁶⁵, auf dessen wellenförmigen Hügeln das Bild des Schwimmers noch einen Moment entlang gleitet, bevor der Schatten eines Flugzeuges erkennbar wird, welches dieses (Wüsten-)Meer befliegt.

Dann vergrößert die Kamera ihren Fokus und ein Doppeldecker-Zweisitzer kommt ins Bild. Auf dem vorderen Sitz liegt mit geschlossenen Augen, wie schlafend, eine außerordentlich schöne Frau, deren Haut und deren Haare ebenso auffällig gelb erscheinen, wie das endlose Wüstenmeer, über das das Flugzeug, von einem noch unsichtbaren Piloten geführt, weiterfliegt und am Horizont verschwindet.

Eine Gefechtsstellung kommt ins Bild, Rufe, „Ansgar, Uli, das ist der Engländer“ sind zu hören, und mehrere deutsche Soldaten laufen zu ihren Geschützen und beschießen das vor einem strahlend blauen Himmel vorbeifliegende Flugzeug. In einer Nahaufnahme ist zu sehen, wie die Maschine in einem gleißenden, gelben Feuer versinkt, das auch den sich verzweifelt wehrenden Piloten verschlingt, bevor das Bild in einer Weißblende endet. Im darauf folgenden Black sind plötzlich Eisenbahngeräusche zu hören. und im nächsten Bild ist eine Krankenschwester zu sehen, die auf dem Gang eines fahrenden Zuges steht.

Bereits die Anfangssequenz von *The English Patient* geht in ihrer Komposition visueller Erlebnisräume noch einen Schritt weiter als die zuvor besprochene *TITANIC*-Verfilmung. Die Bilder und Töne, mit denen die Diegese des Films entsteht, sind ein Mosaik verschiedenster Elemente, welche ein Zuschauer, der die Handlung vorher nicht kennt, in keinen eindeutigen Sinnzusammenhang setzen kann. Es bleibt ein Appell an die multisensorische Wahrnehmung. Da es keine eindeutige Lesart gibt, werden die Klänge und vor allem die tintenbildartige Zeichnung zu einer Projektionsfläche für die Phantasien des Publikums.¹⁶⁶ Immer wieder ist von sinnlichen und erotischen Fantasien die Rede, wenn man Zuschauer nach ihren ersten Eindrücken beim Sehen des Schwimmerbildes befragt, das nicht selten als ein auf die nackte Haut aufgetragenes Tattoo wahrgenommen wird.

Die assoziative Verbindung von Haut, der Farbe Gelb und Wüstensand setzt sich auch in der

Uneindeutigkeit die Phantasie jedes Betrachters herausfordert, vgl. Szenenanalyse 2.1.8.

¹⁶⁵ Claudia Liebrand schreibt über die Inszenierung der Wüste als Meer: „Die Wüste, das setzen Vorspann und Eingangssequenz in betörend schöne Bilder um, ist ein Meer. Auch das Flugzeug, dessen Schatten nach dem Wegfaden des Schwimmers auftaucht, gehört gewissermaßen ins nautische Ensemble: können wir es doch als ein (die Wüste durchschwimmendes) Luftschiff auffassen [...]. Das Meer, das durch den Film in Szene gesetzt wird, ist ein bewegtes, unruhiges, stürmisches, welches die Protagonisten aufwühlt“, vgl. Liebrand, Gender, S.25.

¹⁶⁶ Margrit Frölich, Klaus Gronenborn und Karsten Visarius schreiben über „den Eigenwert des melodramatischen Bildraums. Dieser erschließt sich nicht über narrative Strukturen oder genrespezifische Erzählstrategien, sondern als Zeitbild im Sinne von Georges Deleuze, als filmische Raumkomposition, die dem Zuschauer als Spiegel seiner Empfindungen gilt“, vgl. Frölich, Gefühle, S.9.

folgenden Einstellung fort, in der ein Flugzeug eine schier unendlich wirkende Wüstenlandschaft befliegt, so wie der Helikopter in *TITANIC* die alte Rose über einen „Ocean of Memories“ zum Erinnerungsraum transportiert.



Abb.15: Wüsten und Wasserlandschaften als symbolisches Motiv für die Erinnerung

Die scheinbar schlafende Frau, deren Gesichtszüge in einem ebenso überzeichneten Gelb erscheinen wie die sie umgebende Wüste, sieht aus wie ein unwirkliches, seltsam perfektes Traumgeschöpf. Ein Handlungszusammenhang zur vorhergehenden Szene erschließt sich (noch) nicht. Der Abschuss des Flugzeuges schließlich führt dazu, dass der Pilot selbst von jenem gleißenden Gelb verschlungen wird, das er befliegt. Das Feuer wird in dieser Szene weniger zu einem Symbol für die Vernichtung als vielmehr zu einem finalen Übergriff des Wüstenmeeres, in dem der sich verzweifelt wehrende Pilot mit eben jener Frau ertrinkt, deren gelbes Haar sie selbst als ein Geschöpf dieses Meeres ausweist. Wenn man so will, erscheint sie wie das Bild einer Seenixe im Ozean.

Männliche und weibliche Archetypen eröffnen den Film und setzen sich über dessen gesamte Länge fort. Claudia Liebrand behält recht, wenn sie feststellt: „Die Wüste ist weiblich – sie ist eine Sie [...] Minghellas Wüstenlandschaft figuriert als rätselhaftes, geheimnisvolles Terrain, das beschrieben, benannt und kartographiert werden muss.“¹⁶⁷ Denkt man diesen Gedanken konsequent zu Ende, dann befährt in dieser Eröffnungssequenz ein männlich kodiertes Flugzeug einen weiblichen Ozean, bevor dessen Pilot schließlich – ebenso wie Jack Dawson in *TITANIC* – darin ertrinkt. Die Eröffnungsszene wäre so gesehen auch die Bebilderung einer grenzenlosen Verschmelzung des Protagonisten mit dem Weiblichen. Wir sehen keine abbildliche Inszenierung, sondern die Verwandlung eines Gefühls des schwerverletzten Almásy in Erinnerungsbilder, die für den Zuschauer im Genuss der Wüstenpanoramen ganz

¹⁶⁷ Liebrand, Gender, S.25f.

unmittelbar erfahrbar werden. Schon die Eröffnungsszene nimmt jene Erzählhaltung vorweg, die in der im Folgenden untersuchten Szene etabliert wird.

2.2.4. Ein zerstörtes Kloster als Erinnerungsraum (00:12:53 – 15:59)

„Der englische Patient“ hat sein Gedächtnis verloren und muss es wie Rose in *TITANIC* erst an einem besonderen Ort wiederfinden. Dieser Ort, an den ihn die Krankenschwester Hana bringt, entpuppt sich als ein in seiner teilweisen Zerstörung surreal anmutendes verlassenes Kloster. Nicht Fernsehmonitore und Standbilder, sondern Bücher kennzeichnen diesen Ort als „Erinnerungsraum“: Eine zerstörte Bibliothek wird zum visuellen Sinnbild des verschütteten Gedächtnisses des Patienten, in dem zwar die meisten Bücher noch vorhanden, aber im derzeitigen Zustand durcheinander und nutzlos erscheinen. „I found a library and the books were very useful“, sagt Hana, nachdem sie mit ihnen notdürftig die Treppe zum Zimmer des Patienten ausgebessert hat.



Abb.16. Ein zerstörtes Kloster als Erinnerungsraum

Die Botschaft dieser Zweckentfremdung ist dieselbe, wie die der demonstrativen Technik-Präsentation in *TITANIC*: Bücher taugen nicht zur Rekonstruktion ganz privater, verschütteter Erinnerungen, deren Träger wie in *TITANIC* nur ein Mensch als Medium sein kann. Es ist kein Zufall, dass der Patient ausgerechnet ein Werk von Herodot vorgelesen haben möchte, „...the father of history, did you know that?“ Denn in der Sehnsucht nach ‚Geschichtsschreibung‘ als Idee einer objektiven, aufschreibbaren (und verfilmbaren) und damit auch emotional zu bewältigenden historischen Wahrheit drückt sich auch die Unmöglichkeit der Objektivität von Erinnerungen aus. Die Reise in die Vergangenheit beginnt dann auch, nur folgerichtig, nachdem das Buch geschlossen wurde und der Patient ganz allein

mit sich und seinen Artefakten von vergangenen Bildern und Tönen überwältigt wird.

2.2.5. „I can see all the way to the desert“ (00:19:51 – 00:24:26)

Die eigentliche Erinnerungssequenz beginnt mit einer Totalen auf das Herodot-Buch des Patienten. Untermalt von jenem musikalischen Motiv, das der Zuschauer bereits aus der Eröffnungssequenz kennt, blättert er durch die dicht beschriebenen Seiten, bis sein Blick auf etwas anderes als gedruckte Buchstaben fällt. Eine Art Collage, die aus mehreren Dingen zusammengeklebt ist, also etwas von ihm persönlich Gestaltetes und damit gerade keine massenhaft duplizierte Schrift, ruft in ihm den (filmischen) Blick nach Innen hervor.

Nur folgerichtig lässt er das nun nutzlose Buch zu Boden fallen, wobei diverse andere Erinnerungstücke herausfallen. In einer Großaufnahme fährt die Kamera auf ein scheinbar zufälliges Arrangement aus Fotos, Briefen, Dokumenten und eben jenem aufgeschlagenen Buch über die Geschichtsschreibung zu, das ziemlich genau dem Puzzle aus geborgenen Erinnerungsartefakten gleicht, welches auch Rose in *TITANIC* dazu bewegt, ihren verdrängten Erinnerungen freien Lauf zu lassen.



Abb.17: Erinnerungsartefakte

Noch bevor das Bild überblendet in die Erinnerung (und damit eben nicht in die Vergangenheit), hören wir eine Stimme in einer fremden Sprache reden. Dann sehen wir jenes Buch, aufgeschlagen und als Unterlage verwendet für die Zeichnung einer Gebirgslandschaft, die, wie wir im Folgenden erfahren, verblüffend dem Rücken einer Frau gleicht. Es folgt eine Halbtotale des Gesichtes des gesunden ‚Patienten‘, so wie er vor seiner schrecklichen Entstellung aussah. Trotz des großen Unterschiedes ist er für den Zuschauer leicht als der Mann zu identifizieren, der im Bett liegend „bis zur Wüste sehen kann“ und diese Bilder erst

möglich macht.

Er führt ein Gespräch mit einem Bewohner der Wüste in einer fremden Sprache, bevor beide von etwas abgelenkt werden und ihr Blick auf ein strahlend gelb markiertes Flugzeug fällt, das im Hintergrund in diesem Augenblick zur Landung ansetzt. „A mountain the shape of a woman’s back“, übersetzt ein Off-Kommentar des Patienten die Worte des Einheimischen, während er seine Zeichnung vervollständigt. Die Verknüpfung einer Landschaftsgestaltung mit einer weiblichen Körperzuschreibung sind also die ersten gesprochenen Wörter in der Erinnerung, die der Zuschauer versteht. Sie stehen leitmotivisch für die Verbindung von Wüstenerkundung und Körperkartographie, die sich in der Erinnerung des Patienten eingepägt haben.

Es folgt ein unmittelbarer Schnitt auf jenes gelbe Flugzeug, das mittlerweile über die Landepiste rollt. Das strahlende Gelb der Maschine hebt sich auffällig ab von dem eher dunklen, leicht verschmutztem Gelb der Wüstenlandschaft: „Weil nun diese Farbe, in ihrer Reinheit und hellem Zustande angenehm und erfreulich, in ihrer ganzen Kraft aber etwas Heiteres und Edles hat, so ist sie dagegen äußerst empfindlich und macht eine sehr unangenehme Wirkung, wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird“¹⁶⁸, schrieb bereits Goethe sehr treffend über diesen besonderen Farbkontrast. Das Spannungsverhältnis zwischen dem ‚verschmutzten‘ Gelb des Wüstenstaubes und dem strahlend reinen Gelb der erinnerten Leidenschaft wird den ganzen Film über die Komposition der Bilder bestimmen. Aus dem ‚gelben‘ Flugzeug jedenfalls steigt jene Frau aus, deren strahlend gelbes Haar und die gelbe Haut dem Zuschauer bereits in der Eröffnungsszene aufgefallen sein müssen und für deren Einführung in dieser Szene deshalb ein für das Melodram ganz untypischer, flüchtiger Kamerablick genügt, der dem (noch) mäßigem Interesse des Patienten entspricht, der sich demonstrativ in seinen Wagen zurückzieht.

Dass die schon farblich als außergewöhnlich eingeführte Frau bereits vergeben ist, enthüllt ein kurzer Kommentar des Mitfliegers und Ehegatten über das Flugobjekt: „A wedding present from Katharine’s parents.“ Mit der Kenntnis der Eröffnungsszene, in der der Patient mit eben jenem Flugzeug und jener Frau in einem Flammenmeer versinkt, ist der melodramatische Dreieckskonflikt für den Zusehenden bereits in diesem Moment vorprogrammiert, ja sogar

¹⁶⁸ Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre (1810); in: Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Band 13: Naturwissenschaftliche

dessen tragisches Ende bereits vorweggenommen.

Es kommt zum ersten Gespräch des zukünftigen (Liebes-)Paares, in dem die Frau den Grafen Almásy bezeichnenderweise mit den Worten begrüßt: „Geoffrey gave me your monograph when I was reading up on the desert. Very impressive. I wanted to meet the man who could write such a long paper with so few adjectives.“ Und die im folgenden Gespräch bei der lustvollen Aufzählung der verschiedenen Spielarten der Liebe erst von ihrem Ehemann an die „excessive love of one’s wife“ erinnert werden muss, worauf ein ziemlich leidenschaftsloser Wangenkuss folgt und Almásy nur ironisch entgegen kann: „There you have me.“ Es folgt eine Flugsequenz, die in ihren entfesselnden und süchtig machenden Bildern der durch den Ozean pflügenden Titanic in nichts nachsteht und bezeichnenderweise in einer Überblendung von der überflogenen Gebirgslandschaft auf das Bettlaken des sich erinnernden Almásy endet, der die gutgemeinten Bemühungen von Hana, ihm mehr Aussicht in den Garten zu verschaffen, mit den lakonischen Worten ablehnt: „I can already see [...] I can see all the way to the desert.“ Und auf die Frage „Are you remembering more?“ antwortet: „I can see my wife in that view.“

Die Komposition der ersten Erinnerungsepisode ist ganz auf Almásy, dem hier noch namenlosen Patienten, als sich erinnerndes Medium zugeschnitten. Die Artefakte in seinem Buch sind die Auslöser für die Erinnerungsbilder, sein weißes Bettlaken kann in seiner Phantasie zu einer Wüste werden, die der Zuschauer durch seinen Blick nach innen entdeckt. Die Wüste wird in seinen Augen tatsächlich, wie Claudia Liebrand ausführlich beschreibt, synonym für die leidenschaftlich begehrte Frau verwendet, die bereits in der Anfangssequenz eingeführt wurde. Darauf weisen nicht nur Almásys erste englische Worte hin, die untersuchte Berglandschaft gleiche dem Rücken einer Frau. Auch die auffällige Verwendung der Farbe Gelb in den Erinnerungsräumen verdeutlicht, dass in Almásys Gedächtnis seine beiden Leidenschaften zu einer einzigen ‚gelben‘ Körper-Landschaft verschmelzen. Wenn man die ausführliche Analyse Susanne Marschalls zu dieser Farbe im Film liest, wird deutlich, was diese farbliche Symbiose bedeuten könnte: „Weil Gelb die hellste aller Farben ist, assoziieren wir mit Gelb die Sonne. Die Sonne ist farblos, aber ihr weißes Licht enthält alle Spektralfarben in sich und zeigt sie nach heftigsten Regengüssen als Regenbogen am Himmel [...] Die Sonne lässt Haare im Gegenlicht schimmern und glänzen, sie gibt den Farben Tiefe und Intensität, sie kann jeden Augenblick zum besonderen Ereignis werden lassen [...] Gelb

als Farbe der Vernunft harmoniert mit Blau, der Farbe des Spirituellen, des Geistes. Als Farbe des Lebens kontrastiert zu Gelb Blau, die Farbe des Todes [...] Gelb symbolisiert zwar Optimismus, aber auch Zorn und Eifersucht.¹⁶⁹ Die Farbe Gelb steht in Almásys Erinnerungen nicht nur für die Wüstenräume, die er erforscht, sondern auch für jenes ‚Geschöpf der Wüste‘, das in einem strahlend gelben Flugobjekt vom Himmel ‚fällt‘ – und dessen auffallend blonde Haare und gelblich schimmernde Haut einige Ähnlichkeiten mit dem von Almásy bisher erkundeten Forschungsobjekt aufweisen.

Die leitmotivische Verwendung der Farbe Gelb illustriert jedoch nicht nur das Gefühlsleben des sich erinnernden Patienten, sondern versetzt auch den Zuschauer in einen ‚audiovisuellen Erregungszustand‘, der es ihm ermöglicht die Gefühlswelt Almásys ganz unmittelbar nachzuerleben. „Gelb provoziert wie alle anderen Farben unsere assoziative Wahrnehmung. Wir können aus einem rein optischen Ereignis Wärme-, Geruchs- oder Geschmackswahrnehmungen ableiten, wenn Farbe im Spiel ist. Farben wirken synästhetisch, wir spüren ihre Temperatur, schmecken ihren Geschmack und hören ihren Klang.“¹⁷⁰ Die Hitze der Wüste und die Leidenschaft eines strahlenden Gelbs provozieren hier alle Sinne des Publikums und lassen den Zuschauer die Erzählung Almásys nicht nur sehen, sondern riechen, schmecken und fühlen. Von einer bloßen abbildlichen Illusionierung der Vergangenheit kann keine Rede sein, der Zuschauer wird durch die filmischen Mittel in die Erinnerungsvisionen Almásys regelrecht hineingesogen, der hier sehr eindeutig als innerfilmische Erzählinstanz markiert ist.

2.2.6. „Are you asleep?“ (00:25:13 – 00:28:25)

In der im Folgenden analysierten Szene verschwimmen in einer komplizierten Montage von verschiedenen Erzählebenen die gegenwärtige und die erinnerte Handlung zu einer klanglichen und bildlichen Einheit. Im Unterschied zu den Beispielen aus der *TITANIC*-Verfilmung springt dabei der Film eine Weile sogar zwischen den Erzählebenen hin und her und geht so in der Wahl der filmischen Mittel noch einen Schritt weiter als die Cameron-Verfilmung: Es entsteht ein nicht enden wollender Schwebezustand zwischen traumhaften Erinnerungen und filmischer Gegenwart, der erst durch die Frage Hanas aus dem Off beendet wird: „Are you asleep?“

¹⁶⁹ Marschall, Farbe, S.75.

Die Szene beginnt mit einer Totalen des Patienten, der die Geräusche der auf dem Hof spielenden Hana mit Ereignissen aus der Vergangenheit verknüpft. Die durch das Springen und Klimpern ausgelösten Erinnerungsfetzen beginnen mit einer ziemlich verkrampften Gesangs-Darbietung von Katharines Ehemann am Lagerfeuer, der dadurch einmal mehr zum Ausdruck bringt, dass Liebe und Leidenschaft für ihn nicht mehr als eine leere, dramatische Behauptung sind. Das eher peinlich berührte, denn begeisterte Lächeln seiner Ehefrau spricht ebenso Bände wie die Geschichte, die sie erzählt, als sie an der Reihe ist, etwas darzubieten. Interessant für den Zusammenhang dieser Arbeit ist an dieser Sequenz weniger der Inhalt der Geschichte (eine weitere Vorwegnahme der melodramatischen Entwicklung und Etablierung der genretypischen, fast magischen sexuellen Anziehungskraft zwischen Almásy und Katharine), als vielmehr *wie* und *von wem* diese Geschichte auf mehreren Erzählebenen vorgetragen wird.



Abb.18: Audiovisuelle Erzählkonstruktion: Geräusche und Klänge auf dem Hof lösen Erinnerungen in Almásy aus

Die Flasche dreht sich und kommt zum Liegen. „Katharine“, ruft der Ehemann aus dem Off. Dann ruht die Kamera auf dem aufgeschlagenen Buch Almásys und die Stimme von Katharine beginnt aus dem Off die Geschichte vorzulesen: “The King insisted that he would find some way to prove beyond dispute that his wife [...]” In diesem Augenblick zeigt eine Totale, dass die Szene inzwischen nicht mehr die Wüste, sondern das Krankenzimmer Almásys ist und Hana ihm diese Zeilen aus seinem Buch vorliest: „[...] was fairest of all women. ‘I will hide you in the room where we sleep,’ said Candaules...” „Candaules“, korrigiert Almásy die Aussprache, „Candaules“, spricht Hana nach.

¹⁷⁰ Ebd., S.76.



Abb.19: Verschmelzung zwischen Vergangenheit und Gegenwart: Almásy liegt sehend im Bett

Der Name scheint die Erinnerung Almásys weiter zu beflügeln, er flüstert ihn zu sich selbst und plötzlich ist wieder Katharine am Lagerfeuer in der Wüste zu sehen, welche die Geschichte weitererzählt: „Candales tells Gyges that the Queen has the same practice every night. She takes off her clothes and puts them on a chair by the door to her room.“ Und wieder wechseln durch einen harten Schnitt die Erzählebenen: Almásys entstelltes Gesicht ist in einer Halbtotalen zu sehen, wie er jetzt der Stimme Hanas zuhört: „And from where you stand you will be able to gaze on her at your leisure.“ (Der Unterschied zwischen der herben Stimme Katharines und der weichen Stimme Hanas ist in der Originalfassung wesentlich auffälliger als in der deutschen Synchronisation.)

Die Halbtotalen von Almásys zerstörtem Gesicht verschwimmt und gibt erneut den Blick frei auf das erinnerte Wüstenlagerfeuer und Katharine: „...on that evening it’s exactly as the King has told him. She goes to the chair, removes her clothes one by one, until she is standing naked, in full view of Gyges, and indeed she was more lovely than he could have imagined.“ Ein Schnitt auf Almásys Gesicht lässt erahnen, dass Katharine seine Phantasien mit dieser Geschichte in Worte fasst, was auch dem Ehemann nicht zu entgehen scheint, der seine Frau wenig später unterbricht und „Off with his head“ als Strafe für den Verehrer der Königin/seiner Frau fordert.

Es kann auch nicht übersehen werden, dass in dieser Sequenz die tote Geliebte Almásys, die wie Jack Dawson in *TITANIC* nur noch in seiner Erinnerung existiert, und die Krankenschwester Hana zu einer Person verschmelzen. Hana, eine im Film immer wieder durchaus erotisch fotografierte, aber im Gegensatz zu der schon farblich überzeichneten Katharine ganz ‚irdische‘, eben gegenwärtige Erscheinung, wird so zur Materialisierung eines Erinnerungsbildes, von dem der Zuschauer nie erfahren wird, was Bearbeitung des sich

erinnernden Almásy und was tatsächlich geschehen ist.¹⁷¹ Sie ist die Projektionsfläche für die Erinnerungsbilder des Patienten als innerfilmische Erzählinstanz. Oder psychoanalytisch gedacht, er überträgt seine (ausgebrannten) Emotionen auf sie, um sich zu befreien.

Dass diese Übertragung der Emotionen nicht nur einseitig funktioniert, lässt auch der Schluss der im Folgenden untersuchten Erinnerungsepisode erahnen.

2.2.7. „I’m not in love with him, I am in love with ghosts“ (00:37:35 – 00:39:35)

Nachdem die Erinnerungskonstruktion und die Vorzeitigkeit etabliert worden sind, verharrt der Film für eine längere Zeit in der Vergangenheit, deren Vorzeitigkeit dem Publikum durch die Etablierung des englischen Patienten als innerfilmische Erzählinstanz bewusst ist. Interessant für unseren Zusammenhang ist die Rahmung dieses längeren Erzählabschnitts: Almásy trifft nämlich Katharine auf dem Basar von Kairo und kommt ihr, beobachtet von ihrem argwöhnischen Ehemann beim Tanz näher, bis das Bild des Balls verschwimmt und wir den entstellten Almásy und seine Pflegerin Hana schlafend sehen, die ihren Kopf auf seinen Oberkörper gelegt hat.

Als sie aufwacht bekennt sie, geträumt zu haben, so wie ihr Patient und mit ihm das Kinopublikum. Und wie auch die Zuschauer berührt sie an seiner Geschichte nicht *sein* Verlust, den sie ja gar nicht nachvollziehen kann, sondern sie projiziert in sein Schicksal eine eigene traumatische Erfahrung: „I’m not in love with him, I am in love with ghosts. So is he, he is in love with ghosts“, sagt sie in der kommenden Szene zu Caravaggio, während sie unter Tränen den Gefühlen für ihren im Krieg getöteten Verlobten freien Lauf lässt. Viel offensichtlicher hätte man das aristotelische Modell einer Affektverarbeitung durch Übertragung der eigenen Emotionen auf das Schicksal eines anderen gar nicht in einem Film darstellen können, der hier auf eine zweite innerfilmische Erzählinstanz in Person von Hana zurückgreift.

¹⁷¹ Claudia Liebrand beschreibt die Subjektivität der Erinnerungsbilder von Almásy: „Und es ist tatsächlich die Frage, ob der englische Patient, vollgepumpt mit Morphin, Flashbacks produziert, die als kleine Dokumentarfilme über seine Liebesaffäre mit Katherine anzusehen [sind], oder ob sich [...] ein Schwerstkranker aus dem Gefängnis seines versehrten Körpers in Fantasien und Wunschträume flüchtet, in Fieberdelirien und Halluzinationen, die ihre Intensität einer Droge verdanken. [...], Almásy, der englische Patient, figuriert also auch als neuer Pygmalion, der sich in seiner Erinnerung seine Idealgeliebte erschafft“, Liebrand, Gender, S.51.

2.2.8. „I love water, fish in it...“ (01:08:34 – 01:13:03)

Es fällt auf, dass sowohl in *TITANIC* als auch in *The English Patient* der eigentliche Liebesakt ausgespart bleibt und die Inszenierung der Momente vor und nach dem Sex auffallend zurückhaltend erscheinen im Vergleich zur pompösen Bebilderung der erinnerten Wasser- und Wüstenwelten. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Regisseur Minghella die erinnerten Wüstenwelten und die Wandmalereien in der Höhle der Schwimmer mit einem gemeinsamen Bad des Liebespaares symbolisch verknüpft – und so eine Erinnerungs-Episode Almásys komponiert, in der der Körper der traumhaften Geliebten, die Landschaft der Wüste und das tatsächlich geschehene Ereignis zu einer audiovisuellen Symbiose verschmolzen werden.

Almásy schläft und wacht durch Katharines Klopfen auf. Sie steht in einem weißen Kleid vor ihm. Er geht zu ihr und greift ihr besitzergreifend um die Taille. Sie ohrfeigt ihn zunächst ziemlich brutal, streichelt dann zärtlich sein Haar und verweist auf die Wüste, wenn sie sagt: „You still have sand in your hair.“ Dann küssen sich beide leidenschaftlich und die Kamera fährt immer näher an das Paar heran, das schließlich aus dem Bild (aufs Bett fällt). Es folgt ein harter Schnitt.

In der folgenden Szene sehen wir Almásy, der in der Badewanne sitzt und das zerrissene Kleid näht, während ihm Katharine im Hintergrund dabei zusieht. Es entwickelt sich ein postkoitales Gespräch der Liebenden, von dessen Verlauf dem aus der Gegenwart zurückblickenden Almásy ein Satz in besonderer Erinnerung geblieben ist. „I love water, fish in it...“, sagt Katharine und deutet damit bereits an, warum das Geräusch des Wasserplätschens der Pumpe im Garten des Klosters Almásy Gedächtnis stimulieren konnte. Gleichzeitig stellt die Fokussierung von Almásys Erinnerung auf gerade dieses Bekenntnis seiner Geliebten eine Verbindung zu der Höhle der Schwimmer her, die beide kurz zuvor gemeinsam besuchten, bevor sie zu ihm in die Wanne steigt und sie beide gemeinsam ‚schwimmen‘.

Wenn Katharine entkleidet zu Almásy ins Wasser steigt, der daraufhin in ihre Arme sinkt, können diese Erinnerungsbilder durchaus als Liebesakt begriffen werden, allerdings einer mit umgekehrten Vorzeichen: Es ist auffällig, dass sowohl in *TITANIC* als auch in *The English Patient* aus Jack und Almásy am Ziel ihrer erotischen Begierden ‚kleine Jungs‘ werden, die in einer fast mütterlichen Weise von ihrer Geliebten versorgt werden. Es sind jedenfalls eben

diese Momente, die Almásys Gedächtnis als besonders bemerkenswert abgelegt hat – und die uns in dieser Erzählperspektive viel über den Charakter der in der Vergangenheit liegenden Liebesbeziehung erzählen können.



Abb. 20: Liebesszene im Badewasser: Höhle der Schwimmer

Die ganze Szene ist in der Tonspur leitmotivisch unterlegt mit dem Plätschern des Wassers, das nur scheinbar in Kontrast steht zu den Wüstenaufnahmen, die den Rest des Films dominieren. Denn diese Wüste wird immer wieder als Meer inszeniert, in dem es sogar eine (unterirdische) Höhle der Schwimmer gibt. Wenn man sich die Liebesszene, die davor liegende Höhlenerkundung und das gemeinsame Schwimmen in der Wanne unter diesem Vorzeichen ansieht, erscheint das Interpretationsangebot Claudia Liebrands einleuchtend, die in der Höhle der Schwimmer eine Vagina¹⁷² und in den Schwimmern Spermien erkennt: Eine Höhle, die Almásy ebenso erforscht und kartographiert, wie Katharine, deren Körper er ebenso mit Landmarken wie den ‚Almásy Bosphorus‘ besetzt wie die Wüste. Es sind verschiedene Leidenschaften derselben Persönlichkeit, die in diesen Erinnerungsepisoden einen höchst subjektiven Blick auf die Welt und die Vergangenheit offenbart.

Der Zuschauer erlebt die Perspektive eines zurückblickenden Mannes auf seinem Totenbett, der in seinen Erinnerungsträumen die Vergangenheit immer wieder mit der innerfilmischen Gegenwart verschmilzt. Denn auch diese Szene endet wie jede melodramatische Schlüsselszene in den hier untersuchten Filmen: mit einem harten Schnitt auf die erzählerische Gegenwart und den entstellten Almásy, der auch in dieser Erzählebene des Films von einer Frau mütterlich umsorgt wird, die diesmal allerdings Hana und nicht Katharine heißt. Vor seinen Augen flimmern in Minghellas Inszenierung die Erinnerungen wie

¹⁷² Claudia Liebrand schreibt: „Die Höhlenszene hat etwas Gynäkologisches: Der Uterus des Frauenbergs wird ausgeleuchtet und kommentiert. Auf der Höhlenwand sind kleine schwimmende Figuren abgebildet (die in Bezug zu setzen sind zur filmischen Gesamt-Inszenierung der Wüste als Meer; aber auch – handelt es sich doch um viele schwimmende Figürchen – Spermien assoziieren lassen). Der Ort ‚Höhle‘, den der Film in Szene setzt, ist deshalb so faszinierend, weil er ein ‚unmöglicher‘, ein paradoxer Ort ist: Er erzählt in der Wüste vom Wasser; er wird als Uterus semantisiert, ist aber gleichzeitig auch Ort des Todes“, S.32.

die Bilder einer Kinovorführung. Seine gegenwärtige Situation, die Pflege durch die Krankenschwester Hana und die Bilder der Vergangenheit verschwimmen immer wieder zu jenen Visionen, die in dieser Arbeit als ‚Erinnerungsträume‘ bezeichnet werden.



Abb. 21: *Erinnerungen* wie das Flimmern einer Filmvorführung

2.2.9. Fazit: *The English Patient*

„Das tolle am Roman schreiben ist, dass man nur eine Vorgabe machen muss, und das Publikum den Rest dazu gibt, wie Kairo, die berauschende Mischung von Düften und französischem Parfum im Kairo in den 1930ern. Daraus kann man plötzlich eine Welt erschaffen. Für einen Filmmacher sind rauschende Düfte und Parfüme nichts. Die Kamera ist unglaublich nüchtern und will angeführt werden“¹⁷³, beschreibt Minghella die Unterschiede zwischen dem Zeige-Medium-Kino und den Möglichkeiten der Literatur, Dinge anzudeuten, die erst durch die Phantasie des Rezipienten vervollständigt werden. Die Szenenanalysen konnten zeigen, dass es ihm durch den Einsatz einer komplizierten Montage von audiovisuellen Mitteln und der besonderen Erzählkonstruktion eines Erinnerungsfilms immer wieder gelingt, in *The English Patient* einen Schwebeszustand zu komponieren, der in seiner dem Zeige-Medium-Kino eigentlich fremden Uneindeutigkeit geeignet ist, buchstäblich alle Sinne des Zuschauers auf äußerste zu stimulieren. Zu diesem Analyseergebnis passt die Rezeption des Films in der zeitgenössischen Filmkritik, die immer wieder das sinnbildliche und phantasiahafte der Verfilmung besonders hervorhob, die über die bloße Vermittlung einer melodramatischen Handlung weit hinausgeht: „Das Wunder der Kinobilderreise besteht darin, dass hinter den Kulissen des illusionären Ägypten authentische tunesische Landschaften zum Vorschein kommen, die man nicht nur sehen, sondern mit all seinen Sinnen erleben kann“ (FAZ)¹⁷⁴.

¹⁷³ Interview mit Anthony Minghella auf der „Arthouse-DVD-Edition“ von *The English Patient*, 00.00.54.

¹⁷⁴ Brunner, Tod.

Wenn Minghella seine Aufgabe als Regisseur mit den Worten beschrieb, „ein Gefäß bereitzustellen, in dem man die Ideen des Romans auffangen und sammeln konnte“¹⁷⁵, kann man die Umsetzung dieser Konzeption dahingehend beschreiben, dass sein ‚Film-Gefäß‘ tatsächlich eine Mixtur von verschiedenen audiovisuellen Zutaten enthält, die erst durch die Phantasie des Zuschauers als verbindendes Medium in einen wie auch immer gearteten Sinnzusammenhang gesetzt werden können. Und diese Konstruktion wird, wie auch in James Camerons *TITANIC*-Verfilmung, erst dadurch ermöglicht, dass große Teile der Handlung konsequent aus der Perspektive des sich erinnernden Protagonisten erzählt werden und in ihrer überzeichneten Farbigkeit und symbolhaften Konstruktion sich ganz entschieden von jenen Szenen unterscheiden, die im Film als gegenwärtig verhandelt werden. Die Wüste in *The English Patient* entpuppt sich als eine in der Erinnerung überzeichnete Traumwelt, die nichts gemeinsam hat mit den realistischen Landschaftsaufnahmen, wie wir sie zum Beispiel in Filmen wie dem mehr als ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Melodram *Out of Africa* (1985) finden. Auch diese weltweit erfolgreiche Liebesgeschichte mit Robert Redford in der Hauptrolle beginnt in einer zeitlich nach der Haupthandlung verorteten Zukunft. Der filmische Blick zurück entpuppt sich jedoch nicht als die filmische Umsetzung von personifizierten Erinnerungsepisoden, sondern als Rückblende, die eine vergangene Handlung in präsentischen Bildern aufruft. So kommt es, dass in der einen Wüstengeschichte trotz einer ähnlichen, rückblickenden Erzählkonstruktion die Markierung der Nachzeitigkeit zweifelhaft bleiben muss, während in *The English Patient* die Nachzeitigkeit der Erinnerungsräume durch das verwendete ‚Vokabular‘ (vgl. Teil 3) deutlich erkennbar ist.

In diesen „Räumen der Einbildungskraft“ bleibt es der Phantasie des Zuschauers überlassen, Verknüpfungen herzustellen zwischen der Erforschung einer ‚Höhle der Schwimmer‘, der Kartographie eines ‚illusionären Ägyptens‘ und der Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe, die über Konventionen und nationale Pflichten triumphiert, ja überhaupt ausschließlich in der Phantasie des sterbenden Almásys so losgelöst von jeglicher materiellen Anbindung existiert, wie jene Wüstenflieger, die bereits in der allerersten Erinnerungssequenz das Liebespaar als reines Phantasiebild einer zeitlich deutlich vor dem Moment der innerfilmischen Gegenwart liegenden Vergangenheit etablieren.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Anthony Minghella: „Bis die Funken stieben“. Regisseur Anthony Minghella über Samuraischwerter, Schriftsteller-Egos und sein gerade

2.3. Weitere Beispiele

2.3.1. *Aimée & Jaguar* (1999)

Die Schnittstelle zwischen gegenwärtiger Handlung und Vergangenheit in der 1999 in Deutschland produzierten *Aimée & Jaguar*-Verfilmung (1999) ist besonders interessant, weil die Erwartungshaltung eines durch andere Produktionen (z.B. *TITANIC* (1997) und *The English Patient* (1996)) potentiell vorgeprägten Publikums durch die unerwartete Einführung eines neuen Erzählmediums geschickt umgangen wird.

Die besondere Konstruktion dieser Erinnerungserzählung korrespondiert mit der Rezeptionsgeschichte der *Aimée & Jaguar*-Buchvorlage von Erica Fischer¹⁷⁷ und zeigt, dass die implizite Regie des Films sich doch wesentlich mehr von der Quellenkritik beeindruckt lassen hat, als einige Kritiker des filmischen Werkes vermuteten¹⁷⁸.

Der Film verzichtet nämlich für das Publikum recht überraschend darauf, die alte Lilly Wust zur der innerfilmischen Erzählinstanz zu erheben, die ihrer Rolle in Erica Fischers Vorlage entspricht. Dabei bereitet der Film zunächst eine Erzählkonstruktion vor, die der in *TITANIC* (1997) und *The English Patient* (1996) sehr ähnlich erscheint.

Der Film beginnt mit einer dunklen Leinwand und Musik. Aus dem Off sind Geräusche von spielenden Kindern zu hören. Das Bild öffnet sich und zeigt ein Vergangenheitsbild: Auf einer Wiese tollt Felice mit Lillys Kindern ausgelassen herum, während diese sich nicht an diesem unbeschwerten Leben ‚für den Augenblick‘ beteiligt, sondern den Augenblick festhalten will. Das erste Bild des Films zeigt Lilly mit einem Fotoapparat und führt so mustergültig ein Leitmotiv dieser Figur ein, deren ängstliches Klammern immer im Kontrast gezeigt wird zur Lebenslust ihrer Geliebten.

Gleichzeitig verweist die Fotokamera auf die Präsenz des Medium Film, dessen Kamera

mit neun Oscars ausgezeichnetes Liebesdrama „Der englische Patient“, in: DER SPIEGEL, Nr. 14/1997, S.208.

¹⁷⁶ Vgl. Szenenanalyse 2.2.3.

¹⁷⁷ Erica Fischer: *Aimée & Jaguar*, Eine Liebesgeschichte Berlin 1943, Köln 1994.

¹⁷⁸ Kritiker haben der Journalisten Erica Fischer vorgeworfen, in ihrer Buchvorlage die Liebesgeschichte zwischen einer während der NS-Diktatur im Untergrund lebenden Jüdin und einer deutschen Hausfrau ausschließlich aus der Perspektive der deutschen Überlebenden zu erzählen, ohne zu berücksichtigen, dass ihre Erinnerungen als einzige Quelle naturgemäß gefärbt sein müssten. Ob die von den Nationalsozialisten ermordete Jüdin Felice tatsächlich aus Liebe die überlebenswichtige Beziehung zu Lilly einging, sei völlig unklar. Im Gegenteil: Es sei nicht auszuschließen, dass sie ihre Beschützerin nur benutzt habe und diese, als sie den Betrug bemerkte, ihre Freundin an die Gestapo verraten hätte. Vgl. zum Beispiel: Katharina Sperber: Eine andere Version. Schmerzhaftes Erinnerungen einer Überlebenden, <http://www.berlin-judentum.de/frauen/predski.htm>, zuerst veröffentlicht in der Frankfurter Rundschau vom 7.1.2003, zuletzt aufgerufen am 12.3.2018.

diesen Blick zurück erst ermöglicht, so wie die vielen Kameras in *TITANIC* (1997) die Unmöglichkeit zeigen, Erinnerungen mit moderner Technik rational greifbar zu machen. Von Felice Schragenheim sind nur noch die Bilder in Erica Fischers Buch geblieben. Ansonsten lebt sie, wie Jack Dawson in *TITANIC* (1997), nur noch in der Erinnerung der Menschen, die sie kannten.



Abb.22: Lilly will das Glück (medial) festhalten – und fotografiert.

Die Eröffnung steht damit in genauer Korrespondenz zur letzten Szene des Films, die mit den Worten Felices abblendet: „Ich will nicht für immer, ich will jetzt und jetzt und jetzt“ – und dabei wiederum Lilly zeigt, die mit einer Kamera (vergeblich) versucht, das Glück einzufangen und noch in das Black hinein immer wieder „...und noch mal. Und noch mal.“ ruft.

Nach den Credits beginnt der Film in der Gegenwart der Zuschauer mit einer Wohnungsbesichtigung, in der analog zu den Tauchszenen in *TITANIC* (1997) und der Klosterruine in *The English Patient* (1996) potentielle Mieter (und das Publikum) von einem Makler durch die Ruine einer Gründerzeit-Wohnung in Berlin geführt werden. Die noch vorhandenen Einrichtungsgegenstände sind zu Müllhaufen aufgetürmt und die abgeblätterte Tapete lässt nur noch erahnen, wie die Wohnung einmal aussah. Ein Junge erkundet auf eigene Faust dieses Trümmerfeld, spielt zunächst mit den Knöpfen eines längst ausgemusterten Radios und entdeckt dann ein menschliches Relikt, das wie eines der Möbelstücke ausrangiert zwischen den Trümmern sitzt: Die weißhaarige alte Frau Wust, die ganz so wie es sich für eine verruchte Frau der 1940er gehörte, eine Zigarette raucht: „Fotos und Stuhl gehören mir. Alles andere können sie zu Brennholz machen“, sagt dieses Gespenst.



Abb.23: Trümmerfeld mit menschlichem Artefakt

In der folgenden Sequenz wird die alte Frau auf der Straße vor ihrem ehemaligen Haus gezeigt – und es wird für den Zuschauer erkennbar, dass sie offenbar dabei ist, ihre Wohnung aufzugeben und ins Altersheim zu ziehen. Dass sie der Po der jungen Altenpflegerin, die ihre Koffer im Auto verstaut, mehr interessiert als ein Blick zurück auf ihr altes Zuhause, ist dabei mehr als ein Verweis auf die lesbische Thematik des Films. „Ein letzter Blick“ auf ihre Wohnung im heutigen Zustand ist für sie so bedeutungslos wie die technische Erkundung des Titanic-Wracks, weil die Vergangenheit nur noch in ihren Erinnerungen einen Ort besitzt.

In der folgenden Sequenz ergreift die alte Frau im Altersheim angekommen zunächst die Flucht. Sie schafft es, verfolgt von ihrer Pflegerin, bis in das Foyer, wo sie bezeichnenderweise erst auf die Frage hin stehenbleibt: „Wo wollen sie denn hin? Frau Wust, wohin?“. Als ihr daraufhin klar wird, dass sie außer ihrer Vergangenheit nichts mehr besitzt, lässt sie ihren Blick über die Altenheimbewohner schweifen, die sie neugierig von einer Galerie aus angucken. Plötzlich arbeitet es in ihrem Gesicht, als sie offenbar jemanden entdeckt, den sie kennt. „Ilse?“, fragt sie, und die Kamera zeigt eine Frau in etwa dem gleichen Alter auf der Galerie, die sichtbar bewegt ganz offensichtlich nicht weiß, wie sie sich verhalten soll. Und in diesem Filmmoment passiert etwas Merkwürdiges, es übernimmt nämlich nicht, wie diese Exposition vermuten lassen könnte, die alte Frau Wust die Funktion einer innerfilmischen Erzählinstanz, die uns an ihren Erinnerungen teilhaben lässt, sondern die Kamera verweilt in der Subjektive von Lilly Wust auf dem Gesicht jener als Ilse eingeführten Frau.



Abb.24: Erzählerin aus dem Off

Plötzlich überlagern Opernklänge aus der Vergangenheit die innerfilmische Gegenwart: „Ja, also ich bin Ilse“, erzählt dieses neue Erzählmedium bereits mit ihrer jungen Stimme aus dem Off, bevor auch die Bilder aus einer Totalen des Gesichtes der alten Frau auf das junge Mädchen in der Oper springen: „Im November 1943 saß ich mit Felice in Beethovens Neunter. Seit drei Wochen tobt die Luftschlacht über Berlin“, erzählt sie weiter und der Zuschauer befindet sich in der Vergangenheit. Einer Vergangenheit, deren Erzählmedium zwischen einer extradiegetischen Perspektive, der Perspektive der alten Frau Wust und eben jener Erinnerung Ilses wechselt und so in der Lage ist, ein durchaus differenziertes Bild jener toten Frau zu zeigen, deren Namen auch der Titel dieses Films sein könnte: Felice, die wie die Kamera im nächsten Moment zeigt, in der Oper neben Ilse sitzt.

Der auf den ersten Blick eher konventionell erscheinende Film schafft es so, der komplizierten Quellenlage des historischen Stoffes doch wesentlich mehr Rechnung zu tragen, als viele Kritiker vermuteten. Die Annäherung an das fotografierte Bild der toten Felice erfolgt über mehrere Erzählmedien. Wann im Film die Erinnerungen Ilses bebildert werden, ein extradiegetischer Regisseur erzählt – und wann wir die überzeichneten Erinnerungsbilder von Lilly Wust sehen, bleibt ebenso im Unklaren, wie in der literarischen Vorlage von Erica Fischer. Montiert wird im Gegenteil ein Geflecht von verschiedenen Erinnerungsepisoden bzw. Erzählebenen, die erst in der Montage des impliziten Regisseurs zu einer Narration zusammenfinden.

2.3.2. *The Curious Case of Benjamin Button* (2008)

Vielleicht am eindeutigsten von den hier untersuchten Fallbeispielen beginnt *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) mit der Etablierung einer personifizierten Erzählhaltung und der Einführung einer innerfilmischen Erzählinstanz, die die Vergangenheit von einem späteren Zeitpunkt aus wieder aufruft.

Die filmische Erzählung beginnt mit einer dunklen Leinwand. Aus dem Off hören wir den Sound eines Zimmers in einem Krankenhaus. Das Piepsen der Herzfrequenz wird begleitet von einem menschlichen Stöhnen und Röcheln, das alt und krank klingt. Dann blendet das Bild langsam auf und gibt den Blick frei auf die halb geschlossenen Augen einer alten Frau, die im kühl-blauen Neonlicht in ihrem Bett liegt. Zu den Atemgeräuschen und der

Krankenhausatmosphäre sind von einem Radiosprecher erste Vorwarnungen des Sturmes Katrina zu hören, der sich New Orleans bedrohlich nähert.

Die Kamera fährt langsam zurück, und nach einem Schnitt sehen wir die Totale des Krankenzimmers. „What are you looking at, Caroline“, sind die ersten gesprochenen Worte in diesem Film. „The wind, Mom“, antwortet die am Krankenbett sitzende Tochter, „they say, the hurricane is coming.“ „I’m on a boat. I’m drifting“, antwortet die Sterbende – und auf die besorgte Frage der Tochter, ob sie noch irgendetwas tun könne, erwidert sie, es gäbe nichts mehr zu tun.

Die Eröffnungssequenz dauert bis zu diesem Moment weniger als eine Minute und enthält doch alle Informationen, die für die weitere Rezeption des Filmes wichtig sind. Die sterbende Mutter wird bereits in den allerersten Momenten des Filmes durch die Großaufnahme auf ihre Augen als das zentrale Erzählmedium eingeführt. Sie befindet sich, darauf deuten bereits die schweren Atemgeräusche vor dem ersten Bild hin, am Endpunkt ihres Lebens. Ihr bleibt nur noch das Warten auf das Ende, das – vielleicht ein wenig plakativ – in Form des Hurrikans Katrina langsam näherkommt. Die ersten Worte im Film sind bezeichnend: „What are you looking at, Caroline“, fragt die Tochter ihre sterbende Mutter wohlwissend, dass es für sie an diesem Ort nichts mehr zu sehen gibt. „I’m on a boat. I’m drifting“, beschreibt diese den Zwischenraum zwischen Leben und Tod, in dem nur noch Emotionen und der Blick zurück für einige Momente Linderung verschaffen können.

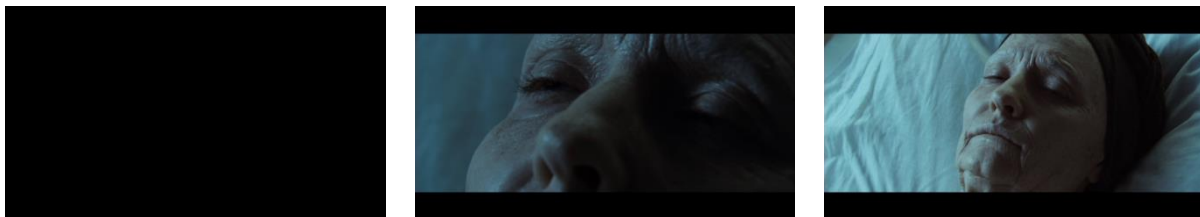


Abb.25: Ein Krankenhaus als Erinnerungsraum: Erste Filmbilder in *The Curious Case of Benjamin Button* (2008)

Nur noch Erinnerungen führen aus diesem blau ausgeleuchteten Sterberaum hinaus, der vollgestopft mit den modernen, aber letztlich wirkungslos bleibenden Instrumenten der High-Tech-Medizin, dem Erinnerungsraum in *TITANIC* (1997) nicht unähnlich ist. Eben dadurch, dass der Film am Ende eines Lebensweges beginnt, muss sich der Zuschauer auf die

erzählerische Konstruktion einer Erinnerung einstellen, in der die versprochene Liebesgeschichte (als die der Film beworben wurde) stattfindet. Über den letztlich tragischen Ausgang dieser Geschichte – die Frau stirbt alleine, ohne ihren Geliebten – wird er bereits in den ersten Momenten des Films in Kenntnis gesetzt, *bevor* die Sterbende als innerfilmische Erzählinstanz den gefärbten Blick zurück ermöglicht, der sie für Momente den blauen Erinnerungsraum verlassen lässt.

Teil III: Erinnerungserzählungen im Kino

Grammatik einer Erinnerungserzählung im Medium Film

3.1. Erzählstruktur

3.1.1. Rückblende oder Erinnerungserzählung

In einer audiovisuellen Erzählung sind zwei Erzählmodi vorstellbar, um aus einer gegenwärtigen Erzählperspektive Vergangenes aufzurufen. Unterschieden werden muss zwischen Rückblenden und Erinnerungsbildern und damit zwischen zwei Phänomenen, die zwar zunächst Ähnlichkeiten aufweisen, jedoch in Bezug auf die Erzählperspektive grundverschieden sind.

Eine Rückblende zeigt innerhalb der filmischen Diegese einen vergangenen Handlungsstrang, der vor dem Zeitpunkt der Erzählung liegt. Diese Informationen über ein Ereignis in der Vergangenheit unterscheiden sich in meiner Definition von Erinnerungsbildern dadurch, dass die Erzählinstanz eine extradiegetische ist: Ein impliziter Regisseur, der dem auktorialen Erzähler in der Literatur entspricht, vermittelt über die Rückblende dem Rezipienten weitere Informationen, die er als objektive Vergegenwärtigung eines vergangenen Ereignisses begreifen kann. Ein schönes Beispiel sind zahlreiche Teaser der Fernsehserie *The-X-Files*. Eine Jahreszahl und häufig eine Ortsangabe wird eingeblendet und ein mysteriöses Ereignis in der Vergangenheit gezeigt. Es folgen die Anfangsmusik und der Vorspann, bevor die Ermittler Scully und Mulder ohne Kenntnis der Vergangenheit ermitteln. In der Fernseh- und Filmgeschichte ist diese Form der Rückblende zu einer gängigen Konvention geworden.

Eine Erinnerungserzählung unterscheidet sich von einer Rückblende grundlegend durch die Erzählperspektive. Im Gegensatz zur Rückblende wird die Diegese nicht durch eine extradiegetische Erzählinstanz etabliert, sondern durch ein intradiegetisches Erzählmedium, also einen sich erinnernden Protagonisten innerhalb der Filmhandlung. Die Filmbilder, die sich wie auch die Rückblende auf ein vergangenes Ereignis beziehen, sind die audiovisuelle Umsetzung personifizierter Erinnerungen und unterscheiden sich besonders in zentralen Schlüssepisoden erkennbar von der konventionellen Darstellung einer aus einer extradiegetischen Perspektive erzählten Geschichte. Durch diese besondere Markierung einer subjektiven Sicht auf die Vergangenheit, so meine These, bleibt die Nachzeitigkeit auch

innerhalb der Vergangenheitserzählung sichtbar, ein weiterer wesentlicher Unterschied zur Rückblende, in der die Vergangenheit fast immer mit den gleichen erzählerischen Mitteln wie die gegenwärtige Handlung umgesetzt wird.

Im Folgenden soll nun zunächst gezeigt werden, wie die Struktur eines idealtypischen Erinnerungsfilms analog zu den bereits besprochenen Erkenntnissen der Gedächtnisforschung aussehen kann und wie in den hier untersuchten exemplarischen Filmbeispielen eine intradiegetische Erzählinstanz etabliert wird. In einem zweiten Schritt soll dann das ‚Vokabular‘ der Erinnerung gesammelt werden, durch das sich Erinnerungserzählungen von dem Modus einer präsentischen Erzählung unterscheiden. Dabei soll immer wieder ganz konkret auf die Fallbeispielanalysen verwiesen werden, die im vorherigen Kapitel zusammengestellt sind.

3.1.2. Idealtypische Erzählkonstruktion von Erinnerungsfilmen

Aus den untersuchten filmischen Beispielen lässt sich ein einfaches idealtypisches Modell zur Konstruktion einer dem epischen Präteritum der Literatur verwandten Erzählhaltung im Film herausarbeiten. Es ist ein Modus, der nicht nur in der Rezeption durch den Zuschauer Wirklichkeit wird, sondern auch, wie die Analysen zeigen konnten, in den besprochenen Verfilmungen bereits dadurch angelegt ist, dass sich das ‚Vokabular‘ der Vergangenheitsbilder doch ganz erheblich von denjenigen der innerfilmischen Gegenwart unterscheidet.

Erinnerungserzählungen im Kino funktionieren fast immer über eine Rahmenhandlung, von der aus ein sich erinnernder Protagonist den Blick zurück in die Vergangenheit lenkt. Um in der folgenden Vergangenheitserzählung dann tatsächlich eine Nachzeitigkeit der Erzählperspektive zu behaupten, muss diese einem bestimmten Vokabular folgen. Diese spezifischen filmischen Mittel weisen sehr große Gemeinsamkeiten mit eben jenen Erzählmechanismen auf, die das Gedächtnis bei der Organisation der Erinnerungen eines Individuums verwendet.

Ebenso wie das autobiographische Gedächtnis mitnichten *alles*, was ein Mensch erlebt, in einen durchgehenden, präzisen Erinnerungstraum umwandelt, wird auch in einem Erinnerungsfilm nicht jede einzelne Szene der Vergangenheitserzählung durch spezielle Filmmittel als Erinnerung gekennzeichnet. Vielmehr findet die Inszenierung der Erinnerungsbilder in emotional bedeutsamen Schlüssepisoden statt, die besondere

emotionale Wendepunkte im Leben des sich erinnernden Protagonisten markieren. Diese Schlüsselszenen stehen im Film analog zu den Erinnerungsepisoden des biographischen Gedächtnisses.

Und so wie auch in der Erinnerungserzählung jedes Menschen der Zeitraum zwischen diesen Episoden mit emotional weniger bedeutsamen Informationen des semantischen Gedächtnisses verschnitten werden, die auch das Gedächtnis nicht besonders ‚inszeniert‘, kann auch der implizite Regisseur eines Erinnerungsfilms die Elemente zwischen den Erinnerungsepisoden mit unauffälligerem Material auffüllen, das sich im ersten Blick nur bedingt von einer präsentisch erzählten Geschichte unterscheidet.

Am Ende der Verfilmung, nachdem die Vergangenheit ‚aufgearbeitet‘ worden ist, steht häufig ein metaphysisches Traumbild, das zeitlich nicht genau verortet werden kann, aber häufig eine transzendente Bedeutung hat. Es ergibt sich folgende idealtypische Struktur:

1. Vergangenheitsbild Prolog der Filme liegt häufig in der Vergangenheit	2. Filmische Gegenwart Besonderes Ereignis als Auslöser der Erinnerungen einer innerfilmischen Erzählinstanz	3. Erinnerung	4. Filmische Gegenwart Es kann zu Korrespondenzen zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen kommen.
5. Erinnerung	6. Filmische Gegenwart	7. Erinnerung	[...]
9. Gegenwart	10. Metaphysisches/ Postmortales Traumbild	11. Credits (häufig nach einer Weißblende)	

3.1.3. Schlüssepisoden

Analog zur Gedächtnisforschung lassen sich die Erinnerungsanteile eines Films in unterschiedliche Abschnitte unterteilen. Zum einen gibt es Schlüssepisoden der erinnerten Handlung, in denen analog zur Arbeitsweise des episodischen Gedächtnisses emotional

einschneidende Wendepunkte des Protagonisten in audiovisuelle Bildwelten verwandelt werden. Dazwischen finden sich Abschnitte der erinnerten Handlung, die unauffälliger inszeniert sind und eher der Informationsvermittlung dienen, so wie auch das episodische Gedächtnis die Zeiträume zwischen den besonderen Erlebnissen mit weit weniger detaillierten Informationen ablegt. Stellt man die Struktur des episodischen Gedächtnisses und die Erzählstruktur eines Erinnerungsfilms gegenüber, sind die Ähnlichkeiten frappierend. Das Kino setzt das Phänomen Erinnerung in den ausgewählten Filmbeispielen so präzise um, so die These, dass die Rezipienten diese Erzählhaltung sofort instinktiv nachvollziehen, weil sie der menschlichen Strategie, mit der eigenen Vergangenheit umzugehen, sehr ähnlich ist.

Neben diesen strukturellen Voraussetzungen ist für einen idealtypischen Erinnerungsfilm entscheidend, ob und wie die Erinnerungs-/Schlüssepisoden inszeniert werden und wie der Übergang von der gegenwärtigen Zeit in die Vergangenheitserzählung funktioniert. Obwohl die zur Verfügung stehenden filmischen Mittel im Prinzip unendlich sind, hat sich doch ein Repertoire von filmischen Mitteln herausgebildet, das immer wieder verwendet wird und von Filmschaffenden und Publikum gleichermaßen akzeptiert wird. Wie dieses Vokabular aussieht, soll im Folgenden gezeigt werden.

3.2. Vokabular der Erinnerung: Motive, Bilder und Töne

Motive

3.2.1. Die (geschlossenen) Augen

Der filmische Blick zurück wird oft durch eine Großaufnahme der Augen des sich erinnernden Mediums eingeleitet und beendet. Dieses Einstellungsmuster korrespondiert mit dem bereits erwähnten Phänomen, dass Erinnerung tatsächlich in der Forschung als eine Form des ‚inneren Sehens‘ erklärt worden ist: „Gerade das, was einem ‚noch vor Augen‘ steht, wovon man noch jedes einzelne Detail buchstäblich zu sehen glaubt, stattet den sich Erinnernden mit der festen Überzeugung aus, dass das, woran er sich erinnert, auch tatsächlich geschehen ist.“¹⁷⁹ Dass diese gefühlte Erinnerung nicht zwingend für den Wahrheitsgehalt des *Gesehenen* spricht, unterstreicht die Notwendigkeit, eine Erinnerungserzählung im Kino grundsätzlich als ein komplexeres System als eine Abfolge von Rahmen und Binnenhandlung zu begreifen.



Abb.26: Die (geschlossenen) Augen in *TITANIC* (1997), *The English Patient* (1996) und *The Curious Case of Benjamin Button* (2008)

3.2.2. Erinnerungsräume

Erinnerungsräume sind besondere Schnittstellen zwischen Vergangenheit und innerfilmischer Gegenwart oder besser ausgedrückt zwischen Erinnerung und Ist-Zustand des sich erinnernden Protagonisten¹⁸⁰. In der Kinogeschichte sind diese Räume immer wieder besonders in Szene gesetzt worden. In *TITANIC* (1997) (vgl. Szenenanalyse 2.1.5.) erinnert sich Rose in einem medial bestens ausgestatteten Raum des Bergungsschiffes, umgeben von Monitoren, die einzelne Detailaufnahmen des versunkenen Wracks in seinem heutigen Zustand zeigen. Im kühl-blauen Neon-Licht kann nur Rose den verrosteten Metallaufnahmen auf den Monitoren Bedeutung verleihen, die für sich genommen nur Schrottwert besitzen und keine Geschichte erzählen können.

An sich wertlose Artefakte sind es auch in *The English Patient* (1996), welche die Erinnerung Almásy beflügeln (vgl. Szenenanalyse 2.2.3.). Der Erinnerungsraum ist auch hier eine Ruine, ein zerstörtes Kloster, dessen teilweise zusammengebrochene Mauern so löchrig erscheinen, wie das Gedächtnis des Protagonisten. Eine Bibliothek ohne Register kann so zum Sinnbild werden für die Funktionsweise des Gedächtnisses. Die kleinen Aufzeichnungen in seinem Buch, die Zettel und Briefe und die Geräusche aus einer anderen Zeit wiederum kann erst Almásy als innerfilmische Erzählinstanz zu jenem Episoden-Puzzle zusammensetzen, aus dem sich eine Vergangenheitserzählung kristallisiert, die in ihrer visuellen Überzeichnung ganz offensichtlich subjektiv gestaltet und modelliert worden ist.

¹⁷⁹ Welzer, Erinnerung, S.39, vgl. Kapitel 1.2.6.

¹⁸⁰ Der Begriff „Erinnerungsraum“ wird in dieser Arbeit in einem anderen Kontext verwendet als zum Beispiel in Aleida Assmanns Darstellung von Erinnerungsräumen als Element des kulturellen Gedächtnisses. Während Assmann den Begriff für verschiedene Medien wie „Schrift“ und „Bild“ in einem kulturwissenschaftlichen Kontext erschließt, wird das Motiv des Erinnerungsraums in dieser Arbeit als ein wichtiges Element der Erzählkonstruktion eingeführt, vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

In *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) endet der Lebensweg einer Frau im kühlen Blau des Krankenhauslichtes und im Angesicht der Instrumente der High-Tech-Medizin (vgl. Szenenanalyse 3.3.2.), die den Monitoren auf dem Bergungsschiff in *TITANIC* (1997) erstaunlich ähneln. Erst an diesem Nicht-Ort zwischen Leben und Tod gelingt es der Protagonistin einen Kontakt zu ihren Erinnerungen herzustellen und davon ihrer Tochter (und dem Kinopublikum) zu erzählen.

Auch in anderen als den hier ausführlich untersuchten Verfilmungen ist das Motiv des Erinnerungsraums immer wieder präsent. In *Apocalypse Now* (1979) erinnert sich der Protagonist im Alkoholrausch versunken in einem heruntergekommenen Hotelzimmer in Saigon, einem Ort der spätestens seit Lessing¹⁸¹ sinnbildlich für einen zeitlichen Nicht-Ort zwischen Gegenwart und Zukunft steht. In *Once Upon a Time in America* (1984) versinkt Noodles (Robert De Niro) im Rausch einer Opiumhöhle, bevor ein Telefonklingeln die Verbindung zu einer längst vergangenen Episode seines Lebens herstellt. Und in *Aimée & Jaguar* (1999) erfolgt der filmische Blick zurück aus einem Altenheim, dessen Bewohner keine Zukunft mehr haben (vgl. Szenenanalyse 2.3.1.).



Abb.27: Erinnerungsräume in *TITANIC* (1997), *The English Patient* (1996) und *The Curious Case of Benjamin Button* (2008)

3.2.3. Landschaften: Wasser- und Wüstenwelten

Immer wieder werden symbolische aufgeladene Landschaftsbilder mit einer Bedeutung belegt, die bestimmte Erzählkonstruktionen unterstützen können. „Ozeanische Gefühle“ werden sowohl in den Ozeanbildern in *TITANIC* (1997) als auch in *The English Patient* (1996) erlebbar und sind in zahlreichen Filmanalysen beschrieben worden: „Die Gegenwart des Meeres ist für Fragen der Zeit produktiv. Die Präsenz des Meeres sprengt die Verdichtung

¹⁸¹ Gotthold Ephraim Lessing lässt schon sein 1755 erschienenes Trauerspiel „Miss Sara Sampson“ in einem „elenden Wirtshaus“ spielen, heute würde man sagen, einem Motel und Zwischenort, in dem emotional verwirrte Menschen zu sich selbst finden müssen. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Aufzügen (1755), Frankfurt am Main 2005.

auf das zeitliche Präsens, das heißt, mit dem Meer entkommen die Filme der Gegenwart“¹⁸² beschreibt zum Beispiel Elisabeth Büttner die narratologische Funktion des Motives Ozean im Kino. Über eine unendliche, blaue Wasserfläche fliegt in *TITANIC* (1997) die alte Rose auf das Bergungsschiff, das über der Vergangenheit in der Tiefe des Meeres schwebt (vgl. Szenenanalyse 2.1.5.). Der englische Patient fliegt mit einem kleinen Flugzeug über ein imaginäres Wüstenmeer, dessen gleichförmige Hügel sich bis zum Horizont erstrecken (vgl. Szenenanalyse 2.2.2.). Die Falten seiner Bettdecke erinnern ihn an diese Landschaft (vgl. Szenenanalyse 2.2.4), die in seiner Erzählung zugleich zu einem Sinnbild für den Körper der toten Geliebten wird, den er ebenso vermessen will wie die Höhle der Schwimmer als symbolisch aufgeladene Insel in diesem Wüstenmeer als imaginäre Kartographie seiner Psyche.

Das Bild der Wasseroberfläche, unter der die Erinnerung gar nicht oder nur teilweise erkennbar ist, findet sich auch in audiovisuellen Produktionen neueren Datums, zum Beispiel in der hochgelobten Netflix-Serie *The Sinner* (2017), in der sich eine Gefängnisinsassin verzweifelt bemüht, ihr Gedächtnis wiederzufinden. Unter Hypnose versucht sie, sich zu erinnern – und sieht sich dabei am Rande einer spiegelglatten Wasserfläche stehen, in die sie Schritt für Schritt hineingeht, bevor erste Erinnerungsepisoden sie übermannen. Auch in *The Sinner* (2017) bringt der Gang ins symbolische Wasser keine komplette Erzählung, sondern zunächst nur traumatische und bearbeitete Momente zum Vorschein, die ein Ermittler erst in mühevoller Kleinarbeit zu einer Narration zusammenfügen kann, durch welche die ursprünglichen Ereignisse nachvollziehbar werden.

3.2.4. Fotografieren und Kartographieren

Die Gegenwart festhalten wollen, mittels Fotografien, Filmaufnahmen und Bildern, ist ein alter Traum der Menschheit. Dabei spiegelt der Vorgang des Fotografierens und noch mehr der des Zeichnens einmal mehr die Funktionsweise des Gedächtnisses wieder: Es kommt immer auf die höchst subjektive Auswahl des Betrachters an, welche Perspektive eines Moments das Ereignis um Jahrzehnte überleben kann. Fotografen wählen einen unendlich kleinen Bildausschnitt der sie zum Zeitpunkt der Aufnahme umgebenden Welt aus und zeichnende Künstler verändern das Erlebte bereits bei der Übertragung in ein Bild oft ganz erheblich. Übrig bleiben subjektiv bearbeitete Artefakte, die mit dem tatsächlichen Geschehen

¹⁸² Büttner, Orte, S.62-72.

oft nur rudimentär etwas zu tun haben. Es überrascht deshalb nicht, dass der Vorgang des Malens und Fotografierens in den hier untersuchten Erinnerungsfilmen omnipräsent ist. In *TITANIC* (1997) ist bereits in den allerersten Filmbildern ein Kameramann zu erkennen, der den historischen Moment der Abfahrt für die Ewigkeit einzufangen versucht (vgl. Szenenanalyse 2.1.4.). Das Herzstück von Roses Erinnerung ist eine Aktzeichnung, die ihr Geliebter Jack von seinem nackten Modell in einer Erste-Klasse-Kabine anfertigt. In einer Großaufnahme erleben wir, wie der Stift über das Papier huscht und ein Frauenkörper entsteht, der für immer jung bleibt und ein Moment verewigt wird, der in einem krassen Gegensatz zum Gesicht der alten Frau steht, die Jahrzehnte später ausgelöst durch diese Zeichnung die Erinnerung an diese wichtige Schlüssepisode in ihrem Leben zurückerlangt (vgl. Szenenanalyse 2.1.8.). Auch in *The English Patient* (1996) spielt der Vorgang des Zeichnens eine herausragende Rolle. Bereits die allerersten Aufnahmen des Films zeigen eine Totale des Pinsels, mit dem Almásy eine Detailzeichnung aus der Höhle der Schwimmer zu Papier bringt (vgl. Szenenanalyse 2.2.2.). Der Wüstenforscher hat sich dem Kartografieren und Dokumentieren verschrieben, zeichnet ständig irgendetwas und belegt den Körper seiner Geliebten mit Ortsbezeichnungen. Als Artefakte sind es später diese selbst hergestellten Bilder, die für den todkranken Patienten und die Zuschauer den subjektiven Blick in die Vergangenheit öffnen (vgl. Szenenanalyse 2.2.4.), deren Filmbilder, davon ist auszugehen, ebenso verfärbt und bearbeitet sind, wie die analog entstandenen Aufzeichnungen in Almásys Gepäck – oder die idealisierte Aktzeichnung der jungen Rose, die den Blick ihres jungen Liebhabers für die Ewigkeit konserviert hat.

3.2.5. Das (entstellte) Gesicht

Zerfurchte, vom Feuer entstellte oder vom Alter gezeichnete Gesichter in der Nahaufnahme sind ein zentrales Motiv der hier untersuchten Erinnerungsfilme. Die in der Diegese des Films *TITANIC* (1997) 101 Jahre alte Rose versammelt in den Falten ihrer Haut die Erfahrungen eines ganzen Lebens, an denen die Zuschauer über ihre Erinnerungen teilnehmen können (vgl. Szenenanalyse 2.1.5.). Auch in *The English Patient* (1996) wird eine in diesem Beispiel durch Feuer entstellte Landschaft zur Projektionsfläche: Jede Erinnerungsepisode beginnt mit einer Totalen dieses Gesichtes (vgl. Szenenanalyse 2.2.5.), als könne die Kamera die körperliche Grenze überwinden und gleichsam in die Gedankenwelt des Protagonisten eindringen. „Das übergroße Filmgesicht [überwältigt] den Blick derart, dass wir zwischen fiktiver Nähe (Film) und faktischer Ferne (Filmleinwand) jeden Maßstab verlieren“, schreibt

der Kulturwissenschaftler Hans Belting¹⁸³ zur besonderen Wirkung dieser Einstellung auf die Zuschauer.

Nach der Überblendung von diesen Gesichtern in die erinnerte Vergangenheit erleben wir höchst subjektive Bildwelten, deren Vorzeitigkeit durch die abschließende Überblendung auf das Gesicht nach jeder Schlüssepisode neu etabliert wird (vgl. zum Beispiel Szenenanalysen 2.1.10 und 2.2.5.). Der Reiz dieser Erzählhaltung liegt dabei auch im Zustand des körperlichen Verfalls der Erzählmedien, der in einem starken Kontrast zu den Erlebnissen der Vergangenheit steht. Rose und Almásy können sich körperlich nur noch höchst eingeschränkt bewegen und stehen erkennbar am Ende ihres Lebensweges. Beide sind nur noch in der modellierten Erinnerung in der Lage, ihre Leidenschaften auszuleben.

3.2.6. Die Ruine

Eng verwandt mit dem entstellten Gesicht ist das aus der Literatur bekannte Motiv der Ruine, das in den hier untersuchten Erinnerungs-Filmen eine wichtige Rolle spielt. Dabei kann der Begriff ‚Ruine‘ durchaus weit gefasst werden. In *TITANIC* (1997) sind es die stets präsenten Bilder des Schiffswracks, die den Zuschauer permanent an die Vergänglichkeit, den Zerfall und die verstreichende Zeit gemahnen. Dabei bedient sich Cameron bzw. der implizite Regisseur nicht nur spektakulären Totalen des versunkenen Schiffs, sondern immer wieder auch kleiner Details, Türen, die in der Überblendung in Sekunden verfallen (vgl. Szenenanalyse 2.1.4.), das geisterhafte Bild eines Kamins, der aus dem Zustand der Zerstörung sich wieder zu neuem Glanz verwandelt (vgl. Szenenanalyse 2.1.8.) oder das Bild einer verwüsteten Erste-Klasse-Kabine, in die Tauch-Roboter ganz zu Beginn auf der Suche nach materiellen Schätzen eindringen (vgl. Szenenanalyse 2.1.4.).

In *The English Patient* (1996) ist es ein zerstörtes Kloster, in dem der Patient wie im Fieberwahn Bildern einer Vergangenheit ausgesetzt ist, deren Bildreichtum in einem krassen Gegensatz zu den leeren Raumfluchten des einstmals heiligen Ortes steht (vgl. Szenenanalyse 2.2.3.). Und in *Aimée & Jaguar* (1999) führt uns der extradiegetische Erzähler ganz zu Beginn in eine Alt-Berliner Wohnung, der Mobiliar sich wie in der zerstörten Kabinen der Titanic zertrümmert und nutzlos in den Räumen stapelt, deren Vergangenheit nur noch über die Erinnerung jener alten Frau zugänglich ist, die hier ihr Leben verbracht hat – und als

¹⁸³ Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2014, S.260.

innerfilmische Erzählinstanz bereit ist, mit dem Zuschauer *ihre* Bilder der Vergangenheit dieser Ruinenlandschaft zu teilen (vgl. Szenenanalyse 2.3.2.)¹⁸⁴.



Abb.28: Das Motiv der Ruine in *TITANIC* (1997), *The English Patient* (1996) und *Aimée & Jaguar* (1999)

3.2.7. Artefakte

Neben Zeichnungen und Fotos sind Artefakte aller Art ein beliebtes Motiv in einem Erinnerungsfilm, um einen personifizierten Erinnerungstraum des als Erzählmedium fungierenden Protagonisten zu ermöglichen. Zerstörte Spiegel, Haarspangen oder der Kopf einer Puppe in *TITANIC* (1997) (vgl. Szenenanalyse 2.1.5.) oder Almásys Sammlung von Gegenständen und Schriften (vgl. Szenenanalyse 2.2.4.) – stets kann der Zuschauer mit dem Objekt losgelöst aus seiner Zeit und seinem Raum nur sehr bedingt etwas anfangen. Erst die Belegung der Gegenstände mit Bedeutung durch ein innerfilmisches Erzählmedium ermöglicht die Zuordnung und Entdeckung der Vergangenheit, in der der Gegenstand in seiner Zerstörung und Vergänglichkeit dem Zuschauer allerdings stets in Erinnerung – und eben dadurch die Vorzeitigkeit der erzählten Geschichte präsent bleibt.

Visuelle Mittel

3.2.8. Überzeichnete Farbigkeit

Ein häufig verwendetes Erzählmittel ist die farbliche Überzeichnung von personifizierten Erinnerungsepisoden einer innerfilmischen Erzählinstanz. Beispielhaft sei hier die Analyse von *TITANIC* (1997) durch Hermann Kappelhoff erwähnt, in der festgestellt wird: „Das über das Meer fliegende Schiff brilliert genau mit jenem Zuviel farbiger Lebendigkeit dem

¹⁸⁴ Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl schreiben über das Motiv der Ruine: „Da sie zugleich Inbegriff von Kontinuität und Dauer sowie Inbegriff von Zerstörung und Wandel ist, kann sie in kein Denksystem abschließend integriert und durch keine Kategorisierung sicher erfasst werden. Gerade diese semantische Unruhe, die von ihr ausgeht, ist es aber, welche sie zum Anstoß immer neuer

berauschenden Eindruck unmittelbarer Visualität“, allerdings ohne diese richtige Beobachtung in Bezug zu setzen zur Erzählkonstruktion des Films, die eben solche überzeichneten Bilder als bearbeitete und modellierte Erinnerungsepisoden einer alten Frau erst möglich macht (vgl. Szenenanalyse 2.1.6. und 2.1.7.). Auch die imaginären Wüstenwelten des englischen Patienten, die mit den Körperfarben der idealisierten weiblichen Hauptdarstellerin korrespondieren, kennzeichnen eine subjektiv überzeichnete Erinnerungsepisode eines im Fieberwahn fantasierenden Patienten (vgl. Szenenanalyse 2.2.2.). Diese steht im deutlichen Gegensatz zur auktorialen Erzählhaltung in Filmen wie *Out of Africa* (1985), in denen der Modus eines präsentischen Erzählens trotz Rahmenhandlung nicht verlassen wird. In *Vanilla Sky* (1999) dagegen ist der „vanillefarbene“ Himmel, der „an ein Gemälde von Monet erinnert“, wichtiger Bestandteil einer vom Protagonisten erfundenen Erinnerungsepisode, die so nie stattgefunden hat.



Abb.29: „Monet-Himmel“: farblich verfremdetes Erinnerungsbild in *Vanilla Sky* (1999)

3.2.9. Der ‚Top Shot‘

Der ‚Top Shot‘ bezeichnet eine Kameraperspektive, in der die Kamera über dem liegenden Protagonisten schwebt und häufig langsam nach oben zurückfährt. Dieses Einstellungsmuster ist seit Mitte der 1990er Jahre immer wieder als erzählerische Subjektivierungsstrategie

Suchbewegungen und Selbstreflexionen im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Erfahrung und Geschichtszeichen, zwischen Vergessen und Erinnern werden lässt“, vgl. Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S.11.

verwendet worden: „Blicke von oben auf eine einsame liegende Figur haben häufiger diese Funktion. Sie relativieren die subjektive Wichtigkeit, betonen den Abstand, aber auch die fiktionale Verfügbarkeit der Figuren. Zugleich besitzen sie etwas meditatives, hemmen die Handlung, halten inne, falls schon begonnen worden war, oder erlauben es Bilanz zu ziehen. So eignen sie sich auch als Momente der Pause, der Ruhe vor dem Sturm, der Wendung, des Rückblicks, der Evaluation“¹⁸⁵, schreibt Christine Brinckmann. Bereits in Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1949) leitet ein (umgekehrter) ‚Top Shot‘ die rückblickende Erzählung eines Toten ein. In *TITANIC* (1997) endet die Erinnerungserzählung der alten Rose mit einem Blick von oben (vgl. Szenenanalyse 2.1.9.) und in *Pearl Harbor* (2001) mündet die Narration in einem Off-Kommentar der aus der Zukunft (!) zurückblickenden Evelyn und einem ‚Top Shot‘ auf den mit der amerikanischen Flagge bedeckten Sarg des Geliebten.



Abb.30: Alles nur ein Blick zurück? Ein ‚Top Shot‘ in *Pearl Harbor* (2001)

3.2.10. Überblendungen

Ein formal einfaches, aber wirkungsvolles Mittel zur Etablierung von Erinnerungserzählungen sind Überblendungen. In *The English Patient* (1996) besonders häufig verwendet, zeigen sie oft nur für wenige Sekunden eine Nahaufnahme des sich erinnernden Protagonisten, um dann wieder in die subjektive Innensicht zurückzublenden (vgl. Szenenanalyse 2.2.5. und 2.2.6.). In *TITANIC* (1997) verjüngt sich mittels moderner Digitaltechnik das Gesicht der alten Rose ebenso wie die Trümmer des Wracks, und verwandelt sich zurück in jenen erinnerten Zustand des Jahres 1912, der einen Großteil der Diegese einnimmt (vgl. Szenenanalyse 2.1.7. und 2.1.8.). Eine Erinnerung als physische Verjüngung findet sich auch in der Verfilmung *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), in welcher der Hauptprotagonist in der Erinnerung der aus dem Alter zurückblickenden Protagonistin immer jünger wird. Die Überblendung ermöglicht es für Momente, tatsächlich verschiedene Erzählebenen visuell übereinanderzulegen – und somit dem Zuschauer die

¹⁸⁵ Brinckmann, Bett, S.88., vgl. Kapitel 2.1.9.

Vorzeitigkeit der Erinnerungserzählung buchstäblich vor Augen zu rufen.



Abb.31: Überblendungen in *TITANIC* (1997) und *The English Patient* (1996)

3.2.11. Schwarzweiß und sepia

Vielleicht das häufigste Mittel zur Kennzeichnung bestimmter Episoden eines Films als Vergangenheit ist die farbliche oder qualitative Verfremdung des Bildmaterials. Dabei ist die schwarzweiße oder sepiafarbene Gestaltung der Vergangenheitsepisoden oftmals verbunden mit einer grobkörnigen Auflösung. Es fällt jedoch auf, dass derartige vergleichsweise einfache visuelle Effekte häufig mit einer auktorialen Erzählhaltung korrespondieren. Die farblich verfremdeten Episoden zeigen fast immer eine Vergangenheitsepisode aus einer neutralen Kameraperspektive und eben keine personifizierte Erinnerung. Um dieses Bildmaterial überhaupt unterscheidbar von der filmischen Gegenwart zu gestalten, ist die Verwendung eines Farbfilters ein gängiges Erzählmittel.

Auditive Mittel

3.2.12. Voice Over

Die wohl am häufigsten verwendete und einfachste Möglichkeit, verschiedene zeitliche Erzählebenen in einer Einstellung zu verbinden, ist der Off-Kommentar. Ein Erzähler, oft einer der Protagonisten der Handlung, beginnt von einem vergangenen Ereignis zu erzählen und die visuelle Ebene des Films bebildert das, was erzählt wird. Es muss jedoch immer am jeweiligen Beispiel überprüft werden, ob die Kamera aus einer extradiegetischen Perspektive in Form einer Rückblende lediglich eine ‚objektive‘ Vergangenheit bebildert, von der die innerfilmische Erzählinstanz berichtet (beispielsweise dokumentarische Aufnahmen von der

Besetzung Paris' durch die Deutschen in *Casablanca* (1942)), oder ob die Bilder die subjektive Erinnerung des erzählenden Protagonisten zeigen.

In *TITANIC* (1997) werden besonders gekennzeichneten Erinnerungsepisoden immer wieder durch eine sprachliche Erzählinstanz unterbrochen (vgl. Szenenanalyse 2.1.10), bevor auch das Bild in die gegenwärtige Handlung wechselt. Der Zuschauer wird dadurch daran erinnert, dass die alte Frau diese Bilder aufruft, die deshalb keinen realistischen Darstellungskonventionen folgen müssen: Sie sind Teil der subjektiven Erinnerung der alten Rose, die diese zum ersten Mal anderen Menschen *erzählt*. Der Einsatz der Stimme, die aus einer fernen Zukunft in die Erinnerung hinein ‚strahlt‘, funktioniert als Subjektivierungsstrategie für Erinnerungsbilder, wenngleich der Einsatz einer sprachlichen Erzählinstanz alleine noch keine Erinnerungserzählung etablieren kann.

3.2.13. Musik

Eine Raum und Zeit überbrückende Musik ist ein dem Voice Over vergleichbares Erzählmittel, das eine ähnliche Wirkung entfalten kann. Auch hier muss zunächst gefragt werden, ob es sich um eine bloße musikalische Untermalung auf einer extradiegetischen Erzählebene handelt, die von einem impliziten Regisseur eingesetzt wird, jedoch für den Protagonisten der Diegese unhörbar bleibt. Eine solche Konstruktion verweist in der Regel eher auf eine Rückblende und vermittelt dem Zuschauer das Signal, dass ab hier eine zum Zeitpunkt der Erzählung bereits vergangene Handlung aus einer extradiegetischen Perspektive gezeigt wird. In der Konstruktion von Erinnerungserzählungen wird dagegen häufig Musik verwendet, die Bestandteil der Filmhandlung ist und damit auch für das intradiegetische Erzählmedium wahrnehmbar ist.

Im deutschen Kinofilm *Aimée & Jaguar* (1999) erinnert sich beispielsweise eine Frau im Altersheim, noch bevor sie die Erinnerungen ‚sieht‘, an die Musik in der Opernaufführung, die sie mit ihrer von den Nationalsozialisten ermordeten Freundin Felice besuchte (vgl. Szenenanalyse 3.2). In *TITANIC* (1997) wird der erste Flashback von Rose eingeleitet von einem Anschwellen der musikalischen Geräuschkulisse der Schiffs-Band, die einst in der versunkenen Erste-Klasse-Welt spielte und von Rose *und* dem Zuschauer in diesem Augenblick plötzlich wieder hörbar ist (vgl. Szenenanalyse 2.1.4.).

3.2.14. Raum und Zeit überbrückende Klänge

Geräusche und Klänge prägen sich ebenso wie Musik auf besondere Weise im Gedächtnis eines Menschen ein. Dabei speichert das Gehirn nicht den tatsächlichen Klangteppich, der zu einem bestimmten Augenblick das Gehör erreicht, sondern verbindet ausgewählte Klangphänomene mit einer bestimmten (emotionalen) Erfahrung. Ein musikalisches Motiv oder ein markantes Geräusch kann so auch noch nach Jahren eine emotionale Reaktion auslösen, auch dann, wenn das ihr zu Grunde liegende Ereignis vergessen oder verdrängt worden ist: „So können etwa die Details, die mit (...) (einem) Autounfall zusammenhängen verschwimmen, verändert oder völlig vergessen werden, während der Hupton nach wie vor in der Lage ist, eine – dann scheinbar unerklärliche emotionale Reaktion auszulösen“¹⁸⁶, schreibt Harald Welzer (vgl. Kapitel 1.2.). Ähnliches gilt auch für Gerüche, wobei diese Sinneswahrnehmung angesichts der Tatsache, dass es bisher keine Geruchskinos gibt, zunächst vernachlässigt werden kann. Allerdings findet diese wichtige Form der sinnlichen Wahrnehmung gelegentlich über die Sprache Zugang in audiovisuelle Werke, etwa wenn Rose in *TITANIC* (1997) die Erinnerungserzählung mit den Worten einleitet: „I can still smell the fresh paint“ (vgl. Szenenanalyse 2.1.4.).

Das Medium Film adaptiert diese Arbeitsweise des Gedächtnisses in zahlreichen Verfilmungen. In den genannten Beispielen etwa wird der englische Patient durch das Klingen und Klirren der auf dem Hof spielenden Katharine an die Geräuschkulisse der Wüste erinnert (vgl. Szenenanalyse 2.2.6.). Das Plätschern des Wassers der Pumpe auf den Hof erinnert Almásy an das gemeinsame, erotisch aufgeladene Bad mit der Geliebten (vgl. Szenenanalyse 2.2.7.).

3.2.15. Hall und Isolierung

In der Gedächtnisforschung ist heraus gearbeitet worden, wie die Isolierung von bestimmten Geräuschen gerade in psychischen Extremsituationen (wie zum Beispiel ein Autounfall) die Erinnerung bestimmt – und das Wieder-Hören dieser Geräusche noch nach Jahrzehnten eine emotionale Reaktion bei den betreffenden Menschen hervorrufen kann (vgl. Kapitel 1.2.). Erinnerungsfilme können über die Tonspur diesen Prozess adaptieren, wie zum Beispiel die Analyse der *TITANIC*-Verfilmung (1997) – Verfilmung gezeigt hat, in der sich im Moment des herabsinkenden Rettungsboots das Knarren und Ächzen des Bootsdavits in Roses

¹⁸⁶ Welzer, Gedächtnis, S.135.

Gedächtnis eingebrannt hat – und als isoliertes Geräusch für Momente ausschließlich im Kino-Saal zu hören ist (vgl. Szenenanalyse 2.1.9. und die Tabelle zur Tonspur). Auch in *The English Patient* (1996) sind es immer wieder einzelne, isolierte Geräusche, die Almásy aus der Gegenwart in die Erinnerung begleiten, so zum Beispiel das leitmotivische Klingen und Klirren der Medizinflaschen eines Wüstenhändlers, das bereits in den ersten Momenten des Films zu hören ist und sich in das Gedächtnis des Patienten eingebrannt hat, als er mit seinen schrecklichen Verletzungen in einer Höhle in der Wüste gepflegt wurde, wie sich für den Zuschauer erst später zeigen wird (vgl. Szenenanalyse 2.2.3.). Neben der Isolierung einzelner Geräusche als Erzählstrategie funktioniert auch die zusätzliche Verfremdung als Markierung einer Erinnerungserzählung. In *TITANIC* (1997) treibt Rose auf einem Stück Holz im eiskalten Ozean und nimmt die Rufe des Offiziers auf dem Rettungsboot im Rückblick nur mit einem starken Hall bearbeitet, wie aus weiter Ferne wahr (vgl. Szenenanalyse 2.1.10. und die Tabelle zur Tonspur), bevor sie sich von ihrem toten Geliebten verabschiedet und der Film auf die geschlossenen Augen der sich erinnernden alten Frau überblendet. Für den Zuschauer markiert die Tonspur hier nicht nur die Subjektivität des rückblickenden Erlebens, sondern versetzt ihn auch ganz unmittelbar in einen besonderen körperlichen Zustand. „Das Auseinanderklaffen von visueller und auditiver Raumwahrnehmung bringt das Sicherheitsgefühl ins Wanken, weil es sich von der Alltagswahrnehmung signifikant unterscheidet“¹⁸⁷, beschreibt Barbara Flückiger den besonderen Zustand, den derartige Komposition auslösen. Der Zuschauer kann also ganz unmittelbar in einen Erregungszustand versetzt werden, der mit den Emotionen vergleichbar ist, die die isolierten Geräusche innerhalb der Diegese in der sich erinnernden Hauptfigur auslösen.

¹⁸⁷ Flückiger, Sounddesign, S.399f.

Résumé und Ausblick: Transmediales Erinnern

Hermann Kappelhoff konstatierte bereits in den Farbfilm-Melodramen Douglas Sirks eine „Verwandlung des Kamerablicks von einem objektiven ‚ich sehe‘ in ein lyrisches ‚ich empfinde‘¹⁸⁸. Wie weitreichend sich diese Verwandlung des Kamerablicks bis zum Melodram der Jahrtausendwende entwickelt hat, konnte an verschiedenen Filmbeispielen analysiert werden. Als Grundlage für die Entfesselung der Bilder zu einer „Welt der allumfassenden Bedeutungskorrespondenzen“ (Kappelhoff)¹⁸⁹ dient in allen vier hier besprochenen Melodramen eine besondere narratologische Strategie: Indem die impliziten Regisseure ihre Geschichte nicht aus einer extradiegetischen Perspektive, sondern als Erinnerungstraum einer innerfilmischen Erzählinstanz komponieren, gelingt es ihnen, Bildwelten zu gestalten, die es den Zuschauern ermöglichen, die erinnerten und bearbeiteten Emotionen nachzuerleben. In dieser Arbeit konnte gezeigt werden, wie es mit einer derartigen Erzählkonstruktion auch im Medium Film gelingen kann, eine Vergangenheitserzählung zu etablieren, in der über das bloße Vorhandensein einer Rahmenhandlung hinaus die Nachzeitigkeit der erzählten Geschichte permanent durch bestimmte audiovisuelle Mittel für den Zuschauer erkennbar ist.

Die Analysen von Schlüsselszenen aus *TITANIC* (1997), *The English Patient* (1996), *Aimée & Jaguar* (1999) und *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) haben gezeigt, wie eng die Forschungserkenntnisse zur Arbeit des Gedächtnisses mit der medialen Umsetzung von Erinnerungen in den ausgewählten Filmbeispielen korrespondieren: Inspiriert von der (bis heute bekannten) Funktionsweise des Gedächtnisses (vgl. Kapitel 1.2.) hat sich offenbar eine Erzählhaltung etabliert, die sich fundamental von den narratologischen und ästhetischen Konventionen eines präsentischen Erzählens unterscheidet und vielleicht eben deshalb von vielen Zuschauern begeistert rezipiert wird, weil ihre Erzählmechanismen eng verwandt sind mit dem im Erinnerungsvermögens angelegten ‚Kopf-Kino‘ jedes Menschen. Die überraschend präzise Umsetzung des Phänomens Gedächtnis durch die Bildmaschine Kino deutet einmal mehr drauf hin, dass audiovisuelle Medien vielleicht doch nicht – wie immer wieder vermutet – die Erzählhaltungen der (immer noch oft als das kulturell wertvollere Medium betrachteten) Literatur adaptieren, in der vor allem der Modus des epischen Präteritums zu durchaus vergleichbaren Phänomenen führt. Es ist im Gegenteil mit Blick auf die Erkenntnisse dieser Arbeit anzunehmen, dass eine endliche Zahl von Erzählhaltungen wie

¹⁸⁸ Hermann Kappelhoff: Politik der Gefühle, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das dritte Reich und der Film*, München 2004, S.263-264.

¹⁸⁹ Ebd.

„Erinnerung“, „Traum“ oder „Ich-Subjektive“ in der menschlichen Psyche angelegt sind und offenbar von den unterschiedlichen Medien (zum Beispiel Comic, Literatur, Hörspiel oder eben Film) mit den ihnen eigenen narrativen Mitteln umgesetzt werden.

Es konnte darüber hinaus gezeigt werden, wie eng verwandt nach dem Stand der Forschung Erinnerungen und die ebenfalls immer wieder im Kino realisierten Traumbilder sind: Viel vergleichbarer jedenfalls, als die präsentische Wahrnehmung und die nahezu immer bearbeiteten Gedächtnis-Bilder, die mitnichten das Aufrufen von mit fotografischer Präzision abgelegten Speicherinhalten darstellen. Es überrascht folglich nicht, dass auch in den untersuchten Filmbeispielen die Erinnerungsepisoden der symbolischen Konstruktion eines Traumes wesentlich mehr gleichen als dem Modus eines gegenwärtigen Erzählens. Dass diese narrative Konstruktion von einem Millionenpublikum bewusst oder unbewusst verinnerlicht worden ist, dafür ist besonders die hier untersuchte *TITANIC*-Verfilmung ein herausragendes Beispiel: Nur in ‚Erinnerungsträumen‘ – so die These – funktionieren derart offensichtlich unwahre Sequenzen wie der berühmte Flug der Liebenden am Schiffsrumpf (vgl. Szenenanalyse 2.1.7.), in denen eine emotionale Disposition in der Erinnerung über jede Wahrscheinlichkeit trotzend, Menschen überall auf der Welt zum Mitträumen verführen konnte. Wenn bis heute eben diese Sequenz immer wieder als ‚kitschig‘ und ‚überzeichnet‘ gebrandmarkt wird, liegt das ganz offensichtlich auch daran, dass im kollektiven Gedächtnis das Ende der Sequenz in Vergessenheit geraten ist: Das überzeichnete Traumbild zerfällt in das Wrack der Titanic auf dem Meeresgrund und die Kamera zeigt das Gesicht des Erzählmediums der alten Rose, das diese Bilder projiziert hat. In Erinnerungsträumen wie diesen greift ein Kitschvorwurf offenbar bei der Mehrheit der Kinoszauer nicht, weil eine derartige Überzeichnung jedem Menschen aus seinem eigenen Erinnerungsrepertoire bekannt sein dürfte.

Dass es sich bei den hier untersuchten Filmen ausschließlich um nahezu klassische melodramatische Plot-Situationen handelt ist – so eine weitere Erkenntnis dieser Arbeit – kein Zufall. Wie kein anderes Filmgenre ist das Melodram geradezu darauf angelegt, oft abseits einer logischen und dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit folgenden Handlung, die Schlüsselszenen des melodramatischen Baukastens (Erste Begegnung, Erster Kuss, Trennung auf Zeit, Wiedersehen usw.) mit allen zur Verfügung stehenden audiovisuellen Mitteln zu zelebrieren. Diese Konzentration auf die besonderen, herausragenden Momente einer oft unerfüllten Liebesgeschichte korrespondiert mit der beschriebenen Arbeitsweise des Gehirns,

das im episodischen Gedächtnis eben keine durchgehenden ‚Handlungsstränge‘, sondern nur die besonderen Wendepunkte und Schlüsselmomente im Leben eines Menschen bearbeitet und ablegt (vgl. Kapitel 1.2.4.). Dass eine unerfüllte Liebesgeschichte aus der rückblickenden Perspektive eines gealterten oder stark entstellten Erzählmediums durch die von Beginn an erkennbare Unerfüllbarkeit besonders entfaltet werden kann, erscheint mehr als einleuchtend: Das Melodram und die Erinnerung korrespondieren in besonderer Weise, übrigens nicht erst im Kino¹⁹⁰.

Wie das Phänomen Erinnerung in anderen Medien rezipiert wird und wie ein Medienübergreifendes Vokabular dieser transmedialen Erzählhaltung aussehen könnte, wäre ein vielversprechendes Thema für eine künftige Arbeit, die dann auch die immer wieder mit den großen Gesellschaftsromanen des 20. Jahrhunderts verglichenen amerikanischen Serien-Erzählungen des letzten Jahrzehnts berücksichtigen müsste. Die viel gelobte NETFLIX-Serie *The Sinner* (2017) beispielsweise könnte für eine Analyse des Umgangs mit Erinnerungen und der weiteren Ausdifferenzierung der Narratologie in audiovisuellen Medien ein vielversprechender Ausgangspunkt sein¹⁹¹.

¹⁹⁰ Bereits die 1849 erschienene Novelle *Immensee* von Theodor Storm entwirft beispielhaft eine mit den hier untersuchten Filmbeispielen vergleichbare Erzählung, in der sich ein Mann am Ende seines Lebenswegs an eine unerfüllte Liebesgeschichte erinnert.

¹⁹¹ Die NETFLIX-Serie *The Sinner* (2017) entwirft in acht Kapiteln (alle ca. 45 Minuten) die Geschichte einer Frau, die ihr Gedächtnis verloren hat – und unter dem Einfluss von Geräuschen, besonderen Erinnerungsräumen und Gesprächen erst langsam wieder zurückerlangt. Viele Erzählmittel, die in dieser Arbeit herausgearbeitet worden sind, finden sich in *The Sinner* wieder und werden angesichts der enormen Länge der audiovisuellen Erzählung sogar noch weiter ausdifferenziert.

Anhang

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (Hg.): Ruinenbilder, München 2002.
- Ballard, Robert D. (aus dem Amerikanischen von Ralf Friese): Das Geheimnis der TITANIC. 3800 Meter unter Wasser, Berlin 1995.
- bat. (Autorenkürzel): Sie hat geschwiegen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.5.2006, S.37.
- Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2014.
- Beutelschmidt, Thomas; Hinz, Hans Martin (Hg.): Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur. Frankfurt am Main 2007.
- Birr, Hannah; Reinerth, Maïke Sarah; Thon, Jan-Noël (Hg.): Probleme filmischen Erzählens, Berlin 2009.
- Blanchet, Robert: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, Marburg 2003.
- Büttner, Elisabeth: Orte, Nichtorte, Tauschpraktiken. Die Zeit des Abgebildeten und die Zeit des Gebrauchs in Filmfragmenten und Found-Footage-Filmen, in: Rüffert, ZeitSprünge, S.62-72.
- Böhnke, Alexander (Hg.): Das Buch zum Vorspann. „The title is a Shot“, Berlin 2006.
- Brinckmann, Christine N.: Von oben aufs Bett. Bemerkungen zu einer speziellen Kameraposition, in: Hagener, Spur, S.79-90.
- Brunner, Daniel: Hier möchte niemand seinen Tod erwarten, in: FAZ vom 5.6.1997, S.R.9.
- Brütsch, Matthias (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg 2005.
- Casetti, Francesco (aus dem Italienischen von Doris Senn): Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt, in: Brütsch (Hg.), Kinogefühle, S.23-32.
- Cameron, James (aus dem Amerikanischen von Andreas Ernst): Titanic story book. James Camerons illustriertes Drehbuch, Nürnberg 1999.
- Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen, Marburg 2002.
- ErlI, Astrid; Wodianka, Stephanie (Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin 2008.
- Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Eine Einführung, Mainz 2003.
- Ders.: Autorenkino, in: Felix, Film Theorie, S.13-57.
- Fischer, Erica: Aimée & Jaguar, Eine Liebesgeschichte Berlin 1943, Köln 1994.
- Fischer, Ernst Peter (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung, München 1998.
- Frölich, Margrit; Gronenborn, Klaus; Visarius, Karsten (Hg.): Das Gefühl der Gefühle. Zum Kin melodram, Marburg 2008.
- Flückiger, Barbara: Sounddesign. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg 2001.

- Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band II. Die Traumdeutung (1900), Reutlingen 1994.
- Ders.: Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewussten, Reutlingen 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre (1810), in: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften, zweite durchgesehene Auflage, München 1994, S. 496.
- Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010.
- Hartmann, Britta: Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms, Marburg 2009.
- Halbwachs, Maurice (aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (1925), Frankfurt am Main 1985.
- Hagener, Malte (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004.
- Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate: Memoria. Vergessen und Erinnern, München 1993.
- Heard, Christopher: Gelebte Träume. James Cameron - Sein Leben. Seine Filme, Nürnberg 1998.
- Hell, Wolfgang: Gedächtnistäuschungen. Fehlleistungen des Erinnerns im Experiment und Alltag, in: Ernst Peter Fischer (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung, München 1998, S.233-277.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, dritte überarbeitete Auflage, Weimar 2001.
- Institut für Demoskopie Allensbach: Männerkino-Frauenkino. Männer lieben Action – Frauen Romanzen. Nur in der Begeisterung für Komödien herrscht Einigkeit, in: Allensbacher Berichte Nr. 20/2000.
- Ingendaay, Paul: Helden des Vormarschs. Englische und andere Patienten. Über Michael Ondaatje, in: FAZ vom 5.5.1997, S.37.
- Jesch, Tatjana; Stein, Malte: Jungfernfahrt unter ‚Vollast‘. Zur Darstellung von Adoleszenz in James Camerons Titanic, in: Krah, All-Gemeinwissen, S.234-263.
- Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse, in: Felix, Film Theorie, S.130 -159.
- Ders.: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit, Berlin 2008.
- Ders.: Politik der Gefühle, in: Segeberg. Mobilmachung, S.263-264.
- Ders.: TITANIC, in: Felix, Film Theorie, S. 160-167.
- Kaufmann, Anette: Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres, Konstanz 2007.
- Kniebe, Thomas: In greifbarer Nähe. Die DVD als Erfüllung des alten Traums, die Flüchtigkeit des Kinoglücks einzufangen, in SZ: Sonderbeilage zur Herausgabe des zweiten Teils der Cinemathek.
- Koch, Gerhard S.: Still ruht die See. Warum der „Titanic“-Film auf der Erfolgswelle schwimmt, in: FAZ vom 25.2.1998, S.31.
- Koebner, Thomas (Hg.): Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie, Stuttgart 2007.
- Koll, Gerhard: Titania Waltz. Das einsame Duett des James Cameron mit TITANIC - eine Unterstellung, in: Pabst, Mythen, S. 121-151.
- Köster, Werner; Lischeid, Thomas (Hg.): Titanic. Ein Medienmythos, Leipzig 1999.
- Krah, Hans (Hg.): All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien, Kiel 2001.

- Kruttschmitt, Christine: „Titanic“-Mythosmanie, Milliarden. Im Meer der Gefühle, in: Stern Nr. 12/1998, S.58-64.
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/ Boston 2011.
- Langer, Daniela: Die Mythen des James Cameron. Motive, Diegesen und narrative Formen von James Camerons Filmen unter besonderer Berücksichtigung der Terminator-Filme und TITANIC, in: Pabst, Mythen, S.213-240.
- Lemke, Anja; Schierbaum, Martin (Hg.): „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie, Würzburg 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Aufzügen (1755), Frankfurt am Main 2005.
- Liebrand, Claudia: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende, Köln 2003.
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg (1924), Frankfurt am Main 2001.
- Marschall, Susanne: Farbe im Kino, Marburg 2005.
- Ders.: Ozeanische Gefühle. Augenblicke der Ich-Entgrenzung im Film, in: Frölich, Gefühl, S.89-115.
- Marsh, Ed. W. (aus dem Amerikanischen von Emanuel Bergmann und Catalina Velicu): James Camerons TITANIC, Nürnberg 1998.
- Minghella, Anthony: „Bis die Funken stieben“. Regisseur Anthony Minghella über Samuraischwerter, Schriftsteller-Egos und sein gerade mit neun Oscars ausgezeichnetes Liebesdrama „Der englische Patient“, in: DER SPIEGEL, Nr. 14/ 1997, S.208.
- Nessel, Sabine: Wiederkehr der amerikanischen Berge. Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning im Spiegel neuerer Katastrophenfilme, in: Ruffert, Doppelgänger, S.153-160.
- Odin, Roger (aus dem Französischen von Isabel Treptow): Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion, in: Böhnke, Vorspann, S.34-41.
- Pabst, Eckhard: Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel 2005.
- Parisi, Pauli (aus dem Amerikanischen von Christine Strüh und Adelheid Zöfel): James Cameron und „Titanic“, München 1998.
- Pauli, Harald: Das Milliardengrab. Mit 14 Oscar-Nominierungen könnte „Titanic“ größter Kassenschlager aller Zeiten werden, in: FOCUS, Nr. 8/1998, S.108.
- Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek 2001.
- Ruffert, Christine (Hg.): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen, Berlin 2004.
- Ders.: Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino, Berlin 2005.
- Schenk, Irmbert (Hg.): Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino, Berlin 2006.
- Schneider, C: Als entstünde Kunst aus Erkältung. „Titanic“ von James Cameron. Vom grandiosen Ertrinken, in: Neue Zürcher Zeitung vom 9.1.1998, S.43.
- Seeßlen, Georg: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams, Reinbek bei Hamburg 1980.
- Ders.: TITANIC. Der Höhenflug des sinkenden Schiffs, <http://www.filmzentrale.com/rezis/titanicgs.htm>, Text aus ebd film Nr. 5/98, zuletzt aufgerufen am 5.3.2018.

Seidel, Hans-Dieter: Licht über der Wüste, in: FAZ vom 18.02.1997, S.39.

Segeberg, Harro: Literatur im Film - Modelle der Adaption (am Beispiel des bundesdeutschen Kinos der 1950er Jahre), in: Beutelschmidt. Fernsehen, S.29-46.

Ders. (Hg.): Mediale Mobilmachung I. Das dritte Reich und der Film, München 2004.

Ders.: Schiffbruch mit (Film-) Zuschauer – Der Kino-Film Titanic (1997) in der Geschichte literarischer und filmischer Schiffahrtskatastrophen, in: Lemke, Grenzgänge, S.55-69.

Sperber, Katharina: Eine andere Version. Schmerzhaftes Erinnerungen einer Überlebenden, <http://www.berlin-judentum.de/frauen/predski.htm>, zuerst veröffentlicht in der Frankfurter Rundschau vom 7.1.2003, zuletzt aufgerufen am 12.3.2018.

Unbekannter Verfasser: Gedächtnisforschung. Menschen sind auch nur Computer, 9.10.2003, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/gedaechtnis-forschung-menschen-sind-auch-nur-computer-a-268859.html>, zuletzt aufgerufen am 10.3.2018.

Unbekannter Verfasser: Tauchfahrt in die Psyche. Das TITANIC Gefühl. Vom Katastrophen-Mythos zum größten Erfolg der Filmgeschichte, SPIEGEL-Titel Nr. 13/1998, S.226-239.

Weingarten, Susanne: Die Wüste lebt, in: DER SPIEGEL, Nr. 9/1997.

Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2002.

Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren, Stuttgart 1999.

Trabant, Jürgen: Memoria-fantasia-ingegno, in: Haverkamp, Erinnern, S.406-424.

Zusammenfassung (in deutscher und englischer Sprache)

Wie kann das eigentlich stets präsentisch arbeitende Zeige-Medium Film Erinnerungserzählungen realisieren, die dem eigentlich der Literatur vorbehaltenen Erzählmodus eines epischen Präteritums gleichen? Wie kann die Vorzeitigkeit einer audiovisuellen Erinnerungserzählung für den Zuschauer auch in denjenigen Szenen präsent bleiben, in denen der Übergang in die Vergangenheit nicht konkret zum Beispiel durch eine Überblendung inszeniert wird? Mit Blick auf diese narratologische Fragestellung verarbeitet die Dissertation in einem ersten Teil zunächst die Erkenntnisse der in den vergangenen Jahrzehnten weit ausdifferenzierten Filmnarratologie. Dafür bezieht sie sich eng auf Markus Kuhns gleichnamiges Standardwerk, wenn sie das Modell der verschiedenen Erzählebenen und Erzählinstanzen entwickelt und auf die eigene Fragestellung anwendet. Wie kann im Kino eine Vorzeitigkeit als personifizierter Erinnerungsraum markiert werden?

An die Kino-Narratologie anknüpfend werden die Erkenntnisse der Gedächtnisforschung zu diesem Thema verarbeitet. Unter Rückgriff auf Texte unter anderem von Harald Welzer, Christian Gudehus und Ariane Eichenberg wird das Gedächtnis als ein Medium gezeichnet, das nicht kleine Dokumentarfilme der Gegenwart fotografisch speichert, sondern stets das Erlebte sortiert und bearbeitet. Für den Zusammenhang der Arbeit wird als besonders wichtig erkannt, dass lediglich emotional besonders außergewöhnliche Ereignisse als detaillierte Erinnerungsepisoden eines Menschen auch nach Jahrzehnten abrufbar sind, während die Zeiträume dazwischen mit Wissen gefüllt werden, das nicht an besondere Bildfolgen geknüpft ist. Diese Arbeitsweise des Gedächtnisses gleicht, so die These, verblüffend der narratologischen Strategie der im Folgenden untersuchten Erinnerungsfilm. Die untersuchten Beispiele stellen ebenso wie das Gedächtnis bestimmte Momente der Erinnerung einer innerfilmischen Erzählinstanz als visuelle und akustisch bearbeitete Erinnerungsepisoden besonders aus, während andere Momente der Handlung unauffälliger inszeniert werden. Dass diese Episoden fast immer mit den sogenannten Schlüsselmomenten des melodramatischen Genre-Baukastens identisch sind, ist anzunehmen, da eben diese Standardsituationen wie ‚Die erste Begegnung‘, ‚Der erste Kuss‘ usw. stets Momente im Leben der fiktiven Protagonisten abbilden, die als wichtige emotionale Wendepunkte eingestuft werden können.

Die im zweiten Teil untersuchten Filmbeispiele bestätigen diese These. An der *TITANIC*-

Verfilmung von 1997 kann detailliert gezeigt werden, wie der Film Schlüsselmomente der melodramatischen Handlung immer wieder als besonders überzeichnete, sowohl visuell als auch farblich auffällig gestaltete Erinnerungsepisoden inszeniert, die fast immer mit einem Schnitt auf die alte Frau als innerfilmisches Erzählmedium enden. Auch in der im Folgenden untersuchten Literaturverfilmung *The English Patient* von 1996 ist deutlich erkennbar, wie groß die Gemeinsamkeiten zwischen den Erkenntnissen der Gedächtnisforschung und der Inszenierung von Erinnerung als narratologische Strategie sind. Der im Bett auf seinen Tod wartende Patient gleitet immer wieder in einen traumähnlichen Zustand, in dem Bilder und Töne eine bearbeitete Version der Vergangenheit formulieren, die deutlich erkennbar nicht den Konventionen eines präsentisch inszenierten Erzählkinos folgen. Auch einige weitere Filmbeispiele bestätigen die These des Autors: Das Kino folgt in der Konstruktion von Erinnerungsfilmern nicht etwa der vermeintlich höher entwickelten Literatur als Leitmedium, sondern verwandelt einen Vorgang in audiovisuellen Bildwelten, der jedem Zuschauer aus eigener Erfahrung gut bekannt ist.

Welchen Gesetzmäßigkeiten die Erzählhaltung eines epischen Präteritums im Kino in einem Erinnerungsfilm folgen könnte, wird im abschließenden dritten Teil der Arbeit formuliert. Es wird zunächst eine idealtypische Konstruktion einer derartigen Erzählung entwickelt, in der der fortlaufende Wechsel zwischen Erinnerung und innerfilmischer Gegenwart deutlich erkennbar ist. Daran anknüpfend sind bestimmte Motive, wie zum Beispiel ‚Erinnerungsräume‘ und ‚Artefakte‘ zusammengestellt, die in den untersuchten Verfilmungen den Zuschauer auf den filmischen Blick zurück vorbereiten. Im Folgenden werden audiovisuelle Strategien vorgestellt, mit denen die Erinnerungserzählungen analog zu den Erinnerungsepisoden des Gedächtnisses bearbeitet und immer wieder für den Rezipienten deutlich erkennbar als vorzeitige, personifizierte Erinnerung markiert werden, zum Beispiel eine entgegen jeder Realität überzeichnete Farbigkeit oder Raum- und Zeit überwindende Klangwelten.

Die Arbeit mündet in einem Résumé, das die Frage aufwirft, nach welchen Vorbildern Erzählhaltungen im Kino realisiert werden und die Vermutung äußert, dass dafür weniger andere, vermeintlich weiter entwickelte Medien wie die Literatur als Vorbild fungieren könnten, sondern viel mehr die Erzählstrategien des menschlichen Gehirns selber bestimmte narratologischer Muster begünstigen, die dann in verschiedenen medialen Bearbeitungen ihren Ausdruck finden. Für die hier untersuchten Erinnerungsfilme konnte jedenfalls der

Nachweis erbracht werden, dass eine dem epischen Präteritum der Literatur verwandte Erzählhaltung ganz selbstverständlich auch in audiovisuellen Medien ihre Entsprechung findet.

Summary

How can cinema, a medium that usually works in the present tense, stage narrations of memory in a way similar to the narrational mode of the epic preterite that is usually reserved for literature? How can the anteriority of an audiovisual narration of memory remain present for the audience in scenes where the transition to the past is not clearly marked, e.g. by cross-fading images? With this narratological question in mind this thesis first recapitulates the insights of film narratology, which has become increasingly differentiated over the last decades. The author closely refers to Markus Kuhn's eponymous standard work as he develops a model for the different narrative levels and narrators and applies it to his own central question: How can anteriority in cinema be marked as a personalized memory space?

Following on from film narratology, the thesis refers to the results of memory research. With recourse to Harald Welzer, Christian Gudehus and Ariane Eichenberg, memory is described as a medium that by no means simply saves little "documentaries" of the present like photographs but always arranges and edits the experiences. For the context of this thesis it is particularly relevant that only emotionally exceptional and significant memory episodes can still be retrieved years later, whereas the intervals in-between these episodes get filled with knowledge that is not tied to particular sequences of images. This mode of operation surprisingly resembles, so the thesis, the narratological strategy employed by the memory films that are analyzed in the following chapters. Just like the mind, the filmic examples display certain memories of an inner filmic narrative medium as visually and acoustically edited episodes of memory whereas other scenes are staged less conspicuously. It can be assumed that these episodes are almost always identical with the key moments of the melodramatic building-set of genres, as these standard situations – such as: "the first meeting", the first kiss" etc. – are always moments in the lives of the fictitious protagonists that can be rated as important emotional turning points.

The examples examined in the second part of the thesis confirm this assumption. The *TITANIC* movie from 1997 in particular serves well to show how key moments of the melodramatic plot get stylized as visually striking and saturated memory episodes that almost always end with a cut to the old woman as the innerfilmic narrative medium. Examining then the screen adaptation *The English Patient* from 1996 it gets clear how great the similarities between the findings of memory research and the staging of memory as a narratological

strategy are. The patient, waiting in bed for his death, repeatedly glides into a dreamlike state in which sound and images form an edited version of the past that very clearly does not follow the conventions of a narrative cinema staged in a present tense. Further film examples confirm the author's thesis, too: For the construction of memory films cinema does not follow the allegedly more sophisticated literature as its guiding medium but transforms a process that is familiar to every viewer from his or her own experience into audiovisual worlds.

The third part takes a look at the regularities that may underlie the narrative stance of an epic preterite in memory films. First, a model construction of such a narration is developed, in which the continuous change between memory and inner-filmic present is clearly recognizable. After that, certain motifs, such as "spaces of remembrance" and "artifacts", are assembled that prepare the viewer for a cinematic look into the past. Audiovisual strategies get introduced that allow memory narratives to be edited analogously to the memory episodes of the mind and that are repeatedly and clearly marked as earlier and personalized memories, e.g. by exaggerated color saturation or sounds that overcome space and time.

The work culminates in a résumé that raises the question on which models narrative stances in cinema are based on. It expresses the assumption that not so much supposedly sophisticated media such as literature serve as models, but rather that the narrative strategies of the human brain itself favour certain narratological patterns, which then find their expression in various media edits. Based on the memory films examined in this study, it could be proved that a narrative stance akin to the epic preterite of literature finds its equivalent quite naturally in audiovisual media, too.

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorstehende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.

Alexander Kohlmann