

THOMAS KOEBNER

ERINNERUNGEN IM FILM

EIN VERSUCH

SCHÜREN

Inhalt

Vorbemerkung	9
Drei Stichproben literarischer Erinnerung: Proust, Nabokov, Erneaux	11
Was ist wirklich geschehen?	17
STRANGE DAYS (STRANGE DAYS, USA 1995)	19
RASHÔMON (RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN, JP 1950)	20
Das Zucken der Hand	25
HIROSHIMA, MON AMOUR (HIROSHIMA, MON AMOUR, F/JP 1959)	25
Eine Frau kann oder will sich nicht erinnern	29
L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, F/I 1961)	29
Demütigende Erinnerungen	31
SMULTRONSTÄLLET (WILDE ERDBEEREN, S 1957)	31
Das Gedächtnis der Dinge	37
IN JENEN TAGEN (D 1947)	37
Erinnerungen an das ‹Lager›	41
PASAZERKA (DIE PASSAGIERIN, PL 1963)	41

THE PAWNBROKER (DER PFANDLEIHER, USA 1964)	44
KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN (BRD 1969)	49
SOPHIE'S CHOICE (SOPHIES ENTSCHEIDUNG, USA 1982)	53
IL PORTIERE DI NOTTE (DER NACHTPORTIER, I 1974)	57
REMEMBER (REMEMBER – VERGISS NICHT, DICH ZU ERINNERN, CAN/D 2015)	60
Die unzerstörbare Erinnerung	65
LE VIEUX FUSIL (DAS ALTE GEWEHR, F/BRD 1975)	65
UN SECRET (EIN GEHEIMNIS, F 2007)	68
Liebe von Gestern	73
PARIS, TEXAS (BRD/F/GB/USA 1984)	73
THE ENGLISH PATIENT (DER ENGLISCHE PATIENT, USA 1996)	76
SNOW FALLING ON CEDARS (SCHNEE, DER AUF ZEDERN FÄLLT, USA 1999)	80
ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (VERGISS MEIN NICHT!, USA 2004)	84
BEAUTIFUL KATE (BEAUTIFUL KATE, AUS 2009)	87
UN BALCON SUR LA MER (F 2010)	91
THE SENSE OF AN ENDING (VOM ENDE EINER GESCHICHTE, GB 2017)	95
Familien-Alben	99
LA PRIMA ANGÉLICA (COUSINE ANGÉLICA, E 1974)	99
ONCE UPON A TIME IN AMERICA (ES WAR EINMAL IN AMERIKA, I/USA 1984)	104
RADIO DAYS (RADIO DAYS, USA 1987)	109
NUOVO CINEMA PARADISO (CINEMA PARADISO, I/F 1988)	113
TO VLEMMATOU TOU ODYSSEIA (DER BLICK DES ODYSSEUS, BRD/ GR/F/I/ 1995)	119
EL ÁRBOL DE LA SANGRE (DER BAUM DES BLUTES, E 2018)	124
Versperrte Erinnerung / Gedächtnisverlust	129
UNE AUSSI LONGUE ABSENCE (NOCH NACH JAHR UND TAG, F/I 1961)	129
MIRAGE (DIE 27. ETAGE, USA 1965)	133

LA ARDILLA ROJA (DAS ROTE EICHHÖRNCHEN, E 1993)	136
MEMENTO (MEMENTO, USA 2000)	140
MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ (DER MANN OHNE VERGANGENHEIT, F/D/F 2002)	143
THE MANCHURIAN CANDIDATE (DER MANCHURIAN KANDIDAT, USA 2004)	146
TRAP FOR CINDERELLA (WRONG IDENTITY – IN DER HAUT EINER MÖRDERIN, GB 2013)	148
BEFORE I GO TO SLEEP (ICH.DARF.NICHT.SCHLAFEN., GB 2014)	150
Gefälschte Erinnerungen	153
BLADE RUNNER (DER BLADE RUNNER, USA 1982)	153
Erinnerungen an ein Trauma	157
REBECCA (REBECCA, USA 1940)	157
CITIZEN KANE (CITIZEN KANE, USA 1941)	159
GIULIETTA DEGLI SPIRITI (JULIA UND DIE GEISTER, I/F/BRD 1965)	162
REGRESSION (REGRESSION, CAN/E 2015)	166
Die Suche nach der verlorenen Zeit	167
AMARCORD (FEDERICO FELLINIS AMARCORD, I/F 1973)	167
OUT OF AFRICA (JENSEITS VON AFRIKA, USA 1985)	172
Kleine Bibliografie	175
Filmregister	177

Vorbemerkung

Erinnerungen tauchen manchmal auf wie Inseln im Meer des Vergessens. Oder um eine andere Metapher zu verwenden: Wie zuvor geschlossene Türen öffnen sie sich unvermutet und geben den Blick in die Zeit frei, die einmal war. Der umgekehrte Vorgang ist nicht ausgeschlossen: Die Inseln versinken, die Türen schließen sich wieder. Erinnerungen vergegenwärtigen Eindrücke von früher, sie verknüpfen Vergangenheit und Gegenwart und verhelfen zur Vorstellung, dass man ein zusammenhängendes, kontinuierliches Leben führe: eine Identität besitze. Oberflächlich gesehen, werden Erinnerungen zufällig ausgelöst; doch meist gibt es verborgene Gründe, sich zu erinnern, auch wenn sich diese Gründe nicht immer gleich finden lassen. Es können analoge Situationen sein, damals und heute, die den Eindruck der Wiederholung, des lebensgeschichtlichen Refrains, der Daseins-Muster erwecken. Genauso sind Personen, Orte, Praktiken, Dinge, Zahlen imstande, Erinnerungen aufzurufen, wenn oder weil ihnen mehr als alltägliche Bedeutung zukommt. Meist ist von der Erinnerung einer Person die Rede – auch im Film herrscht diese ‚Eindimensionalität‘ vor, wahrscheinlich, weil es leichter ist, sich auf die Perspektive einer Person zu konzentrieren. Aber der Film durchbricht die Innensicht, selbst wenn er manchmal absichtsvoll den Gesichtskreis einschränkt, weil er notgedrungen immer auch eine objektive Umwelt abbildet. Die Kamera sieht generell mehr als der subjektive Blick einer Figur.

Erinnerungen an ein gemeinsames Handeln oder Erleiden werden von den Mitgliedern einer Gruppe oder Generation geteilt. Ob alle Personen, denen man ein gemeinsames Erlebnis zuschreibt (wie Krieg oder Flucht), sich jedoch an dasselbe erinnern (gleichsam ‹kollektiv›), ist zu bezweifeln – und nicht nur deshalb, weil jede erzählte Erinnerung um der Logik der Überlieferung willen vom jeweiligen Erzähler individuell komplettiert oder retuschiert wird. Erinnerungen sind (wie Erfahrungen) nur begrenzt austauschbar. Zum Beispiel: Der Täter hat vom zurückliegenden Geschehen vermutlich nicht dieselbe Ansicht wie das Opfer, dem Sieger bleibt anderes im Gedächtnis haften als dem Verlierer. Selten fallen miteinander streitende Parteien das gleiche Urteil darüber, wer oder was ‹schuld› oder ausschlaggebend an einer fatalen Entwicklung gewesen sei. Erinnerungen können also nicht nur trügerisch, sondern auch manipuliert sein, damit sie als ‹gebastelte› Erinnerungskonstruktion oder als falsche Erinnerung Zustimmung erhalten. Doch sollte man nicht eilfertig einem nur noch skeptischen Relativismus verfallen. Erinnerungen enthalten oft zuverlässige Auskünfte über das wirklich Vergangene. Das gilt zumal, wenn weitere Zeugnisse, das Gedächtnis anderer oder Spuren von Beweiskraft helfen, die ‹Botschaften aus zeitlicher Ferne› zu bestätigen oder zu revidieren.

In der altgriechischen Mythologie ist Lethe der Name eines Unterweltflusses, «der den Seelen der Verstorbenen Vergessen spendet»: «Es liegt ein tiefer Sinn in der Symbolik dieses magischen Wassers. In seinem weichen Fließen lösen sich die harten Konturen der Wirklichkeitserinnerung auf und werden so ‹liquidiert›.»¹ Die – nach Harald Weinrich – erstmals bei Hesiod erwähnte Mnemosyne (lat. memoria), die Göttin des Gedächtnisses, stehe dem Tag, dem Sonnengott Apollo nah, während Lethe, die Göttin des Vergessens, der Nacht zugehöre.² Also billigt diese Überlieferung antiker Weltordnung (wenn das Gedankenspiel denn zutrifft) dem Vergessen den Charakter der entlastenden, besänftigenden, gar tröstlichen Heilung zu, während das Gedächtnis Schmerzen oder Freuden, den Aufruhr der Gefühle, präsent hält.

1 Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997, S. 19.

2 Weinrich, a. a. O., S. 29.

Gedenken und Vergessen sind nicht nur existenzielle, sondern auch sozialpolitische Kategorien. Es wird zum Problem, ob und wie deutlich man sich erinnern muss. Die Formel vom ›Stachel der Erinnerung‹ deutet daraufhin, dass man die Wiederkehr des Vergangenen in Gedanken auch fürchten kann. Ist es wünschenswert, bereitwillig zu vergessen, etwa das Andenken an Ereignisse und Personen? Darf man im schlimmsten Fall, zum Beispiel bei Menschheitsverbrechen, in kapitaler Schuld-Verdrängung Ruhe finden? Verheißt der Merkspruch ›Vergeben und vergessen‹ Amnestie für immer? Diese Ge- und Verbote stoßen ohnehin an Grenzen, da Erinnern und Vergessen der eigenen Lebensgeschichte selten genug der Willenskraft gehorchen, vielmehr unbewussten Impulsen unterworfen sind.

«Was sucht ihr mich heim ihr Bilder, / die lang ich vergessen geglaubt?»³

Die folgenden Studien wählen Filme aus, in denen das Motiv der persönlichen Erinnerung oft schicksalsbestimmender Erlebnisse von Bedeutung ist oder auch die Blockade dieser Erinnerungen, das Vergessen. Zudem gilt das Interesse ausdrücklich der erzählerischen Methode oder Technik, in Bildern zwischen den Zeiten zu wechseln, Vergangenheit im Kontext der Gegenwart sichtbar zu machen. Es sei erlaubt, in die Überlegungen zur jeweiligen filmischen ›Poetik der Erinnerung‹ dann und wann diskrete Verallgemeinerungen einzuschließen.⁴

Drei Stichproben literarischer Erinnerung

Der Ich-Erzähler ist trübseliger Stimmung, als er aus der Kälte kommt. Seine Mutter bietet ihm eine Tasse Tee mit einem kleinen Gebäck, einer Madeleine, an. Er kostet davon – und erlebt

3 Adelbert von Chamisso: *Das Schloss Boncourt* (1827).

4 Die breite Diskussion über das «kulturelle» und generationenübergreifende Gedächtnis, die auf Sujet und Erzählweise der ausgewählten Filme – jedenfalls prima vista – keinen erheblichen Einfluss gehabt hat, spiegelt sich in Studien, die in der kleinen Bibliografie am Ende dieses Essays aufgeführt werden.

schon beim ersten Schluck eine merkwürdige, geradezu explosive Verwandlung. Unversehens ist er freudig erregt, ohne die Ursache dieses Gemütsumschwungs nennen zu können. Unbeschreibliche Euphorie und Ekstase: In seiner «übermächtigen Freude» erscheinen ihm die Wechselfälle des Lebens belanglos.⁵ Weitere Schlucke vom Tee erhalten diese Hochstimmung zwar nicht aufrecht, doch «fühlt er in sich etwas erzittern, das sich ablöst»,⁶ «dessen Anker sich in großer Tiefe zu lichten hätte».⁷ Diese Assoziation der dunklen Meerestiefe hätte vermutlich auch Sigmund Freud als Metapher für das Unbewusste gefallen. Was da – noch weiß der Erzähler nicht, was es ist – aus der Tiefe langsam, zögernd, nach oben dringt, lässt «das Rauschen der durchmessenen Weiten»⁸ hören. Die Erinnerung muss sich gegen den Widerstand, die Trägheit des Alltags-Bewusstseins durchsetzen, fast droht sie, wieder abzusinken. Endlich ist es soweit: Ein Sonntag in Combray, offenbar Jahre zuvor, Tante Léonie bietet ihm eine in Tee getauchte Madeleine an. Doch damit nicht genug. Die Erinnerung macht ihn offenbar «glücklich»,⁹ weil sich das Bild gleichsam zur raumzeitlichen Totalen weitert: Er sieht das alte, graue Haus vor sich, dann die angrenzende Stadt, zu jeder Jahreszeit, den Markt, die Straßen und Wege, die Blumen im Garten von Monsieur Swann, die Kirche, ganz Combray: eine Kindheitslandschaft.

Marcel Prousts berühmte Madeleine-Episode bezeugt die außerordentliche Wahrnehmungsfähigkeit des Erzählers: Die Erinnerung braucht einen, notfalls kleinen Schlüsselreiz, um sich gleichsam anzumelden: Tee und Madeleine. Die Erinnerung strömt anfangs auch nicht herein, sie stottert gleichsam, bis sie sichtbar wird, immer wieder davon bedroht, in die unauslotbare, meeresgleiche Tiefe des Vergessens abzusinken. Wenn die Erinnerung sich endlich Bahn bricht, dann durch die Rekonstruktion von scheinbar nebensächlichen Details, beinahe formellen Wiederholungen (Tee und Madeleine

⁵ Etliche Formulierungen entleihe ich Bernd-Jürgen Fischers deutscher Übersetzung von Marcel Prousts *Combray*, dem 1913 veröffentlichten ersten Buch von Prousts siebenteiliger *A la recherche du temps perdu*. Stuttgart: Reclam, 2013, S. 67 ff.

⁶ Ebenda, S. 69.

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda, S. 70.

werden gereicht), bis sich der Fokus schließlich zum Panorama des bis dahin entschwunden Geglauhten öffnet: Aus dem undurchdringlichen Wasser des Unbewussten taucht gleichsam eine vielgestaltige Insel auf. Ob es wirklich so ist: dass das jetzt Erinnernte komplett, mit allen denkbaren Filiationen des Vergangenen vor dem inneren Auge (oder Ohr oder Geruchs- und Geschmackssinn) Gestalt gewinnt, mag man bezweifeln. Kaum ist das Erinnernte deutlicher geworden, stabilisieren vom «Geist der Erzählung» (Thomas Mann) nachträglich eingefügte Konstruktionen, Ergänzungen, Vermutungen das scheinbar absichtslos, ohne eigenes Zutun «empfangene» Gesamtbild. Obwohl vom Vorgang des Erinnerns überwältigt, nur passiv nimmt man es anscheinend nicht hin. Der Drang ist unabweisbar, gutwillig und unabsichtlich korrigierend «hinzu zu flunkern» – vielleicht um die Logik des einstigen Geschehens herauszustreichen, vielleicht, um die ganze Wahrheit nur zum Teil zu enthüllen, um die eigentlichen Antriebe, gar eine Art von «Lebenslüge», «korrigiert» durch Schuld- und Schamgefühle, schonungsvoll vor sich und anderen verborgen zu halten. Erinnerungen können nicht zuletzt deshalb täuschen, da sich das Ich merklich, unmerklich verändert hat, gewachsen und älter geworden ist, es will Eindrücke und Erlebnisse von früher nach heutigen Begriffen werten und rechtfertigen. Das verletzte Subjekt sieht, was es sehen will.

Die Erinnerung an eine halbwegs glückliche Kindheit, wie sie seit dem 19. Jahrhundert vor allem Söhne und Töchter aus wohlhabenden Familien erleben durften, frei von Entbehrungen, wie sie etwa Charles Dickens' Oliver Twist erleiden musste, solche entzückt sehnsüchtigen Vergangenheitsbeschwörungen neigen dazu, Szenen aus ihrer «Welt von Gestern» zur beseligenden Idylle zu erklären und zur «nature morte» erstarren zu lassen – wie unantastbare Insekten im schimmernden Bernstein. Ein Beispiel aus der Autobiografie von Vladimir Nabokov: «Meinem Blick zeigen sich mein Schulzimmer in Wyra, die blauen Rosen der Tapete, das offene Fenster. Sein Spiegelbild füllt den ovalen Spiegel über dem Ledersofa, auf dem mein Onkel sitzt und sich an einem zerlesenen Buch weidet. Ein Gefühl von Sicherheit, Wohlbehagen und Sommerwärme durchdringt meine Erinnerung. Jene robuste Wirklichkeit macht die Gegenwart zu einem bloßen Schemen. Der Spiegel strömt über vor Helligkeit; eine Hummel ist

hereingekommen und stößt gegen die Decke. Alles ist, wie es sein sollte, nichts wird sich je ändern, niemand wird jemals sterben.»¹⁰ Die abschließende paradoxe Bemerkung, dass niemand jemals sterben werde, betont sogar noch die Zerbrechlichkeit, Vergänglichkeit dieses «verzauberten» Augenblicks aus der Kindheit. Als Nabokov seine Erinnerungen niederschreibt, ist diese Welt aristokratischer und scheinbar unantastbarer Innenräume für immer zerbrochen.

Von einer Eruption gemeiner und «robuster Wirklichkeit», undenkbar im Kreis der noblen Familien der Proust und Nabokov, berichtet eine Kindheitserinnerung von Annie Ernaux.¹¹ Sie erzählt von einer beinahe blutig endenden Gewalttat, deren Schatten sie ihr ganzes Leben begleitet: Sie ist zwölf, als ihr Vater eines Tages im Juni ihre Mutter umbringen will. Beinahe wäre es ein Totschlag im Affekt geworden, erwachsen aus hemmungslos ausgelebter schlechter Laune, Zank und sicherlich oft wiederholten Vorwürfen. Ergriff der Vater das Beil, damit endlich Stille einkehre? Ernaux kommt aus bäuerlich-kleinbürgerlichem Milieu, die Mutter ist streng katholisch, die Zimmer des Hauses sind sehr eng, man kann einander nicht entkommen. Danach zittern die Hände des Vaters, Mutter und Tochter weinen. Wie bewältigt man diesen offenen Konflikt? Durch die Ausübung von Gewohnheiten, die den Aufruhr dämpfen. Fassungslos hört man: Sie machen zu dritt eine Radtour aufs Land. Ernaux ist sich unschlüssig, wie sie die Nachwirkung dieses Ereignisses angemessen wiedergeben soll: «Seit mehreren Tagen lebe ich mit der Szene jenes Junisonntags. Als ich sie aufgeschrieben habe, konnte ich sie «deutlich» sehen, in Farbe, scharf umrissen, konnte ich die Stimmen höre. Jetzt ist die Szene gräulich, verschwommen und stumm (...) Ich will die seit Jahren eingefrorene Szene in Bewegung versetzen, damit sie nicht länger etwas Heiliges in mir ist, eine Ikone (...) Zu sagen, es handelt sich um ein Familientrauma» oder «an jenem Tag wurden die Götter der Kindheit entthront», kann die Szene nicht entschärfen und nur der Ausdruck, der mir damals kam, «ins Unglück stürzen», kann sie wiedergeben.»¹²

¹⁰ Vladimir Nabokov: *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiografie*. (1951). Dt. v. Dieter E. Zimmer. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 6. Aufl. 2018, S. 86.

¹¹ In *La honte / Die Scham*, frz. 1997, dt. v. Sonja Fink. Berlin: Suhrkamp, 2020, S. 9 ff.

¹² A.a. O., S. 23/24.

Alle Versuche, den gerade noch abgewendeten Mord an der Ehefrau auf herkömmliche ehrwürdige Erklärungsmuster zu projizieren (Ernaux zitiert Sigmund Freud), scheinen der Verfasserin unzureichend zu sein – zumal im Blick auf die sozialen, die ärmlichen Zustände, in denen ihre Familie gelebt hat. Erinnerungen haben nicht nur einen lebensgeschichtlichen Ort, sondern auch einen gesellschaftlichen. Die *«im Dunklen sieht man nicht»*, heißt es in der *Dreigroschenoper* (1926) von Bertolt Brecht; Ernaux gehört zu den wenigen Autoren, die denen *«im Dunkeln»* auch Schicksale und Verhängnisse zugestehen. Wenn man so will, berichtet sie distanziert und unwohlwollend, getrieben von den verletzenden Gefühlen der Scham und der Schande (Doppelsinn von *«la honte»*), von einer *«Klasse»*, die sonst halb im Anonymen versinkt.¹³ Vielleicht gibt es noch einen weiteren Grund (abgesehen von unterschiedlicher schriftstellerischer Kapazität), dass Proust oder Nabokov ihre Glücks-Erinnerungen gleichsam unter einer fein auflösenden Linse betrachten, die charakteristische Einzelheiten hervorhebt, während Ernaux' Beschwörung des fast fatalen Unglücks im *«verschwommenen»* Helldunkel verharrt. Szenen, die Glücksempfinden auslösen, scheinen sich deutlicher im Gedächtnis einzuprägen als Unglücks-Szenen, vor denen sich Betroffene noch nach Tag und Jahr eher schauernd oder entsetzt abwenden.

Alle drei Stichproben führen einen doppelten Akt vor: Sie vergegenwärtigen die Erinnerung und sie nehmen sich Zeit für die innehaltende Reflexion über den *«Stellenwert»* der erinnerten Szene, über ihre tiefere Bedeutung im biografischen Protokoll. Man könnte vermuten, dass der filmischen Erzählung der zweite Teil dieses Aktes nicht immer leicht fällt: also die Unterbrechung oder Verlangsamung des Erzählflusses durch nachgrübelnde Kommentare oder Erläuterungen *ad spectatores* (die den Fiktionsrahmen durchbrechen). Doch dieses poetologische Defizit der kinematografischen Erzählung, erzwungen durch ihre Einschränkung auf das *«Anschauliche»*, lässt sich vielleicht durch spezifische Techniken ausgleichen.

¹³ Dieser *«Klasse»* hat, unbestreitbar, zuvor schon der europäische Naturalismus von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann Stimme verliehen.