

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 53 (2011)

Heft: 318

Artikel: Die Unmöglichkeit des Vergessens : der Filmzyklus "Memoryscapes"
versucht eine kleine Phänomemologie des Erinnerns im Kino

Autor: Midding, Gerhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864278>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE UNMÖGLICHKEIT DES VERGESSENS

**Der Filmzyklus «Memoriescapes»
versucht eine kleine Phänomenologie
des Erinnerens im Kino**

Es wäre ein hübscher Anlass zur Spekulation, welche Art von Trost die munteren Jenseits-Komödien, die in der Depressions- und Weltkriegszeit Konjunktur hatten, wohl ihrem Publikum gespendet haben. Das Hinscheiden erschien wohliger berechenbar, wenn Langs Lilium oder Lubitschs himmlischer Sünder nach dem Tod in die Mühlen einer nachdrücklich diesseitigen Bürokratie gerieten, in der trotz Paragrafenstrenge augenzwinkernde Nachsicht regierte. In dieser Vorstellung steckte etwas Spiessiges, aber zugleich ein amoralisches Vertrauen darauf, dass Busse nur eine Erfindung der Kirche ist.

So empört sich auch in *Hirokazu Kore-edas* AFTER LIFE ein jüngst Verstorbener, als ihm eröffnet wird, dass es die Hölle nicht gibt: Soll er mit all seinen Schuldgefühlen einem Betrug aufgefressen sein? Schon

der Originaltitel des Films, eine Anspielung auf *Frank Capras* IT'S A WONDERFUL LIFE, verrät, dass er an die Tradition launiger Säkularisierung anschliesst: Das Fegefeuer findet in altertümlichen, staubig möblierten Büros statt. Eine Gruppe von Beratern hilft auf einer Zwischenstation zur Ewigkeit den Toten, ihre glücklichste Erinnerung auszuwählen. Drei Tage haben sie Zeit, den richtigen Augenblick zu finden, dann beginnt dessen Inszenierung in einem behelfsmässigen Filmstudio; die Klienten werden zu Co-Regisseuren ihrer Erinnerungen, die erfindungsreich und mit haarsträubend einfachsten Mitteln realisiert werden.

Kore-eda übersetzt die Metaphysik in eine bestrickend unaufgeregte Konkretion. Der Handlungszeitraum (von Wochenbeginn zu Wochenbeginn) und das Hinübergleiten vom Herbst zum Winter beharren auf dem Lebenszyklus. Berater und Neuankömmlinge verhalten sich wie bisher, der Tod hat sie nicht verändert. Seine Drehbuchidee bietet philosophischen Rohstoff für mindestens ein halbes Dutzend Filme: für eine Reflexion über das Wesen der Erinnerung, die Verschlingung der Realität mit Ausschmückung und Verleugnung; über ihre Teilbarkeit (Wäre es nicht der endgültige Liebesbeweis, wenn zwei Menschen den gleichen Glücksmoment wählen würden?); über die Unzulänglich-

keit ihrer filmischen Abbildung. Und überhaupt: Es kann einem schon mulmig werden bei dem Gedanken, die Ewigkeit nur mit einer einzigen Erinnerung zubringen zu müssen.

Nicht abgeschlossen

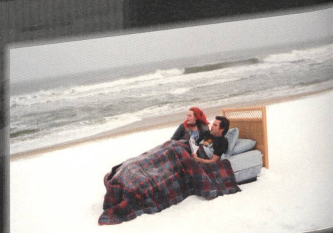
Der Japaner Kore-eda ist unumgänglich, wenn man eine Filmreihe zum Thema Erinnerung konzipiert: Sie ist das zentrale Motiv seines Kinos. Das *Stadtkino Basel* wagt sich mit dem Zyklus «Memoriescapes» auf ein weites, unmöglich zu überblickendes Feld. Die Erinnerung war augenblicklich ein Bündnispartner des Kinos, ist seit seinen Anfängen nicht nur ein zentraler Topos, sondern eine unentbehrliche Voraussetzung filmischen Erzählens. Jeder Film hat sein eigenes Binnengedächtnis, jede dramaturgische Entwicklung baut auf dem Wissen des Vorangegangenen auf. Die Erinnerung ist eine Grundbedingung filmischer Glaubwürdigkeit, der Zuschauer beurteilt die Plausibilität der Geschehnisse stets im Abgleich mit eigenen Lebens- (und Kino-) Erfahrungen. Ob und wie intensiv ihm ein Film im Gedächtnis bleibt, gilt als Kriterium seiner Qualität.

Jeder pedantische Kinogänger könnte also im Handumdrehen eine lange Liste von Lücken und Versäumnissen erstellen (*Alain Resnais* beispielsweise hat weit interessanter Filme über die Erinnerung gemacht als *MON ONCLE D'AMÉRIQUE*), aber der Kurator *Matthias Wittmann* hat das Thema vorsichtshalber eng gefasst. Er hat keine Filme ausgewählt, in denen das Phänomen Erinnerung nur eine Gepflogenheit ist, die dem Kino gleichsam unterläuft, sondern solche, die sich bewusst mit ihm auseinandersetzen. Die Auswahl repräsentiert unterschiedliche Mechanismen, nach denen die Erinnerung im Kino funktioniert oder hergestellt wird. In *PALOMBELLA ROSSA* von *Nanni Moretti* ist es ein Ort – ein Schwimmbecken –, der sie auslöst, in *Sidney Lumets* THE PAWNBROKER sind es vor allem Objekte, Requisiten. In *Robert Wiens* ORLACS HÄNDE gewinnt das Thema eine im Wortsinne haptische Dimension, *JOHNNY GOT HIS GUN* von *Dalton Trumbo* hingegen handelt vom Fortbestehen der Erinnerung in einem zerstörten, reglosen, künstlich am Leben gehaltenen Körper. Überhaupt lässt sich die Filmreihe in Gegensatzpaaren strukturieren. In *Michael Powells* PEEPING TOM etwa hat das filmische Festhalten von Erinnerungen verheerende Folgen – der Titelheld ist unentrinnbar gefangen in den Aufnahmen, die sein

1 AFTER LIFE, Regie: Hirokazu Kore-eda; 2 PEEPING TOM, Regie: Michael Powell; 3 PALOMBELLA ROSSA, Regie: Nanni Moretti; 4 ORLACS HÄNDE, Regie: Robert Wiene; 5 LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, Regie: Léonce Perret; 6 ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, Regie: Michel Gondry; 7 THE PAWNBROKER, Regie: Sidney Lumet



1



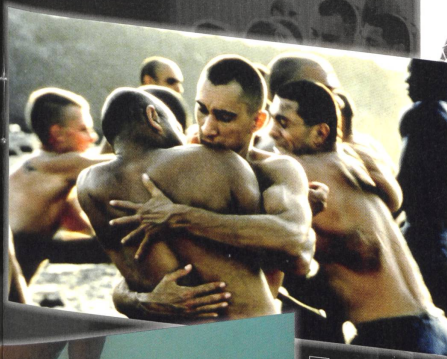
1



4



2



3



1 ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, Regie: Michel Gondry;
2 BEAU TRAVAIL, Regie: Claire Denis; 3 JOHNNY GOT HIS GUN, Regie:
Dalton Trumbo; 4 THE PAWNBROKER, Regie: Sidney Lumet

Vater von den wissenschaftlichen Experimenten gemacht hat, die er an seinem Sohn verübt hat -, in *Leonce Perrets LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* wiederum hilft die kinematographische Rekonstruktion traumatischer Ereignisse bereits 1913 bei einem psychoanalytischen Heilungsprozess.

Meist ist die Erinnerung im Kino etwas, von dem die Figuren erlöst werden müssen. In *BEAU TRAVAIL* von *Claire Denis* ist sie eine lähmende Heimsuchung. Die Existenz ihres Protagonisten erfüllt sich in einem Wiederhall, in der zwanghaften Wiederholung vertrauter Rituale; ohne ein Wissen um Alternativen. Sergeant Galoup wurde unehrenhaft aus der Fremdenlegion entlassen. Es ist, als sei er von seiner Familie verstossen worden. Das Handwerk des zivilen, unbefohlenen Daseins hat er nie gelernt. Er kann nicht abschliessen mit den Ereignissen, die über sein Leben entschieden haben: wie jeder, der seine Geschichte im Kino als Rückblende erzählt. Seine Tagebuchnotizen, diktiert von unruhigem Gewissen und Einsamkeit (und übrigens viel zu luzide und literarisch, um zu diesem Charakter zu passen), geben den Ton dieses eigentlich wortkargen Films vor.

Auch der Titelheld von *THE PAWNBROKER* wohnt der Gegenwart nur mehr bei. Zukunft ist ihm unvorstellbar. Lumet bricht in seinem Film ein historisches Trauma auf eine individuelle Leidensgeschichte herunter. Sol Nazerman wird geplagt vom Schuldgefühl des Überlebenden: Seine Frau und seine Kinder wurden in Auschwitz ermordet. Am Anfang des Films stehen Impressionen der pastoralen und familiären Idylle, die er einst mit ihnen teilt.

Diese Bilder eines verlorenen Paradieses sind der Massstab für alles Folgende. Das Danach erlebt Nazerman nur noch als eine trostlose Verlustrechnung. Er fristet sein Dasein in einem Zustand emotionaler Immunität, lässt kein Gefühl ausser Abscheu vor der Welt zu. Eingang - der fünfundzwanzigste Jahrestag des Todes seiner Frau steht bevor - wird sein Verharren in der Vergangenheit kontrastiert mit der banaleren, lebensstüchtigeren Erinnerungskultur seiner Schwägerin. Die Erinnerungen fallen wie erbarmungslose Raubvögel über ihn her. Meist werden sie, wie bei einer Bedrohung im Horrorfilm, mit der Nahaufnahme seines Gesichtes eingeführt. Blitzartige Schübe und quälend lange Rückblenden wechseln sich ab. *Ralph Rosenblums* assoziative, rissige Montage war 1964 revolutionär im amerikanischen Erzählkino.

Nazermans Pfandleihe wird als selbstgewähltes Gefängnis in Szene gesetzt, sein Beruf als anstössige Verwertung des Vergangenen, bei der die Erinnerungsstücke und Hoffnungen seiner Kunden zum blossen Handelsgut werden. Am Ende, nachdem er auch in der Gegenwart Gewalt und Verlust erlebt hat, kann Nazerman endlich wieder Schmerz und Trauer empfinden. Den filmischen Auseinandersetzungen mit der Erinnerung wohnt oft eine Hoffnung auf Katharsis inne. Ihre Sorge gilt der seelischen Befreiung, die aus der Konfrontation mit der Vergangenheit resultieren soll. «Sie weint», frohlockt der Therapeut in *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR*, nachdem er seiner bis dahin apathischen Patientin den von ihm inszenierten Film vorgeführt hat. «Sie ist gerettet!»

Die Erinnerung agiert

Die Erinnerung, hat Hirokazu Kore-eda einmal gesagt, ist nicht das Gegenteil, sondern die Kehrseite des Vergessens. Das Vergessen selbst ist freilich eine heikle filmische Kategorie. Als Topos ist es allenfalls in Form einer Erkrankung (Amnesie, Demenz) oder der Vergessens-

suche akzeptabel. Es lässt sich schwerlich legitimieren, erscheint wenig plausibel in einem Medium, das Sorge trägt für die Bewahrung von Momenten. Es gebietet ihm an Glaubwürdigkeit, steht unter dem Verdacht, entweder Verstellung, Verdrängung oder Lüge zu sein. Man denke nur daran, wie unglaublich die Prämisse von *Mike Leighs SECRETS AND LIES* erscheint: Wie könnte es Brenda Blethyn ernstlich entfallen sein, dass sie vor langer Zeit ein Kind (noch dazu ein schwarzes) geboren hat?

In *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* allerdings spekulieren *Charlie Kaufman* und *Michel Gondry* darüber, wie das Vergessen möglicherweise herzustellen wäre. Die Firma Lacuna Inc. bietet ihren Kunden eine Dienstleistung an, die den gegenteiligen Nutzen von jener aus *AFTER LIFE* verspricht: die Löschung unliebsamer Erinnerungen. Ihre Klienten sind vorzugsweise enttäuschte Liebende, weshalb der Februar, in dessen Mitte der Valentinstag liegt, regelmässig ihr umsatzstärkster Monat ist. Die Firma erstellt eine Kartografie des Hirns, in der sich punktuell Erinnerungen tilgen lassen. Diese neurologische Operation bedarf einer haptischen Ergänzung: Die Kunden müssen alle Gegenstände sammeln, die sie an den aus dem Gedächtnis zu verbannenden Partner erinnern. Prousts Madeleine erlebt ihre Wiederkehr



1 MON ONCLE D'AMÉRIQUE, Regie: Alain Resnais; 2 PEPPING TOM, Regie: Michael Powell; 3 LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, Regie: Léonce Perret; 4 IN THE ELECTRIC MIST, Regie: Bertrand Tavernier; 5 AFTER LIFE, Regie: Hirokazu Kore-eda

gleichsam als Störfaktor. (Diese Erinnerungstücke werden übrigens in Kartons versorgt, die man in US-Filmen sonst in einem anderen Kontext sieht: In ihnen müssen entlassene Angestellte am letzten Arbeitstag die persönlichen Habseligkeiten aus ihren Schreibtischen verstauen.) Der endgültige Lösungsprozess findet nachts statt, in der Zeit des Schlafens und Träumens. Die nächtlichen Ereignisse (den Technikern der Firma dient die Arbeit nebenbei als Aphrodisiakum) greifen mithin, ebenso wie beim Traumgeschehen, in die Erinnerungen ein. Sie verändern, verwischen, überlagern sich; Raum, Zeit und Identität stehen zur Disposition. Das Verfahren ist erfreulicherweise nicht gegen Betriebsunfälle gefeit. Ein Schlüsselwort – «nice», mit dem es zwischen Kate Winslet und Jim Carrey eine besondere Bewandnis hat – löst in deren manipulierten Gedächtnissen alte Assoziationen aus. Die Erinnerung erweist sich als widerstandsfähig.

Auch in *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* geht es um die neurologischen Grundlagen der Erinnerung. Er legt die Theorien des Verhaltensbiologen Henri Laborit dar, für den der Mensch eine Erinnerung ist, die agiert: Es ist ein Thesenfilm, den es nicht geniert, einer zu sein. An Hand von drei Lebensgeschichten führt er vor, wie diese von

frühkindlichen Erlebnissen und ihrem jeweiligen Milieu geprägt wurden. Der Film betrachtet sie jedoch nicht nur als exemplarisch und begreift sie nicht allein deterministisch, sondern erstreitet ihnen durchaus Individualität. Sie beruhen zum Teil auf Ereignissen aus der Lebens- und Familiengeschichte des Drehbuchautors *Jean Gruault*. Weder *Gondry*/*Kaufman* noch *Resnais*/*Gruault* verlieren aus den Augen, dass sie auch von der Liebe erzählen, der geglückten oder verfehlten Begegnung zweier Erinnerungen, die agieren. Die Bereitschaft, diese zu teilen, gilt in ihren Filmen als ein Liebesbeweis.

Weder tot noch vergangen

Gruault hat oft erzählt, dass *Resnais* ihn bat, für die Charaktere ihrer gemeinsamen Filme eine kurze, ein oder zwei Seiten lange *back story* zu erfinden. Sie sind gesättigt mit Erinnerungen, von denen der Zuschauer nichts erfahren muss, die den Darstellern jedoch wichtige Anhaltspunkte liefern. *Bertrand Taverniers* in *THE ELECTRIC MIST* kann mit einem Hauptdarsteller prunken, in dessen Körperspiel sich bereits unermesslich viel Vergangenheit abgelagert hat. Der schleppende Gang,

mit dem *Tommy Lee Jones* den Polizisten *Dave Robicheaux* aus *James Lee Burkes Louisiana-Krimis* ausstattet, ist einer Verletzung aus dem Vietnamkrieg geschuldet. Wie er auf der Veranda eines befreundeten Zeugen Platz nimmt, um diesem Fragen zu stellen, verrät, dass er dies schon Hunderte Male getan hat. Der Überdruß, mit dem er auf falsche Aussagen reagiert, trägt Schleißen janzehntelanger Routine. *Robicheaux* ist ein trockener Alkoholiker, er weiss, wozu ein Mensch im Exzess fähig ist.

In den Sümpfen von *New Iberia* wird das Skelett eines Schwarzen gefunden, das dort schon seit 1965 liegt. *Robicheaux* hat eine ferne Erinnerung an die damaligen Ereignisse, war beinahe ihr Zeuge. Er ist entschlossen, die Vergangenheit nicht ruhen zu lassen; auch wenn sich niemand sonst für die Auflösung dieses Verbrechens interessiert. In *Taverniers* Film steht eine ganze Gesellschaft, eine Kultur unter Verdacht. Die Südstaaten sind noch immer gefangen in einem latenten Rassismus, der eine Generation nach dem Aufbruch der Bürgerrechtsbewegung eigentlich überwunden sein müsste. *Robicheaux* kämpft gegen das Verharren in Traditionen, die ihn selbst geprägt haben. Aber der Film greift noch weiter in die Vergangenheit zurück, legt weitere

Schichten frei, bis er einem Schwebestand zwischen Realität und Phantastik anlangt. *Robicheaux* hält Zwiesprache mit einem General aus dem Bürgerkrieg. Dieser Wiedergänger ist kein Geist, von dem eine Bedrohung ausgeht, sondern ein weiser Ratgeber. Die Kamera entdeckt ihn stets, wenn sie in Bewegung ist: Er scheint wie selbstverständlich in einem Ambiente aufgehoben, in dem die Verstorbenen noch immer gegenwärtig sind. In einem Land wie Louisiana, dessen Boden so feucht ist, dass man die Toten über der Erde begraben muss, sind Historie und Gegenwart in einer unauflösbaren Koexistenz verklammert. Die Vergangenheit ist nicht tot, sie ist nicht einmal vergangen, schrieb ein anderer intimer Kenner des Südens, *William Faulkner*. Man kann sie nur überwinden, indem man sich ihr stellt.

Gerhard Midding