

Illusion und Wirklichkeit. Mentale Metadiegesen im zeitgenössischen Film.

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (M.A.)
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Isabelle Dupuis

geboren in
Hamburg

Hamburg 2012

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	I
1 Einleitung	1
2 Mentale Metadiegesen, <i>Possible Worlds</i> , unzuverlässiges Erzählen	6
2.1 Arbeitsdefinition: Mentale Metadiegesen	6
2.2 Illusion und Wirklichkeit: Die <i>possible-worlds theory</i>	14
2.3 <i>Unzuverlässiges Erzählen</i> nach Martinez/Scheffel	18
2.3.1 Theoretisch unzuverlässiges Erzählen	22
2.3.2 Mimetisch unentscheidbares Erzählen	23
2.3.3 Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen	24
3 Modell zur Analyse mentaler Metadiegesen im Film	24
3.1 Eindeutig markierte mentale Metadiegesen	25
3.2 Ambivalent markierte mentale Metadiegesen	34
3.3 Teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen	42
4 Beispielanalysen mentaler Metadiegesen im zeitgenössischen Film	48
4.1 Eindeutig markierte mentale Metadiegesen in Julian Schnabels <i>Schmetterling und Taucherglocke</i>	49
4.2 Ambivalent markierte mentale Metadiegesen in Michael Drehers <i>Die zwei Leben des Daniel Shore</i>	59
4.3 Teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen in Jaco Van Dormaels <i>Mr. Nobody</i>	70
5 Fazit	82
Medien- und Literaturverzeichnis	89
Filme	89
Literatur	92
Internetquellen	99
Abbildungsverzeichnis	103
Anhang	104
Sequenzprotokoll zu <i>Schmetterling und Taucherglocke</i>	104
Sequenzprotokoll zu <i>Die zwei Leben des Daniel Shore</i>	108
Sequenzprotokoll zu <i>Mr. Nobody</i>	114
Übersicht der Handlungsstränge in <i>Mr. Nobody</i>	123

Abkürzungsverzeichnis

MMD = Mentale Metadiegeese(n)

PW = Possible world(s)

PWT = Possible-worlds theory

SEI = Sprachliche Erzählinstanz

TAW = Textual actual world

UZE = Unzuverlässiges Erzählen

VEI = (Audio-)visuelle Erzählinstanz

ZE = Zuverlässiges Erzählen

1 Einleitung

Im Traum macht unser Verstand das ständig: [...] Wir erschaffen und nehmen unsere Welt gleichzeitig wahr und unser Verstand macht das so gut, dass wir nicht einmal merken, dass es passiert. [...] Träume fühlen sich doch real an, während wir sie träumen? Erst wenn wir aufwachen, fällt uns auf, dass irgendetwas seltsam war.¹

In der oben zitierten Szene aus Christopher Nolans *Inception* von 2010 erklärt der Protagonist Cobb² seiner jungen Kollegin Ariadne, wie der Verstand im Traumzustand eine eigene Welt erschafft und eine Illusion³, wirklich erscheinen lässt. Wie aber wird Illusion in Filmen dargestellt und wie wird sie von der Wirklichkeit unterschieden? Wo verwischen die Grenzen dazwischen, so dass eine Unterscheidung schwierig wird? Was bedeuten Illusion und Wirklichkeit im Film überhaupt?

Um mich einer Beantwortung dieser Fragen anzunähern, untersuche ich in der vorliegenden Arbeit die Gestaltung und Markierung mentaler Metadiegesen (MMD) im zeitgenössischen Film. Bei dieser Form der Introspektion, bei der der filmische Blick ins Innere einer Figur mit einem Ebenenwechsel einhergeht, stütze ich mich auf die Definition aus der *Filmnarratologie* von Markus Kuhn⁴, der sich wiederum auf die von Gérard Genette⁵ geprägten Begriffe zur Unterscheidung von Erzählebenen in der Literatur bezieht. *Mentale Metadiegeese* ist ein Sammelbegriff für die Darstellung von Innenwelten sowie mentalen und psychischen Prozessen wie Erinnerungen, Träume, Nahtoderfahrungen, Vorstellungen oder Einbildungen. Von Kuhns *Filmnarratologie* abgesehen spielt die Untersuchung von MMD bislang eine marginale Rolle in der Filmforschung. Sie sind ein Teilaspekt dessen, was Bruce Kawin in seinem Essay über den „mindscreen“⁶ als *subjektive Kamera*⁷ bezeichnet. Diese zeigt entweder, was eine Figur sieht oder was sie denkt.⁸ Allerdings ist der Begriff des *mindscreen*, der Letzteres bezeichnet, nicht unproblematisch, wie ich in Kapitel 2.1 näher diskutieren werde. Ansonsten beschäftigt sich die Filmwissenschaft zumeist nur mit bestimmten mentalen Phänomenen, insbesondere mit Traumsequenzen im Film.⁹

¹ *Inception*. USA/GB 2010, Christopher Nolan, 142 Min., Warner Home Video – DVD (2010), 00:24:53-00:25:33. Die DVD-Angaben füge ich bei der Erstnennung in den Fußnoten nur hinzu, wenn ich Filmzitate nenne oder die Filme im Verlauf der Arbeit ausführlicher analysiere.

² Dominic ‚Dom‘ Cobb ist in *Inception* ein Extractor, der mit seinem Team Traumwelten von Subjekten konstruiert, um mithilfe des Traumsharings in ihr Unbewusstes einzudringen und geheime Gedanken zu stehlen. *Inception* ist das Einpflanzen von Gedanken ins Unbewusste.

³ Unter *Illusion* und *Wirklichkeit* werden im Folgenden *erzählte Illusion im Film* und *erzählte Wirklichkeit im Film* verstanden.

⁴ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York 2011, S. 149-156 und S. 284-295.

⁵ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übersetzt von: Knop, Andreas. München 1994.

⁶ Kawin, Bruce F.: *Mindscreen*. Bergman, Godard and First-Person Film. Princeton, New Jersey 1978.

⁷ Zur Problematik des Begriffs *Kamera* als filmische Erzählinstanz vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 83 ff.

⁸ Kawin: *Mindscreen*, S. 7: „There are [...] two ways of using what is generally called the ‚subjective camera‘: to show, what the character sees, or to show what he thinks.“

⁹ Vgl. z.B. Brüttsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv. Marburg 2011, S. 10 ff. und Jaspers, Kristina: *Der Stoff aus dem die Träume sind*. Szenenbilder

Ziel dieser Arbeit ist es, MMD zu klassifizieren und in verschiedene Typen zu unterteilen, um ein heuristisches Analysemodell zu ihrer werkinternen Interpretation zu konstruieren. Im Mittelpunkt des Interesses stehen die narrativen und dramaturgischen Funktionen von MMD.¹⁰ Vereinzelt betrachte ich auch ästhetische Fragestellungen, wenn diese sich narrativ oder dramaturgisch funktionalisieren lassen, zum Beispiel, wenn sich die Gestaltung der Innenwelt und die der Außenwelt¹¹ in ihrer Ästhetik auffällig unterscheiden, die Ästhetik die Stimmung einer Figur symbolisiert oder eine Atmosphäre kreiert, die die Interpretation der MMD in eine bestimmte Richtung lenkt. Ich gehe von der These aus, dass sich auf der Basis einer Kombination von Ideen der *possible-worlds theory* (PWT)¹² und Ansätzen der Klassifizierung *unzuverlässigen Erzählens* (UZE)¹³ von Matias Martinez und Michael Scheffel, drei Grundtypen von MMD unterscheiden lassen, je nachdem, ob sie *eindeutig*, *ambivalent* oder *teilweise eindeutig markiert* sind. Dies kann sich in der Mikrostruktur eines Films – das heißt in einzelnen Sequenzen – oder in seiner Makrostruktur – also überwiegend, wenn nicht sogar durchgängig im gesamten Film – widerspiegeln. Weiterhin nehme ich an, dass sich diese Grundtypen auch in ihren narrativen und dramaturgischen Funktionen unterscheiden. Da unter *mentale Metadiegesen* durchaus unterschiedliche mentale und psychische Vorgänge wie Träume, Erinnerungen, Lügengeschichten¹⁴, Nahtod- und Sterbeerfahrungen, Vorstellungen oder Visionen gefasst werden, gehe ich in Ansätzen auch der Frage nach, ob sich die verschiedenen mentalen Vorgänge in ihrer Ästhetik unterscheiden. Dies zu verallgemeinern, würde jedoch den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen, so dass ich diese Frage nur innerhalb desselben Films in der exemplarischen Analyse von Julian Schnabels *Schmetterling und Taucherglocke*¹⁵ in Kapitel 4.1 untersuchen werde.

surrealer Traumräume. In: Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): Das Kino träumt. Projektion. Imagination. Vision. Berlin 2009, S. 127-144.

¹⁰ Hierbei orientiere ich mich teilweise an Brütsch: Traumbühne Kino, S. 129-390. Historische und Genre-Fragen lasse ich in meiner Untersuchung jedoch außen vor.

¹¹ Die Begriffe *Innenwelt* und *Außenwelt* bezeichnen wie das Begriffspaar *Illusion* und *Wirklichkeit* die Innenwelt einer Figur im Film und die Außenwelt im Film, in der die Figur lebt.

¹² Vgl. Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington/Indianapolis 1991 und Surkamp, Carola: Narratologie und *possible-worlds theory*: Narrative Texte als alternative Welten. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002, S. 153-183. Zur Verknüpfung der PWT mit UZE im Film vgl. Orth, Dominik: Der unbewusste Tod. Unzuverlässiges Erzählen in M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* und Alejandro Amenábars *The Others*. In: Helbig, Jörg (Hg.): Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier 2006, S. 285-307 und Laass, Eva: Krieg der Welten in Lynchville. *Mulholland Drive* und die Anwendungsmöglichkeiten und -grenzen des Konzepts narrativer Unzuverlässigkeit. In: Ebd., S. 251-284.

¹³ Vgl. Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Auflage, München 2009, S. 101-104. Martinez und Scheffel unterscheiden *theoretisch UZE*, *mimetisch unentscheidbares Erzählen* und *mimetisch teilweise UZE*.

¹⁴ Unter *Lügengeschichten* und *Lügen* verstehe ich hier und im Folgenden eine Erzählung oder Aussage einer Figur innerhalb der erzählten Wirklichkeit, die nicht mit den Tatsachen dieser Wirklichkeit übereinstimmt. *Wahrheit* bezeichnet eine Aussage oder Erzählung einer Figur, die mit den Tatsachen der erzählten Wirklichkeit übereinstimmt.

¹⁵ *Schmetterling und Taucherglocke* [*Le scaphandre et le papillon*]. F/USA 2007, Julian Schnabel,

Ich beschränke mich in meiner Arbeit auf zeitgenössische Filme, das heißt Filme, die in den 1990er Jahren und später entstanden sind. Eine zusätzliche Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands besteht darin, dass ich lediglich narrative fiktionale Spielfilme¹⁶ exemplarisch anführe und analysiere, die eine Unterscheidung zwischen *Histoire* und *Discours*¹⁷ ermöglichen. Animationsfilme, Zeichentrickfilme und Dokumentationen lasse ich außen vor. Animations- und Zeichentrickfilme sind zwar zumeist auch narrativ, jedoch verdienen sie durch ihre karikatureske Ästhetik und ihren häufig parodierenden Charakter eine Sonderuntersuchung. Dokumentationen können zwar auch narrative Tendenzen enthalten, im Vordergrund steht aber die informative Intention. Die Spielfilme, die in den letzten zwei Jahrzehnten realisiert wurden, zeichnen sich durch zunehmend komplexe Erzählstrukturen aus, die sich in der Schachtelung von Erzählebenen oder in Tendenzen zum UZE äußern. Dies ist einer der wenigen Punkte, in welchem sich die Erzähltheoretiker, die sich mit UZE beschäftigen, einig sind: Die Erzählstrukturen im Spielfilm werden in letzter Zeit immer komplexer, was – so der allgemeine Konsens – unter anderem mit dem technischen Fortschritt und dem Aufkommen computergenerierter Spezialeffekte einhergeht.¹⁸ *Mind Game Movies*¹⁹ und *Puzzle Films*²⁰ haben in den letzten beiden Jahrzehnten Hochkonjunktur, wobei nicht jeder dieser Filme mit der Schachtelung und Hierarchisierung von Erzählebenen spielt. Vielmehr steht die Vermischung von *figuraler* und *narratorialer Perspektive*²¹ oder von Lüge und Wahrheit häufig im Mittelpunkt dieser komplexen Filme, wie in M. Night Shyamalans *The Sixth Sense*²², bei dem erst am Ende aufgelöst wird, dass die Haupthandlung des Films nicht aus *narratorialer Perspektive*, sondern aus *figuraler Perspektive* eines Toten geschildert wurde.

112 Min., Pathé Renn Production, France 3 Cinema – DVD (2007). Aus Gründen des besseren Leseflusses nenne ich im Fließtext den deutschen Verleihtitel und setze den Originaltitel in der Fußnote bei der Erstnennung in eckige Klammern.

¹⁶ Vgl. Pinkas, Claudia: Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität. Berlin/New York 2010, S. 49.

¹⁷ Die Begriffe *Histoire* und *Discours* wurden in den 1960er Jahren vom strukturalistischen Narratologen Tzvetan Todorov aus den Konzepten russischer Formalisten übersetzt, die zwischen dem *Erzählten* (dem Inhalt oder der Handlung) und dem *Erzählen* (der Art und Weise, in der der Inhalt oder die Handlung dargestellt wird) unterscheiden. Vgl. Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), S. 125-151 (hier S. 132).

¹⁸ Vgl. die Aufsätze in den Sammelbänden von Helbig: Camera doesn't lie und Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, sowie die Monographien von Laass, Eva: Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema. Trier 2008, S. 1 und Ferenz, Volker: *Don't believe his lies. The unreliable narrator in contemporary American cinema*. Trier 2008, S. 12-13.

¹⁹ Vgl. Pinkas: Der phantastische Film, S. 136-145 und Elsaesser, Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin 2009, S. 237-263.

²⁰ Vgl. Buckland, Warren (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden/Oxford 2009. Buckland verweist darauf, dass das Interesse an *Puzzle Films* in neuester Zeit deswegen so hoch sein könnte, da sie die fragmentarisch und ambivalent gewordene Wahrnehmung von Realität im postmodernen Zeitalter widerspiegeln (Ebd., S. 1).

²¹ Zu den Begriffen der *figuralen* und *narratorialen Perspektive* vgl. Schmid: Erzähltextanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2. Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007, S. 98-120 (hier S. 115 f.)

²² *The Sixth Sense*. USA 1999, M. Night Shyamalan, 107 Min.

Um die Thesen dieser Arbeit zu überprüfen, erfolgen in Kapitel 2 zunächst einige theoretische Vorüberlegungen, die als Ausgangspunkt und Basis für das Analysemodell in Kapitel 3 und die anschließenden Filmanalysen in Kapitel 4 fungieren. In Kapitel 2.1 bestimme ich eine pragmatische Arbeitsdefinition von MMD. Anfangs stelle ich das „Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film“²³ von Kuhn vor. Danach formuliere ich drei notwendige und einige mögliche Bedingungen, die MMD kennzeichnen. Hierbei grenze ich sie von ähnlichen Phänomenen ab, die mit MMD verwechselt werden können. Darauf folgt eine Skizze der PWT in Kapitel 2.2, um mit ihrer Hilfe die Begriffe von Illusion und Wirklichkeit im Zusammenhang mit MMD zu unterscheiden. In Kapitel 2.3 verknüpfe ich die Begriffsbestimmungen aus den vorangegangenen Kapiteln mit dem dreiteiligen Modell für UZE von Martinez und Scheffel und übertrage ihr Konzept auf den Film. Da das Thema UZE in der Narratologie sowohl für Literatur als auch für den Film umstritten ist,²⁴ umreiße ich zuvor verschiedene Ansätze und integriere sie in das Modell von Martinez und Scheffel.

Nachdem in Kapitel 2 durch die Definitionen und theoretischen Vorüberlegungen die entsprechenden Grundlagen geschaffen wurden, entwerfe ich in Kapitel 3 darauf aufbauend ein dreiteiliges Analysemodell, um unterschiedliche Typen von MMD zu bestimmen. Ziel ist es, das Modell sowohl für die Mikrostruktur als auch für die Makrostruktur eines Films praktikabel zu gestalten, um sowohl für einzelne Sequenzen als auch für ganze Filme einen Erkenntnisgewinn für narrative und dramaturgische Funktionen von MMD zu erhalten. Zu diesem Zweck nehme ich die acht narrativen Funktionen von Träumen im Film von Matthias Brütsch als Ausgangspunkt.²⁵ Brütschs Zugang liefert interessante Anstöße für die Analyse von MMD, da er den Begriff des *Traums* sehr weit auffasst. Allerdings ist seine essayistische Arbeit terminologisch nicht immer konsequent. Außerdem untersucht er nicht nur Traumsequenzen, die er zudem nicht als MMD betrachtet, sondern das Traummotiv insgesamt sowie die Analogie von Träumen und Kino.²⁶ Daher diskutiere ich nur punktuell seine Ansätze und prüfe, inwieweit sie für die Analyse und Interpretation von MMD nützlich sind.²⁷ Obwohl es sich bei der Analyse von Darstellungen innerpsychischer Vorgänge wie MMD in Filmen anbietet, psychoanalytische Ansätze²⁸ mit einzubeziehen, würde eine ausführliche Beschäftigung damit zu weit vom Ziel dieser Untersuchung wegführen. Um psychoanalytische Ideen nicht ganz unberücksichtigt zu lassen und für die werkinterne Analyse von MMD zu gebrauchen, werde ich prüfen, ob sich Ansätze der *Oneirologie*, der wissen-

²³ Kuhn: Filmnarratologie, S. 85. Ich werde die komplexe Variante des Modells leicht ergänzen.

²⁴ Vgl. die verschiedenen Positionen und Konzepte zum UZE in Helbig: Camera doesn't lie und Liptay/Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt?

²⁵ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 17.

²⁶ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 9-19.

²⁷ Ich folge Brütschs Vorschlag, seine Thesen nicht als endgültige Ergebnisse zu betrachten, sondern sie als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zu nehmen. Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 18.

²⁸ Vgl. z. B. Zeul, Mechthild: Das Höhlenhaus der Träume. Filme, Kino & Psychoanalyse. Frankfurt am Main 2007.

schaftlichen Traumdeutung, um die sich besonders Sigmund Freud verdient gemacht hat,²⁹ zur Erklärung narrativer oder dramaturgischer Funktionen von MMD nutzbar machen lassen. Hierbei muss zwischen realen und fiktionalen Träumen unterschieden werden, da Innenweltdarstellungen im Film die Realität nicht naturgetreu kopieren, sondern Teil einer Fiktion sind.³⁰ In Kapitel 3.1 erkläre ich, was ich unter *eindeutig markierten mentalen Metadiegesen* verstehe, in Kapitel 3.2 schildere ich die *ambivalent markierten mentalen Metadiegesen* und in Kapitel 3.3 erläutere ich, wie ich *teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen* im Film begreife. Die einzelnen Aspekte der Kategorien veranschauliche ich mit Filmbeispielen. Hierbei greife ich aus den unterschiedlichen Filmen jedoch nur einzelne Aspekte oder Szenen heraus, die noch keine vollständigen Analysen ganzer Filme darstellen. In Kapitel 4 hingegen analysiere ich mithilfe des Modells exemplarisch drei verschiedene Filme der letzten fünf Jahre, um seinen heuristischen Wert in der Makrostruktur ganzer Filme zu überprüfen. In Kapitel 4.1 untersuche ich die eindeutig markierten MMD in *Schmetterling und Taucherglocke*, in Kapitel 4.2 die ambivalent markierten MMD in Michael Dreher's *Die zwei Leben des Daniel Shore*³¹ und in Kapitel 4.3 die teilweise eindeutig markierten MMD in Jaco Van Dormaels *Mr. Nobody*³². In Kapitel 5 fasse ich die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung zusammen und bewerte sie, bevor ich abschließend einen Ausblick auf weiterführende Forschungsansätze liefere.

²⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung [1900]. Dreizehnte, unveränderte Auflage, Frankfurt am Main 1991 und für einen Überblick vgl. Jordan, Stefan/Wendt, Gunna (Hg.): Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2005, S. 329-333 (Abschnitt *Traumdeutung* von Wolfgang Mertens).

³⁰ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 16.

³¹ *Die zwei Leben des Daniel Shore*. D 2009, Michael Dreher, 91 Min., Arthaus – DVD (2010).

³² *Mr. Nobody*. F/B/CDN/D 2010, Jaco Van Dormael, 134 Min. (Kinofassung), Concorde Home Entertainment GmbH – DVD (2011).

2 Mentale Metadiegesen, *Possible Worlds*, unzuverlässiges Erzählen.

In diesem Kapitel erläutere ich, was ich unter *mental*en Metadiegesen verstehe, und verknüpfe diese Arbeitsdefinition mit theoretischen Vorüberlegungen zur PWT und zum Konzept des UZE, um die begriffliche Basis der vorliegenden Untersuchung zu klären und die Grundlage für das in Kapitel 3 folgende Analysemodell zu liefern.

2.1 Arbeitsdefinition: Mentale Metadiegesen

Zunächst stelle ich das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen von Kuhn vor, an welchem ich mich orientiere. In Abbildung 1 habe ich die *intra-* und *metadiegetische Ebene* ausführlicher gestaltet und mit Details ergänzt, die für diese Arbeit wesentlich sind. Wie Kuhn spreche ich bei den inneren Ebenen nicht von höheren, sondern von tieferen Ebenen.³³

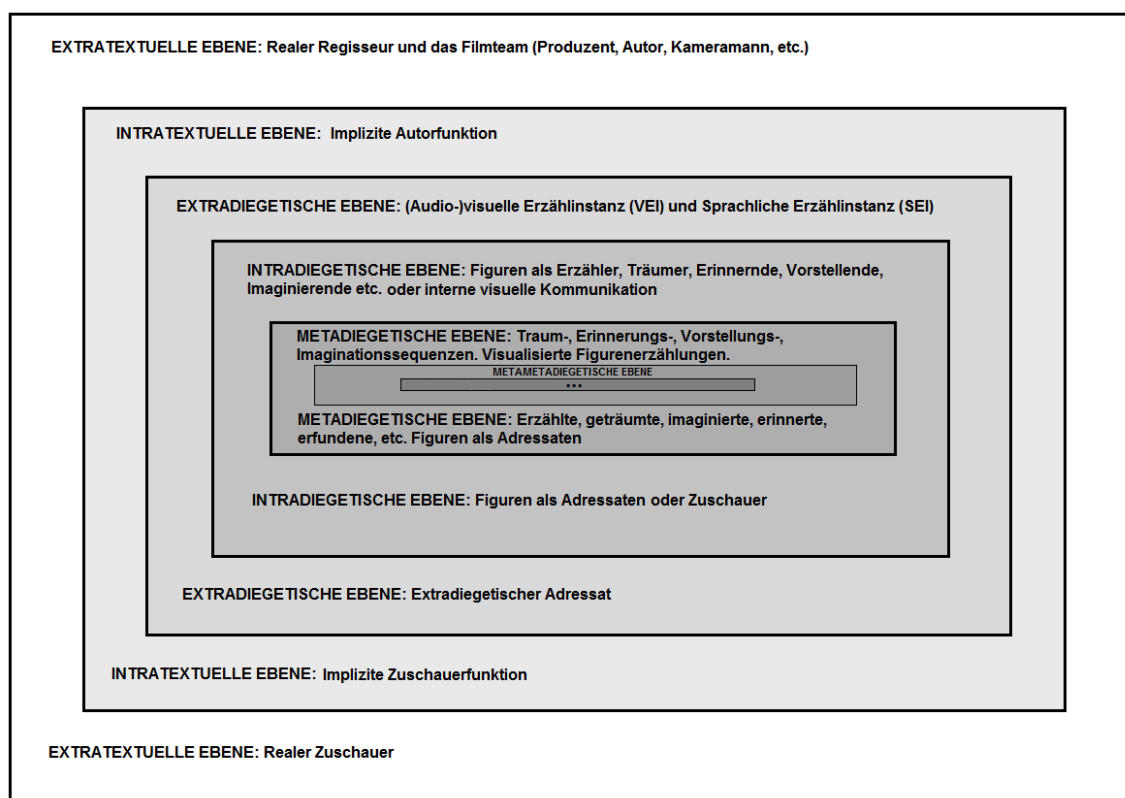


Abbildung 1: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film.³⁴

Den *impliziten Autor* und *impliziten Zuschauer* auf *intratextueller Ebene* habe ich nach Jason Mittells Konzept der *inferred author function* modifiziert und *Implizite Autor-* be-

³³ Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 81 ff.

³⁴ Kuhn: Filmnarratologie, S. 85, vgl. auch Kuhn, Markus: Narrative Instanzen im Medium Film. Das Spiel mit Ebenen und Erzählern in Pedro Almodóvars *La Mala Educación*. In: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hg.): Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben. Marburg 2007, S. 56-75 (hier S. 61). Mit eigenen Ergänzungen.

ziehungsweise *Zuschauerfunktion*³⁵ genannt. Um die Kontroverse, die Booths Begriff des *impliziten Autors* mit sich bringt, und Verwechslungen mit diesem problematischen Konzept zu umgehen,³⁶ definiert Mittell die *inferred author function* als ein Produkt des Zuschauers, der auf Grundlage textueller Hinweise und kontextueller Diskurse einen autorähnlichen Stellvertreter konstruiert, der für die Organisation der Erzählung des Textes verantwortlich ist.³⁷ Durch den Zusatz *Funktion* wird ein Anthropomorphisieren der Kommunikationsinstanzen auf intratextueller Ebene vermieden, wie es beispielsweise David Bordwell am *impliziten Autor* moniert.³⁸ Der Grund, warum ich die intratextuelle Ebene mit impliziten Kommunikationsinstanzen besetze, ist der, dass ich Kuhn darin beipflichte, dass es eine Instanz geben muss, die die unterschiedlichen Kanäle – Bild, Ton und Sprache –, mit denen Filme erzählen, miteinander verknüpft.³⁹ Zudem gehe ich davon aus, dass es innerhalb des Filmtextes Hinweise gibt, wie das dargestellte Geschehen verstanden werden kann.⁴⁰ Eine Instanz gibt diese Hinweise und eine andere entschlüsselt und verknüpft diese Hinweise zu Hypothesen über den Handlungsverlauf, die sich durch neue Hinweise auch wieder ändern können.⁴¹ Hierbei können die Deutungen und Interpretationen der einzelnen realen Zuschauer variieren. Wie viele verschiedene Hypothesen über den Handlungsverlauf sich tatsächlich aus den Interpretationen der realen Zuschauer ergeben, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Dafür bedürfte es umfangreicher empirischer Untersuchungen. Sieht man die Instanz, die die Hinweise liefert und die, die sie entziffert aber als *implizite Funktionen* an, werden diese Schwierigkeiten umgangen. Daher sind diese Begriffe im Rahmen dieser Arbeit sinnvoll, gerade wenn es um die Interpretation ambivalenter Darstellungen geht. Gibt die implizite Autorfunktion Hinweise darauf, dass die implizite Zuschauerfunktion eine Sequenz im Film als Innenweltdarstellung mit Ebenenwechsel deuten kann, handelt es sich um ambivalente Markierungen von MMD, wie ich in Kapitel 3.2 noch weiter ausführen werde. Ohne Hinweise gibt es keine Markierungen.

³⁵ Wenn ich im Folgenden vom *Rezipienten* oder *Zuschauer* spreche, meine ich die *implizite Zuschauerfunktion*. Anderenfalls spreche ich vom *realen Zuschauer* oder *realen Rezipienten*.

³⁶ Vgl. Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin 2006 und Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 84 f.

³⁷ Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, unter: <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/authorship/> [gesehen: 18.06.2012] „To briefly define the term, *the inferred author function is a viewer's production of authorial agency responsible for a text's storytelling, drawing upon textual cues and contextual Discourses*. [Hervorhebungen i. O.]“ Mittell bezieht sich zwar auf das Erzählen in Fernsehserien, doch sein Konzept der *inferred author function* lässt sich auch für Kinofilme übernehmen.

³⁸ Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, S. 62.

³⁹ Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 85.

⁴⁰ Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 62: „[N]arration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story.“

⁴¹ Vgl. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London/New York 1992, S. 37 ff. Branigan wählt einen kognitivistischen Zugang und untersucht, wie reale Zuschauer Filme wahrnehmen und interpretieren. Dies wird aber in dieser Arbeit nicht weiter vertieft, da die Wahrnehmung realer Zuschauer nicht zweifelsfrei bestimmt werden kann und zudem diese Arbeit nicht empirisch vorgeht.

Die Erzählinstanzen auf *extradiegetischer Ebene* teilen sich in (*audio*-)*visuelle Erzählinstanz* (VEI) und *sprachliche Erzählinstanz* (SEI). Darin folge ich Kuhns Einteilung, mit der er die verschiedenen Kanäle eines Films trennt. Die VEI umfasst hierbei Kamera, Montage und Mise-en-scène, wobei auch Töne, Geräusche und Musik dazugerechnet werden. Die SEI ist fakultativ und beinhaltet Voice-Over, Schrifttafeln, Textinserts und auf *intradiegetischer Ebene* die Figurenrede.⁴² Diese Trennung ist daher wichtig, weil VEI und SEI einzeln nicht immer das Gleiche erzählen oder zeigen und auch ihr Zusammenspiel Bedeutung erzeugen kann.⁴³ Hinweise auf und Markierungen von MMD können also entweder durch die VEI, durch die SEI oder im Zusammenspiel der beiden vermittelt werden. Der *extradiegetische Adressat* tritt sehr selten explizit in Erscheinung. Selbst, wenn Figuren direkt in die Kamera sprechen oder ein Voice-Over-Erzähler ihn direkt adressiert, findet ein Zusammenschluss von *extradiegetischem Adressaten*, *impliziter Zuschauerfunktion* und *realem Zuschauer* statt.⁴⁴ Die extradiegetischen Erzählinstanzen konstruieren die *intradiegetische Welt*, in der Figuren miteinander agieren. Erzählen, träumen, erinnern oder imaginieren diese Figuren eine weitere Binnenhandlung, wird die *metadiegetische Ebene*, die den Kern dieser Arbeit bildet, eröffnet. Wird auf metadiegetischer Ebene eine weitere Binnenhandlung eingebunden, wird die *metametadiegetische Ebene* eröffnet und so weiter. Die tieferen Ebenen habe ich in Abbildung 1 wie Kuhn nur angedeutet. Auf die intradiegetische Außenwelt, die metadiegetischen Innenwelten und ihr Verhältnis zueinander gehe ich in Kapitel 2.2 im Zusammenhang mit der PWT näher ein.

Im Folgenden definiere ich die notwendigen Bedingungen, die Filmsequenzen erfüllen müssen, um als *mentale Metadiegesen* zu gelten. Hierfür orientiere ich mich an den drei Teilen, aus welchen der Begriff zusammengesetzt ist: ‚mental‘, ‚meta‘ und ‚Diegesen‘. Es ist nicht möglich, mentale Zustände und Innenwelten von Figuren darzustellen, wenn es keine Figuren gibt, denen diese zugeordnet werden können. Hierbei betrachte ich Figuren als „menschenähnliche, d. h. anthropomorphe Vorstellungen“⁴⁵ und als sich anpassendes, zielgerichtetes, informationsverarbeitendes Element innerhalb eines fiktionalen Textes⁴⁶. Das heißt, einerseits sind Figuren Konstrukte, die eine bestimmte Funktion in der Geschichte erfüllen, andererseits sind sie aber auch mit echten Menschen in der extratextuellen Wirklichkeit vergleichbar, da ihre Konstruktion sich an diesen orientiert.⁴⁷ Die Menschenähnlichkeit wird im Film dadurch verstärkt, dass die Figu-

⁴² Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 84 f. und S. 87-97.

⁴³ Ausführlicher bei Kuhn: Filmnarratologie, S. 86 f. und Kozloff, Sarah: Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 103.

⁴⁴ Diese metaleptische Tendenz ist vergleichbar mit dem seltenen Fall der *Du-Erzählung* in der Literatur.

⁴⁵ Hansen, Per Krogh: Figuren. In: Lahn, Silke und Meister, Jan Christoph (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart 2008, S. 232-247 (hier S. 232).

⁴⁶ Vgl. Palmer, Alan: Fictional Minds. Lincoln/London 2004, S. 90. „He is an adaptive, goal-directed, information-processing device.“

⁴⁷ Vgl. McKee, Robert: Story. Substance, Structure, Style, and the principles of Screenwriting. New York 1997, S. 374-388.

ren nicht nur ‚auf dem Papier‘ existieren, wie in der Literatur, sondern von realen Menschen verkörpert werden. *Mentale Metadiegesen* sind also immer *figurengebunden*. Sie müssen nicht nur an eine einzelne Figur, sondern können auch an mehrere Figuren gebunden sein.⁴⁸ So werden die Zukunftsvisionen in Steven Spielbergs *Minority Report*⁴⁹ allen drei Precogs zugeordnet. Die Traumwelt *Borovnia* wird in Peter Jacksons *Heavenly Creatures*⁵⁰ von den Freundinnen Pauline und Juliet gemeinsam imaginiert. Bei MMD erfolgt also eine Introspektion mit Ebenenwechsel in die Psyche und mentalen Vorgänge einer Figur.⁵¹ Zu unterscheiden ist dies von Filmsequenzen ohne Ebenenwechsel, in welchen mit den Augen einer Figur auf die Wirklichkeit hinausgeblickt wird.⁵² Vergleichbar ist diese Unterscheidung mit Kawins Trennung in *was eine Figur sieht* und *was eine Figur denkt*.⁵³ MMD zeigen jedoch anders als in Kawins Begriff des *mindscreen* nicht nur, was eine Figur *denkt*, sondern symbolisieren insgesamt, was sich auch unbewusst in ihrem Inneren abspielt. Der Begriff des *Denkens* muss also sehr weit aufgefasst werden. Die Gedanken einer Figur können allerdings auch ohne Wechsel in die metadiegetische Ebene dargestellt werden. Kawins zunächst klare Unterscheidung in *Sehen* und *Denken* wird problematisch, sobald es um Phänomene geht, die darstellen, *was eine Figur denkt was sie sieht*, also bei Halluzinationen und anderen Störungen der Außenweltwahrnehmung. Einige Filme stellen wiederum vollständige Innenwelten von Figuren dar, ohne dass diese in eine Rahmensituation auf intradiegetischer Ebene eingebettet werden und ein Ebenenwechsel stattfindet. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn eine Figur im Voice-Over, also auf extradiegetischer Ebene, ihre Lebensgeschichte erzählt und ihre Erinnerungen schildert, die dann auf intradiegetischer Ebene gezeigt werden, wie Lester Burnham in Sam Mendes' *American Beauty*⁵⁴. Das, was sich in der Innenwelt einer Figur abspielt kann auch mit der Wirklichkeit vermengt werden und trotzdem auf intradiegetischer Ebene bleiben, indem die Figur beispielsweise halluziniert und die Außenwelt anders wahrnimmt. So sind die vom schizophrenen Mathematiker John Nash imaginierten Figuren in Ron Howards *A beautiful mind*⁵⁵ zwar Produkte seiner Fantasie, aber er nimmt sie als Teil der Wirklichkeit wahr, so dass kein Ebenenwechsel stattfindet. Kuhn unterscheidet zwischen *mentalen Metadiegesen* für Innenweltdarstellungen mit und *mentalen Projektionen* für Innenweltdarstellungen ohne Ebenenwechsel.⁵⁶ Ich gebrauche die Bezeich-

⁴⁸ Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 285 f.

⁴⁹ *Minority Report*. USA 2002, Steven Spielberg, 145 Min. Die Zukunftsvisionen der Precogs sind allerdings keine typischen mentalen Metadiegesen, da die Precogs selbst nicht in den Zukunftsvisionen erscheinen und das Geschehen, das in den Visionen dargestellt wird, sie nicht persönlich betrifft.

⁵⁰ *Heavenly Creatures*. NZ/GB/D 1994, Peter Jackson, 108 Min.

⁵¹ Der Einfachheit halber nenne ich im Folgenden *die Figur* im Singular, der Plural ist mitgedacht. Zudem werden MMD häufiger einer einzelnen Figur als mehreren Figuren zugeordnet.

⁵² Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 149.

⁵³ Vgl. Kawin: *Mindscreen*, S. 7 und 10.

⁵⁴ *American Beauty*. USA 1999, Sam Mendes, 117 Min.

⁵⁵ *A beautiful mind*. USA 2001, Ron Howard, 135 Min.

⁵⁶ Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 151.

nung der *Figurengebundenheit*, anstatt von *interner Fokalisierung*⁵⁷ oder *figuraler Perspektive* zu sprechen, so dass es immer mindestens eine Figur gibt, deren Innenwelt mit Ebenenwechsel dargestellt wird, ohne dass eine irreführende Festlegung darauf erfolgt, durch wen diese Innenweltdarstellung vermittelt wird. Zudem ist es schwierig, bezüglich mentaler und innerpsychischer Vorgänge das Wissensverhältnis zwischen Erzähler und Figur zu bestimmen, da MMD auch der Figur unbewusste Vorgänge darstellen können. Nach Kuhn werden MMD „von einer unabhängigen VEI“⁵⁸ gezeigt und werden nicht im eigentlichen Sinn von Figuren erzählt. Sequenzen, die die Innenwelt einer Figur darstellen, werden „trotzdem als Metadiegesen eingeordnet, weil sie einer Figur zu- und untergeordnet sind, eine geträumte [...] Welt in der Welt der filmischen Diegese darstellen und Ereignisse abbilden, die nicht als ‚real‘ im aktuellen diegetischen Moment des Träumens [...] gelten“⁵⁹.

Ein Grenzfall tritt ein, wenn es auf intradiegetischer Ebene eine sprachliche Erzählsituation gibt, die auf metadiegetischer Ebene visuell und (teilweise) sprachlich mit gelegentlichen Voice-Over-Kommentaren der erzählenden Figur umgesetzt wird, wie in David Finchers *Fight Club*⁶⁰, Brian Singers *Die üblichen Verdächtigen*⁶¹, Robert Zemeckis' *Forrest Gump*⁶² oder Bill Paxtons *Dämonisch*⁶³. Einerseits wäre der entsprechende Fall in einem literarischen Text eine nicht-mentale Metadiegesen, andererseits mischen sich im Film durch die VEI, die es in literarischen Texten nicht gibt, die Erinnerungen, Gedanken und anderen mentalen Vorgänge der erzählenden und möglicherweise der zuhörenden Figur mit hinein. Um sperrige Formulierungen wie *teil-mentale Metadiegesen* zu vermeiden, zähle ich auch visuell umgesetzte Figurenerzählungen zu den MMD. Dies gilt insbesondere für Lügengeschichten, bei denen ich davon ausgehe, dass die Figur sich einen Großteil des Gezeigten ausdenkt bevor oder während sie erzählt. Dabei ist es zweitrangig, ob die Geschichte erst am Ende als Lüge entlarvt wird oder bereits zu Beginn.⁶⁴ Nicht-mentale Metadiegesen sind figurenungebundene visuelle Metadiegesen, „wenn eine visuelle Sequenz derart der Diegese untergeordnet wird, dass sie ein intradiegetisches *Medium* [Hervorhebung i. O.] darstellt“⁶⁵.

Die zweite notwendige Bedingung ist das Vorhandensein von intra- und metadiegetischer Ebene. So können mentale *Metadiegesen* von Innenweltdarstellungen ohne Ebenenwechsel unterschieden werden. Hierzu muss eine Trennung zwischen *erzäh-*

⁵⁷ Zum Begriff der *Fokalisierung* vgl. Genette: Die Erzählung, S. 134 f.

⁵⁸ Kuhn: Filmnarratologie, S. 285.

⁵⁹ Kuhn: Filmnarratologie, S. 285.

⁶⁰ *Fight Club*. USA/D 1999, David Fincher, 139 Min.

⁶¹ *Die üblichen Verdächtigen [The Usual Suspects]*. USA/D 1995, Brian Singer, 106 Min.

⁶² *Forrest Gump*. USA 1994, Robert Zemeckis, 136 Min.

⁶³ *Dämonisch [Frailty]*. USA 2001, Bill Paxton, 100 Min.

⁶⁴ Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 304-307. Kuhn zählt visuell umgesetzte sprachliche Erzählsituationen nicht zu den mentalen Metadiegesen.

⁶⁵ Kuhn: Filmnarratologie, S. 295.

lender, träumender, erinnernder, imaginierender, etc. Figur und erzählter, geträumter, erinnerter, imaginierter, etc. Figur möglich sein, so dass die Figur in der Außenwelt und Wirklichkeit auf intradiegetischer Ebene als körperlich anwesend angenommen werden kann, während auf metadiegetischer Ebene gleichzeitig ihre Innenwelt und ihre Illusionen, also das, was sich in ihrer Psyche abspielt, dargestellt wird.⁶⁶ Die entsprechende Figur ist hierbei zumeist auch in der Metadiegeese zu sehen.⁶⁷ Dass die Innenwelt vom Point of view der Figur gezeigt wird, wie die Erinnerungen des Affen in Spike Jonzes *Being John Malkovich*⁶⁸, ist – zumindest in der vorliegenden Filmauswahl – selten. Diese Möglichkeit der Trennung von Außenwelt auf intradiegetischer und Innenwelt auf metadiegetischer Ebene ist wichtig, um MMD von Paralleluniversen und parallelen Welten oder Episoden auf intradiegetischer Ebene zu unterscheiden. Wenn eine Figur in der Außenwelt körperlich anwesend ist und dann gezeigt wird, was sich währenddessen mental in ihrer Innenwelt abspielt, liegt ein Ebenenwechsel vor. Wenn eine Figur auch physisch in eine Welt eintritt, liegt kein Ebenenwechsel vor. So werden die Geschwister David und Jennifer in Gary Ross' *Pleasantville*⁶⁹ durch die magische Fernbedienung wirklich in die parallele, schwarz-weiße Fernsehserienwelt hineingezogen. Würde gezeigt, wie beide einschlafen, dann in die Fernsehwelt eintauchen und am Ende in der Wirklichkeit wieder aufwachen, könnte dieser Handlungsstrang als MMD interpretiert werden.

Es gibt jedoch Grenzfälle, etwa, wenn Figuren in parallele Gedankenwelten anderer Figuren physisch eintreten, wie in Terry Gilliams *Das Kabinett des Dr. Parnassus*⁷⁰, in der Tony durch den magischen Spiegel in die Gedankenwelt des Dr. Parnassus' hineingezogen wird. Allerdings haben seine eigenen mentalen und psychischen Vorgänge sowie die des Teufels ebenfalls Einfluss auf die Gestaltung dieser Welt. Alles in allem sind *Das Kabinett des Dr. Parnassus* und andere Filme mit parallelen Gedankenwelten zu sehr Sonderfälle, um die Analyse von MMD in der vorliegenden Untersuchung zu stützen. Andere Grenzfälle, die ich jedoch zu den MMD hinzuzähle, da sie figurengebunden und eine physische Anwesenheit der Figur auf intradiegetischer Ebene und gleichzeitige psychische Aktivität auf metadiegetischer Ebene anzunehmen sind, sind virtuelle Realitäten, in die die Figuren mental eintreten, wie in Andy und Larry Wachowskis *Matrix*⁷¹ oder *The 13th Floor*⁷² von Josef Rusnak. Zu unterscheiden sind

⁶⁶ Sonderfälle sind denkbar, in denen MMD in mentale Intradiegesen eingebettet sind. *Inception* ließe beispielsweise nach Kenntnis des Endes eine solche Deutung zu. Um einen klaren Begriff zu haben, lasse ich derartige Ausnahmen in meiner Analyse unberücksichtigt.

⁶⁷ Kuhn bezeichnet dies als ‚visuellen Ebenenkurzschluss‘. Er spricht davon, dass die Figur von außen zu sehen ist, was ich jedoch im Hinblick auf eine Unterscheidung von ‚Außenwelt‘ und ‚Innenwelt‘ als irreführend erachte. Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 310-320.

⁶⁸ *Being John Malkovich*. USA 1999, Spike Jonze, 108 Min.

⁶⁹ *Pleasantville*. USA 1998, Gary Ross, 120 Min.

⁷⁰ *Das Kabinett des Dr. Parnassus [The Imaginarium of Doctor Parnassus]*. GB/CND 2009, Terry Gilliam, 122 Min.

⁷¹ *Matrix [The Matrix]*. USA 1999, Andy und Larry Wachowski, 131 Min.

⁷² *The 13th Floor [The Thirteenth Floor]*. D/USA 1999, Josef Rusnak, 100 Min.

virtuelle Realitäten, in die Figuren mental eintreten von mental gesteuerten Robotern, die sich auf intradiegetischer Ebene in der Wirklichkeit bewegen, wie in Jonathan Mostows *Surrogates – Mein zweites Ich*⁷³.

Figuren, die auf intradiegetischer Ebene in der Außenwelt bereits tot sind und als Seele etwa in ihrem Totenreich weiter zu sehen sind, wie Susie Salmon in Peter Jacksons *In meinem Himmel*⁷⁴, sind nicht physisch anwesend, da mit dem Tod auch die Hirnaktivitäten aufhören zu funktionieren, so dass keine mentalen Vorgänge und somit keine MMD möglich sind. Erfolgt hingegen im Moment des Sterbens oder während der Nah-toderfahrung eine Introspektion in die Innenwelt einer Figur, wie in Joel Schumachers *Flatliners*⁷⁵ oder Adrian Lynes *Jacob's Ladder*⁷⁶, ist die Figur noch physisch anwesend und die entsprechenden Sequenzen sind MMD.

Episodenfilme, wie *11:14*⁷⁷ von Greg Marcks, hingegen verknüpfen zwar verschiedene Handlungsstränge miteinander, die aber auf intradiegetischer Ebene bleiben. Gäbe es hingegen auf intradiegetischer Ebene eine Rahmensituation, in der die einzelnen Episoden erzählt und imaginiert würden, könnte man von MMD sprechen. Ähnliches gilt für Filme, die mit Zeitstrukturen spielen, wie Nolans *Memento*⁷⁸. Zwar lassen sich die Sequenzen um Sammy Jankis und um den (angeblichen) Mord an Leonards Frau als MMD, die sich in Leonards (möglicherweise falschen) Erinnerungen abspielen, deuten, die vorwärts laufenden schwarz-weißen und rückwärts laufenden farbigen Episoden befinden sich jedoch auf intradiegetischer Ebene.

Ebenso muss unterschieden werden zwischen *figurengebundenen Erinnerungssequenzen*, die eine MMD eröffnen und *figurenungebundenen Rückblenden*, die von den extradiegetischen Erzählinstanzen vermittelt werden und somit auf intradiegetischer Ebene bleiben. Häufig werden figurenungebundene Rückblenden durch die extradiegetische SEI mit einem Textinsert, der Zeitangaben enthält und häufig eine Vorgeschichte erklärt, markiert, wie zu Beginn von *Surrogates*. Figurengebundene Erinnerungssequenzen werden hingegen zumeist dadurch gekennzeichnet, dass die entsprechende Figur vorher gezeigt wird, oft mit einem Zoom oder einer Kamerafahrt auf ihr Gesicht oder in Großaufnahme. Diese Markierungen können unterschiedlich deutlich und eindeutig ausfallen oder auch erst am Ende einer Sequenz stehen, wie ich in Kapitel 3 näher untersuchen werde. Eindeutige Markierungen sind hierbei eine mögliche, aber keine notwendige Bedingung für eine MMD, genauso wie die unterschiedliche Art und Weise der Markierungen und Gestaltung der verschiedenen Ebenen.⁷⁹ Es bleibt anzumerken, dass die Unterscheidung von physischer Anwesenheit in der Außenwelt und

⁷³ *Surrogates – Mein zweites Ich* [*Surrogates*]. USA 2009, Jonathan Mostow, 88 Min.

⁷⁴ *In meinem Himmel* [*The Lovely Bones*]. USA 2009, Peter Jackson, 135 Min.

⁷⁵ *Flatliners*. USA 1990, Joel Schumacher, 115 Min.

⁷⁶ *Jacob's Ladder*. USA 1990, Adrian Lyne, 108 min.

⁷⁷ *11:14*. USA 2003, Greg Marcks, 86 Min.

⁷⁸ *Memento*. USA 2000, Christopher Nolan, 109 Min.

⁷⁹ Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 286.

psychischen Vorgängen in der Innenwelt nur für das Verhältnis von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene gilt. Die Ebenen, die tiefer als die metadiegetische Ebene liegen, befinden sich bei MMD ebenfalls in der Innenwelt. Diese können nur durch entsprechende Hinweise und Markierungen identifiziert werden. Wenn sich in *Inception* die Extractors mit dem Subjekt an das Traumsharing-Gerät anschließen, sie gemeinsam einschlafen und in der darauf folgenden Szene in anderen Kostümen und veränderter Mise-en-scène wach gezeigt werden, wird dem Zuschauer signalisiert, dass es sich um eine tiefere Traumebene handelt.

Schließlich müssen mentale Metadiegesen als dritte notwendige Bedingung ein Geschehen darstellen.⁸⁰ Gedankenfotografien⁸¹, einzelne Bilder, die kurz aufblitzen, zähle ich nicht dazu, da sie als einzelne Ereignisse noch kein Geschehen aufzeigen. Dies ändert sich, wenn mehrere Ereignisse zusammenhängend aufeinanderfolgen, wie die Darstellung von Adam Meiks' Vision von Agent Doyles Mord an seiner Mutter in *Dämonisch*. Es kommt auch vor, dass zu Beginn eines Films eine Gedankenfotografie, ein einzelnes Ereignis, aufblitzt, im späteren Verlauf wieder erscheint und nachträglich in den Kontext einer MMD eingebunden wird. Oft handelt es sich, wie in Martin Scorseses *Shutter Island*⁸² oder in Alex Proyas' *Dark City*⁸³, um Figuren mit Gedächtnislücken oder möglicherweise falschen Erinnerungen, die das durch die Gedankenfotografie kurz aufflammende Ereignis zu Beginn noch genau so wenig einordnen können, wie der Zuschauer. Mit dem nachträglichen Einfügen in den Kontext einer MMD wird dieses Rätsel aufgeklärt.

Fasst man die notwendigen und möglichen Bedingungen für MMD zusammen, ergibt sich folgende Definition: MMD sind figurengebundene Sequenzen, die ein Geschehen in der Innenwelt der entsprechenden Figur(en) auf metadiegetischer Ebene symbolisieren, während die physische Anwesenheit dieser Figur(en) in der Außenwelt auf intradiegetischer Ebene gleichzeitig vorausgesetzt werden kann, so dass ein Wechsel von intra- zu metadiegetischer Ebene durch entsprechende Markierungen vorhanden oder zumindest durch entsprechende Hinweise anzunehmen ist. Um figurengebundene Sequenzen als Innenweltdarstellungen zu definieren, muss eine entsprechende Außenwelt als Vergleichsfolie eindeutig identifizierbar oder zumindest denkbar sein. Diese Annahmen dürfen innerhalb des Films nicht widerlegt werden. Dass die Figur in der entsprechenden Sequenz zu sehen ist, ist kein ausreichender Gegenbeweis, sondern vielmehr die Regel und gilt nach Kuhn als *visueller Ebenenkurzschluss*.

⁸⁰ Zu den Begriffen *Ereignis* und *Geschehen* siehe Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 25.

⁸¹ Zum Begriff *Gedankenfotografie* siehe: Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Gedankenfotografie, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6707> [gesehen: 22.06.2012].

⁸² *Shutter Island*. USA 2010, Martin Scorsese, 138 Min.

⁸³ *Dark City*. USA/AUS 1998, Alex Proyas, 96 Min.

2.2 Illusion und Wirklichkeit: Die *possible-worlds theory*

Um die titelgebenden Begriffe *Illusion* und *Wirklichkeit* für diese Untersuchung zu erläutern und Innenwelten von der Außenwelt abzugrenzen, nutze ich die PWT. Die Standpunkte der Erzähltheoretiker bezüglich des Nutzens der PWT zur Analyse narratologischer Fragestellungen gehen auseinander.⁸⁴ Im Rahmen der Filmnarratologie wurde die PWT laut Eva Laass sogar noch weitestgehend unberücksichtigt gelassen.⁸⁵ Trotzdem beschränke ich mich auf die Aspekte der PWT, die für diese Arbeit zweckdienlich sind.⁸⁶ Grundannahme der PWT ist, dass Ereignisse aus der Vergangenheit sich auch anders hätten ereignen und andere Folgen mit sich hätten bringen können. Wirklichkeit wird als modales System betrachtet, das aus mehreren Welten besteht, nämlich der *tatsächlichen Welt*, in der wir leben (*actual world*) und *verschiedenen virtuellen Welten*, die als mögliche Alternativen die *tatsächliche Welt* umgeben.⁸⁷ In Erzählungen findet sich diese Grundidee wieder, wenn sich ab einem bestimmten Knotenpunkt verschiedene Handlungsstränge bilden, die in unterschiedliche Richtungen laufen, je nachdem, wie eine Figur sich entscheidet oder welche zufälligen Ereignisse das Geschehen in eine andere Bahn lenken. Bordwell und Edward Branigan nennen diese Art der Verzweigung von Handlungssträngen *forking paths*.⁸⁸ Der Gedanke, dass selbst kleine Veränderungen einer bestimmten Ausgangssituation zu einer vollkommen anderen Entwicklung des folgenden Geschehens führen können, ist auch unter den populärwissenschaftlichen Begriffen der *Chaostheorie* und des *Schmetterlingseffekts* bekannt.⁸⁹ Aufgegriffen wurde diese Idee beispielsweise in Eric Bress' und Mackye Grubers *Butterfly Effect*.⁹⁰ In diesem Film entdeckt der Student Evan Treborn, dass er mithilfe seines Tagebuchs mental in die eigene Vergangenheit reisen und sie verändern kann. Die Änderungen, die er vornimmt, um seine Jugendliebe Kayleigh zu retten, haben allerdings verheerende Folgen für seine Gegenwart, so dass er am Ende auf sie und weitere Zeitreisen verzichtet. In Kapitel 4.3 greife ich den Grundgedanken der PWT, die *forking paths* und den *Schmetterlingseffekt* noch einmal auf, wenn ich *Mr. Nobody* analysiere.

⁸⁴ Vgl. Surkamp: Narratologie und *possible-worlds theory*.

⁸⁵ Vgl. Laass: Krieg der Welten in Lynchville, S. 259.

⁸⁶ Für einen ausführlicheren Überblick zur PWT siehe Ryan, Marie-Laure: Possible-worlds theory. Entry for the Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, unter: <http://www.log24.com/log05/saved/050822-PossWorlds.html> [gesehen: 28.06.2012].

⁸⁷ Vgl. z. B. Surkamp: Narratologie und *possible-worlds theory*, S. 154.

⁸⁸ Vgl. Bordwell, David: Film Futures. In: SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism 31 (1/2002), Ausgabe 97: Sonderausgabe: The American Production of French Theory, S. 88-104 und Branigan, Edward: Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell's „Film Futures“. In: Ebd., S. 105-114.

⁸⁹ Vgl. z. B. Lossau, Norbert: Chaostheorie. Ein Schmetterling kann Städte verwüsten, unter: <http://www.welt.de/wissenschaft/article1914384/Ein-Schmetterling-kann-Staedte-verwuesten.html> [gesehen: 30.08.2012].

⁹⁰ *Butterfly Effect*. USA 2004, Eric Bress und Mackye Gruber, 109 Min.

Darüber, wie genau die *actual world* und die *possible worlds* beschaffen sind und wie ihr Verhältnis zueinander ist, herrscht in der Forschung Uneinigkeit.⁹¹ Für die Unterscheidung von Außenwelt und Innenwelten ist die Richtung des *moderaten Realismus*, der beispielsweise von dem Philosophen Nicholas Rescher⁹² und dem Logiker Saul Kripke⁹³ vertreten wird, interessant. Demzufolge unterscheidet sich die *actual world* „in ihrem ontologischen Status insofern von nur möglichen Welten [...], als allein die *actual world* [Hervorhebung i. O.] eine autonome Existenz aufweist. Alle anderen Welten sind das Produkt mentaler Aktivitäten“⁹⁴. Es wird also ein klares Hierarchieverhältnis vorausgesetzt, bei dem die *actual world* „als objektiv existente Referenzwelt“⁹⁵ für die von ihr abhängigen *possible worlds* (PW) auftritt. Dieses Prinzip lässt sich auf fiktionale Universen übertragen:

[Fiktionale Universen] umfassen [...] eine hierarchisch übergeordnete, objektiv und autonom existierende *textual actual world* (TAW), die aus fiktionalen Ereignissen besteht, die sich auf der Handlungsebene tatsächlich zugetragen haben, sowie alternative *possible worlds* (PW), die der subjektiven Wirklichkeitssicht der Figuren entspringen. [...] Die figurengebundenen hypothetischen Welten lassen sich in Wissenswelten, Glaubenswelten, [...] Wunschwelten, Welten moralischer Werte und Normen [...] und alternative Fantasieuniversen weiter aufschlüsseln.⁹⁶

PW in fiktionalen Universen entsprechen im Film also dem, was Kawin als *subjektive Kamera*⁹⁷ bezeichnet. So wie MMD ein Teilaspekt der *subjektiven Kamera* sind, sind Innenwelten ein Teilaspekt der PW, die *alternativen Fantasieuniversen*. Dabei handelt es sich „um mentale Konstrukte wie Träume, Phantasien [...] und fiktionale Geschichten, die die Figuren entwerfen oder anderen erzählen“⁹⁸. Laut Marie-Laure Ryan hält die Figur im Moment des Entwerfens oder Erzählens der mentalen Konstrukte diese für real, sie konstruiert eine neue *textual actual world* (TAW).⁹⁹ Dies trifft für MMD nur teilweise – für Träume, Erinnerungen, Visionen, Einbildungen und Nahtoderfahrungen – zu. Träume erscheinen erst nach dem Aufwachen seltsam, im Moment des Träumens erscheinen sie real, wie im Eingangszitat aus *Inception* beschrieben. Allerdings ist Ryan darin zu widersprechen, dass sich die Figur im Moment des Erzählens oder Entwerfens einer Geschichte – ob gelogen oder nicht – dessen nicht bewusst ist. Die *Fantasieuniversen* begreife ich also nicht als figureninterne TAW, sondern als PW mit Ebenenwechsel.

⁹¹ Vgl. Surkamp: Narratologie und *possible-worlds theory*, S. 155 f.

⁹² Vgl. Rescher, Nicholas: The Ontology of the Possible. In: Loux, Michael J. (Hg.): The Possible and the Actual. Readings in the Metaphysics of Modality. Ithaka/London 1979, S. 166-181.

⁹³ Vgl. Kripke, Saul A.: Naming and Necessity. Cambridge 1980.

⁹⁴ Surkamp: Narratologie und *possible-worlds theory*, S. 156.

⁹⁵ Surkamp: Narratologie und *possible-worlds theory*, S. 156.

⁹⁶ Laass: Krieg der Welten in Lynchville, S. 259. Vgl. auch Gutenberg, Andrea: Mögliche Welten: Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman. Heidelberg 2000, S. 52-53 und Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, S. 111-119.

⁹⁷ Vgl. Kawin: Mindscreen, S. 7: „subjective camera“.

⁹⁸ Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, S. 119.

⁹⁹ Vgl. Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, S. 119.

Die TAW entspricht im fiktionalen Universum der Wirklichkeit. Sie dient als Vergleichsfolie und Referenz für die PW des Textes. Einerseits ist sie zwar ein Textkonstrukt, wie die Figuren, die das fiktionale Universum bevölkern, aber der Zuschauer betrachtet auch sie, als ob sie echt wäre. Ausschlaggebend dafür, welche der erzählten Welten als TAW angesehen wird, ist nach Ryan das *Prinzip der minimalen Abweichung*, demzufolge der Rezipient eine grundsätzliche Nähe der TAW zur eigenen *actual world* annimmt, es sei denn, der Text liefert diesbezüglich abweichende Informationen.¹⁰⁰ Das *Prinzip der minimalen Abweichung* wird im Film durch die VEI verstärkt. Das heißt, gibt es im Film eine Welt, in der beispielsweise die gleichen physikalischen Gesetze gelten, wie in der extratextuellen *actual world* oder die der zeitlichen Gegenwart in der extratextuellen *actual world* entspricht, eine andere Welt im Film dies aber nicht tut, so wird die erste Welt als TAW, als Außenwelt interpretiert, in der bestimmte Regeln gelten. Diese können sich – wenn explizit erwähnt – auch von der extratextuellen *actual world* unterscheiden. Die zweite Welt hingegen wird als PW interpretiert, also als Innenwelt, die von diesen Regeln abweicht. Für die TAW, die Wirklichkeit des fiktionalen Universums, kann auch ein eigenes vollständiges Regelwerk etabliert werden, wie es in *Inception* geschieht, so dass der Zuschauer sich scheinbar eindeutig zwischen der Außenwelt, der TAW, und den figurengebundenen Innenwelten, den PW, orientieren kann. Dies kann auch zur Irreführung des Rezipienten genutzt werden. Das Ende von *Inception* hat unter Internetusern zu den verschiedensten Spekulationen geführt,¹⁰¹ da es sich die zuvor etablierten Regeln zunutze gemacht hat, um jeglicher Auflösung entgegen zu laufen. Auch die virtuellen Realitäten, die in *Matrix* und *The 13th Floor* fälschlicherweise die Wirklichkeit darstellen, sind zeitlich in der damaligen Gegenwart Ende des 20. Jahrhunderts angesiedelt, so dass sowohl die Figuren als auch der Rezipient solange davon ausgehen, dass dies die TAW ist, bis Gegenbeweise zur Neudefinition der TAW führen. Sind die PW auf *metadiegetischer Ebene* situiert, handelt es sich um MMD. Diese fasse ich unter dem Begriff Illusion zusammen, wobei berücksichtigt werden muss, dass nicht Illusion im medizinischen Sinn als „Fehldeutungen von Sinnesindrücken, die durch ein reales Objekt hervorgerufen werden“¹⁰² gemeint ist. Der Begriff Illusion steht sinnbildlich für mentale Prozesse, die sich in der Innenwelt einer Figur abspielen und bildet mit dem Begriff der Wirklichkeit eine Dichotomie. Wie die Welten der Illusion und der Wirklichkeit gestaltet sind, was sie voneinander unterscheidet und wie die Übergänge von außen nach innen und umgekehrt markiert sind, ist Be-

¹⁰⁰ Vgl. Ryan, Marie-Laure: Fiction, non-Factuals, and the Principle of minimal Departure. In: Poetics 9 (1980), S. 403-422.

¹⁰¹ Exemplarisch seien hier zwei Seiten genannt, in denen Fans und Internetuser über verschiedene Interpretationen von *Inceptions* Ende diskutieren: Grabowski, Aljoscha: Moviepilot. Spekuliert mit über das Ende von Inception!, unter: <http://www.moviepilot.de/news/spekuliert-mit-ueber-das-ende-von-inception-107558> [gesehen: 01.07.2012] und die von verschiedenen Usern der Internet Movie Database generierten: FAQ for Inception (2010). FAQ Contents. Was the end dream or reality?, unter: <http://www.imdb.com/title/tt1375666/faq#.2.1.37> [gesehen: 01.07.2012].

¹⁰² Jordan/Wendt: Lexikon Psychologie, S. 136 (Abschnitt *Halluzination* von Hubert Kuhs).

standteil des Analysemodells in Kapitel 3. Nicht immer sind TAW und PW mit Ebenenwechsel voneinander zu unterscheiden. Solange sich aber durch entsprechende Hinweise eine TAW ausmachen lässt, die als Vergleichsfolie und Referenz für die PW gilt, sind nach der Arbeitsdefinition auch MMD möglich. Verschwimmen die Grenzen zwischen innen und außen, so dass nicht mehr zwischen ihnen zu unterscheiden und keine TAW zu konstruieren ist,¹⁰³ wie in Terry Gilliams *Tideland*¹⁰⁴ oder David Lynchs *Lost Highway*¹⁰⁵, *Mulholland Drive*¹⁰⁶ und *Inland Empire*¹⁰⁷, fehlt eine ausreichende Basis für mögliche MMD.

Insgesamt lässt sich die PWT dazu nutzen, Innen- und Außenwelten voneinander zu unterscheiden. Dies gilt vor allem für den Film, der durch seine verschiedenen Kanäle und der Kombination von SEI und VEI mehr Möglichkeiten hat, Wirklichkeit zu simulieren, als die Literatur, die nur über die SEI verfügt. Umso erstaunlicher, dass die Forschung auf diesem Gebiet bislang überschaubar geblieben ist. Außer Laass hat sich noch Dominik Orth¹⁰⁸ mit der Kombination von PWT und UZE im Film auseinandergesetzt. Der Fokus beider Untersuchungen liegt jedoch nicht auf den Fantasieuniversen, sondern auf PW ohne Ebenenwechsel. Laass versucht mithilfe der PWT das Rätsel, was in der erzählten Welt von *Mulholland Drive* wirklich passiert ist, zu lösen und kommt zu dem Schluss, dass die Lösung – sofern vorhanden – im Auge des Betrachters liegt. Sie bezieht also auch die *extratextuellen* PW der verschiedenen realen Rezipienten mit ein. Obwohl ein interessanter Ansatz für die Interpretation von *Mulholland Drive*, hat ihr Zugang für ein allgemeingültiges Erkenntnisinteresse für weitere Filmanalysen seine Grenzen und lässt sich zudem nicht für die Analyse von MMD nutzen. Orth untersucht mit der PWT, wie die Totenwelten in *The Sixth Sense* und Alejandro Amenábars *The Others*¹⁰⁹ gestaltet sind und wie das Verhältnis zwischen diesen PW und der TAW, in der die Lebenden sich bewegen, innerhalb des fiktionalen Universums beschaffen sind. Zudem untersucht er, wie die PW und die TAW perspektiviert sind und wie die Irreführung des Rezipienten bezüglich dessen, welches die TAW ist und aus welcher Perspektive das Geschehen gezeigt wird, funktioniert. Allerdings beschränkt er sich hierbei auf die Parallelität von figurengebundenen PW und TAW, die in den untersuchten Filmen auf intradiegetischer Ebene bleiben. Seine Untersuchung bietet eine Kombination von PWT, UZE und Problemen der *Perspektivierung* und *Fokalisierung*, die auch für weitere Analysen von *Mind Game Movies*, zur Analyse von MMD jedoch nur bedingt genutzt werden kann. Im folgenden Kapitel kombiniere ich die

¹⁰³ Vgl. Kuhn: Ambivalenz und Kohärenz im populären Spielfilm, S. 152 und Laass: Krieg der Welten in Lynchville, S. 275.

¹⁰⁴ *Tideland*. CND/GB 2005, Terry Gilliam, 122 Min.

¹⁰⁵ *Lost Highway*. USA/F 1997, David Lynch, 134 Min.

¹⁰⁶ *Mulholland Drive*. USA/F 2001, David Lynch, 141 Min.

¹⁰⁷ *Inland Empire*. F/PI/USA 2006, David Lynch, 172 Min.

¹⁰⁸ Vgl. Orth: Der unbewusste Tod.

¹⁰⁹ *The Others*. E/F/I/USA 2001, Alejandro Amenábar, 101 Min.

hier besprochenen Ansätze der PWT, die PW mit Ebenenwechsel, das heißt die *Fantasieuniversen*, mit Ideen des UZE, wobei das Modell von Martinez und Scheffel den Schwerpunkt bildet.

2.3 Unzuverlässiges Erzählen nach Martinez/Scheffel

Bevor ich das Modell von Martinez und Scheffel vorstelle und es mit der PWT und der Arbeitsdefinition von MMD verknüpfe, gehe ich ansatzweise auf verschiedene Positionen des umstrittenen Konzepts des *unzuverlässigen Erzählens* ein. Geprägt wurde der Begriff 1961 vom amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth.¹¹⁰ Booth entwickelte auch das viel diskutierte Konzept des *impliziten Autors* und ging – zumindest behelfsmäßig – davon aus, dass ein Erzähler dann *zuverlässig* ist, wenn die Normen und Werte, die er kommuniziert, mit denen des Werks, sprich des *impliziten Autors*, übereinstimmen und *unzuverlässig*, wenn sie das nicht tun.¹¹¹ Booth definiert ZE und UZE als werkimmanente Phänomene, die sich im Verhältnis von Erzähler und *implizitem Autor* abspielen. Dies wirft Probleme auf, da der *implizite Autor* – wie in Kapitel 2.1 beschrieben – bereits eine schwer zu fassende und eine vom realen Rezipienten nicht vollständig zu trennende Instanz und weil auch die Frage nach dem Erzähler nicht immer eindeutig zu beantworten ist. Diese Probleme werden beim Film durch die Kopräsenz der VEI und SEI noch weiter vertieft.¹¹² Neuere Positionen zum UZE gehen, nach dem kognitivistisch-narratologischen Ansatz von Ansgar Nünning, der die Position des *impliziten Autors* in Booths Definition durch die des realen Rezipienten ersetzt, davon aus, dass UZE rezeptionsabhängig ist.¹¹³ Dieser Ansatz ist wegen der Unterschiedlichkeit der realen Rezipienten problematisch. Es mag zwar gewisse Gemeinsamkeiten im selben Kulturkreis geben, doch beeinflussen auch immer kulturunabhängige, kaum allgemein bestimmbare Faktoren wie Beruf, Ausbildung, Erziehung und individuelle Vorlieben die reale Rezeption eines Films, so dass kognitivistische Ansätze einer gewissen Beliebigkeit ausgesetzt und mit Vorsicht zu betrachten sind. Am überzeugendsten erscheinen daher pragmatische Betrachtungsweisen, die einen Kompro-

¹¹⁰ Vgl. Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Auflage, Chicago 1983, S. 404.

¹¹¹ Vgl. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 404: „For a lack of better terms, I have called a narrator *reliable* [Hervorhebungen i. O.] when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he is not.”

¹¹² Vgl. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Dies. (Hg.): *Was stimmt denn jetzt?*, S. 12-18 und Schweinitz, Jörg: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Ebd., S. 89-106.

¹¹³ Vgl. Nünning, Ansgar: *Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration*. Prolegomena and Hypotheses. In: Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Tübingen 1999, S. 53-73 und Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung. Grundzüge einer kognitiven narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens. In: Ders./Surkamp, Carola/Zerweck, Bruno (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, S. 3-39.

miss zwischen beiden Positionen bilden und die, wie auch schon in Kapitel 2.1 dieser Arbeit bezüglich der impliziten Autor- und Zuschauerfunktionen, davon ausgehen, dass es im Text bestimmte Hinweise auf und Signale von ZE und UZE gibt, die vom Rezipienten interpretiert werden, wie beispielsweise Jörg Helbig¹¹⁴. Helbig bezeichnet Traumdarstellungen im Film, die zu den mentalen Metadiegesen zählen, als „Nährboden erzählerischer Unzuverlässigkeit“¹¹⁵. Er untersucht am Beispiel von Finchers *The Game – Das Geschenk seines Lebens*¹¹⁶ und Cameron Crowes *Vanilla Sky*¹¹⁷, was geschieht, wenn die üblichen Markierungen von Traumsequenzen, die ich in Kapitel 3 im Zusammenhang mit Markierungen von MMD beschreibe, am Ende oder am Anfang weggelassen werden.¹¹⁸ Helbig unterscheidet zudem an anderer Stelle zwischen *normativ-ideologischer* und *faktisch-mimetischer Unzuverlässigkeit*¹¹⁹ und formuliert am Beispiel von *Fight Club*, *Memento*, *Matrix*, *The Sixth Sense* und anderen vielzitierten *Mind Game Movies* einige Kategorien von Signalen, die den Rezipienten auf UZE aufmerksam machen können¹²⁰. Welche Signale dies sind und ob sie sich auch als Markierungen von mentalen Metadiegesen funktionalisieren lassen, untersuche ich in Kapitel 3.2, wenn ich Hinweise auf ambivalent markierte MMD prüfe.

Zum Thema *Unzuverlässiges Erzählen im Film* sind in letzter Zeit zudem zwei Monographien von Laass¹²¹ und von Volker Ferenz¹²² erschienen. Laass unterscheidet einerseits zwischen *normativer* und *faktualer Unzuverlässigkeit*¹²³ und andererseits zwischen *expliziter* und *impliziter Kommunikation*¹²⁴ und kombiniert dies zu vier Kategorien von UZE im Film.¹²⁵ *Normative Unzuverlässigkeit* ähnelt hierbei Booths Definition, wobei Laass aber einen kognitivistischen Ansatz wählt. Sie geht davon aus, dass jeder Rezipient in bestimmte Rahmenbedingungen oder *frames* eingebunden ist, auf Grundlage welcher er die Glaubwürdigkeit oder *Zuverlässigkeit* einer TAW beurteilt.¹²⁶ Bei

¹¹⁴ Vgl. Helbig, Jörg: „Follow the White Rabbit!“. Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt?, S. 131-146.

¹¹⁵ Helbig, Jörg: „Open your eyes!“. Zur (Un-)Unterscheidbarkeit filmischer Repräsentationen von Realität und Traum am Beispiel von David Finchers *The Game* und Cameron Crowes *Vanilla Sky*. In: Ders. (Hg.): *Camera doesn't lie*, S. 169-188 (hier S. 169).

¹¹⁶ *The Game – Das Geschenk seines Lebens [The Game]*. USA 1997, David Fincher, 129 Min.

¹¹⁷ *Vanilla Sky*. USA 2001, Cameron Crowe, 136 Min.

¹¹⁸ Vgl. Helbig: „Open your eyes!“.

¹¹⁹ Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 134.

¹²⁰ Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 137-144.

¹²¹ Vgl. Laass: *Broken Taboos*.

¹²² Vgl. Ferenz: *Don't believe his lies*.

¹²³ Vgl. Laass: *Broken Taboos*, S. 30 ff.: „Normative vs. factual unreliability“. Helbigs Unterscheidung von *normativ-ideologischer* und *faktisch-mimetischer Unzuverlässigkeit* hält Laass aufgrund der in der Erzähltheorie üblichen Dichotomie narrativer Vermittlung von *Mimesis* vs. *Diegesis* im Sinne von *Zeigen* vs. *Erzählen* für irreführend. Dem ist zwar zuzustimmen, allerdings geht es in dieser Arbeit nicht hauptsächlich um UZE, daher wird diese Diskussion hier nicht weiter ausgeführt und nur das Prinzip hinter den Begriffen betrachtet.

¹²⁴ Vgl. Laass: *Broken Taboos*, S. 52 ff. und S. 60. „The level of explicit narrative communication“ und „The level of implicit narrative communication“.

¹²⁵ Normatively unreliable explicit narration, normatively unreliable implicit narration, factually unreliable explicit narration, factually unreliable implicit narration.

¹²⁶ Vgl. Laass: *Broken Taboos*, S. 32 f.: Sie nennt u. a. allgemeines Weltwissen, historische Weltentwürfe und kulturelle Codes, Wissen um soziale, moralische und sprachliche Normen und individuelle Persön-

normativer Unzuverlässigkeit, die Helbig's *normativ-ideologischer Unzuverlässigkeit* entspricht, sind die Interpretation und Bewertung des erzählten Geschehens in der TAW anzuzweifeln, weil der Erzähler ein eingeschränktes Wissen, eine geringe Intelligenz oder andere kognitive Schwierigkeiten hat oder weil der Erzähler fragwürdige ethische oder moralische Werte und Normen vertritt.¹²⁷ Dass dieses erzählte Geschehen wirklich innerhalb der TAW stattgefunden hat, ist bei *normativer Unzuverlässigkeit* jedoch nicht anzuzweifeln. Bei *faktualer Unzuverlässigkeit*, die Helbig's *faktisch-mimetischer Unzuverlässigkeit* entspricht, ist es hingegen unsicher, ob sich die erzählten Ereignisse in der TAW wirklich zugetragen haben. Laass verwendet einen anderen Ebenenbegriff als im Modell narrativer Instanzen von Kuhn (Abbildung 1), auf welchem die vorliegende Untersuchung basiert. Die tiefste Ebene ist bei ihr die *Handlungsebene*, eine intradiegetische oder metadiegetische Ebene werden bei ihr nicht erwähnt. Die nächsthöhere Ebene ist die der *expliziten Kommunikation*, die sich am ehesten mit Kuhns SEI vergleichen lässt.¹²⁸ *Unzuverlässige Erzähler* sind bei ihr sowohl extradiegetische Voice-Over-Erzähler als auch intradiegetische erzählende Figuren.¹²⁹ Eine weitere Stufe höher befindet sich die *Ebene der impliziten Kommunikation*. Bei Laass gibt es jedoch keinen *impliziten Autor*, sondern einen *impliziten Erzähler*, der Kuhns VEI ähnelt.¹³⁰ Laass Modell liefert zwar einen wichtigen Beitrag zum *unzuverlässigen Erzählen im Film*,¹³¹ lässt sich aber nicht zur Analyse von MMD nutzen und überzeugend auf das Verhältnis von Wirklichkeit auf intradiegetischer und Illusion auf metadiegetischer Ebene übertragen, da bei ihr keine Hierarchie von Erzählebenen thematisiert wird.

Ferenz geht ebenfalls von einem kognitivistischen Ansatz aus, formuliert aber im Gegensatz zu Laass kein Analysemodell für *unzuverlässiges Erzählen im Film*. Stattdessen setzt er voraus, dass UZE nur möglich ist, wenn eine Figur im Film erzählt, also wenn ein *character-narrator* vorhanden ist. Damit umgeht er zwar viele Hürden dieses umstrittenen Konzepts, vernachlässigt aber Aspekte des nach Helbig *faktual-mimetischen unzuverlässigen Erzählens* bei denen die Unterscheidung zwischen Illusion und Wirklichkeit dadurch verschwimmt, dass die implizite Autorfunktion, die Ferenz

lichkeit und psychische Verfassung des einzelnen realen Rezipienten. Dieser Ansatz wird nicht weiter verfolgt, da er aus weiter oben genannten Gründen für diese Arbeit nicht zweckdienlich ist. In Kapitel 3.2 überprüfe ich jedoch, ob Kenntnisse über filmische und erzählerische Konventionen und Verstöße dagegen vergleichbar mit Helbig's Signalen von UZE als Hinweise oder Markierungen dafür genutzt werden können, dass es sich bei der entsprechenden Sequenz um eine PW mit Ebenenwechsel handelt und nicht um die TAW.

¹²⁷ Vgl. Laass: Broken Taboos, S. 31.

¹²⁸ Vgl. Laass: Broken Taboos, S. 44: „Level of action“. Von einer metadiegetischen Ebene ist bei Laass nicht die Rede.

¹²⁹ Vgl. Laass: Broken Taboos, S. 54.

¹³⁰ Vgl. Laass: Broken Taboos, S. 44: „Implied narrator“.

¹³¹ Vgl. Orth, Dominik: Sammelrezension ‚Unreliable Narration‘. Rezension zu: Eva Laass, Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema und: Volker Ferenz, Don't believe his lies. The unreliable narrator in contemporary American cinema. In: MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews 4 (2009), S. 454-458 (hier S. 458).

ebenfalls ablehnt, zwar Hinweise auf UZE einstreut, aber keine eindeutigen Markierungen setzt.¹³² Da die verschwimmenden Grenzen zwischen Illusion auf metadiegetischer und Wirklichkeit auf intradiegetischer Ebene jedoch ein zentrales Thema dieser Arbeit sind, wird auch Ferenz' Ansatz nicht weiter verfolgt.

Einen weiteren pragmatischen Zugang zum UZE wählt Tom Kindt.¹³³ Er geht zwar von Booths Definition aus, formuliert sie aber in einen „offenen Term“¹³⁴ um. Zudem unterscheidet er zwischen *normativer Unzuverlässigkeit*, die Laass' *normativer* und Helbig's *normativ-ideologischer Unzuverlässigkeit* entspricht, und *mimetischer Unzuverlässigkeit*, die Laass' *faktualer* und Helbig's *faktisch-mimetischer Unzuverlässigkeit* entspricht.¹³⁵ Dabei geht er davon aus, dass *normative Unzuverlässigkeit* nur in Verbindung mit einem homodiegetischen Erzähler, einem Erzähler der Teil der erzählten Welt ist, was Ferenz als *character-narrator* bezeichnet, möglich ist. *Mimetische Unzuverlässigkeit* kann sowohl durch einen homodiegetischen, als auch einen heterodiegetischen Erzähler, der nicht Teil der erzählten Welt ist, vermittelt werden. Schließlich überträgt er seine Überlegungen auf den Film und kommt zu folgenden Definitionen:

Der Erzähler eines Abschnitts A eines Films F ist normativ zuverlässig, wenn er ausdrücklich für die Leitwerte_A eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist normativ unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten A=F.)

[...]

Der Erzähler/das Erzählen eines Abschnitts A eines Films F ist mimetisch zuverlässig, sofern es keinen als Bestandteil einer Strategie beschreibbaren Anlaß gibt, an der Angemessenheit seiner Präsentation der Geschichte_A (oder Welt_A) zu zweifeln; er/es ist mimetisch unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten A=F.) [Hervorhebungen i. O.]¹³⁶

Allerdings belässt Kindt es bei diesen Definitionen und konzipiert kein Analysemodell daraus. Daher verknüpfe ich im Folgenden die Ansätze Kindts mit dem Modell von Martinez und Scheffel. Sie unterscheiden zwischen *theoretischen* und *mimetischen Sätzen*, die ein Erzähler äußern kann. *Theoretische Sätze* beziehen sich auf die Normen und Werte, *mimetische Sätze* auf Tatsachen und Fakten in der TAW. Die Unterscheidung *theoretisch – mimetisch* entspricht somit den Dichotomien Kindts (*normativ – mimetisch*), Laass' (*normativ – faktual*) und Helbig's (*normativ-ideologisch – faktisch-mimetisch*). Die *theoretischen Sätze* eines *zuverlässigen Erzählers* sind „*normativ repräsentativ*“¹³⁷, die *mimetischen Sätze* geben die Fakten, Tatsachen und Sachverhalte

¹³² Vgl. Orth: Sammelrezension, S. 457 f.: Orth weist auch darauf hin, dass Ferenz' Ansatz insbesondere bei der Analyse von *Memento* an seine Grenzen stößt und seine Schwächen entlarvt, da es in *Memento* keinen wirklichen *character-narrator* gibt und Ferenz so gezwungen ist, den Film in sein „zu eng geschnürte[s] Korsett“ (Ebd., S. 458) zu pressen.

¹³³ Vgl. Kindt, Tom: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film. In: Tiefenschärfe. Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur im Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg, SoSe 2002, S. 17-19.

¹³⁴ Kindt: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“, S. 18.

¹³⁵ Vgl. Kindt: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“, S. 18.

¹³⁶ Kindt: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“, S. 19.

¹³⁷ Kindt: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“, S. 18. Hervorhebung i. O.

der erzählten Welt, bzw. der TAW, „*adäquat*“¹³⁸, also wahrheitsgemäß wieder. Die Normen und Werte, die ein *unzuverlässiger Erzähler* hingegen durch seine *theoretischen Sätze* kommuniziert oder die Sachverhalte, Fakten und Tatsachen, die er mit seinen *mimetischen Sätzen* als wahr und innerhalb der TAW als wirklich geschehen darstellt, sind anzuzweifeln. Martinez und Scheffel unterscheiden demzufolge drei Arten von UZE: *Theoretisch unzuverlässiges Erzählen*, *mimetisch unentscheidbares Erzählen* und *mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen*.¹³⁹ Diese werden nun kurz vorgestellt und in Zusammenhang mit MMD und der PWT gebracht.

2.3.1 Theoretisch unzuverlässiges Erzählen

Wie auch bei Kindts Definition von *normativer Unzuverlässigkeit* ist *theoretisch UZE* nach Martinez und Scheffel ein Phänomen, das üblicherweise in Verbindung mit einem an der erzählten Welt teilhabenden Erzähler, bzw. einer Figur, die in der TAW lebt, stattfindet,¹⁴⁰ also einem *character-narrator* nach Ferenz' Verständnis von UZE. Wie bei Kindts und Laass' Definitionen von *normativer Unzuverlässigkeit* und Helbigs Definition von *normativ-ideologischer Unzuverlässigkeit* sind beim *theoretisch UZE* Urteile und Kommentare über die TAW anzuzweifeln, die Aussagen über Fakten und Sachverhalte der TAW hingegen nicht. Da MMD stets *figurengelassen* sind und das sonst verborgene Innenleben einer Figur symbolisieren, ist eine *theoretische Unzuverlässigkeit* hierbei immer latent vorhanden. Die TAW hingegen wird *mimetisch zuverlässig* vermittelt. Damit die Fakten und Sachverhalte der TAW eindeutig von den moralisch gegebenenfalls anzuzweifelnden Innenweltdarstellungen der PW unterschieden werden können, müssen die MMD im Film eindeutig markiert sein. Der Rezipient muss sich hierbei stets orientieren können, ob sich das dargestellte Geschehen in der TAW, also der Wirklichkeit auf intradiegetischer Ebene oder in einer PW, also der Illusion einer Figur, auf metadiegetischer Ebene abspielt. Um das Konzept des *theoretisch UZE* nach Martinez und Scheffel für ein Analysemodell von MMD zu nutzen und eine erste Kategorie dafür zu formulieren, ist der Begriff der *Unzuverlässigkeit* irreführend. Zu beachten gilt außerdem, dass es Formen von UZE gibt, die keinen Einfluss auf die Hierarchie von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene haben. Daher distanzieren ich mich in diesem Fall von dem Begriff der *Unzuverlässigkeit* und bezeichne mentale Metadiegesen, die eindeutig von der TAW auf intradiegetischer Ebene zu unterschei-

¹³⁸ Kindt: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“, S. 18. Hervorhebung i. O.

¹³⁹ Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 101-104. Martinez und Scheffel haben eine andere Reihenfolge und beschreiben das *mimetisch unentscheidbare Erzählen* zuletzt. Da ich für das in Kapitel 3 folgende Analysemodell von MMD im Film jedoch erst die beiden Extremformen der *eindeutig* und der *ambivalent markierten MMD* beschreibe, habe ich die Reihenfolge des Modells von Martinez und Scheffel dementsprechend angepasst.

¹⁴⁰ Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 101.

den sind, als *eindeutig markierte mentale Metadiegesen*. Diese erste Kategorie erläutere ich in Kapitel 3.1.

2.3.2 *Mimetisch unentscheidbares Erzählen*

Martinez und Scheffel unterteilen das *mimetisch unzuverlässige Erzählen* wie es auch von Kindt definiert wird und das dem *faktisch-mimetischen unzuverlässigen Erzählen* bei Helbig und dem *faktualen unzuverlässigen Erzählen* bei Laass entspricht, in zwei Arten. Beim *mimetisch unentscheidbaren Erzählen* ist es nicht möglich, eine „stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt“¹⁴¹ zu rekonstruieren. Martinez und Scheffel nennen diese Kategorie nicht *unzuverlässig*, sondern *unentscheidbar*, da ohne TAW die Vergleichsfolie fehlt, „mit Bezug auf die sich manche der Erzählerbehauptungen als unzuverlässig abheben lassen“¹⁴². Wie in Kapitel 2.2 beschrieben, sind in diesem von Martinez und Scheffel bestimmten extremen Fall von *mimetischer Unentscheidbarkeit* keine MMD anzunehmen, da die Wirklichkeit nicht zu erkennen ist, von der ausgehend sich die Illusionen einer Figur feststellen ließen. Generell können hierbei auch keine Erzählebenen klar unterschieden werden.

Eine schwächere Form *mimetischer Unentscheidbarkeit*, die Martinez und Scheffel nicht explizit erwähnen, liegt jedoch dann vor, wenn sich unterschiedliche, gleichberechtigte Versionen einer TAW oder einer Geschichte durch bestimmte Hinweise rekonstruieren lassen, die Entscheidung zwischen den verschiedenen Versionen jedoch nicht möglich ist. Dieses Phänomen wird auch als *Ambiguität*¹⁴³ oder *Ambivalenz*¹⁴⁴ bezeichnet. Claudia Pinkas beispielsweise bezeichnet „Ambiguität als Kippspiel mit gleichwertigen, einander gegenseitig ausschließenden Deutungsalternativen“¹⁴⁵. Bezogen auf das Verhältnis von MMD und TAW auf intradiegetischer Ebene bedeutet dies, dass zumindest eine der Deutungsalternativen Hinweise auf eine Innenweltdarstellung mit Ebenenwechsel bietet und diese Möglichkeit nicht im Verlauf des Films eindeutig widerrufen wird. Da die Adjektive *ambig* und *ambivalent* synonym genutzt werden können, das Letztere jedoch in der deutschen Sprache geläufiger ist, bezeichne ich die zweite Kategorie von MMD, die ich in Kapitel 3.2 näher erläutere, als *ambivalent markierte mentale Metadiegesen*. Dies verdeutlicht, dass durchaus Markierungen oder Hinweise auf MMD vorhanden sind, diese aber ambivalent bleiben und auf verschiedene Weisen interpretiert werden können.

¹⁴¹ Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 103.

¹⁴² Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 103.

¹⁴³ Vgl. Rimmon-Kenan, Shlomith: The Concept of Ambiguity – the Example of James. Chicago/London 1977, S. 13.

¹⁴⁴ Vgl. Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: Dies. (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009, S. 1-11 (hier S. 5).

¹⁴⁵ Pinkas: Der phantastische Film, S. 38.

2.3.3 *Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen*

Martinez und Scheffel nennen schließlich noch das *mimetisch teilweise UZE* als dritte Art von UZE. Die *mimetische Unzuverlässigkeit* besteht daher nur teilweise, weil sie am Ende durch einen *final twist*¹⁴⁶ aufgelöst wird.¹⁴⁷ Zunächst wird ein bestimmtes Geschehen als in der TAW tatsächlich passiert dargestellt und am Schluss durch eine Information, die nachträglich erst erbracht wird, als nicht wirklich geschehen entlarvt. Dies kann sein, dass eine scheinbar wahre Erzählung einer Figur sich nachträglich als Lüge herausstellt. Es kann auch sein, dass eine objektive *Nullfokalisierung* vorgetäuscht wurde, die sich am Ende als *interne Fokalisierung* enthüllt. Dies sind Formen *mimetisch teilweise UZE*, die nicht zwingend einen Einfluss auf die Hierarchie von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene haben. Allerdings kann es auch sein, dass sich durch den *final twist* ein Geschehen, das sich in der TAW auf intradiegetischer Ebene abgespielt zu haben scheint, sich am Ende als PW auf metadiegetischer Ebene, also als MMD offenbart. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn eine Figur im Sterben liegt und die Markierung, die das hauptsächliche Geschehen als Nahtoderfahrung oder Sterbevision offenbart, erst am Schluss gesetzt wird.¹⁴⁸

Diese Form *mimetisch teilweise UZE*, die die Ebenenhierarchie betrifft, lässt sich für das Analysemodell von MMD für die Makrostruktur eines Films übernehmen. Für die Mikrostruktur eines Films bedeutet dies, dass eine Sequenz erst nachträglich als beispielsweise Traum oder Erinnerung markiert wird. In Anlehnung an den Begriff von Martinez und Scheffel bezeichne ich diese dritte Kategorie als *teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen*, die ich in Kapitel 3.3 näher untersuchen werde. Durch diesen Begriff ist sichergestellt, dass eindeutige Markierungen für MMD vorhanden sind, diese aber erst im Nachhinein als solche erkannt werden können. Gleichzeitig bedeuten teilweise eindeutig markierte MMD, dass sie auch teilweise ambivalent markiert sind.

3 Modell zur Analyse mentaler Metadiegesen im Film

In diesem Kapitel entwerfe ich ein heuristisches Modell zur Analyse von MMD im Film, das an das Modell von UZE von Martinez und Scheffel, das in Kapitel 2.3 vorgestellt wurde, angelehnt ist. Hierbei stütze ich mich auf die Arbeitsdefinition von MMD aus Kapitel 2.1 und die in Kapitel 2.2 präsentierten Ansätze der PWT. Die folgenden Kate-

¹⁴⁶ Mit der Bezeichnung *final twist* schließe ich mich der Definition von Kuhn an, der die geläufigere Bezeichnung *final plot twist* für irreführend hält. Kuhn, Markus: Ambivalenz und Kohärenz im populären Spielfilm: Die offene Werkstruktur als Resultat divergierender narrativer Erklärungs- und Darstellungsmuster am Beispiel von Alejandro Amenábars *Abre los Ojos*. In: Abel/Blödnorn/Scheffel: Ambivalenz und Kohärenz, S. 140-158 (hier S. 145).

¹⁴⁷ Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 102.

¹⁴⁸ Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 102 f. Als Beispiel aus der Literatur nennen sie Leo Perutz' *Zwischen Neun und Neun* von 1918.

gorien richten sich nach der Eindeutigkeit und Positionierung der Markierung von MMD. Kapitel 3.1 beschreibt *eindeutig markierte mentale Metadiegesen*, bei denen die Markierungen sowohl vor als auch nach der entsprechenden Sequenz positioniert sind. In Kapitel 3.2 werden *ambivalent markierte mentale Metadiegesen* vorgestellt, deren Markierungen mehrdeutig sind. Schließlich wird in Kapitel 3.3 die Kategorie der *teilweise eindeutig markierten mentalen Metadiegesen* erläutert, die eine Sequenz oder einen Film nachträglich als MMD offenbart oder ambivalent gestaltet. Die Kategorien können für die Mikrostruktur eines Films, also einzelne Sequenzen, und für die Makrostruktur, das heißt für den gesamten Film, gelten und sich innerhalb eines Films wandeln.

3.1 Eindeutig markierte mentale Metadiegesen

MMD werden üblicherweise sowohl am Anfang als auch am Ende mit einer eindeutigen Markierung versehen.¹⁴⁹ Zwar sind Markierungen immer auch interpretationsabhängig, dennoch hat sich als filmische Konvention inzwischen folgendes Paradigma herausgebildet:

Die VEI zeigt ein ‚schlafendes‘, ‚sich erinnerndes‘ oder ‚denkendes‘ Gesicht, fährt näher heran und ein Schnitt oder eine Überblendung führen in die Traum-, Erinnerungs- oder Vorstellungssequenz. Am Ende der Sequenz kehrt die VEI mit einem Schnitt oder einer Überblendung wieder zum jeweiligen Gesicht zurück.¹⁵⁰

Ob die gezeigte Sequenz jedoch einen Traum, eine Erinnerung, eine Vorstellung oder einen anderen mentalen Vorgang symbolisiert, ist zumeist hauptsächlich aus dem Kontext der Handlung heraus zu deuten, also „von thematischen Zusammenhängen und Histoire-Elementen, ebenso wie von der visuellen Gestaltung“¹⁵¹ abhängig. Helbig nennt als Anfangs- und Endmarkierungen „die Umrahmung der Traumsequenz mittels Großaufnahmen des Träumenden im Prozess des Einschlafens bzw. Aufwachens“¹⁵². Bei eindeutig markierten MMD – gleich ob es sich um einen Traum, eine Erinnerung, eine Vision oder Imagination einer Figur handelt – wird also vorher und nachher die Figur gezeigt, der die entsprechende MMD zuzuordnen ist. Auf diese Weise wird Figurengebundenheit signalisiert. Wenn sich die Figur in der darauf folgenden Sequenz in einer anderen Situation befindet und nichts darauf hindeutet, dass sie innerhalb der TAW auf intradiegetischer Ebene in diese veränderte Situation gelangt ist, wird auch der Wechsel von intradiegetischer zu metadiegetischer Ebene gekennzeichnet. Noch deutlicher wird der Übergang von Intradiegeese zu Metadiegeese durch einen harten Schnitt oder eine Überblendung. Werden in dieser Sequenz zudem ein oder mehrere

¹⁴⁹ Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 284 und Helbig: „Open your eyes!“, S. 170.

¹⁵⁰ Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 285.

¹⁵¹ Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 285.

¹⁵² Helbig: „Open your eyes!“, S. 170.

Geschehen dargestellt und nicht nur eine einzelne *Gedankenfotografie* gezeigt, sind alle drei Hauptbedingungen für eine MMD erfüllt. Wenn entsprechende eindeutige und deutliche Hinweise auf MMD im Handlungskontext der *Histoire* vorhanden sind, genügt auch, dass gezeigt wird, wie die Figur beispielsweise einschläft. In Amenábars *Das Meer in mir*¹⁵³ gibt es eine MMD, die durch ihren fließenden Übergang nicht auf Anheb als Tagtraum erkennbar ist. Der in der TAW querschnittsgelähmte Ramón Sampedro wird zwar gezeigt, jedoch weder in Großaufnahme, noch wird sich ihm mit einer Kamerafahrt oder einem Zoom genähert. Plötzlich bewegt sich seine Hand, er erhebt sich von seinem Bett, schiebt es beiseite, geht in den Flur, läuft los und fliegt aus dem Fenster zum Strand. Dort trifft er auf Julia und küsst sie, bevor die Sequenz wieder Ramón zeigt, wie er unbeweglich im Bett liegt. Wenn nicht zuvor als Fakt der TAW etabliert worden wäre, dass Ramón sich nicht bewegen kann, riefte zumindest der Beginn der Tagtraumsequenz keine Irritation hervor. Spätestens aber, wenn er aus dem Fenster fliegt, ist klar, dass es sich um einen Traum handeln muss, da dies auch in der extratextuellen Wirklichkeit nicht möglich ist. Brütsch nennt diese Signale, die nicht durch einen eindeutigen Übergang, sondern durch eine eindeutig von der TAW abweichende Gestaltung eine MMD markieren, „[s]equenzimmanente Markierungsformen“¹⁵⁴. Diese sequenzimmanenten Markierungen können durch unterschiedliche Mittel in Erscheinung treten. Dazu gehören nach Brütsch Abweichungen von physikalischen Gesetzen, wie beispielsweise Naturgesetzen, Verstöße gegen kulturelle Normen, eigenartige räumliche Proportionen und paradoxe Raumkonstruktionen, fehlende Kohärenz und Logik, unpassendes Verhalten und merkwürdige Reaktionen von Figuren, Metamorphosen, Identitätsaufspaltungen und -verschiebungen, beispielsweise in Form von Doppelgängern, sowie Ereignisse, die offensichtlich enzyklopädischem Wissen widersprechen als sequenzimmanente Traumsignale.¹⁵⁵ Diese sequenzimmanenten Signale, die durch ihren Widerspruch zur extratextuellen Wirklichkeit und zur etablierten TAW auf ihren irrealen Charakter verweisen, werden teilweise auch in *Inception* als Regeln der Traumwelt thematisiert. Dies beinhaltet beispielsweise die beliebige Veränderung der Umgebung, die Auflösung der Schwerkraft oder die Verlangsamung der Zeit. Unterstützt werden diese Merkmale, die die TAW und PW mit Ebenenwechsel voneinander unterscheiden von Bild- und Toneffekten, die auch verfremdend wirken können. Dazu zählen „Zeitlupe, Überbelichtung, visuelle Verzerrung, Überblendungen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Veränderungen der Farbgebung, Hall im Ton, Ab-

¹⁵³ *Das Meer in mir [Mar Adentro]*. E/F/I 2004, Alejandro Amenábar, 125 Min.

¹⁵⁴ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 152. Brütsch untersucht zwar nur Traumsequenzen im Film, doch lässt sich die Unterscheidung zwischen Markierungen von Übergängen von Wirklichkeit zum Traum und zurück auf der einen und der unterschiedlichen Gestaltung von Wirklichkeit und Traum auf der anderen Seite auch allgemein auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Illusion im Film übertragen. Markierungen von MMD können also sowohl sequenzimmanent durch eine von der TAW abweichende Gestaltung erfolgen als auch durch die Markierung des Übergangs mithilfe einer Großaufnahme, Kamerafahrt, Zoom oder einer Überblendung.

¹⁵⁵ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 152-158.

senz diegetischer Geräusche und Inkongruenzen zwischen Bild- und Tonspur“¹⁵⁶. Auch Helbig nennt als Markierungen für Traumsequenzen „optisch[e] und akustisch[e] Verfremdungseffekt[e] (z.B. [...] Weichzeichnung, [...] Wechsel des Filmmaterials, äolische Hintergrundmusik, [...])“¹⁵⁷. Kuhn nennt außerdem einige mögliche sequenzimmanente Markierungen von MMD insgesamt, nicht nur von Traumsequenzen, die jedoch für sich allein noch keine eindeutigen Markierungen sind und auch nicht automatisch für einen bestimmten mentalen Vorgang stehen. Dazu gehören „schwarz-weiß, braunstichige oder übersteuerte Farben, spezielle Linsen oder Rahmung des Filmbildes“¹⁵⁸. Diese verschiedenen Möglichkeiten sequenzimmanenter Markierungen von Traumsequenzen und MMD zusammengekommen lässt sich festhalten, dass sich Illusion und Wirklichkeit sowohl inhaltlich als auch in ihrer Gestaltung voneinander unterscheiden. Fehlen aber dabei die Anfangs- und Endmarkierungen, sind die MMD nicht eindeutig markiert, wie in den Kapiteln 3.2 und 3.3 noch näher erläutert wird.

Brütsch untersucht außerdem die narrativen Funktionen von Traumsequenzen und formuliert hierfür acht Kategorien:¹⁵⁹

- *Charakterisierung der träumenden Figur*
- *Symbolische Konfliktdarstellung*
- *Verrätselung und Enthüllung*
- *Verunsicherung*
- *Antizipation und Prophezeiung*
- *Entrückung in eine andere Welt*
- *Evokation von Atmosphäre*
- *Parodie und Selbstreflexion*

Zu beachten ist dabei, dass Brütsch lediglich Tendenzen aufzeigt, die Grenzen zwischen den Kategorien also fließend sind. Zudem muss nicht jede Traumsequenz jede der acht narrativen Funktionen beinhalten.¹⁶⁰ Da Brütsch den Traumbegriff weit auffasst, prüfe ich nun, inwieweit sich seine Kategorien narrativer Funktionen auf MMD allgemein ausweiten oder sich zusammenfassen und umformulieren lassen, um narrative und dramaturgische Funktionen von MMD zu benennen. Brütsch selbst unterscheidet nicht zwischen narrativen und dramaturgischen Funktionen, so dass seine Kategorisierung teilweise unpräzise wirkt. Um dies zu vermeiden, verstehe ich nun im Folgenden unter *narrativen Funktionen* solche, die die erzählte Welt, die in ihr lebenden Figuren und die erzählte Handlung, also die *Histoire*, betreffen und unter *dramaturgischen Funktionen* Aspekte der Rezeptionsästhetik, die die Spannung steigern oder Empathie für die Figuren erzeugen. Zum Teil lassen sich dramaturgische und narrative

¹⁵⁶ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 172.

¹⁵⁷ Helbig: „Open your eyes!“, S. 170.

¹⁵⁸ Kuhn: Filmnarratologie, S. 286.

¹⁵⁹ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 17 und S. 301.

¹⁶⁰ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 299-368.

Funktionen nicht trennen, sondern beeinflussen sich gegenseitig, dennoch ist eine Unterscheidung aus Gründen der terminologischen Präzision sinnvoll. Die *Charakterisierung der träumenden Figur* beinhaltet nach Brütsch sämtliche Aspekte, die „etwas über die träumende Figur, ihren Charakter, ihre Situation und innere Befindlichkeit aussagen“¹⁶¹. Dies können beispielsweise Wunschträume sein,¹⁶² die im Kontrast zur TAW stehen, wie Ramóns Tagtraum in *Das Meer in mir*. Der Zuschauer erfährt, wie verzweifelt Ramón darüber ist, querschnittsgelähmt zu sein. Es wird auch deutlich, wie sehr er Julia liebt und sich wünscht, mit ihr zusammen sein zu können und ein normales, selbstbestimmtes Leben zu führen. Brütsch betont, dass durch das Darstellen der inneren Befindlichkeiten, Gefühle und Wünsche der Figuren auch ihre Handlungen motiviert und begründet werden.¹⁶³ Hierbei ist der Kontext der Traumsequenz mit zu berücksichtigen. Ramóns Entschluss, zu sterben und vor Gericht zu gehen, um aktive Sterbehilfe zu legalisieren, wird durch seinen Tagtraum verständlich, da er aufzeigt, in welchem Gegensatz seine Sehnsüchte zur Wirklichkeit stehen.

In James Watkins' *Die Frau in Schwarz*¹⁶⁴ hat der junge verwitwete Anwalt Arthur Kipps einen wiederkehrenden Traum. Dieser ist eindeutig am Anfang mit einer Kamerafahrt auf den einschlafenden Arthur und am Ende mit einer Kamerafahrt vom aufwachenden Arthur weg markiert. Arthur sieht seine verstorbene Frau, die in einem weißen Kleid durch eine surreale, neblige Umgebung schwebt. Es wird deutlich, wie sehr Arthur seine Frau geliebt hat und wie sehr er sie vermisst. Die Funktion der Charakterisierung einer Figur lässt sich auf MMD allgemein ausweiten.¹⁶⁵ Träume verraten verborgene Wünsche und Sehnsüchte einer Figur, die ihr nicht immer bewusst sind.¹⁶⁶ Erinnerungssequenzen offenbaren die Vergangenheit der Figur und ihre Entwicklung, können ein Kontrastverhältnis zur Gegenwart der TAW herstellen oder auch als psychologische Erklärung für das Handeln und die Persönlichkeit einer Figur fungieren. Manchmal werden Träume und Erinnerungen miteinander kombiniert. So unterscheidet sich die erste Traumsequenz in *Die Frau in Schwarz* vom wiederkehrenden Traum dadurch, dass sie mit Erinnerungen Arthurs an die Geburt seines Sohnes, bei der seine Frau starb, kombiniert ist. Ästhetisch ähnelt sie stärker der TAW als die anderen Träume. Somit wird die Vorgeschichte Arthurs erläutert, sein Handeln motiviert und erklärt, warum er so besessen ist, das Rätsel um die Suizide der Dorfkinder zu lösen.

Die zweite narrative Funktion ist eng mit der ersten verknüpft. Bei der *symbolischen Konflikt Darstellung* steht „oft ein psychologischer Konflikt im Zentrum, den die Hauptfi-

¹⁶¹ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 301

¹⁶² Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 304.

¹⁶³ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 305.

¹⁶⁴ *Die Frau in Schwarz [The Woman in Black]*. GB/S/CDN 2012, James Watkins, 95 Min.

¹⁶⁵ Ausnahmen bilden die seltenen MMD, die nichts mit der Figur, an die sie gebunden sind, zu tun haben, wie die kollektiven Zukunftsvisionen der Precogs in *Minority Report*.

¹⁶⁶ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 307.

gur mit sich selbst oder anderen austrägt¹⁶⁷. Gleichzeitig werden das Hauptthema und die zentrale Figurenkonstellation des Films etabliert.¹⁶⁸ In Michel Gondrys *Vergiss mein nicht!*¹⁶⁹ geht es um die Beziehung zwischen dem ruhigen, introvertierten Joel und der impulsiven, extrovertierten Clementine, deren Liebe durch ihre Unterschiede schließlich zerbricht. In der TAW gibt es eine Firma, die Erinnerungen löschen kann. Während des Löschvorgangs von Joels Erinnerungen an Clementine, der als MMD dargestellt wird, erwacht sein Bewusstsein und er realisiert, dass er sie nicht vergessen will. In seinem Kampf um die Erinnerungen an Clementine und an ihre Liebe offenbaren sich die zentralen philosophischen Themenkomplexe des Films um Liebe, das Leben und Erinnerungen.¹⁷⁰ In Hans Weingartners *Free Rainer – Dein Fernseher lügt*¹⁷¹ dient die eindeutig markierte MMD zugleich der Figurencharakterisierung, der Darstellung eines inneren Konflikts und dem Aufzeigen eines Sinneswandels der Hauptfigur. Der arrogante Fernsehproduzent Rainer wird nach einem Attentat bewusstlos im Krankenwagen abtransportiert. Währenddessen hat er einen grotesken Albtraum, in dem sich die Ärzte in fratzenhaft verzogene Gesichter seiner Mitarbeiter und die Fernsehzuschauer sich in triebgesteuerte, tierähnliche Gestalten verwandeln. Ihm wird die Perversion des Fernsehbetriebs, wie er ihn fördert und mitgestaltet, bewusst und ihm wird klar, dass er das ändern will. Als er wieder wach ist, setzt er diesen Sinneswandel in die Tat um. Die narrativen Funktionen von MMD der Figurencharakterisierung und der Konfliktdarstellung erfüllen zusätzlich die dramaturgische Funktion der Spannungssteigerung durch Empathie mit den Figuren. Dadurch, dass ein Einblick in die Innenwelt einer Figur geleistet wird, ihre Ziele, Motivationen, Geheimnisse, Gefühle, inneren Konflikte und unbewussten Ängste symbolisiert und nachvollziehbar gemacht werden, erscheint sie als *minded creature*¹⁷². Der Zuschauer kann die Figur hierdurch mit sich selbst und Menschen der extratextuellen Wirklichkeit vergleichen und sich in sie hineinversetzen. Dies steigert die Spannung, da der Zuschauer durch das Einfühlen in und das Mitgefühl für die Figur emotional am Handlungsverlauf beteiligt und mit eingebunden wird.

Brütschs dritte narrative Funktion, die der *Verrätselung und Enthüllung*, erscheint zu-
meist im Zusammenhang mit bestimmten Genres, wie Kriminalfilmen und Thrillern.¹⁷³
Hierbei muss der Inhalt eines Traums, der verrätselt ist, enthüllt werden, um einen Kriminalfall zu lösen oder eine Verschwörung aufzudecken. Diese narrative Funktion berührt den Bereich psychoanalytischer Textinterpretation und der Traumdeutung nach Freud, der *Oneirologie*.¹⁷⁴ Hierbei wird zwischen *manifestem* und *latentem Trauminhalt*

¹⁶⁷ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 309.

¹⁶⁸ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 309.

¹⁶⁹ *Vergiss mein nicht! [Eternal Sunshine of the Spotless Mind]*. USA 2004, Michel Gondry, 104 Min.

¹⁷⁰ Vgl. Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2007, S. 189.

¹⁷¹ *Free Rainer – Dein Fernseher lügt*. D/A 2007, Hans Weingartner, 135 Min.

¹⁷² Vgl. Stueber, Karsten: Empathy. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, unter: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/empathy/> [gesehen: 19.07.2012].

¹⁷³ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 318-334.

¹⁷⁴ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 314f. und Jaspers: Träume, S. 127-132.

unterschieden, wobei der *manifeste Trauminhalt* der eigentliche Traum ist und der *latente Trauminhalt* die Bedeutung dahinter, die durch Verdichtung, Verschiebung und Umkehrung verfremdet und verschlüsselt wird.¹⁷⁵ Allerdings bezieht Freud sich lediglich auf Traumberichte, da es ihm an der Möglichkeit zur tatsächlichen Introspektion in die mentalen Vorgänge seiner Patienten während des Träumens mangelt. Überdies steht die neuere Forschung im Bereich der *Oneirologie* Freuds verallgemeinernden Betrachtungen, die losgelöst vom individuellen Kontext und den sozialen Beziehungen eines Menschen sind, skeptisch gegenüber.¹⁷⁶ Dennoch können in filmischen Träumen und anderen MMD bestimmte Symbole oder Metaphern auftreten sowie „mythische Stoffe, konventionalisierte Handlungsmuster, standardisierte Konflikte, typisierte Figuren, [...] die [Peter Wuss] als filmische Archetypen“¹⁷⁷ bezeichnet. Brütsch unterscheidet bei seiner narrativen Funktion der *Verrätselung und Enthüllung* nicht zwischen Traumsequenzen mit Ebenenwechsel, also MMD, und Traumberichten auf intradiegetischer Ebene. Diese narrative Funktion ist demzufolge mit Vorsicht zu betrachten. Es lässt sich jedoch festhalten, dass in MMD, insbesondere in Traumsequenzen, die Darstellungen auch als Metaphern und Symbole betrachtet werden können, deren Entschlüsselung und Deutung innerhalb des filmischen Kontexts, nicht nur Aufschluss über das Innenleben und den Charakter einer Figur geben, sondern auch bei der Aufklärung eines Rätsels als Indizien dienen können. In Samuel Bayers *A Nightmare on Elm Street*¹⁷⁸ müssen Jugendliche mit dem Mörder Freddie Krueger kämpfen, der sie in ihren Träumen heimsucht und im Schlaf umbringt. Zum Schluss sind nur noch Quentin O'Grady und Nancy Holbrook am Leben. Durch das Entschlüsseln der Hinweise in ihren Albträumen erfahren sie, dass Freddie Krueger früher der Lynchjustiz ihrer aufgebrachten Eltern, die ihn des Kindesmissbrauchs verdächtigten, zum Opfer fiel und in einer Fabrikhalle verbrannte. Jahre später übt sein Geist nun Rache. Sie entdecken aber ebenfalls, während sie den Hinweisen aus ihren Albträumen nachgehen, dass Nancy Freddie mit in die Wirklichkeit nehmen und ihn dort umbringen kann und dass der Verdacht ihrer Eltern gerechtfertigt war.

Im Film *Shutter Island* hat der Protagonist Edward Daniels zwei wiederkehrende Albträume von seiner angeblich bei einem Brand ums Leben gekommenen Frau und vom Konzentrationslager in Dachau. Diese Traumsequenzen sind eindeutig markiert. In den Träumen von seiner Frau fällt Asche wie Regen von der Decke und der Blick aus dem Fenster zeigt einen idyllischen See. In seinen Albträumen vom Konzentrationslager schneit es. Am Ende stellt sich heraus, dass Edward seine Frau erschossen hat, nachdem sie ihre Kinder ertränkt hatte. Diese Auflösung wird in einer Erinnerungssequenz

¹⁷⁵ Vgl. Freud: Traumdeutung, S. 284-500.

¹⁷⁶ Vgl. Wendt/Jordan: Lexikon Psychologie, S. 332 (Abschnitt *Traumdeutung* von Mertens).

¹⁷⁷ Wuss, Peter: Träume als filmische Topiks und Stereotypen. In: In: Dieterle, Bernard (Hg.):

Träumungen: Traumerzählung in Film und Literatur. St. Augustin 1998, S. 93-116 (hier S. 105).

¹⁷⁸ *A Nightmare on Elm Street*. USA 2010, Samuel Bayer, 95 Min.

dargestellt, die sich in der Weichzeichnung der Konturen und den gesättigten Farben von der Gestaltung der TAW abhebt und gleichzeitig Gestaltungsmittel der Traumsequenzen wieder aufgreift. Anders als in den Traumsequenzen ist die Handlung hier in einen Zusammenhang gebracht. Die Symbole, Orte und Personen aus den Traumsequenzen erscheinen hier nun in dem Kontext des in der Vergangenheit der TAW wirklich Geschehenen. Rückwirkend lässt sich das Feuer aus den Träumen von seiner Frau als Symbol für einen Revolver, eine Feuerwaffe, deuten. Die Asche und der Schnee, die wie Regen erscheinen, und der See verweisen auf die Ermordung der Kinder durch Edwards Frau im See vor ihrem Haus. Es sind in den Traumsequenzen von *Shutter Island* verschlüsselte und unverschlüsselte, aber in einen anderen Kontext versetzte, Indizien enthalten, die auf die Auflösung des Rätsels hindeuten. Allerdings erschließt sich die Bedeutung der Symbole erst mit Kenntnis des Endes. *Shutter Island* ist somit ein gutes Beispiel dafür, wie durch eindeutig markierte MMD ein ZE vorgetäuscht wird, so dass die dargestellten Ereignisse und Geschehen nicht angezweifelt werden. Die Auflösung kommt umso überraschender und das UZE bleibt bis dahin weitestgehend verborgen. Brütsch weist im Zusammenhang der narrativen Funktion der *Verrätselung und Enthüllung* auf Figuren, die Detektive oder Psychologen sind, hin. Deren Aufgabe ist es, die Symbole und Indizien in den Träumen zu analysieren und zur Lösung des im Film verhandelten Rätsels zu kommen.¹⁷⁹ Dieser Vergleich lässt sich auf die intratextuelle Ebene ausweiten. Die *implizite Autorfunktion* versteckt in den MMD Hinweise auf den Handlungsverlauf und die Auflösung des Films, die die *implizite Zuschauerfunktion* entschlüsseln und deuten kann.¹⁸⁰ Somit ist die Funktion der *Verrätselung und Enthüllung* ein rezeptionsästhetischer Aspekt, der überwiegend der Spannungssteigerung dient und als dramaturgische, weniger als narrative Funktion zu betrachten ist.

Brütschs vierte narrative Funktion von Träumen im Film ist die der *Verunsicherung*, bei der das vertraute Umfeld einer Figur destabilisiert wird. Dies kann dadurch geschehen, dass eine Unsicherheit darüber etabliert wird, ob und wann das dargestellte Geschehen sich in der Wirklichkeit und wann in der Illusion einer Figur abspielt. Da dies bei eindeutig markierten MMD nicht der Fall ist, gehe ich dieser Funktion im Kapitel 3.2 nach, wenn ich mich mit ambivalent markierten MMD beschäftige.

Die fünfte narrative Funktion von Brütsch ist die der *Antizipation und Prophezeiung*. Dabei werden im Traum zukünftige Ereignisse und Geschehen vorweggenommen. So deuten die Traumsequenzen von Arthurs verstorbener Frau in *Die Frau in Schwarz* bereits darauf hin, dass er am Ende im Tod wieder mit ihr vereint sein wird. Die Funktion der Prolepse findet sich auch in anderen MMD wieder, insbesondere in Zukunftsvisionen hellseherisch begabter Figuren wie der Precogs in *Minority Report*. Durch die

¹⁷⁹ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 322 f.

¹⁸⁰ Jaspers vergleicht den Rezipienten ebenfalls mit einem Detektiv. Vgl. Jaspers: Träume, S. 133.

Ankündigung eines bevorstehenden Ereignisses oder Geschehens wird die Spannung gesteigert, so dass auch diese Funktion nicht nur narrativ, sondern auch dramaturgisch genutzt und gedeutet werden kann. Die Spannung liegt hierbei weniger darin, was passiert, sondern *ob*, *wie* und *wann* es passiert, so dass der Zuschauer in eine gespannte Erwartungshaltung versetzt wird.

Brütschs sechste narrative Funktion, die *Entrückung in eine andere Welt*, findet statt, wenn die Innenwelt einer oder mehrerer Figuren zu einem Paralleluniversum wird, in das sich die Figuren mental hineinversetzen, wie Pauline und Juliet in *Heavenly Creatures* oder Babydoll mit ihren Freundinnen in Zack Snyders *Sucker Punch*¹⁸¹. Hierbei wird ein Kontrastverhältnis zwischen Illusion und Wirklichkeit eröffnet, so dass diese Funktion der Figurencharakterisierung und Konfliktdarstellung ähnelt, indem die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Innenwelt und Außenwelt die inneren Wünsche, Sehnsüchte oder Ängste der entsprechenden Figur offenbaren können. Was diese Funktion von der Figurencharakterisierung und der Konfliktdarstellung unterscheidet, ist, dass sie auch das Konzept von Wirklichkeit hinterfragt. Dies wird insbesondere bei virtuellen Welten deutlich, auf die ich in Kapitel 3.3 näher eingehe. Eine weitere Möglichkeit der *Entrückung in eine andere Welt* ist, durch die Gestaltung der unterschiedlichen Welten der Wirklichkeit und der Illusion eine jeweils spezifische Ästhetik zu entwerfen. Dies kann so weit gehen, dass die Gestaltung überwältigend wirkt, wie in *Sucker Punch*. Die narrative Funktion rückt hierbei in den Hintergrund und die dramaturgische Funktion des Spektakels in den Vordergrund.¹⁸²

Ob Brütschs siebte narrative Funktion, die *Evokation von Atmosphäre*, tatsächlich eine *narrative* Funktion ist, ist ebenfalls fraglich. Die Atmosphäre und Stimmung einer Sequenz können andere narrative Funktionen, wie die Figurencharakterisierung, unterstützen, sind aber als solche ein Rezeptionsästhetischer Aspekt, der die Empathie des Zuschauers verstärkt oder Spannung erzeugt und somit eine dramaturgische Funktion. Brütschs achte narrative Funktion, die der *Parodie und Selbstreflexion*, ist weniger eine *narrative* Funktion, als ein Mittel, zur Erzeugung von Komik bei der Parodie, wie die übertrieben bunte sowie in ihrer Emotionalität überzeichnete und ins Lächerliche gezogene Traumsequenz in James Huths Komödie *Cool Waves – Brice de Nice*¹⁸³ oder Johns Imagination von seinem Idol *Flash Gordon* in Seth MacFarlanes *Ted*¹⁸⁴. Der Aspekt der Parodie zur Analyse einzelner Filme und einzelner MMD ist nicht sinnvoll, weil dabei immer beachtet werden muss, was parodiert und worauf angespielt wird. Eine Parodie hängt also immer zum Teil mit dem Phänomen der Intertextualität zusammen.

¹⁸¹ *Sucker Punch*. USA 2011, Zack Snyder, 110 Min.

¹⁸² Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 222 f.

¹⁸³ *Cool Waves – Brice de Nice* [*Brice de Nice*]. F 2005, James Huth, 98 Min.

¹⁸⁴ *Ted*. USA 2012, Seth MacFarlane, 106 Min.

Die Selbstreflexion im Film ist auch keine *narrative* Funktion. Sie eröffnet einen philosophischen Diskurs, trägt jedoch nur bedingt zur Erzählung der Handlung bei und legt den Schwerpunkt weder auf die Erzeugung von Spannung noch auf die Empathie für die Figuren, lässt sich also weder als narrative noch als dramaturgische Funktion für das Ziel der vorliegenden Untersuchung nutzen. Der Aspekt der Selbstreflexion behandelt zudem nicht das Verhältnis von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene, sondern stellt einen Übertritt von intratextueller zu extratextueller Ebene dar, während diese Arbeit sich weitestgehend auf werkimmanente Analysemöglichkeiten des Verhältnisses von intradiegetischer Wirklichkeit zu metadiegetischer Illusion konzentriert. Parodie und Selbstreflexion sind somit Analysekatégorien, die ich in dieser Arbeit ausklammere. Lediglich das Phänomen der Intertextualität behandle ich in Ansätzen.

Von Brütschs acht narrativen Funktionen von Träumen im Film übernehme ich zur Analyse eindeutig markierter MMD die folgenden als *narrative Funktionen*:

- *Figurencharakterisierung*
- *Entrückung in eine andere Welt*

Die folgenden Funktionen übernehme ich als *dramaturgische Funktionen*:

- *Verrätselung und Enthüllung*
- *Antizipation und Prophezeiung*

Die *Figurencharakterisierung* und *Konflikt-darstellung* fasse ich unter dem Punkt *Figurencharakterisierung* zusammen, da sie beide die Handlungsmotivationen, inneren Konflikte, Beziehungen zu anderen Figuren und psychischen Besonderheiten einer Figur darstellen und somit Elemente der *Histoire* sind. Die *Evokation von Atmosphäre* betont und verstärkt die in der Figurencharakterisierung angelegte Empathie und die daraus resultierende Spannung, so dass sie zwar Einfluss auf die Figurencharakterisierung hat, aber nicht als eigenständige Funktion betrachtet wird. Die *Entrückung in eine andere Welt* ist bei MMD immer zum Teil gegeben, da die Innenwelt eine andere als die Außenwelt ist. Daher übernehme ich diese *narrative Funktion* zur Analyse von Kontrastverhältnissen, Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Welten. Die *dramaturgischen Funktionen* der *Verrätselung und Enthüllung* sowie der *Antizipation und Prophezeiung* sind sinnvoll, um die Spannungsdramaturgie im Verhältnis von Illusion und Wirklichkeit zu untersuchen. Die Funktion der *Verunsicherung* überprüfe ich im Kapitel 3.2, da sie zur Analyse eindeutig markierter MMD nicht genutzt werden kann. Die achte Funktion der *Parodie und Selbstreflexion* übernehme ich aus weiter oben genannten Gründen nicht. Wenn die eindeutig markierten MMD in ZE eingebettet sind, steht die Figurencharakterisierung und die Kontrastierung von Innenwelt und Außenwelt im Vordergrund und das Erzeugen von Empathie und Verständnis für die Figur, der die MMD zugeordnet wird. Werden eindeutig markierte MMD jedoch in UZE eingebunden, wie bei *Shutter Island*, *Fight Club*, *Die üblichen Verdächtigen* oder *Dä-*

monisch, kommen auch dramaturgische Funktionen wie die der *Verrätselung und Enthüllung* und die der *Antizipation und Prophezeiung* hinzu. Dies gilt sowohl für die Mikrostruktur, also einzelne Sequenzen, als auch für die Makrostruktur eines Films. Zu beachten ist jedoch, dass sich wiederholende *teilweise eindeutig markierte MMD* mit eindeutiger Endmarkierung in der Mikrostruktur sich in der Makrostruktur des gesamten Films in *eindeutig markierte MMD* wandeln können. Der Zuschauer nimmt mit jeder teilweise eindeutig markierten MMD mehr Hinweise wahr, die diese von der TAW unterscheiden, wie in Jeff Nichols' *Take Shelter – Ein Sturm zieht auf*¹⁸⁵ oder Duncan Jones' *Source Code*¹⁸⁶, auf die ich in Kapitel 3.3 näher eingehe. Insgesamt muss zur Analyse von MMD immer der Kontext mitberücksichtigt werden.¹⁸⁷ Das heißt, es muss überprüft werden, an welcher Stelle die MMD stehen, wie lang sie sind, wie häufig, ob sich bestimmte Symbole, Ereignisse oder Geschehen in den MMD wiederholen oder verändern und ob sie am Anfang, am Schluss oder an bestimmten Wendepunkten der *Histoire* positioniert sind.¹⁸⁸ In Kapitel 4.1 überprüfe ich die Kategorie der eindeutig markierten MMD sowohl in der Mikro- als auch in der Makrostruktur von *Schmetterling und Taucherglocke* und analysiere den Kontext in dem sie stehen.

3.2 Ambivalent markierte mentale Metadiegesen

Nicht immer sind MMD eindeutig als solche markiert oder werden nachträglich als solche aufgelöst. Wenn die Anfangs- und Endmarkierungen fehlen, aber bestimmte Hinweise, wie beispielsweise sequenzimmanente Signale oder entsprechende Aussagen in der Figurenrede, trotzdem eine MMD andeuten, ist diese ambivalent markiert. Wie in Kapitel 2.3.2 beschrieben, gibt es bei ambivalent markierten MMD mehrere mögliche, gleichberechtigte und sich gegenseitig ausschließende Deutungsalternativen, von denen mindestens eine Deutungsalternative eine MMD beinhaltet. Eine ambivalente Markierung kann zum Beispiel dann vorkommen, wenn ein Geschehen oder eine Geschehensfolge in einem Film zwar zu Beginn als möglicher Traum angedeutet wird, am Ende jedoch eine entsprechende Auflösung fehlt, wie Helbig es in seiner Analyse von *The Game*¹⁸⁹ festzustellen meint oder Douglas Quaid's Erlebnisse als Geheimagent Carl Hauser in Paul Verhoevens *Die totale Erinnerung – Total Recall*¹⁹⁰ und Len Wisemans Remake *Total Recall*¹⁹¹.

¹⁸⁵ *Take Shelter – Ein Sturm zieht auf [Take Shelter]*. USA 2011, Jeff Nichols, 125 Min.

¹⁸⁶ *Source Code*. USA 2011, Duncan Jones, 93 Min.

¹⁸⁷ Vgl. Wulff, Hans-Jürgen: Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum. In: Dieterle (Hg.): *Träumungen*, S. 53-69 (hier S. 54).

¹⁸⁸ Vgl. Brütsch: *Traumbühne Kino*, S. 382 ff.

¹⁸⁹ Vgl. Helbig: „Open your eyes!“, S. 170-175. Allerdings sind die Hinweise in *The Game*, die Helbig's Ansicht nach für die Traumhypothese sprechen, so unspezifisch, dass seine Interpretation kritisch betrachtet werden muss.

¹⁹⁰ *Die totale Erinnerung – Total Recall [Total Recall]*. USA 1990, Paul Verhoeven, 113 Min.

¹⁹¹ *Total Recall*. USA 2012, Len Wiseman, 118 Min.

Ich orientiere mich an Pinkas' Definition des *phantastischen Films*.¹⁹² Sie orientiert sich an Tzvetan Todorovs Definition des *Fantastischen*¹⁹³ und adaptiert diese für den Film. Nach Todorov schafft die *Unschlüssigkeit des Lesers* darüber, ob er es bei einem von den Gesetzen der extratextuellen Wirklichkeit oder der TAW abweichenden Geschehen mit einer *natürlichen Ursache* oder mit einer *übernatürlichen Ursache* zu tun hat, die Wirkung des Fantastischen.¹⁹⁴ Eine *natürliche Ursache* wäre, wenn das von der Wirklichkeit abweichende Geschehen, etwa, dass ein Mensch fliegen kann, als Traum, Imagination oder Illusion einer Figur aufgelöst würde, beispielsweise, indem sie aufwacht, wie in der Traumsequenz aus *Das Meer in mir*, die ich in Kapitel 3.1 beschrieben habe. Eine *übernatürliche Ursache* für ein solches Geschehen wäre, wenn es als Bestandteil der TAW erklärt würde, dass die Figur fliegen kann, wie beispielsweise Superman alias Clark Kent in *Superman Returns*¹⁹⁵ von Bryan Singer. So lange es unentscheidbar bleibt, ob es sich um eine MMD, also um eine *natürliche Ursache*, oder um eine Regel der TAW, also um eine *übernatürliche Ursache*, handelt, beide Erklärungen aber möglich sind, bleibt die MMD ambivalent markiert. Dieses Phänomen ist nicht genrespezifisch und kann beispielsweise auch in romantischen Komödien erscheinen, wie in Mark Waters' *Der Womanizer – Die Nacht der Ex-Freundinnen*¹⁹⁶. Der egozentrische Starfotograf Connor Mead wird nachts, nach erheblichem Alkoholkonsum, von drei Geistern seiner vergangenen Freundinnen heimgesucht. Es wird allerdings nicht aufgelöst, ob es sich um wirkliche Geister handelt, oder ob Connor durch den Alkohol und die späte Nachtzeit eingeschlafen ist und die Sequenzen mit den Ex-Freundinnen und den Zeitreisen geträumt hat. Keine dieser gleichermaßen möglichen Deutungen kann zweifelsfrei ausgeschlossen oder bestätigt werden.

Wie aber lässt sich erkennen, ob eine *natürliche* und eine *übernatürliche Ursache* einem von der Wirklichkeit abweichenden Geschehen gleichermaßen zugrundeliegen können? Zunächst muss das von der Wirklichkeit abweichende Geschehen erkannt werden. Gemäß Ryans *Prinzip der minimalen Abweichung* sind dies sämtliche Vorkommnisse innerhalb der TAW, die sich von der extradiegetischen Wirklichkeit unterscheiden, es sei denn, diese Abweichung wurde zuvor explizit als Regel der TAW etabliert. Darunter fallen auch die in Kapitel 3.1 erläuterten sequenzimmanenten Signale, die das dargestellte Geschehen verfremdet wirken lassen. Allerdings muss die Abwei-

¹⁹² Vgl. Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 46 ff.

¹⁹³ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur* [Introduction à la littérature fantastique, 1970]. Übersetzt von: Kersten, Karin. München 1972, S. 25-54.

¹⁹⁴ Vgl. Todorov: *Fantastische Literatur*, S. 26.

¹⁹⁵ *Superman Returns*. USA/AUS 2006, Bryan Singer, 148 Min. Streng genommen können die Menschen in dem Film nicht fliegen. Superman aber ist kein Mensch, sondern ein Außerirdischer und hat daher besondere Fähigkeiten, unter anderem, dass er fliegen kann. Nichtsdestotrotz ist eine fliegende menschenähnliche Figur in diesem Film Bestandteil der TAW und hat somit nach Todorov eine *übernatürliche Ursache*.

¹⁹⁶ *Der Womanizer – Die Nacht der Ex-Freundinnen* [*Ghosts of Girlfriends Past*]. USA 2009, Mark Waters, 100 Min.

chung von der extratextuellen und der erzählten Wirklichkeit nicht immer so deutlich sein, wie in Guillermo del Toros *Pans Labyrinth*¹⁹⁷, in der mystische Wesen wie der Pan oder Märchenfiguren wie die Feen erscheinen und es offen bleibt, ob diese zur TAW gehören oder von der kleinen Ofélia imaginiert sind. Es kann sich bei der Abweichung von der Wirklichkeit auch um die Häufung seltsamer Zufälle, Logiklöcher oder undurchschaubares, unerklärliches Verhalten von Figuren handeln, wie in François Ozons *Swimming Pool*¹⁹⁸. In dem Film stellt sich beispielsweise die Frage, ob es ein seltsamer Zufall ist, dass die uneheliche erwachsene Tochter Julie von John Bosload, dem Verleger der Autorin Sarah Morton, und seine jugendliche Tochter Julia nicht nur fast den gleichen Namen tragen, sondern sich auch noch sehr ähnlich sehen. Die Antwort darauf bleibt offen. Es ist sowohl möglich, dass Julie und Julia Halbschwwestern als auch, dass sie Doppelgängerinnen sind, so dass auch eine *übernatürliche Ursache* für ihre Ähnlichkeit infrage käme. Allerdings ist es genauso gut möglich, dass Sarah sich Julie nur vorstellt und dass die Begegnung und die Erlebnisse mit ihr entweder ein Traum oder eine Imagination Sarahs beim Schreiben ihres Buchs sind. Peter Drexler geht sogar so weit, dass der Aufenthalt im französischen Ferienhaus insgesamt imaginiert ist und Sarah nie wirklich dort war.¹⁹⁹ Auch diese Deutungshypothese erscheint plausibel, da Sarah zwar gezeigt wird, wie sie in Frankreich am Bahnhof ankommt und am Ende, wie sie wieder in London, aber nicht, wie sie dorthin zurückgekommen ist. Ebenfalls bleibt das Verhalten Sarahs und Julies rätselhaft, da ihre Handlungsmotivationen nicht dargestellt werden und häufige Ellipsen das Geschehen sprunghaft erscheinen lassen.

Die Abweichung von der Wirklichkeit kann zudem auch in einer Abweichung von der gewohnten Wahrnehmung von Wirklichkeit und im Bruch filmischer Konventionen bestehen, indem beispielsweise gegen die Regeln des *Continuity Systems* verstoßen wird. Ziel des *Continuity Systems* ist, durch *unsichtbare Schnitte* und *weiche Übergänge* den Anschein einer kontinuierlich fließenden Handlung innerhalb einer Sequenz zu erzeugen und den Realitätseindruck zu verstärken.²⁰⁰ *Jump Cuts*²⁰¹, die die Handlung auf das Wesentliche beschränken, indem zwischen zwei in Bildausschnitt, Ort und Kameradistanz gleichen Bildern Sprünge in der Handlung stattfinden, werden vermie-

¹⁹⁷ *Pans Labyrinth* [El laberinto del fauno]. E/MEX 2006, Guillermo del Toro, 119 Min.

¹⁹⁸ *Swimming Pool*. F 2003, François Ozon, 99 Min.

¹⁹⁹ Vgl. Drexler, Peter: „Ich bin nicht die, für die Sie mich halten.“ Unzuverlässiges Erzählen in François Ozons *Swimmingpool* mit einem Exkurs zu seinen anderen Filmen. In: Helbig (Hg.): *Camera doesn't lie*, S. 225-248.

²⁰⁰ Vgl. Thompson, Kristin: The Continuity System. In: Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (Hg.): *The Classical Hollywood Cinema*. New York 1985, S. 194-213 und Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Continuity System, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=115> [gesehen: 27.07.2012].

²⁰¹ Vgl. Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Jump Cut, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=217> [gesehen: 27.07.2012].

den. Ebenso werden *Achsensprünge*²⁰², die das Links-Rechts-Verhältnis umdrehen, beim *Continuity System* umgangen, da beide den Realitätseindruck mindern. Wird gegen diese Konventionen verstoßen, kann die Störung des Realitätseindrucks auch Absicht der *impliziten Autorfunktion* und somit ein Hinweis auf eine ambivalent markierte MMD sein, wenn der Kontext diese Deutung plausibel erscheinen lässt. So stellen die *Jump Cuts* und *Achsensprünge* in Marc Forsters *Stay*²⁰³ Hinweise darauf dar, dass das dargestellte Geschehen nicht wirklich passiert, sondern eine Innenweltdarstellung ist. Dadurch, dass aber erst am Ende aufgelöst wird, dass es sich um Henrys Sterbevision handelt, ist die MMD nur in der Mikrostruktur ambivalent markiert und in der Makrostruktur teilweise eindeutig markiert, so dass ich dieses Beispiel in Kapitel 3.3 wieder aufgreifen werde.

Helbig nennt außerdem einige Signale, die auf UZE und somit auf Ambivalenz hindeuten können.²⁰⁴ Zu diesen Signalen zählen unter anderen die folgenden:

- *Persönlichkeit und Aussagen des Erzählers*
- *Veränderungen des Bewusstseinszustands*
- *Intertextualität.*

Die *Persönlichkeit und Aussagen des Erzählers*²⁰⁵ können zwar auf UZE hinweisen, betreffen aber nicht das Verhältnis von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene, das eindeutig markiert ist, wenn es eine erzählende Figur gibt, deren Erzählung visuell umgesetzt wird. Beschränkt man dieses Signal jedoch nicht nur auf Erzähler, sondern weitet es auf Figuren im Allgemeinen aus, können die Persönlichkeit und die Aussagen von Figuren Hinweise auf ambivalent markierte MMD sein. Ofélia in *Pans Labyrinth* beispielsweise wird als verträumtes, fantasiebegabtes Mädchen eingeführt, die gern Märchenbücher liest. Der jugendliche Protagonist Anton in Wolfgang Fischers *Was du nicht siehst*²⁰⁶ muss den Selbstmord seines Vaters verarbeiten und wird als introvertierter, einsamer Heranwachsender charakterisiert, der über eine große Vorstellungskraft verfügt. Beiden ist also zuzutrauen, dass sie sich ein von der Wirklichkeit abweichendes Geschehen einbilden oder erträumen. Dies kann durch bestimmte Aussagen von Figuren unterstützt werden. So versucht Connor in *Der Womanizer*, sich im Selbstgespräch davon zu überzeugen, dass er zu viel Alkohol getrunken hat und sich die Geister seiner ehemaligen Freundinnen nur im Traum einbildet. Er wird zwar nicht als verträumte oder introvertierte Figur charakterisiert, aber in der Nacht, in der ihm die vermeintlichen Geister begegnen, befindet er sich an einem Wendepunkt seines Lebens, da sein Bruder heiratet und er auf der Feier seine erste große Liebe wiedertrifft. So

²⁰² Vgl. Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Achsensprung, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1342> [gesehen: 27.07.2012].

²⁰³ *Stay*. USA 2005, Marc Forster, 99 Min.

²⁰⁴ Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 137-144.

²⁰⁵ Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 137.

²⁰⁶ *Was du nicht siehst*. D/A 2009, Wolfgang Fischer, 92 Min.

lässt sich Helbig's Signal für UZE der *Persönlichkeit* einer Figur als Hinweis auf ambivalent markierte MMD noch spezifizieren, indem es um das Element der *psychischen Verfassung* einer Figur ergänzt wird. Ein weiteres Indiz für eine ambivalent markierte MMD kann sein, wenn das von der Wirklichkeit abweichende Geschehen an eine Figur gebunden ist, deren Persönlichkeit oder psychische Verfassung eine Illusion wahrscheinlich macht. In Pål Sletaunes *Babycall*²⁰⁷ bleibt es bis zum *final twist* offen, ob sich die übertrieben ängstliche Anna die Gefahr durch ihren Ex-Mann, von dem sie sich verfolgt und bedroht fühlt sowie die Ermordung des Jungen, die sie über das Babyfon hört, einbildet oder nicht. In der Mikrostruktur gibt es ambivalent markierte MMD, die im Verlauf der Handlung als Illusion oder Wirklichkeit aufgelöst werden, so dass sich diese in der Makrostruktur als teilweise eindeutig markierte MMD herausstellen. Unterstützt wird diese Ambivalenz durch weitere sequenzimmanente Signale, die das dargestellte Geschehen befremdlich wirken lassen. Welche dies sind und wie sie als Hinweise auf den *final twist* fungieren können, erläutere ich in Kapitel 3.3. Auch Ofélias Begegnungen mit den übersinnlichen Wesen wie dem Pan und die von ihm auferlegten Prüfungen in *Pans Labyrinth* sind an sie gebunden. Von den anderen Figuren werden diese von der extratextuellen Wirklichkeit abweichenden Geschehen nicht wahrgenommen. In Gondry's *Science of Sleep – Anleitung zum Träumen*²⁰⁸ sind die Träume, Tagträume und Gedankenwelten von Stéphane zunächst eindeutig durch Einschlaf- und Aufwachszenen sowie durch sequenzimmanente Signale wie Veränderungen der Größenverhältnisse, Verstöße gegen physikalische Gesetze und lebende Objekte wie Rasierapparate und Stofftiere markiert. Stéphane wird zudem als ein junger Mann charakterisiert, der Illusion und Wirklichkeit nicht auseinander halten kann. Im Verlauf des Films verwischen die Grenzen zwischen Illusion und Wirklichkeit zunehmend, indem plötzlich auch in Szenen, die vermeintlich in der Wirklichkeit spielen, leblose Objekte wie Stéphanies Stoffpony sich bewegen. Am Ende bleibt offen, wie viel von der Liebesgeschichte von Stéphane und Stéphanie sich wirklich zugetragen und wie viel davon Stéphane imaginiert hat. Im Gegensatz beispielsweise zu *Tideland*, wo von Anfang bis Ende keine Wirklichkeit als Vergleichsfolie für die Illusionen Jeliza Roses definiert werden kann, gibt es aber in *Science of Sleep* einige Szenen, die sich als Wirklichkeit festlegen lassen. Dass es Stéphanie wirklich gibt und sie wirklich seine Nachbarin ist, kann als Fakt der TAW gelten. Stéphanie wird mit ihrer Freundin Zoé auch unabhängig von Stéphane gezeigt, wie sie von seiner Notiz erzählt, in der er ihr beichtet, dass er ihr Nachbar ist. Die Szenen, in denen sich die beiden näher kommen, jedoch sind in ihrem Wirklichkeitsstatus ambivalent markiert. Das nächtliche Telefonat etwa, in dem sich Stéphanie bei Stéphane dafür bedankt, dass er ihr Stoffpony repariert hat. Stéphane wird nicht gezeigt, wie er einschläft und aufwacht, aber, wie er im Bett liegt, nachdem

²⁰⁷ *Babycall*. N/D/S 2011, Pål Sletaune, 96 Min.

²⁰⁸ *Science of Sleep – Anleitung zum Träumen* [*La science des rêves*]. F 2006, Michel Gondry, 106 Min.

er sich mit Stéphanie gestritten hat. Es könnte ein imaginierter Wunschtraum sein, wird aber nicht eindeutig als solcher aufgelöst.

Unter *Veränderungen des Bewusstseinszustands*²⁰⁹ einer Figur fallen sämtliche Phänomene wie Schlaf – zum Beispiel in *Science of Sleep* – Drogen-, Alkohol- oder Medikamentenkonsum, Verletzungen, insbesondere des Kopfes, die zu Bewusstlosigkeit führen können, Ohnmacht, Hypnose, Anfälle von Migräne oder Epilepsie, psychische Krankheiten, der Moment des Sterbens und andere bewusstseinsverändernde Zustände. In Darren Aronofskys *Requiem for a Dream*²¹⁰ nehmen die vier Hauptfiguren Harry, seine Mutter Sara, sein Freund Tyrone und seine Freundin Marion Drogen beziehungsweise Medikamente, die sie in eine Traumwelt gleiten lassen. In Tim Burtons *Alice im Wunderland*²¹¹ flüchtet die jugendliche Alice von ihrer eigenen Verlobungsfeier und entdeckt dabei ein Erdloch. Sie fällt hinein und gelangt so ins Wunderland. Zurück auf der Verlobungsfeier antwortet sie auf Nachfragen ihrer Verwandten über ihren Verbleib, sie sei gestolpert, habe sich den Kopf angestoßen und das Bewusstsein verloren. Ob sie lügt oder nicht, bleibt offen. Es ist also möglich, dass sie das Wunderland in einem Zustand der Bewusstlosigkeit erträumt hat. Es ist aber ebenso möglich, dass sie wirklich in eine parallele Welt hinab gefallen ist. Helbigs Signal für UZE der *Intertextualität* schließlich erwähne ich als weitere Möglichkeit, MMD ambivalent zu markieren, jedoch liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit weiterhin auf werkimmanenten Phänomenen. *Alice im Wunderland* ist hierfür ein deutliches Beispiel, da in Lewis Carrolls gleichnamigem Roman von 1865 Alices Besuch im Wunderland am Anfang²¹² ambivalent markiert ist und erst am Ende²¹³ als Traum aufgelöst wird. Hier kann der intertextuelle Verweis als weiteres Signal dafür dienen, dass das von der Wirklichkeit abweichende Geschehen eine MMD und nicht Teil der TAW ist. Ein weiteres Signal, das weder Helbig noch Brütsch nennen, für ambivalent markierte MMD können *Paratexte*²¹⁴, insbesondere Filmtitel sein. So erinnert der Titel von *Was du nicht siehst* an das Kinderspiel *Ich sehe was, was du nicht siehst* und ist auf diese Weise ein erstes Indiz für eine gestörte Wahrnehmung des Protagonisten, ohne dabei ein eindeutiger Beweis zu sein. Auf die Ambivalenz wird demzufolge bereits im Titel hingewiesen.

Pinkas verweist auf die Thematisierung räumlicher Grenzen und Schwellen als Kennzeichen ambivalenter Welten.²¹⁵ Diese trennen „Bereiche des Diesseitigen und des

²⁰⁹ Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 142 f.

²¹⁰ *Requiem for a Dream*. USA 2000, Darren Aronofsky, 97 Min.

²¹¹ *Alice im Wunderland* [*Alice in Wonderland*]. USA 2010, Tim Burton, 109 Min.

²¹² Vgl. Carroll, Lewis: Alice's Abenteuer im Wunderland - Kapitel 1 [Übersetzung: Zimmermann, Antonie], unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3389/1> [gesehen: 23.07.2012].

²¹³ Vgl. Carroll: Alice's Abenteuer im Wunderland - Kapitel 12, unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3389/12> [gesehen: 23.07.2012].

²¹⁴ Zum Begriff *Paratext* vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [Paratextes, 1987]. Übersetzt von: Hornig, Dieter. Frankfurt am Main/New York 1989.

²¹⁵ Pinkas spricht in Anlehnung an Todorov nicht von *ambivalenten*, sondern von *phantastischen Welten*. Vgl. Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 220.

Jenseitigen, des Alltäglichen und des Wunderbaren voneinander“²¹⁶, wie die Bücher, das Labyrinth oder die mit Kreide eingezeichnete Tür in *Pans Labyrinth*, welchen Pinkas exemplarisch analysiert.²¹⁷ Weitere solcher Motive und Metaphern für räumliche Grenzen und Schwellen, die Pinkas nicht nennt, die aber in der vorliegenden Filmauswahl des Öfteren in Erscheinung treten, sind Spiegel und spiegelnde Flächen, wie Fensterscheiben, Gewässer oder Schwimmbecken, die symbolhaft das Thema Identität und Selbstbild aufgreifen, zum Beispiel in *Was du nicht siehst* und *Swimming Pool*.²¹⁸ Nicht nur Labyrinth, sondern labyrinthische Baustrukturen allgemein können ebenfalls metaphorisch für die labyrinthische Erzählstruktur des Films oder die Gedankenwelt der Hauptfigur stehen, wie das Hochhaus in *Babycall* oder das verwinkelte Ferienhaus in *Was du nicht siehst*, die auch häufig mit dem Motiv des *Spukhauses*²¹⁹ einhergehen. Zugleich erinnern diese Metaphern an typische Märchenmotive und eröffnen so die Möglichkeit der Assoziation einer nach Todorov *übernatürlichen Ursache* für das von der Wirklichkeit abweichende Geschehen. Ebenso bieten sich Bäume, Wälder²²⁰ und dunkle Höhlen oder Erdlöcher²²¹ durch ihre Nähe zur Märchenmotivik als ambivalente Orte und Motive an. Das Ambivalente entsteht dadurch, dass diese Märchenmotive in eine TAW eingebunden werden, die zunächst der extratextuellen Wirklichkeit zu ähneln scheint und somit ein permanentes Oszillieren zwischen *natürlicher* und *übernatürlicher Ursache* schaffen. Bäume und Wälder sind beispielsweise zentrale Schauplätze in *Pans Labyrinth*, *Babycall* und *Was du nicht siehst*, die vermeintlich idyllische Kontrastorte zum dunklen Haus des Capitán Vidal in *Pans Labyrinth*, zum grauen, bedrohlichen, labyrinthischen und anonymen Hochhaus in *Babycall* oder zum sterilen, verwinkelten Ferienhaus in *Was du nicht siehst* bilden. Unterstützt wird die Ambivalenz, wenn die Beleuchtung zwischen Tag und Nacht, Hell und Dunkel sowie Licht und Schatten schwankt. So finden Antons Begegnungen in *Was du nicht siehst* mit dem mysteriösen Paar David und Katja zumeist in der Nacht bei Mondlicht, in dunklen Gängen und schattigen Orten im Wald oder am Strand statt. Auch Ofélias Prüfungen in *Pans Labyrinth* muss sie überwiegend in der Nacht bei Mondlicht erfüllen und die geheimnisvollen Orte, an denen die Prüfungen erfolgen, sind nur durch wenige, schwa-

²¹⁶ Pinkas: Der phantastische Film, S. 220.

²¹⁷ Vgl. Pinkas: Der phantastische Film, S. 256-261.

²¹⁸ Das Spiegelmotiv spielt außerdem in dem Märchen *Schneewittchen* eine zentrale Rolle: Vgl. Grimm: *Sneewittchen*. In: Dies.: Kinder- und Hausmärchen, S. 114-125.

²¹⁹ Das *Spukhaus*-Motiv ist eine Variante des *Spukschloss*-Motivs, das z. B. im Märchen *von einem, der auszog das Fürchten zu lernen* eine wichtige Rolle spielt. Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen. In: Dies.: Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen. Stuttgart 2003, S. 14-24.

²²⁰ Bäume und Wälder sind beispielsweise in *Rotkäppchen* oder *Hänsel und Gretel* wichtige Schauplätze: Vgl. Grimm: *Rotkäppchen*. In: Dies.: Kinder- und Hausmärchen, S. 84-89 und Grimm: *Hänsel und Gretel*. In: Dies.: Kinder- und Hausmärchen, S. 52-62.

²²¹ So erinnert das Erdloch, in das Alice fällt und ins Wunderland gerät an den Brunnen, in den die *Goldmarie* fällt und in *Frau Holles* Reich gelangt. Vgl. Grimm: *Frau Holle*. In: Dies.: Kinder- und Hausmärchen, S. 80-83.

che Lichtquellen, beispielsweise von Kerzen, erleuchtet. In *Babycall* hat Anna in ihrer Wohnung stets die Vorhänge zugezogen, so dass kaum Tageslicht hineinfällt.

All diese genannten Hinweise auf ambivalent markierte MMD gelten jedoch nur, wenn sie nicht durch Gegenbeweise aufgehoben werden. In Woody Allens *Midnight in Paris*²²² scheint es bei der ersten Zeitreise noch so, als würde sich der romantisch verträumte Gil Pender nur vorstellen, dass er in die 1920er Jahre reist, doch spätestens, wenn er in einem Tagebucheintrag aus dieser Zeit eindeutig erwähnt wird, ist klar, dass er wirklich dort war und dass kein Ebenenwechsel stattgefunden hat. In Mikael Håfströms *Zimmer 1408*²²³ lassen sich die beängstigenden Ereignisse im Zimmer 1408 des *Dolphin Hotels* bis zum *final twist* dadurch erklären, dass der depressive, alkoholabhängige Mike Enslin sich die übernatürlichen Erscheinungen nur einbildet und sich seine Schuldgefühle in einem Altraum äußern. Dass dem nicht so ist, beweist die Tonbandaufnahme auf Mikes Diktiergerät, auf der die Stimme seiner toten Tochter zu hören ist. Wäre dieser *final twist* nur an Mike gebunden, könnte es als akustische Halluzination erklärt werden und es bliebe eine ambivalent markierte MMD. Mikes Ex-Frau Lily steht jedoch daneben und hört die Stimme ihrer Tochter ebenfalls, so dass die Ereignisse als wirklich geschehen angenommen werden können. In Richard Kellys *Donnie Darko*²²⁴ besteht die Möglichkeit, das Geschehen nach dem Sturz der Flugzeugturbine auf das Haus der Familie Darko als Donnies Sterbevision zu interpretieren. Zunächst wird gezeigt, wie er im Bett liegt und von Frank im Hasenkostüm hinaus gelockt wird bevor die Turbine einschlägt. Im darauf folgenden Geschehen häufen sich sonderbare Ereignisse. Am Ende wird gezeigt, wie die Turbine Donnie erschlägt. Jedoch gibt es – wenn nicht Beweise, so doch Hinweise – die gegen die Interpretation als Nah-toderfahrung sprechen. Unabhängig von Donnies Wahrnehmung sind am Ende Frank und Gretchen zu sehen, die Donnie beide nie kennen gelernt hätte, wenn er durch die Flugzeugturbine beim ersten Absturz umgekommen wäre. Er kann keine Figuren in seine Sterbevision integrieren, die er noch nicht kennt. Zudem thematisiert der Film Zeitreisen, schwarze Löcher und Paralleluniversen, so dass die Deutung des Geschehens als Paralleluniversum auf intradiegetischer Ebene wahrscheinlicher ist.

In Kapitel 3.1 bin ich auf narrative und dramaturgische Funktionen von eindeutig markierten MMD eingegangen. Diese Funktionen der *Figurencharakterisierung*, der *Entrückung in eine andere Welt*, der *Verrätselung und Enthüllung* sowie der *Antizipation und Prophezeiung* gelten auch für ambivalent markierte MMD. Hinzu kommt aber noch das Element der *Verunsicherung*, in dem es laut Brütsch um die „Verunklarung des Wirklichkeitsstatus“²²⁵ geht, also um die Erzeugung von Ambivalenz. Dies ist weniger eine

²²² *Midnight in Paris*. USA/E 2011, Woody Allen, 94 Min.

²²³ *Zimmer 1408 [1408]*. USA 2007, Mikael Håfström, 104 Min.

²²⁴ *Donnie Darko*. USA 2001, Richard Kelly, 108 min (Kinofassung).

²²⁵ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 335.

narrative, als eine dramaturgische Funktion, da sie rezeptionsästhetisch orientiert ist. Gleichzeitig wird hierdurch ein philosophischer Diskurs darüber eröffnet, was Wirklichkeit ist und was Illusion. Es bleibt der *impliziten Zuschauerfunktion* überlassen, ob eine *natürliche* oder eine *übernatürliche Ursache* als Erklärung für das von der extratextuellen Wirklichkeit abweichende Geschehen favorisiert wird und wie die TAW beschaffen ist. Der Zuschauer konstruiert aktiv durch seine eigene Deutung des Gesehenen die *Histoire* des Films. Damit kommt der *impliziten Zuschauerfunktion* eine größere Aufgabe zu als in Filmen mit eindeutig markierten MMD oder solchen, die durch einen *final twist* eine vorübergehende Ambivalenz auflösen. Hier lässt sich eine Gemeinsamkeit mit den Aufgaben des Zuschauers im zeitgenössischen, *postdramatischen Theater* feststellen. Auch dort ist es der Zuschauer, der dem Gesehenen eine Bedeutung verleiht, es in einen Zusammenhang bringt und schließlich seine Version der Handlung und der *Histoire* konstruiert und dadurch seine Position als passiver Zuschauer verlässt und zum aktiven Produzenten von Bedeutung wird.²²⁶ Dies berührt zudem Ansätze des *Radikalen Konstruktivismus*, in der die Wirklichkeit nicht mehr als objektive, feststehende Welt, sondern als mentales Konstrukt begriffen wird.²²⁷ Überdies lässt sich hierbei der Grundgedanke der PWT wiederfinden, dass das Geschehen in der Wirklichkeit auch anders hätte verlaufen können, wenn andere Zufälle passiert und andere Entscheidungen getroffen worden wären. Um die in diesem Kapitel benannten Aspekte von ambivalent markierten MMD intensiver an einem konkreten Filmbeispiel zu erproben, analysiere ich exemplarisch in Kapitel 4.2 *Die zwei Leben des Daniel Shore*.

3.3 Teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen

Die dritte und letzte Kategorie von MMD ist die der *teilweise eindeutig markierten MMD*. In dieser Kategorie werden ambivalent und eindeutig markierte MMD miteinander vermischt, so dass entweder vorher ambivalent markierte MMD durch einen *final twist* nachträglich zu eindeutig markierten MMD oder umgekehrt zuvor eindeutig markierte MMD durch einen *final twist* ambivalent markiert werden. Im Stummfilm *The Artist*²²⁸ von Michel Hazanavicius gibt es eine Traumsequenz, in der der Stummfilmstar George Valentin, der sich weigert, Tonfilme zu drehen, plötzlich Geräusche hört. Er selbst aber bleibt stumm. Die Hinweise darauf, dass es sich um einen Traum handelt,

²²⁶ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld 2008, S. 21-26 (hier S. 26), sowie Malzacher, Florian: There is a Word for People like you: Audience. In: Ebd., S. 41-53 (hier S. 43) und Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004, S. 270 ff.

²²⁷ Vgl. Essl, Karlheinz: Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus, unter: <http://www.essl.at/bibliogr/rad-konstr.html> [gesehen: 26.07.2012] und Stangl, Werner: Das neue Paradigma der Psychologie. Die Psychologie im Diskurs des Radikalen Konstruktivismus, unter: <http://www.stangl-taller.at/STANGL/WERNER/BERUF/PUBLIKATIONEN/PARADIGMA/> [gesehen: 26.07.2012].

²²⁸ *The Artist*. F 2011, Michel Hazanavicius, 100 Min.

steigern sich zunehmend in ihrer Abweichung von der TAW, so dass gegen Ende der Sequenz der Traumcharakter offensichtlich wird. Auf diese „Zuspitzung der Situation und Häufung irritierender Signale gegen Ende der Sequenz“²²⁹ in teilweise eindeutig markierten MMD, bei der die Anfangsmarkierung fehlt und nur die eindeutige Endmarkierung vorhanden ist, macht auch Brütsch aufmerksam. Diese dramaturgische Methode der Spannungssteigerung findet sich jedoch nicht nur in einzelnen teilweise eindeutig markierten MMD in der Mikrostruktur, sondern auch in der Makrostruktur eines ganzen Films, wie in James Mangolds *Identität*²³⁰. In diesem Film geht es in der Rahmenhandlung auf intradiegetischer Ebene darum, den an *Dissoziativer Identitätsstörung*²³¹ leidenden Malcolm Rivers, der mehrere Morde begangen hat, vor der Todesstrafe zu bewahren. Die Binnenhandlung auf metadiegetischer Ebene symbolisiert Malcolms Innenwelt, in der seine abgespaltenen Persönlichkeiten sich in einem heruntergekommenen Motel treffen. Sie agieren wie wirkliche Figuren und nichts deutet zunächst darauf hin, dass sie nur Imaginationen Malcolms sind. Bis zur Auflösung des Verhältnisses von Rahmenhandlung auf intradiegetischer und Binnenhandlung auf metadiegetischer Ebene werden die Übergänge von Wirklichkeit zu Illusion und umgekehrt nicht markiert. In der Binnenhandlung häufen sich zunehmend Ungereimtheiten, merkwürdige Zufälle und mysteriöse Ereignisse. Es wird immer schwieriger, *natürliche Ursachen* als Erklärungen für die Vorkommnisse zu finden. Als die Ungereimtheiten an ihrem Höhepunkt angelangt sind, erfolgt der erste markierte Wechsel in die Rahmenhandlung und somit die Auflösung der Handlung im Motel als teilweise eindeutig markierte MMD. Auch in *Babycall* steigern sich die Hinweise darauf, dass das dargestellte Geschehen nicht Teil der Wirklichkeit ist, bis zum *final twist*. Wenn im Anschluss an die Großaufnahme von Annas verletztem Gesicht gezeigt wird, wie sie mit ihrem Sohn Anders in das Hochhaus zieht, erscheint dies wie eine durch die extradiegetischen Erzählinstanzen vermittelte Rückblende. Allmählich aber werden die Ereignisse und das dargestellte Geschehen immer eigenartiger. Anna hat Gedächtnislücken und sieht Dinge, die nicht da sind. Das Doppelgängermotiv ist im Film auffallend präsent: Anna scheint eine jüngere Version der Mutter ihres Bekannten Helge zu sein. Dieser hingegen sieht Annas Ex-Mann ähnlich und scheint eine ältere Version von Anders' Schulfreund Ole zu sein, der wiederum Ähnlichkeit mit Anders hat.

Alles in Annas Umgebung erscheint bedrohlich, so dass allmählich Zweifel daran wachsen, dass es sich hierbei um eine figurenungebundene Rückblende handelt. Als Anna in den Wald geht, beobachtet sie, wie Ole im See ertränkt wird, den sie sich ver-

²²⁹ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 208.

²³⁰ *Identität [Identity]*. USA 2003, James Mangold, 90 Min.

²³¹ Bei der *Dissoziativen Identitätsstörung* entwickelt der Betroffene zumeist aufgrund traumatischer Erlebnisse verschiedene *Bewusstseinszentren*, die er als *verschiedene Personen* wahrnimmt. Es ist auch die Rede von *multiplen Persönlichkeiten*, die abgespalten werden und unabhängig sowie ohne Wissen voneinander unterschiedlich agieren können. Vgl. Jordan/Wendt: Lexikon Psychologie, S. 80-83 (Abschnitt *Dissoziative Identitätsstörung* von Ursula Gast).

meintlich eingebildet hat. Sie springt hinein und befindet sich in der nächsten Szene beim Arzt. Dieser teilt ihr mit, dass sie auf einem Parkplatz aufgefunden wurde, aber ihre Kleidung ist nass. Schließlich stürzt sie sich mit Anders aus dem Fenster. Sie prallt jedoch allein auf dem Boden auf und es wird enthüllt, dass ein Großteil des zuvor Gezeigten ihre Sterbevision war. Die nachfolgende Handlung ist nicht mehr an Anna gebunden und durch die Polizei und Fernsehreportagen werden die tatsächlichen Fakten der TAW offenbart. Das, was Anna für eine Illusion hielt, stellt sich am Ende als Wirklichkeit und das, was sie für die Wirklichkeit hielt, als Illusion heraus. An diesem Beispiel zeigt sich, dass den psychisch labilen Figuren, die sich in einer Ausnahmesituation befinden und die als Hinweis auf eine MMD dienen können, häufig Figuren gegenübergestellt werden, an deren Aussagen kein Grund zum Zweifeln besteht. Martinez und Scheffel sprechen im Zusammenhang mit UZE auch von *logisch privilegierter Figurenrede*.²³² Martinez und Scheffel nennen als Beispiele Zauberer und Feen im Märchen, die über magische Kräfte verfügen.²³³ Allerdings verdeutlicht das Beispiel *Babycall*, dass die *logisch privilegierte Figurenrede* auch für Autoritäten wie die Polizei, Journalisten, Ärzte, Lehrer oder Richter gilt, sofern innerhalb der TAW keine davon abweichende Regel aufgestellt wurde oder diese Autoritäten selbst zu den psychisch labilen Figuren zählen. Letzteres ist beispielsweise in *Stay* der Fall. Dr. Sam Foster, ein Psychiater, übernimmt von seiner kranken Kollegin einen Patienten, Henry Letham, der ankündigt, sich das Leben zu nehmen. Es stellt sich heraus, dass Dr. Fosters Freundin Lila seine ehemalige Patientin ist, die sich ebenfalls umbringen wollte, aber von ihm gerettet wurde. Offenbar fällt es Dr. Foster schwer, professionelle Distanz zu seinen Patienten zu wahren und einen objektiven Blick auf das Geschehen um ihn herum aufrecht zu erhalten. Bis zum *final twist* ist das Geschehen an Dr. Foster gebunden, wobei das Geschehen auch hier immer stärker von der Wirklichkeit abweicht. Anzahl und Frequenz sequenzimmanenter Signale von MMD nehmen im Verlauf der Handlung zu und erlangen kurz vor dem *final twist* ihren Höhepunkt. Dr. Foster und Henry scheinen miteinander verbunden zu sein, was beispielsweise durch *Achsensprünge* angedeutet wird. Durch den *final twist* werden die befremdlichen Ereignisse und Geschehen als MMD von Henry erklärt, der nach einem schweren Autounfall im Sterben liegt.

Brütsch stellt fest, dass durch teilweise eindeutig markierte MMD erzeugte „Formen der gezielten Zuschauertäuschung und Aufsehen erregende *[final] plot twists* [...] im amerikanischen und europäischen Kino seit den 1990er-Jahren eine erneute Blüte erleben“²³⁴. Doch sind es nicht nur Einblicke in den mentalen Zustand von psychisch labilen oder kranken Figuren wie in *Identität* oder Sterbevisionen wie in *Babycall* oder *Stay*, die im Nachhinein als MMD gekennzeichnet werden, sondern hinzu kommen

²³² Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 97 f.

²³³ Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 98.

²³⁴ Brütsch: Traumbühne Kino, S. 201.

künstlich erzeugte Innenwelten und virtuelle Welten,²³⁵ wie in *Inception*, *Matrix*, *The 13th Floor* oder David Cronenbergs *eXistenZ*²³⁶. Die genannten Filme haben jedoch mit Ausnahme von *Matrix* gemeinsam, dass sie als *final twist* nicht das zuvor dargestellte Geschehen als MMD offenbaren, sondern zuvor teilweise eindeutig markierte MMD etablieren und am Ende offen lassen, ob es immer noch eine Illusion ist oder die Wirklichkeit darstellt. In *Inception* stellt die ambivalent markierte MMD am Schluss rückwirkend sogar den Wirklichkeitsstatus des Anfangs mit infrage. Es wird als Regel der Traumwelten etabliert, dass jeder der Extractors ein kleines Objekt mit bestimmten, nur ihm bekannten Eigenschaften, genannt *Totem*, bei sich trägt, mit welchem er stets überprüfen kann, ob er träumt oder wach ist. Cobbs Totem ist ein Kreisel, der sich in der Traumwelt immer weiter dreht, in der Wirklichkeit aber umfällt. Am Ende aber, wenn Cobb mit seinen Kindern wieder vereint zu sein scheint, dreht er den Kreisel ein letztes Mal. Bevor jedoch zu sehen ist, ob er fällt oder nicht, beginnt der Abspann und es bleibt offen, ob Cobb noch immer träumt oder tatsächlich aufgewacht ist. In *The 13th Floor* stellt der Programmierer Douglas Hall im Laufe der Handlung fest, dass nicht nur die im dreizehnten Stockwerk auf Servern seiner Computerfirma laufende Simulation von Los Angeles aus dem Jahr 1937 eine virtuelle Welt ist, sondern auch seine eigene. Das, was zunächst die *mentale Metadiegeese* zu sein scheint, das Los Angeles von 1937, stellt sich als *mentale Metametadiegeese* heraus. Als Douglas in der vermeintlichen Wirklichkeit angekommen ist, scheint sich, wie bei *Inception*, alles zum Guten entwickelt zu haben. Doch am Ende, direkt vor dem Abspann, wird das Ausschalten eines Bildschirms dargestellt und somit angedeutet, dass es noch eine Ebene höher eine weitere Wirklichkeit gibt und auch das Ende sich in einer virtuellen Welt abgespielt hat. In *eXistenZ* wird zwar zum Schluss auch der Wirklichkeitsstatus der vermeintlichen Realität mithilfe der SEI infrage gestellt, indem eine Figur die Frage stellt, ob sie sich noch im Spiel befänden, jedoch haben sich hier nicht scheinbar alle Probleme aufgelöst, wie in *Inception* oder *The 13th Floor*. Anstatt in einer idyllischen Utopie aufzuwachen, befinden sich die Mitspieler des Computerspiels *transCendenZ* in welchem sie das Spiel *eXistenZ* gespielt haben, in einem ähnlichen heruntergekommenen Gemeindesaal wie zu Beginn des Films. Allerdings wird in dieser Wirklichkeit der Spieleentwickler nicht angebetet, wie Allegra Geller zu Beginn des Spiels, als noch davon auszugehen ist, der Handlungsstrang in welchem Allegra und Ted Pikul gemeinsam in das Spiel *eXistenZ* flüchten, wäre die TAW. Allegra und Ted stellen sich als Terroristen der *Freunde der Realität* heraus und erschießen sämtliche Spieler und die Entwickler.

Ambivalente Markierungen und eine Ununterscheidbarkeit zwischen Wirklichkeit und Illusion am Ende kommen jedoch nicht nur in Filmen vor, die virtuelle Welten, in denen

²³⁵ Vgl. Brütsch: Traumbühne Kino, S. 201.

²³⁶ *eXistenZ*. CDN/GB 1999, David Cronenberg, 97 Min.

die Figuren sich mental bewegen, zum Thema haben. *Take Shelter* schildert die Geschichte des möglicherweise an Schizophrenie erkrankten Familienvaters und Arbeiters Curtis LaForche, der an beängstigenden Halluzinationen und unter wiederkehrenden apokalyptischen Albträumen leidet. Diese Albträume sind in der Mikrostruktur stets teilweise eindeutig markierte MMD, da nie gezeigt wird, wie Curtis einschläft oder ins Bett geht, sondern nur, wie er plötzlich aufwacht. Die Albträume folgen einem wiederkehrenden Muster und werden so schließlich zu eindeutig markierten MMD. Wenn ölliger Regen vom Himmel fällt, geisterhafte Gestalten erscheinen oder sich in der Wirklichkeit vertraute Personen, Freunde und Familienmitglieder von Curtis plötzlich feindselig und bedrohlich verhalten, handelt es sich um einen Traum. Am Ende fährt Curtis mit seiner Frau zum Psychiater. Dieser empfiehlt der Familie, in den Urlaub zu fahren, bevor Curtis in einer Klinik behandelt wird. Im Urlaub bemerkt Curtis' Tochter Hannah, wie sich der Himmel plötzlich zusammenzieht und ölliger Regen fällt herab, den nun auch Curtis' Frau Samantha wahrnimmt. Der Film endet, ohne aufzulösen, ob die Katastrophe aus Curtis' Träumen nun in der Wirklichkeit angekommen ist oder ob Curtis nun soweit in seinen Wahnvorstellungen verloren ist, dass er nun träumt, seine Tochter und seine Frau bemerkten die Katastrophe ebenfalls.

Ähnlich wie *Take Shelter* ist auch *Source Code* ein Film, der in der Mikrostruktur teilweise eindeutig markierte MMD enthält, die sich jedoch in der Makrostruktur des Films zu eindeutig markierten MMD entwickeln. Noch in der ersten Hälfte des Films wird die Ebenenhierarchie von TAW auf intradiegetischer Ebene, MMD und mentaler Metametadiegeese offenbart, so dass in der zweiten Hälfte die Unterscheidung eindeutig markiert ist und bis zum Schluss auch bleibt. In der mentalen Metametadiegeese wird das Bewusstsein des Hubschrauberpiloten Captain Colter Stevens in den *Source Code* geschickt. Hierbei handelt es sich um ein paralleles Universum, das aus den Erinnerungen an die letzten acht Minuten ihres Lebens verschiedener Zugpassagiere rekonstruiert wurde, die zuvor bei einem Bombenattentat im Zug umgekommen sind. Colters Aufgabe ist es, den Attentäter zu finden, um weitere, schwerere Anschläge zu verhindern. Der *Source Code* ist zwar eine alternative Wirklichkeit, in die Colter mental eintritt, aber im Prinzip ähnelt er einer virtuellen Wirklichkeit. Zunächst erscheint das Geschehen im Zug als MMD und das Geschehen in der dunklen Kapsel, in der Colter nach acht Minuten erzählter Zeit aufwacht, als TAW. Wenn nach seinem zweiten Ausflug in den *Source Code* die Temperatur plötzlich sinkt, die Sauerstoffzufuhr nicht mehr funktioniert und die Bildschirme, über die er mit dem *Source Code*-Entdecker Dr. Rutledge und Captain Colleen Goodwin kommuniziert, nicht mehr einwandfrei funktionieren, sind das erste Hinweise darauf, dass auch die Kapsel eine Einbildung ist. Anders als in *Take Shelter* ist das Ende bei *Source Code* jedoch nicht ambivalent markiert, sondern wird eindeutig als paralleles Universum aufgelöst, in dem Colters Bewusstsein

in einem anderen Körper weiterlebt, während sein eigener Körper in der TAW geblieben ist.

Der *final twist* in der Makrostruktur von Filmen mit teilweise eindeutig markierten MMD löst jedoch nicht immer alle Fragen, die im Laufe des Films entstanden sind. Dies bedeutet allerdings nicht im Umkehrschluss, dass solche Filme ein ambivalentes Ende haben müssen, die gegebenenfalls den Wirklichkeitsstatus des gesamten Films infrage stellen. Es gibt auch noch Varianten, die diese beiden Extreme vermischen. In Filmen wie *Virtual Nightmare – Open Your Eyes*²³⁷ von Amenábar oder dem amerikanischen Remake *Vanilla Sky*²³⁸ erscheint der *final twist* bei der Erstrezeption wie ein *Deus ex machina*²³⁹. Dies ist dann der Fall, wenn in der Mikrostruktur teilweise eindeutig markierte MMD eine immer neue Wendung in der Ebenenhierarchie bewirken, so dass der Rezipient die Orientierung zwischen Illusion und Wirklichkeit verliert, bis der *final twist* plötzlich und bei der Erstrezeption überraschend, das zuvor Gezeigte als Traum oder eine andere Illusion offenbart. Einerseits lassen sich bei einer weiteren Rezeption die Wendungen der teilweise eindeutig markierten MMD bereits als Hinweise auf den *final twist* begreifen, andererseits aber auch Zweifel daran aufkommen, dass durch den *final twist* alle Fragen beantwortet sind.²⁴⁰ Aus diesen Gründen schlage ich bezüglich des *final twists* eine Differenzierung vor, je nachdem, ob er das zuvor Gezeigte nachträglich als *ambivalent* kennzeichnet, eine *Auflösung* darstellt, bei der keine Fragen offen bleiben oder eine *Lösungsmöglichkeit* präsentiert, die zwar einen Teil der Fragen beantwortet, aber zugleich auch welche offen lässt.

Das, was in Kapitel 3.1 im Zusammenhang mit der dramaturgischen Funktion der *Ver rätselung und Enthüllung* erwähnt wurde, nämlich, dass der Rezipient die Aufgabe eines Detektivs oder eines Psychologen beim Erkennen und Interpretieren von MMD übernimmt, gilt auch für teilweise eindeutig markierte MMD. So weist auch Kuhn in seiner Analyse von *Virtual Nightmare – Open Your Eyes* darauf hin, dass der „Psychiater [...] zum Komplizen des Zuschauers [wird] und [...] die Erwartung, doch noch eine kohärente Erklärung zu erhalten“²⁴¹ steuert. Allerdings gilt dies hierbei erst rückwirkend, da sich durch die fehlende Endmarkierung in der Mikrostruktur und durch den *final twist* in der Makrostruktur im Nachhinein erst weitere Lesarten ergeben, so dass sich diese Filme „förmlich dazu aufdrängen, mehrfach gesehen zu werden“²⁴², um „verschiedene Lesarten auszuprobieren, Fragestellungen [...] an den Film heranzutragen,

²³⁷ *Virtual Nightmare – Open Your Eyes* [Abre los ojos]. E/F/I 1997, Alejandro Amenábar, 114 Min.

²³⁸ Vgl. Helbig: „Open your eyes!“, S. 175-188.

²³⁹ Der *Deus ex machina* bezeichnet ursprünglich den am Ende eines altgriechischen Dramas erscheinenden Gott, der plötzlich und unerwartet alle zuvor etablierten Probleme auflöst. Heute steht der Begriff allgemein für eine dramaturgische Wendung, die am Ende alle zuvor etablierten Probleme löst. Vgl. Huber, Martin/Böhm, Elisabeth: LiGo. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online. *Deus ex machina*, unter: <http://www.li-go.de/definitionsansicht/drama/deusexmachina.html> [gesehen: 04.08.2012].

²⁴⁰ Vgl. Kuhn: Ambivalenz und Kohärenz, S. 150.

²⁴¹ Kuhn: Ambivalenz und Kohärenz, S. 152.

²⁴² Kuhn: Ambivalenz und Kohärenz, S. 141.

die sich erst *nach* [Hervorhebung i. O.] der Erstrezeption ergeben haben“²⁴³. Zu den in Kapitel 3.1 beschriebenen dramaturgischen und narrativen Funktionen von MMD kommt also bei teilweise eindeutig markierten MMD die Suche nach Hinweisen und das Auffinden von falschen Fährten nach der Erstrezeption hinzu. Die Möglichkeiten der Mehrfachrezeption, des Springens zwischen Szenen und des Austauschs mit anderen Rezipienten, die sich durch die Verbreitung von *DVDs* und entsprechenden Angeboten sowie Diskussionsforen im Internet ergeben, tragen sicher dazu bei, dass Filme mit komplexen Erzählstrukturen – die teilweise eindeutig markierte MMD beinhalten – und überraschenden oder ambivalenten *final twists* in den letzten zwei Jahrzehnten gehäuft in Erscheinung treten.²⁴⁴ Da teilweise eindeutig markierte MMD auch immer teilweise ambivalent markierte MMD sind, ähnelt – wie bereits bezüglich der ambivalent markierten MMD in Kapitel 3.2 angemerkt – die *implizite Zuschauerfunktion* hierbei der Funktion des Zuschauers im *postdramatischen Theater*, berührt philosophische Ansätze des *Radikalen Konstruktivismus*²⁴⁵ und greift die Grundidee der PWT auf. Während also bei durchgängig eindeutig markierten MMD die narrativen und dramaturgischen Funktionen der Figurencharakterisierung und der Erzeugung von Empathie und Spannung im Vordergrund stehen, kommen bei ambivalent und teilweise eindeutig markierten MMD verstärkt auch philosophische Ansätze, Hypothesen und Ideen hinzu. Um die in diesem Kapitel bestimmten Aspekte teilweise eindeutig markierter MMD auf ihren heuristischen Nutzen zu überprüfen, erprobe ich sie in Kapitel 4.3 an *Mr. Nobody*.

4 Beispielanalysen mentaler Metadiegesen im zeitgenössischen Film

Nachdem ich in Kapitel 3 ein Analysemodell mit drei verschiedenen Kategorien von MMD im Film entworfen habe, die mit einzelnen Aspekten und Szenen unterschiedlicher Filme veranschaulicht wurden, widme ich mich in diesem Kapitel drei exemplarischen Analysen vollständiger Filme, die sich jeweils in Mikro- und Makrostruktur einer der drei Kategorien zuordnen lassen.²⁴⁵ Ich habe mich für neuere gegenwärtige Filme aus dem europäisch-nordamerikanischen Raum entschieden, da die von mir verwendete Forschungsliteratur sich ebenfalls auf Filme aus dem westlichen Teil der Welt bezieht und um einen aktuellen Einblick in die Verwendung von MMD im zeitgenössischen Film zu geben. Weiterhin vereinen die ausgewählten Filme verschiedene Innenweltdarstellungen, wie Träume, Erinnerungen oder Imaginationen in sich oder lassen sich als solche interpretieren. Meine Auswahl ist zudem auf Filme gefallen, die in der dieser Arbeit vorliegenden Sekundärliteratur nicht untersucht werden, um das Analysemodell unvoreingenommen zu überprüfen. Ich gehe bei den Analysen überwiegend

²⁴³ Kuhn: Ambivalenz und Kohärenz, S. 141.

²⁴⁴ Vgl. Kuhn: Ambivalenz und Kohärenz, S. 142 f., Helbig: „Follow the White Rabbit“, S. 145 und Brütsch: Traumbühne Kino, S. 209.

²⁴⁵ Die Sequenzprotokolle zu den Filmen befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

werkimmanent vor und greife zur Unterstützung lediglich auf einige Rezensionen zu den jeweiligen Filmen zurück. Intertextuelle Bezüge zu anderen Filmen thematisiere ich nur dort, wo sie einen interpretatorischen Mehrwert darstellen.

4.1 Eindeutig markierte mentale Metadiegesen in Julian Schnabels *Schmetterling und Taucherglocke*.

Julian Schnabels *Schmetterling und Taucherglocke* handelt vom ehemaligen Chefredakteur der französischen Zeitschrift *Elle*, Jean-Dominique Bauby, genannt Jean-Do, der nach einem Schlaganfall am *Locked-in-Syndrom* leidet. Sein Bewusstsein, sein Gehör und sein linkes Auge sind in keinsten Weise beeinträchtigt, ansonsten ist er beinahe vollständig gelähmt. Er kann nicht sprechen, sondern nur mit einem Auge blinzeln und seinen Kopf ein wenig bewegen. Mithilfe seiner Freunde, seiner Familie und des Krankenhauspersonals – insbesondere seiner Logopädin Henriette – erkennt Jean-Do, dass zwei Dinge an ihm nicht gelähmt sind, nämlich seine Fantasie und seine Erinnerungen.²⁴⁶ In der Folge „schreibt“²⁴⁷ er seine Autobiographie, die er erfolgreich publiziert, bevor er am Ende stirbt. Das Geschehen wird auf intradiegetischer Ebene in chronologischer Reihenfolge von Jean-Dos Aufwachen aus dem Koma bis zu seinem Tod geschildert. Diese *Histoire* durch MMD in Kombination mit einer figurengebundenen Darstellung der TAW zu erzählen, bietet sich an, da so Jean-Dos Innenwelt mit den Reaktionen der Außenwelt kontrastiert werden kann.

Im Folgenden schildere ich zunächst die Darstellung der TAW auf intradiegetischer Ebene und welche Arten mentaler Vorgänge mit den MMD dargestellt werden. Dabei gehe ich ansatzweise auch auf die ästhetische und atmosphärische Gestaltung ein und untersuche, worin die eindeutigen Markierungen der MMD bestehen. Anschließend prüfe ich, welche narrativen und dramaturgischen Funktionen die MMD in ihrem jeweiligen Kontext erfüllen und an welchen Stellen in der Handlung sie platziert sind. Dabei zeige ich einige Interpretationsansätze bezüglich der Bedeutung der MMD in *Schmetterling und Taucherglocke* auf.

Die TAW auf intradiegetischer Ebene spielt überwiegend im Krankenhaus und am Strand vor dem Krankenhaus. Etwa das erste Drittel des Films wird die TAW aus Jean-Dos Perspektive gezeigt, so dass das Bild am Anfang, als er aus dem Koma erwacht, noch ganz verschwommen ist. Als er sich auf seine Fantasie besinnt, wird er auch das

²⁴⁶ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 17 (sämtliche zitierten und erwähnten Sequenzen des Films beziehen sich auf das Sequenzprotokoll zu *Schmetterling und Taucherglocke* im Anhang).

²⁴⁷ Jean-Do diktiert der jungen Autorin Claude sein Buch mithilfe des von Henriette entwickelten Kommunikationssystems. Sie liest ihm die Buchstaben des Alphabets in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit (in der französischen Sprache) vor und er blinzelt einmal, um einen Buchstaben auszuwählen und zweimal, wenn ein Wort zu Ende ist. Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 10.

erste Mal auf intradiegetischer Ebene von außen gezeigt.²⁴⁸ Dies lässt sich so interpretieren, dass Jean-Do das erste Mal von außen gezeigt wird, wenn er sich entscheidet, sein Innenleben zu zeigen und sich seiner Umwelt zu öffnen, um seiner Taucherglocke zu entkommen. Dass die TAW auf intradiegetischer Ebene überwiegend an einem Ort spielt, liegt daran, dass die Handlung an Jean-Do gebunden ist, der sich nicht von diesem Ort entfernen kann. Es ist gleichzeitig die Hauptregel der TAW, dass Jean-Do sich mit Ausnahme seines linken Auges nicht bewegen kann. Das heißt, wird Jean-Do gezeigt, wie er sich bewegt, ist das ein Verstoß gegen die Regeln der TAW und ein Hinweis darauf, dass das Geschehen Teil seiner Innenwelt ist. Jean-Dos Innenwelt besteht im Film aus seinen Erinnerungen, seinen Imaginationen und seinen Träumen. Seine Erinnerungen sind nur daran als MMD zu erkennen, dass Jean-Do in ihnen noch gehen und sprechen kann und dass sie an anderen Orten als im Krankenhaus spielen. Dass es sich nicht um figurenungebundene Rückblenden auf intradiegetischer Ebene handelt, wird durch das Voice-Over von Jean-Do, also die SEI, signalisiert und durch Übergänge wie Schwarzblenden, also die VEI, verdeutlicht. Jean-Do erinnert sich an seine Zeit als Chefredakteur bei der *Elle*, an den letzten Besuch bei seinem Vater, an seinen Urlaub in Lourdes mit seiner damaligen Geliebten Joséphine und schließlich an seinen Schlaganfall.²⁴⁹ Jean-Dos Träume sind einerseits Verkettungen von *Gedankenfotos*, in die sich erst später zuzuordnende Erinnerungsfragmente mischen, andererseits finden sie im Krankenhaus zu Zeiten von Napoleon III. mit Kaiserin Eugénie statt.²⁵⁰ Die Grenzen zwischen Traum und Imagination sind zwischendurch fließend, wenn auch die Zuordnung als MMD eindeutig bleibt. Die Imaginationen werden zu meist durch die SEI mit Jean-Dos Voice-Over gekennzeichnet und bestehen zum Teil, ähnlich wie die Träume, aus aneinandergereihten *Gedankenfotos*, die sich auch in Farbe und Ästhetik unterscheiden, wie die Abbildung 2, die Abbildung 3 und die Abbildung 4 exemplarisch zeigen.

²⁴⁸ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 17.

²⁴⁹ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenzen 6, 23, 27 und 35.

²⁵⁰ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenzen 16 und 33.

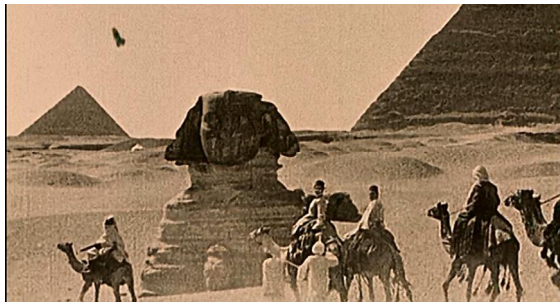


Abbildung 2: Imagination Jean-Dos eines Schmetterlings (links oben).²⁵¹

Abbildung 3: Imagination Jean-Dos einer Karawane (rechts oben).²⁵²

Abbildung 4: Imagination Jean-Dos eines Kusses mit Inès am Strand (links unten).²⁵³

Weiterhin bestehen die Imaginationen auch aus erdachten Erlebnissen, wie dem Besuch im edlen Restaurant mit Claude.²⁵⁴ Die Träume und Imaginationen sind in *Schmetterling und Taucherglocke* häufig durch weiche, langsame Überblenden und Doppelbelichtungen gekennzeichnet, so dass sich die intradiegetische und die meta-diegetische Ebene teilweise überlagern, wie beispielsweise in Abbildung 5 zu sehen ist.



Abbildung 5: Doppelbelichtung von Jean-Dos Auge und der Taucherglocke.²⁵⁵

Wenn in den Träumen und Imaginationen *Gedankenfotos* aneinandergereiht werden, handelt es sich streng genommen nach der Arbeitsdefinition von MMD aus

²⁵¹ Quelle: Screenshot *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 18.

²⁵² Quelle: Screenshot *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 18.

²⁵³ Quelle: Screenshot *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 18.

²⁵⁴ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenzen 18 und 25.

²⁵⁵ Quelle: Screenshot *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 16.

Kapitel 2.1 nicht um *Diegesen*. Dass daraus eine *Diegese* wird, liegt allein an Jean-Dos Voice-Over, der allerdings auf extradiegetischer Ebene zu verorten ist. Die Verkettungen von *Gedankenfotos* erfüllen in diesem Kontext die Funktion von Metaphern. Die Verortung dieser Metaphern in der Struktur diegetischer Ebenen ist nicht ganz unproblematisch. Hierbei muss der Kontext der *Histoire* mit berücksichtigt und von Fall zu Fall entschieden werden, auf welcher diegetischen Ebene die Metaphern und *Gedankenfotos* zu positionieren sind. Dies hängt auch davon ab, welches Analyse- und Interpretationsziel jeweils verfolgt wird. In diesem Fall geht es um die Analyse von Jean-Dos Innenwelt im Kontrast zu seiner Außenwelt und um die Interpretation der narrativen und dramaturgischen Funktionen seiner Innenweltdarstellungen. Speziell für diesen Fall verorte ich demzufolge die Aneinanderreihung von *Gedankenfotos* auf metadiegetischer Ebene und zähle sie zu seinen Innenweltdarstellungen. Wiederkehrende Metaphern sind hierbei die titelgebende Taucherglocke – wie sie beispielsweise in Abbildung 5 zu sehen ist – und der ebenfalls titelgebende Schmetterling – wie beispielsweise die Abbildung 2 zeigt – außerdem das Meer, die Berge, zusammenbrechendes Gletschereis, die Wüste, Blumenwiesen und ein Stierkampf. Die Ebenenstruktur nach Vorbild des in Kapitel 2.1 präsentierten Modells der Ebenen und Instanzen nach Kuhn sieht für *Schmetterling und Taucherglocke* wie in der folgenden Abbildung 6 aus:

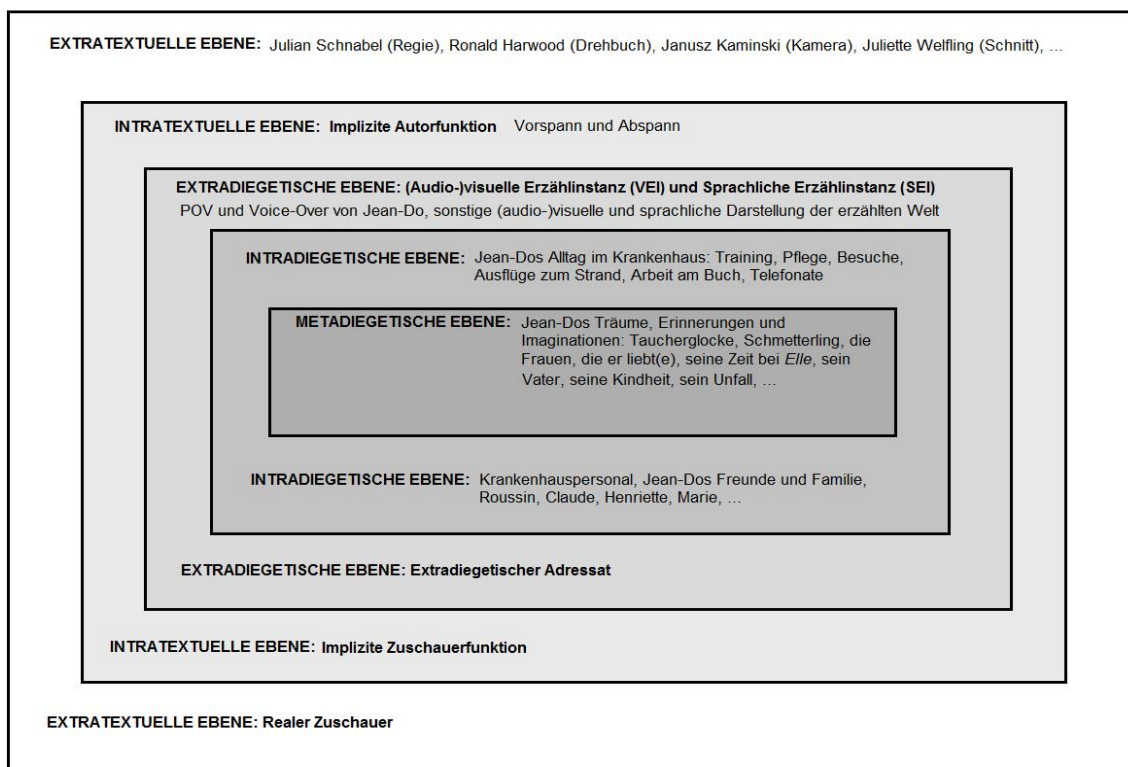


Abbildung 6: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in *Schmetterling und Taucherglocke*.²⁵⁶

²⁵⁶ Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 85.

Die vier in Kapitel 3.1 bestimmten narrativen und dramaturgischen Funktionen der *Figurencharakterisierung*, *Entrückung in eine andere Welt*, *Antizipation und Prophezeiung* sowie *Verrätselung und Enthüllung* lassen sich auch in *Schmetterling und Taucherglocke* wiederfinden. In Jean-Dos Träumen erscheint immer wieder das Bild eines kleinen Jungen in einem Auto. Das erste Mal erscheint dieses Bild, als der Oberarzt Jean-Do zu Beginn fragt, ob er sich erinnere, was mit ihm passiert sei.²⁵⁷ Es wird also bereits zu Beginn ein Rätsel etabliert, das es zu lösen gilt. Was ist mit Jean-Do passiert? Der Zuschauer folgt hierbei dem Wissensstand Jean-Dos und weiß am Anfang ebenso wenig wie er, wie sich sein Schlaganfall genau abgespielt hat. Die *Gedankenfotografie* des kleinen Jungen ist bereits ein erster Hinweis darauf, dass Jean-Do auf dem Weg ins Theater mit seinem Sohn war, als er plötzlich den Schlaganfall erlitt. Ähnlich wie in *Dark City* oder *Shutter Island* wird dieser Zusammenhang allerdings erst am Ende hergestellt. Auch Jean-Dos kurze Imagination, dass Inès, seine Geliebte, Bilder bei ihm im Krankenzimmer aufhängt, erscheint zunächst rätselhaft.²⁵⁸ Erst am Ende offenbart sich rückwirkend der Zusammenhang. Jean-Do kam gerade von Inès, als er zu Céline und den Kindern fuhr, um seinen Sohn für das Theater abzuholen. Jean-Dos Erinnerungsfragmente wie das Bild des Jungen und die Imagination von Inès erfüllen demnach die dramaturgische Funktion der *Verrätselung und Enthüllung*. Während Jean-Do versucht, sich zu erinnern, kann auch der Zuschauer probieren, die Puzzleteile seiner Erinnerung zu einem zusammenhängenden Geschehen zu verknüpfen. Hierdurch wird nicht nur Spannung erzeugt, sondern auch Empathie für Jean-Do, da der Zuschauer einen ähnlichen Prozess auf der Suche nach der verlorenen Erinnerung durchläuft wie er. Der Zuschauer erlebt aber nicht nur Jean-Dos Suche nach Erinnerungen, sondern alle seine Gedanken und Gefühle mit. „Als Zuschauer ist man mitgefangen in diesem Horror, während der Oberarzt Baubys Zustand der Ohnmacht erklärt“²⁵⁹, schildert Michael Althen in seiner Filmrezension den Effekt, in Jean-Dos Welt mit einbezogen zu werden, so dass die Empathie für ihn unausweichlich wird.

Die Metaphern der Taucherglocke und des Schmetterlings dienen hauptsächlich der *Figurencharakterisierung*. Die Taucherglocke symbolisiert, wie Jean-Do sich in seinem eigenen Körper gefangen fühlt, steht also für seinen Zustand in der Wirklichkeit. Der Schmetterling erscheint das erste Mal, als Jean-Do erkennt, dass seine Erinnerungen und seine Fantasie nicht gelähmt sind.²⁶⁰ Der Schmetterling steht für die Freiheit des Geistes im Kontrast zu seinem Gefangensein im eigenen Körper und somit für die Illusion, seine Innenwelt. In diesen beiden Metaphern der Taucherglocke und des

²⁵⁷ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 1.

²⁵⁸ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 2.

²⁵⁹ Althen, Michael: Video-Filmkritik. Ode an die Freude: „Schmetterling und Taucherglocke“, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-ode-an-die-freude-schmetterling-und-taucherglocke-1105194.html> [gesehen: 18.08.2012].

²⁶⁰ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 18.

Schmetterlings, die sich wie Leit motive durch die Handlung ziehen, werden zugleich der Grundkonflikt und das Thema des Films symbolisiert. Selbst im größten Unglück findet sich immer etwas, wofür es sich zu leben lohnt. In diesem Zusammenhang ist auch die Figur des Roussin zu verstehen. Jean-Do hatte ihm einmal seinen Flugzeugplatz angeboten, aber das Flugzeug wurde entführt und Roussin als Geisel genommen. Er vergleicht seine Geiselhaft mit Jean-Dos Situation und schließt mit den Worten: „Sie müssen an das Menschliche in Ihnen glauben. Nur so werden Sie überleben.“²⁶¹ An dieser Stelle sieht Jean-Do aber nur die Taucherglocke, in der er sich gefangen fühlt und nicht den Schmetterling in seinem Inneren, der für das Menschliche, das Lebendige in ihm steht. In Sequenz 14, die nach der Begegnung mit Roussin erfolgt, teilt Jean-Do Henriette mit, dass er sterben will. Henriette reagiert verletzt. In Sequenz 16 träumt Jean-Do und er beginnt sich zu fragen, ob er vielleicht dieses Unglück gebraucht hat, um zu realisieren, was im Leben wirklich zählt. Während Jean-Do dies im Voice-Over sagt, zeigt die VEI einen einstürzenden Gletscher. Er begreift, dass sein Leben, wie er es bisher gekannt hat, zusammengebrochen ist und dass er nun die Gelegenheit hat, das zu erkennen, was ihn zu einem Menschen macht und Roussins Rat zu folgen. In Sequenz 17 bedankt er sich bei Henriette und kurz darauf erscheint erstmals der Schmetterling. Er entdeckt, dass er sich vorstellen kann, was er will, dass er in Gedanken überall hin reisen und mit der Frau zusammen sein kann, die er liebt, wie auf der Abbildung 2, der Abbildung 3 und der Abbildung 4 zu sehen ist.²⁶² Er stellt sich beispielsweise während seiner künstlichen Ernährung kurzerhand vor, er träte sich mit Claude in einem edlen Restaurant zum Austernessen.²⁶³ Jean-Dos Imaginationen dienen auch der *Entrückung in eine andere Welt*, die das genaue Gegenteil seiner Wirklichkeit darstellt und ihm seinen Lebensmut zurückgibt. Jean-Dos Motivation, mit dem Blinzeln seines Auges ein Buch zu diktieren, wird durch die Kontrastierung der beiden Welten von Illusion und Wirklichkeit deutlich.

Jean-Dos Erinnerungen an seine Zeit als Chefredakteur, an seine Reise nach Lourdes und an den letzten Besuch bei seinem Vater zeigen, wie er vor seinem Schlaganfall war, aus seiner Position nach seinem Schlaganfall heraus. Der Wechsel von Jean-Do vor dem Schlaganfall zu Jean-Do nach dem Schlaganfall findet sich auch in der Musikauswahl wieder. In Sequenz 35 wird *Chains of Love* von The Dirtbombs gespielt, während Jean-Do mit seinem Sohn in seinem neuen Wagen ins Theater fährt. Dieses Lied läuft bereits in der Erinnerungssequenz von Jean-Dos Zeit als Chefredakteur.²⁶⁴ Es ist ein schnelles Lied mit einem aggressiven Rhythmus, der Text wird von einer Männerstimme mehr geschrien als gesungen. Nach dem Schlaganfall setzt Charles Trenets *La*

²⁶¹ *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 13.

²⁶² Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 18.

²⁶³ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 25.

²⁶⁴ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 6.

Mer ein. Dieses Lied läuft auch während des Vorspanns und verstummt langsam, als Jean-Do aus dem Koma erwacht.²⁶⁵ *La Mer* hat einen sanft wiegenden Rhythmus, Charles Trenet eine weiche, warme Stimme. Der Kontrabass im Hintergrund, die hellen Klaviertöne und die schwerelosen Geigenklänge erinnern – passend zum Titel und Text des Lieds – an das Plätschern der Meereswellen und die Lichtreflexe, die auf dem Wasser schimmern. Es ließe sich hierbei ein intertextueller Bezug zu *Das Meer in mir* herstellen, in dem es auch um einen Gelähmten geht, der ein Buch über seine Erlebnisse schreibt und sich eine Traumwelt imaginiert, in der er fliegen kann, wie die beschriebene Traumsequenz in Kapitel 3.1 gezeigt hat. Das Meer lässt sich vergleichbar zum Schmetterling als Metapher für die Freiheit des Geistes und die Kraft der Fantasie interpretieren. Allerdings kämpft Jean-Do nicht dafür zu sterben, wie Ramón, sondern er findet einen Weg, mit seinem Schicksal umzugehen, ohne seine Lebensfreude zu verlieren. Der Kontrast zwischen *Chains of Love* und *La Mer* könnte kaum größer sein. Ersteres zeigt, dass Jean-Do vor seinem Schlaganfall ein schnelles, aggressives Leben geführt hat, dem nach seinem Schlaganfall plötzlich ein Ende bereitet wird. Die Erinnerungssequenzen zeigen, dass Jean-Do als Chefredakteur derjenige ist, der bestimmt. „Jean-Do Bauby, der Macher [...], immer unterwegs, alles im Griff, unaufhörlich in Bewegung“²⁶⁶, beschreibt ihn Susan Vahabzadeh in ihrer Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*. Er ist umgeben von Stars und Models und lebt in einer Welt, in der das Äußere das Einzige ist, was zählt. Überall sind Fotos, die Jean-Do als einen stark visuell veranlagten Menschen charakterisieren. In der folgenden Sequenz wird sein rechtes Auge zugenäht. Das Ausmaß des Schmerzes, das der Verlust eines Auges für ihn bedeutet, der schlimmer ist, als seinen Körper nicht mehr bewegen zu können, wird nur dadurch deutlich, dass Jean-Do vorher in dieser Welt gezeigt wurde, in der Bilder und Aussehen alles sind.

Bei seinem letzten Treffen mit seinem Vater versucht dieser, Jean-Do von seinem oberflächlichen Leben abzubringen und ihn davon zu überzeugen, sich auf seine Familie zu konzentrieren. Er bedauert, dass Jean-Do Céline nicht geheiratet hat. Dieser hat aber nur sein neues Buchprojekt im Kopf, eine moderne Version von Alexandre Dumas' *Der Graf von Monte Christo*.²⁶⁷ Auch hier lässt sich ein intertextueller Bezug herstellen. Dem Grafen von Monte Christo gelingt es, aus dem Gefängnis zu fliehen und sich an den Menschen zu rächen, die er für seine unschuldige Gefangenschaft verantwortlich macht. Gleichzeitig charakterisiert das Vorhaben, *Der Graf von Monte Christo* als Vorlage für sein damaliges Buchprojekt zu nehmen, Jean-Do als belesenen und gebildeten Menschen. Er hatte also bereits vor seinem Schlaganfall Interesse an Lite-

²⁶⁵ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenzen 0 und 1.

²⁶⁶ Vahabzadeh, Susan: Kino: „Schmetterling und Taucherglocke“. Die Dämonen müssen schlafen, unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-schmetterling-und-taucherglocke-die-daemonen-muessen-schlafen-1.291241> [gesehen: 18.08.2012].

²⁶⁷ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 23.

ratur und Geschichte. Seine historischen Kenntnisse zeigen auch seine Imaginationen von Kaiserin Eugénie, die das Krankenhaus in Berck, in dem er liegt, im 19. Jahrhundert eingeweiht hat. Nur wird ihm erst nach seinem Schlaganfall bewusst, dass sein Geist das ist, was ihn menschlich macht. Die Erinnerung an Jean-Dos Vater ist in *Schmetterling und Taucherglocke* an der Stelle der Handlung platziert, als die ersten Seiten des Manuskripts zu seinem Buch über seine Krankheit fertig sind. Es wird also parallel zu Jean-Dos Leben vor dem Schlaganfall und seinem Leben danach ein weiterer Kontrast zu seinem ursprünglichen Buchprojekt und seinem tatsächlichen Buchprojekt hergestellt. Jean-Do kann niemanden für seine Gefangenschaft oder seine Verfehlungen verantwortlich machen. Er kann sich also auch nicht rächen. Er hat auch keine Möglichkeit, seinem Gefängnis physisch zu entkommen. Er identifiziert sich nicht länger mit dem Grafen von Monte Christo, sondern erkennt sich in der Figur des geistes, beinahe vollständig gelähmten Noirtier wieder, der nur noch durch sein Auge kommunizieren kann.²⁶⁸ In einer früheren Sequenz bereut er, dass er Céline und seine Kinder so schlecht behandelt und sie vernachlässigt hat.²⁶⁹ Nun hat er begriffen, dass er in seinem Leben vor dem Schlaganfall die falschen Prioritäten gesetzt und sein Vater Recht gehabt hat. Dies wird ihm auch in seiner Erinnerung an den Ausflug nach Lourdes mit seiner damaligen Geliebten Joséphine bewusst.²⁷⁰ Dass er Céline mit Joséphine betrogen hat, obwohl er mit ihr kaum etwas gemeinsam hatte, erkennt er nun als Fehler.

Es ist jedoch nicht so, dass Jean-Do durch seinen Schlaganfall vollständig geläutert wäre. Er wird „durch sein Schicksal nicht zum Heiligen [...], wenn etwa seine geschiedene Ehefrau in einer ebenso schmerzlichen wie grotesken Situation seine Antwort auf den Telefonanruf der Freundin übersetzen muss“²⁷¹, befindet auch Birgit Roschy in ihrer Filmrezension. Jean-Do vermisst Inès, seine aktuelle Geliebte, und verletzt damit Céline, die sich trotz allem um ihn kümmert. Inès ruft einmal an, als Céline gerade Jean-Do besucht.²⁷² Sie teilt ihm in Célines Beisein mit, dass sie ihn nicht besuchen wird, weil sie ihn nicht in diesem Zustand sehen will und ihn lieber so in Erinnerung behalten möchte, wie er vor seinem Schlaganfall war. Jean-Do antwortet und Céline übersetzt: „Jeden Tag warte ich, Inès“²⁷³. Da jedoch sowohl auf intradiegetischer als auch auf metadiegetischer Ebene überwiegend Jean-Dos Perspektive gefolgt wird, wird bei dem Zuschauer auch dann Empathie für ihn geweckt, wenn er andere Menschen wie Céline grausam behandelt und sie verletzt.

²⁶⁸ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 31.

²⁶⁹ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 9.

²⁷⁰ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 27.

²⁷¹ Roschy, Birgit: „Schmetterling und Taucherglocke“. Geist siegt über Körper, unter: <http://www.stern.de/kultur/film/schmetterling-und-taucherglocke-geist-siegt-ueber-koerper-615012.html> [gesehen: 18.08.2012].

²⁷² Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 32.

²⁷³ *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 32.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Jean-Do vor seinem Schlaganfall als selbstsicherer, egoistischer und selbstgerechter Karrierist charakterisiert wird, der die Liebe zu seinen Kindern und zu Céline für sein Vergnügen opfert. Nach seinem Schlaganfall ist er gezwungen, über sein früheres Leben nachzudenken und er fragt sich, ob er das *Locked-In-Syndrom* nicht verdient habe. Sein Freund Laurent bringt es auf den Punkt, wenn er sagt: „Das musste ausgerechnet dir passieren, Jean-Do“²⁷⁴. Vorher hat Jean-Do sich um alles selbst gekümmert und seine Mitmenschen waren auf ihn angewiesen, nach dem Schlaganfall müssen seine Mitmenschen sich um ihn kümmern und er ist auf sie angewiesen. Auch wenn ihn das nicht in jeder Hinsicht zu einem besseren Menschen macht, begreift er doch durch den Schlaganfall und durch die Arbeit an seinem Buch, wer seine wahren Freunde sind und wer und was ihm wirklich etwas bedeuten. Er lernt, das Beste aus seinem Schicksal zu machen und dass es immer etwas gibt, wofür es sich zu leben lohnt.²⁷⁵ „Der einstige Dandy, der bislang vor allem schnelle Flitzer und schöne Frauen im Kopf hatte, wird während dieser mühsamen vierzehnmonatigen Arbeit zum nachdenklichen, phantasievollen und sehr amüsanten Schriftsteller“²⁷⁶, beschreibt auch Birte Lüdeking in ihrer Filmkritik seine Wandlung.

Diese Menschen, denen er dankbar ist, stehen auch in seiner letzten Traumsequenz um ein leeres Krankenhausbett herum versammelt.²⁷⁷ Diese Traumsequenz ist auch wegen ihrer dramaturgischen Funktion der *Antizipation und Prophezeiung* interessant. Es ist die letzte Traumsequenz vor Jean-Dos Tod, der hier aber bereits symbolisch angekündigt wird. Die Kaiserin Eugénie schiebt Jean-Do in seinem Rollstuhl durch die Krankenhausflure. Die Zimmer sind leer, bis auf die Blutlachen am Boden. Sie betreten eine verfallene Fabrikhalle. Es ist dreckig und staubig, auf der Erde liegen Objekte verteilt, die aussehen wie Teile einer Theaterkulisse. Am Boden liegt auch ein leerer Tauchanzug mit einer Taucherglocke, der gleiche, den Jean-Do in seinen Imaginationen von der Taucherglocke unter Wasser trägt. In dieser Traumsequenz liegt er wie eine Leiche auf der Erde, wie Abbildung 7 zeigt.

²⁷⁴ *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 15.

²⁷⁵ Vgl. Roschy: Geist siegt über Körper, unter: <http://www.stern.de/kultur/film/schmetterling-und-taucherglocke-geist-siegt-ueber-koerper-615012.html> [gesehen: 18.08.2012].

²⁷⁶ Lüdeking, Birte: *Schmetterling und Taucherglocke*, unter: <http://www.critic.de/film/schmetterling-und-taucherglocke-1140/> [gesehen: 18.08.2012].

²⁷⁷ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 33.



Abbildung 7: Jean-Dos letzter Traum mit der am Boden liegenden Taucherglocke.²⁷⁸

Jean-Do nähert sich lautlos schwebend der Menschengruppe mit Céline, seinen Therapeutinnen, seinen Ärzten, seinen Kindern und blickt auf das Krankenhausbett. Darin befindet sich nur eine Blutlache. Ein plötzlicher Schauplatzwechsel zeigt Jean-Do, wie er in einem Flugzeug sitzt. Roussin kommt auf ihn zu und bittet ihn, ihm seinen Platz zu überlassen. Das Flugzeug ist leer. Jean-Do überlässt Roussin seinen Sitzplatz. Bevor er hinaus in den Nebel steigt, sagt er ihm jedoch, dass er nicht nach Hongkong fliege, sondern nach Beirut. Seine Bemerkung gegenüber Roussin lässt sich als Reue oder Entschuldigung deuten, weil Roussin an seiner Stelle geflogen und in Beirut als Geisel genommen wurde. Die Blutlachen kündigen bereits Jean-Dos Tod an und auch die wie eine Leiche am Boden liegende leere Taucherglocke lässt sich als Metapher für Jean-Dos bevorstehendes Ende deuten. Es scheint, als nehme er in dieser Traumsequenz Abschied von den Menschen, die ihn im Krankenhaus gepflegt oder besucht haben. Dieses symbolische Abschiednehmen nimmt das innerhalb der TAW wirkliche Abschiednehmen auf intradiegetischer Ebene in Sequenz 36 vorweg. In der auf den Traum folgenden Sequenz ist Jean-Do jedoch scheinbar auf dem Weg der Besserung. Er feiert Geburtstag, macht Fortschritte und kann erste Laute bilden.²⁷⁹ Claude, Marie, Henriette und Laurent sitzen mit Jean-Do auf dem Balkon des Krankenhauses und scherzen, dass er bereits wieder singen könne. Was die Traumsequenz bereits prophezeit hat, tritt nun jedoch ein und lässt die positive Stimmung abrupt kippen. Beim Versuch, zu singen, bekommt Jean-Do einen Hustenanfall und droht zu ersticken. Er hat eine Lungenentzündung. Durch die symbolische Antizipation von Jean-Dos bevor-

²⁷⁸ Quelle: Screenshot *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 33.

²⁷⁹ Vgl. *Schmetterling und Taucherglocke*, Sequenz 34.

stehendem Tod wird Spannung erzeugt, da der Zuschauer nun darauf vorbereitet ist, dass er jederzeit sterben kann. Wann genau, weiß der Zuschauer allerdings nicht. Er ist so für den letzten Teil des Films in einer Erwartungshaltung und hat durch die konsequent etablierte Empathie für Jean-Do Angst um ihn. Als dann in der folgenden Sequenz alles sich zum Guten zu wenden scheint, wird der Moment des Todes verzögert und der Zuschauer ist zunächst erleichtert. Die durch die prophezeiende Traumsequenz hervorgerufene Spannung bleibt aber erhalten. Durch dieses Wechselspiel von Hoffnung für und Angst um die Hauptfigur, an die die Handlung gebunden ist, wird die Spannung und auch die Empathie noch weiter verstärkt.

Schmetterling und Taucherglocke zeigt, wie man mithilfe eindeutig markierter MMD Empathie für eine Figur und damit auch Spannung erzeugen kann. Die MMD werden in ihren narrativen und dramaturgischen Funktionen wirkungsvoll genutzt, um den Zuschauer in Jean-Dos Welt mitzunehmen und ihn daran teilhaben zu lassen, was es bedeutet, im eigenen Körper gefangen zu sein wie in einer Taucherglocke, gleichzeitig aber mental frei zu sein wie ein Schmetterling und durch diese Freiheit zu überleben. Die MMD erzeugen hierbei eine bunte, lebendige, dichte Atmosphäre, die im Kontrast zur nüchternen, kühlen Krankenhausatmosphäre steht. Der Kontrast zwischen Wirklichkeit und Illusion, Außen- und Innenwelt wird so auch visuell umgesetzt. Ohne MMD, wenn die Handlung nur auf intradiegetischer Ebene dargestellt würde, wäre die Kontrastierung von Illusion und Wirklichkeit nicht so deutlich möglich gewesen.

4.2 Ambivalent markierte mentale Metadiegesen in Michael Dreher's

Die zwei Leben des Daniel Shore.

Die Handlung von Michael Dreher's *Die zwei Leben des Daniel Shore* lässt sich aufgrund ihrer Ambivalenz nur schwer zusammenfassen. Ich beschreibe sie daher neutral, bevor ich mit der Analyse der ambivalent markierten MMD und verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des Films beginne und dabei einige Interpretationsansätze vorschlage. Dem Titel entsprechend wird den beiden Leben des Daniel Shore, einem deutsch-amerikanischen Studenten, je ein Handlungsstrang zugeordnet. Der erste Handlungsstrang spielt im sommerlichen Marokko, der zweite im winterlichen Deutschland. In Marokko verliebt sich Daniel in Imane, die sich prostituiert, um ihren Lebensunterhalt für sich und ihren zehnjährigen Sohn Habibi zu bestreiten. Sie hofft, Daniel werde sie heiraten und mit nach Europa nehmen, während er in Marokko seine Freiheit und die Sonne genießen will und keine Ambitionen hat, weitere Verpflichtungen einzugehen. Diese Freiheit endet abrupt, als Habibi tot unter dem Balkon von Henry Porters Villa aufgefunden wird. Henry Porter ist ein Bekannter von Daniel, der ihn in seiner Villa wohnen lässt, während er sich um zwielichtige Geschäfte kümmert, in denen es offen-

bar um Drogen und Hehlerei geht. Die Handlung in Marokko ist an drei Figuren gebunden, nämlich an Daniel, Imane und Henry.

Der Handlungsstrang in Deutschland spielt im alten Haus von Daniels Großmutter, das nun von Frau Kowalski verwaltet wird. Daniel zieht in eine der Wohnungen und begegnet regelmäßig seinen Nachbarn. Er trifft auf Günther Feige, einen Bankangestellten, und Elli Mahler, eine junge Sängerin. Eine Etage über ihm wohnt eine Familie mit Zwillingstöchtern und einem kleinen Sohn, Martin, der nicht spricht. Daniel scheitert bei dem Versuch, einen neuen Doktorvater für seine Promotion zu finden, weil dieser nur seine eigenen Studenten dafür akzeptiert. Im Haus seiner Großmutter meint er, Martin werde von Frau Kowalski und Herrn Feige im Zimmer am Ende des Flurs eingesperrt und misshandelt. Er will den kleinen Jungen retten. Kurz vor Filmschluss wird gezeigt, wie Daniel mit einem Feuerlöscher die Tür am Ende des Flurs zerstört und Feige niederschlägt. Der Film endet mit einer Nahaufnahme von Daniels Gesicht, wie er geradeaus blickt. Die Handlung in Deutschland ist allein an Daniel gebunden.

Zunächst sind die beiden Handlungsstränge noch klar getrennt, aber am Ende sind sie eng ineinander verwoben.²⁸⁰ Dadurch wird die Bestimmung der TAW erschwert. Dass Daniel in Marokko war, dort in Henrys Villa gewohnt und Imane kennen gelernt hat, kann als Fakt der TAW gelten, da dieses Geschehen durch eine extradiegetische SEI mit dem Textinsert „3 Wochen früher“²⁸¹ eingeleitet wird. Gleichzeitig wird durch dieses Textinsert der Handlungsstrang, der in Marokko spielt, als zeitlich vor dem Handlungsstrang in Deutschland positioniert. Auch den Tod des Jungen kann man als Fakt der TAW bewerten, da sonst Dreh- und Angelpunkt sowie Sinn der Handlung fehlten. Daniel hätte ohne Habibis Tod keinen Anlass, nach Deutschland zurückzukehren. Er wäre auch nicht in einer psychischen Ausnahmesituation, die seine Rückkehr nach Deutschland als Einbildung – also als MMD – rechtfertigen würde. Es gäbe auch ohne Habibis Tod keinen Grund, eine übernatürliche Ursache für das eigenartige Geschehen vor allem in Deutschland in Betracht zu ziehen. Weiterhin gibt es keine Hinweise darauf, dass daran zu zweifeln wäre, dass das Geschehen, das an Imane oder Henry gebunden ist, innerhalb der TAW wirklich passiert ist. Wie der Titel bereits verrät, geht es in dem Film um *Daniel Shore*. Wenn die Handlung, die an jemand anderen als an ihn gebunden ist, nicht wirklich geschehen wäre, fehlte dem Film jegliche Grundlage. Das wäre denkbar, wenn es Hinweise darauf gäbe, dass im Film Szenen ohne narrative Funktion lose aneinander gereiht werden. Solche Hinweise fehlen jedoch. Eine weitere Möglichkeit, um trotz der wechselnden Figurengebundenheit in der Marokko-Handlung diese als den Tatsachen der TAW widersprechend einzuordnen, wäre, Henry, Habibi und Imane als Imaginationen Daniels zu betrachten. Vergleichbar wären derlei Imagi-

²⁸⁰ Vgl. das Sequenzprotokoll zu *Die zwei Leben des Daniel Shore* im Anhang dieser Arbeit, Sequenzen 1, 3-12 und 22-23.

²⁸¹ *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 3.

nationen mit Tyler Durden in *Fight Club* oder den Motel-Gästen in *Identität*. Allerdings erscheint diese Interpretation hier zu weit hergeholt, da bei *Fight Club* und *Identität* der imaginative Charakter der entsprechenden Figuren durch einen *final twist* aufgelöst wird. Derartige Auflösungen oder Hinweise fehlen in *Die zwei Leben des Daniel Shore* jedoch. Aus diesen Gründen folgere ich, dass die Handlung in Marokko insgesamt den Fakten der TAW entspricht und somit Rückblenden auf intradiegetischer Ebene oder Erinnerungen auf metadiegetischer Ebene darstellen.

Anders verhält es sich mit dem Handlungsstrang, der in Deutschland spielt. Hier gibt es einige Signale, wie ich sie in Kapitel 3.2 geschildert habe, die den Wirklichkeitsstatus des dargestellten Geschehens ambivalent erscheinen lassen. Bereits Daniels Ankunft in Deutschland wirkt rätselhaft.²⁸² Es wurde nicht gezeigt, wie er in Marokko ins Flugzeug gestiegen ist, nicht einmal, wie er Koffer gepackt oder sich anderweitig reisefertig gemacht hat. Es wurde auch nicht in der Figurenrede thematisiert, dass er nach Deutschland zurückfliege. Es war lediglich von einem Flieger nach Paris die Rede.²⁸³ Er ist plötzlich in Deutschland, ohne dass gezeigt oder angedeutet wird, wie und wann er dorthin gekommen ist. In Marokko ist Sommer, in Deutschland ist Winter. Was Daniel den Herbst über getan hat, bleibt eine Leerstelle. Vergleichbar mit Drexlers Deutung in Kapitel 3.2 von *Swimming Pool*, dass Sarah Morton den Aufenthalt in Frankreich imaginiert hat, da nie gezeigt wird, wie sie aus London abreist und dorthin zurückkehrt, lässt sich der Handlungsstrang in Deutschland von *Die zwei Leben des Daniel Shore* auch als Imagination deuten.

Ein weiterer Hinweis, der diese Deutung unterstützt, ist das eigenartige, undurchschaubare Verhalten der Figuren. Die Feindseligkeit, mit der Professor Hübner Daniel und seine Doktorarbeit abweist, erscheint befremdlich.²⁸⁴ Frau Kowalski wirkt höflich, zurückhaltend und verschlossen, beinahe apathisch. Sie drängt Daniel bei jeder Begegnung, er solle sich die Unterlagen für das Haus ansehen. Nachdem er sie ein paar Mal getröstet hat, reagiert sie plötzlich erbost und wirft ihm vor, dass sie gehofft habe, er werde das Erbe seiner Großmutter weiterführen, dass ihm dazu aber das Format fehle.²⁸⁵ Auch Feige wirkt höflich und zurückhaltend, ist aber freundlicher zu Daniel als Frau Kowalski. Er scheint auf seltsame Weise an Martin, dem kleinen Jungen aus dem oberen Stockwerk, interessiert zu sein. Allerdings wird nie gezeigt, wie er dem Kind etwas antut. Elli, die Sängerin, wirkt kapriziös, da sie zwischen extrem aufdringlichem und extrem abweisendem Verhalten hin und her wechselt. In einem Moment sucht sie Daniels Gesellschaft und körperlichen Kontakt zu ihm oder drängt ihm Treffen auf, im nächsten Moment reagiert sie wütend und ablehnend aus nicht ersichtlichen Gründen.

²⁸² Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 6.

²⁸³ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 1.

²⁸⁴ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 11.

²⁸⁵ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 15.

Martin wiederum spricht nicht ein einziges Wort und schaut Daniel mit ausdruckslosem Gesicht an. Auch seine Familie hört man nie sprechen. Insgesamt wirken die Figuren im Haus der Großmutter merkwürdig abwesend, als würden sie schlafwandeln. Sie erscheinen beinahe leblos, weil sie entweder keine oder unangebrachte und übertriebene Gefühle zeigen. Frau Kowalski und Elli hegen Daniel gegenüber einen permanenten unterschweligen Vorwurf, weil er unausgesprochene Erwartungen von ihnen nicht erfüllt. Seltsam daran ist, dass Daniel sie gerade erst kennen gelernt hat und daher kein Anlass besteht, Ansprüche an ihn zu stellen, wie sie an einen Freund, ein Familienmitglied oder einen Partner gestellt werden.

Die Persönlichkeit und psychische Verfassung einer Figur können ebenfalls Hinweise auf ambivalent markierte MMD darstellen.²⁸⁶ Tatsächlich ist Daniel in keiner stabilen psychischen Verfassung. Als er in Marokko ist, hat sein Doktorvater gerade sein Promotionsthema abgelehnt, so dass er sich einen neuen Professor suchen muss.²⁸⁷ Der Aufenthalt in Marokko lässt sich also als Flucht vor existentiellen Entscheidungen und Verantwortung betrachten. Aus diesem Grund kommt es zwischen Daniel und Imane wiederholt zum Streit, da sie von ihm genau das erwartet, vor dem er aus Berlin geflüchtet ist. Sie geht davon aus, er werde für sie und Habibi sorgen. Er hat jedoch mit Imane noch keinerlei Zukunftspläne im Sinn und denkt nur an sein gegenwärtiges Vergnügen. Durch Habibis Tod wird Daniel plötzlich mit seiner verdrängten Verantwortung konfrontiert und er realisiert, dass er durch sein egoistisches Verhalten und seinen Kontakt zu Henry – dessen pädophile Neigungen er offenbar zumindest erahnt – eine erhebliche Mitschuld daran trägt.²⁸⁸ Er befindet sich also zu Beginn des Films, der die Vernehmung durch die Polizei im Anschluss an den Tod des Jungen zeigt, in einer Lebenskrise.²⁸⁹ Betrachtet man nun Elli und Frau Kowalski als imaginierte Verkörperungen seiner Schuldgefühle Imane gegenüber, ergibt ihr eigenartig forderndes Verhalten Sinn. Seine Paranoia und seine Obsession, Feige als Kinderschänder zu entlarven und Martin zu retten, lässt sich in diesem Zusammenhang so deuten, dass Daniel mental eine vergleichbare Situation konstruiert, in der nicht Henry, sondern Feige der Pädophile ist, in der er aber rechtzeitig reagiert und Martin anstelle von Habibi rettet. Auch ist Feige das komplette Gegenteil von Henry, der wie ein Raubtier wirkt. Feige hingegen wirkt verängstigt, schüchtern und unsicher. Sich gegen ihn zu wehren und vor ihm einen kleinen Jungen zu retten ist für Daniel einfacher als Habibi vor Henry zu retten, was Daniel selbst in Lebensgefahr brächte. Das Ende, wenn in schnellen *Match*

²⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

²⁸⁷ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 16.

²⁸⁸ Dass Daniel die pädophilen Neigungen Henrys erahnt, legt beispielsweise der Blickwechsel mit dem fremden Jungen auf der Straße vor Henrys Villa nahe. Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 5.

²⁸⁹ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 1.

*Cuts*²⁹⁰ zwischen Marokko und Deutschland hin und her gesprungen wird, unterstützt die Deutung, dass Daniel die Handlung in Deutschland als imaginierte Innenwelt so gestaltet, dass er seine in Marokko sich aufgebürdete Schuld bewältigen kann.²⁹¹

In Kapitel 3.2 hatte ich die Häufung seltsamer Zufälle und Logiklöcher als weitere Hinweise auf ambivalent markierte MMD genannt. Dass sich in Deutschland die Ereignisse in Marokko und die dortige Figurenkonstellation in Form von Doppelgängern zu wiederholen scheinen, ist ein solcher Zufall. Elli scheint eine Doppelgängerin von Imane zu sein, Feige eine schwache Version von Henry und Martin ein Doppelgänger von Habibi. Ein weiterer eigenartiger Zufall ist, dass Martin bei der ersten Begegnung mit Daniel in der gleichen Haltung eine Birne isst, wie der Engel auf dem Bild, das Feige in seinem Opernführer als Lesezeichen benutzt.²⁹² Dass Feige einen sprechenden Namen hat und als ängstlicher, scheuer und feiger Mensch so heißt, ist auch ein seltsamer Zufall. Logiklöcher finden sich vor allem im Handeln der Figuren, deren Motivationen und Gründe im Dunkeln bleiben. Besonders bezeichnend ist hierbei die Sequenz 13, in der plötzlich sämtliche Hausbewohner vor Daniels Tür stehen und sich zu einem Konzert in seiner Wohnung einladen, von dem ihm niemand erzählt hat.

Räumliche Grenzen und Schwellen ziehen sich wie ein Leitmotiv sowohl durch den Handlungsstrang in Marokko als auch durch den in Deutschland. In Marokko ist dies vor allem die spiegelnde Fläche des Swimmingpools. Dreher stellt mit dem Motiv des Mords am Swimmingpool einen intertextuellen Bezug zu mehreren Filmen mit ambivalent markierten MMD her, wie zu *Swimming Pool* oder zu *Was du nicht siehst*. Im Gegensatz zu diesen beiden Filmen ist allerdings der Mord, der neben dem Swimmingpool stattfindet, keine mögliche Illusion sondern Wirklichkeit. In Deutschland finden sich diese räumlichen Grenzen und Schwellen vor allem in der mysteriösen Tür am Ende des Flurs, in Daniels Wohnungstür mit Briefschlitz und Türspion, in Spiegeln und Fenstern wieder. Auffallend hierbei ist, dass Daniel nur durch den Türspion und den Briefschlitz beobachtet, dass Feige und Frau Kowalski Martin im Zimmer am Ende des Flurs einsperren, wo Feige ihn mutmaßlich missbraucht.²⁹³ Sein Blick wird dadurch verfremdet und das, was er zu sehen meint und für den entscheidenden Beweis für Feiges Schuld hält, unzuverlässig in seinem Wirklichkeitsstatus. Der Hausflur, ein langer dunkler Gang, wirkt insgesamt unübersichtlich, was durch *Achsensprünge* noch unterstützt wird. Die Orientierung fällt schwer und erinnert an ein Labyrinth. Das Haus der Großmutter erscheint mit seiner altmodischen Einrichtung – die noch von der Großmutter selbst stammt – seinen dunklen braunen Farben, der schwachen Beleuch-

²⁹⁰ *Match Cuts* verbinden beispielsweise räumlich und zeitlich voneinander getrennte Einstellungen, indem die Ähnlichkeit der Handlungen zweier unterschiedlicher Figuren im gleichen Bildfeldbereich zu sehen ist. Vgl. Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. match cut, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1817> [gesehen: 22.08.2012].

²⁹¹ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenzen 22 und 23.

²⁹² Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 15.

²⁹³ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 21.

tung und den mit Einrichtungsgegenständen überfrachteten Räumen wie ein aus der Zeit gefallenes Spukhaus, wie auf der Abbildung 8 und der Abbildung 9 zu sehen ist.



Abbildung 8: Frau Kowalski zeigt Daniel die Wohnung seiner Großmutter.²⁹⁴



Abbildung 9: Frau Kowalski erklärt Daniel, dass seit dem Tod der Großmutter nichts verändert wurde.²⁹⁵

Das merkwürdige Benehmen der Hausbewohner und die Einrichtung des Hauses erinnern an Roman Polanskis *Der Mieter*²⁹⁶. Martins Zwillingsschwestern und der lange dunkle Gang an Stanley Kubricks *Shining*²⁹⁷, die allerdings beide nicht im Sinne dieser Arbeit als zeitgenössisch einzuordnen sind im Gegensatz beispielsweise zu den bereits genannten *Swimming Pool* oder *Was du nicht siehst*. Allerdings sieht zum Beispiel auch Nino Klingler in seiner Filmkritik den „düstere[n] Wahnsinn des Mietshauses ganz im Zeichen von Roman Polanskis *Der Mieter* (*Le locataire*, 1976) [Hervorhebungen i. O.], der offensichtlich Pate stand für die Gestaltung der Interieurs und die überzeichneten Charaktere.“²⁹⁸ Ebenso fühlt sich Rüdiger Suchsland in seiner Rezension durch das Haus der Großmutter auf Polanski hingewiesen.²⁹⁹ An *Shining* musste angesichts der langen Flure und vielen Türen im Haus auch Birgit Glombitza in ihrer Filmkritik

²⁹⁴ Quelle: Screenshot *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 6.

²⁹⁵ Quelle: Screenshot *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 6.

²⁹⁶ *Der Mieter* [*Le locataire*]. F 1976, Roman Polanski, 120 Min.

²⁹⁷ *Shining* [*The Shining*]. GB 1980, Stanley Kubrick, 119 Min. (EU-Fassung)/143 Min. (US-Fassung).

²⁹⁸ Klingler, Nino: *Die zwei Leben des Daniel Shore*, unter: <http://www.critic.de/film/die-zwei-leben-des-daniel-shore-1910/> [gesehen: 23.08.2012].

²⁹⁹ Vgl. Suchsland, Rüdiger: *Die zwei Leben des Daniel Shore*. Schwarze Schlange, weißer Traum, unter: <http://www.artehock.de/film/text/kritik/z/zwled2.htm> [gesehen: 23.08.2012].

denken.³⁰⁰ Die intertextuellen Bezüge unterstützen die Ambivalenz der Handlung in Deutschland von *Die zwei Leben des Daniel Shore*. Auch sie lassen offen, ob es für das eigenartige Verhalten insbesondere der Hauptfiguren eine natürliche Ursache gibt und sie dem Wahnsinn verfallen sind, oder eine übernatürliche Ursache, nämlich dass Trelkowski in *Der Mieter* wirklich von Simone Choules Geist besessen ist und Jack Torrance in *Shining* wirklich Opfer des Bösen, das im Hotel sein Unwesen treibt, wird. Ebenso bleibt offen, ob Daniel sich in Wahnvorstellungen und Paranoia verliert, es also eine natürliche Ursache für das eigenartige Geschehen im Haus der Großmutter gibt, oder ob – wie das Märchenmotiv des Spukhauses suggeriert – es eine übernatürliche Ursache hierfür gibt. Die Hausbewohner könnten in Wirklichkeit Tote und Daniel in die Hölle gekommen sein vergleichbar mit Jean-Paul Sartres Theaterstück *Geschlossene Gesellschaft*.³⁰¹ Für diese Deutung spricht, dass in Marokko immer wieder Schlangen zu sehen sind, die man als Symbol für den Teufel sehen kann. Henry scheint eine besondere Sympathie für diese Tiere zu empfinden.³⁰² Er kann als mephistophelische Figur betrachtet werden, der Daniel verführt, wie der Teufel in Schlangengestalt Eva verführt hat, was schließlich mit der Vertreibung aus dem Paradies – für Daniel aus Marokko – endet. In der Hölle ist Daniel dann gezwungen, die Ereignisse in Marokko in veränderter Form noch einmal zu durchleben. Die Modelle der Ebenen und Instanzen aus Kapitel 2.1 sähen im Falle einer vollständigen Imagination des Geschehens in Deutschland wie in Abbildung 10 aus. Bei einer übernatürlichen Erklärung für die eigenartigen Vorkommnisse, beispielsweise der, dass Daniel in die Hölle gekommen ist, gäbe es keine metadiegetische Ebene und die intradiegetische Ebene sähe wie in Abbildung 11 aus.

³⁰⁰ Vgl. Glombitza, Birgit: *Die zwei Leben des Daniel Shore*, unter: http://www.epd-film.de/33178_71669.php [gesehen: 23.08.2012].

³⁰¹ In *Geschlossene Gesellschaft* ist die Hölle ein Raum – in diesem Fall keine Wohnung in einem alten Mietshaus, sondern ein Hotelzimmer – in dem die Beziehungen zwischen den Menschen darin einen Teufelskreis bilden, so dass dies die eigentliche Bestrafung ist. Vgl. Sartre, Jean-Paul: *Geschlossene Gesellschaft* [Huis clos, 1947]. Übersetzt von: König, Traugott [1986], 41. Auflage, Hamburg 2004, S. 2 f.

³⁰² Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenzen 5 und 16.

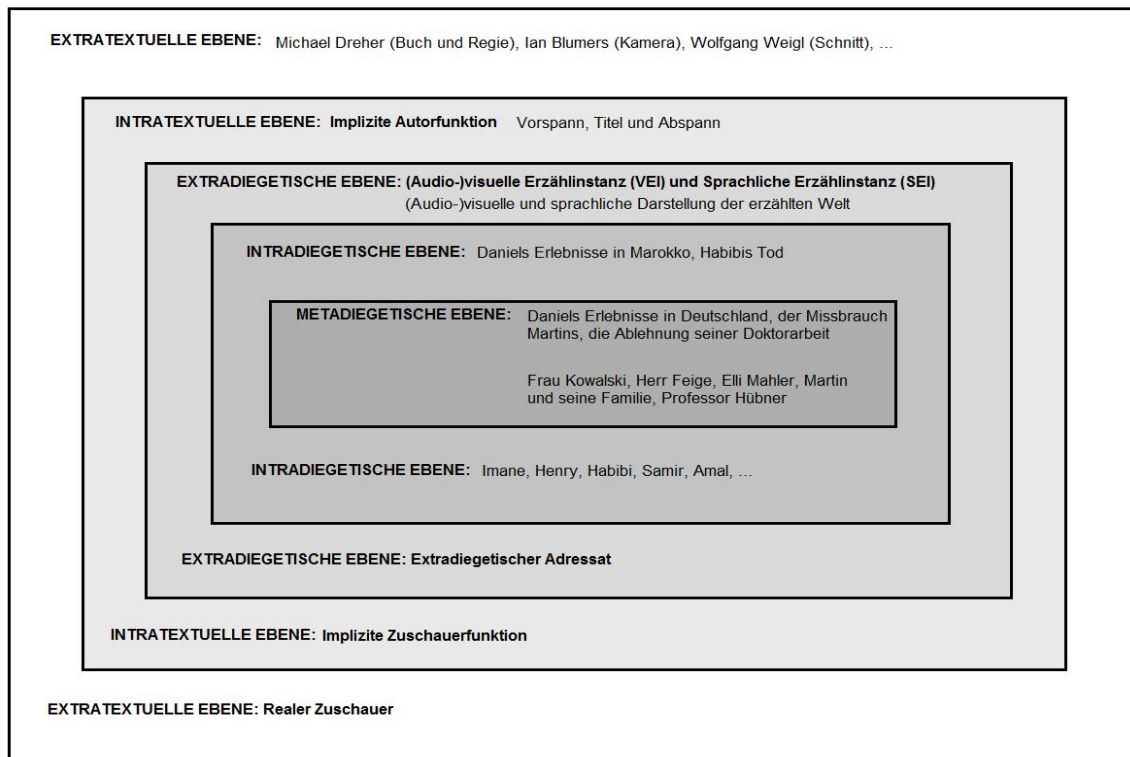


Abbildung 10: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in *Die zwei Leben des Daniel Shore*, wenn das Geschehen in Deutschland vollständig imaginiert ist.³⁰³

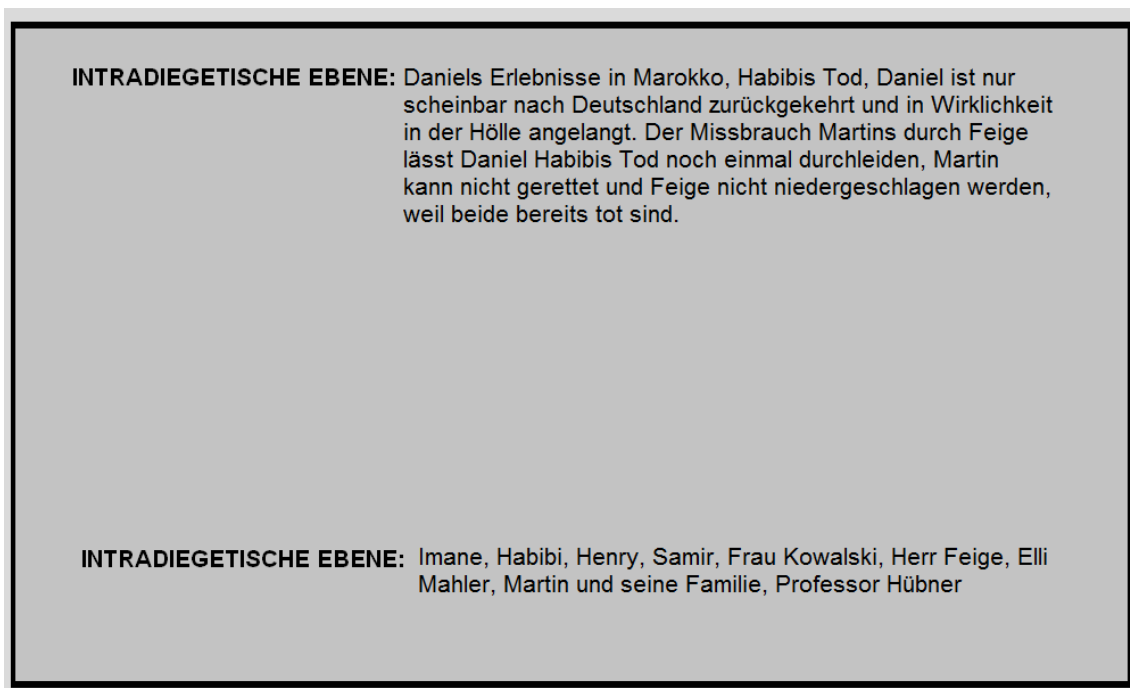


Abbildung 11: Die intradiegetische Ebene des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in *Die zwei Leben des Daniel Shore*, wenn es die übernatürliche Erklärung gibt, dass Daniel in die Hölle gekommen ist.³⁰⁴

³⁰³ Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kuhn: Filmnarratologie, S. 85.

³⁰⁴ Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kuhn: Filmnarratologie, S. 85. Da die extratextuelle, die intratextuelle und die extradiegetische Ebene unverändert bleiben, habe ich in diesem Modell nur die intradiegetische Ebene herausgegriffen.

Bislang habe ich die Deutungshypothesen diskutiert, dass die Handlung in Deutschland vollständig imaginiert beziehungsweise die gesamte Zeit über wirklich und übernatürlich ist. Gegen letztere Hypothese spricht, dass es keine eindeutigen Hinweise darauf gibt, dass in der TAW Geister, Dämonen oder überirdische Mächte existieren. Allerdings wird die Möglichkeit einer übernatürlichen Erklärung für das merkwürdige Geschehen in Deutschland auch nicht explizit ausgeschlossen. In der Marokko-Handlung allerdings gibt es nicht nur keine Hinweise auf die Existenz von Geistern und anderen übernatürlichen Wesen, die dokumentarisch und realistisch wirkende Inszenierung kann sogar als ein diese Möglichkeit widerlegender Hinweis gedeutet werden. Im Gegensatz zur Deutschland-Handlung wurde in Marokko überwiegend im Freien an Originalschauplätzen mit Handkamera gedreht und weitgehend auf künstliche Beleuchtung verzichtet, wie beispielhaft in Abbildung 12 zu sehen ist.³⁰⁵



Abbildung 12: Daniel betrachtet die Aussicht auf Tanger.³⁰⁶

Dagegen, dass die Handlung in Deutschland vollständig imaginiert ist, spricht, dass Daniel in Marokko nie in einer Situation gezeigt wird, der man diese Imagination zuordnen könnte. Er schreibt kein Buch, wie Sarah Morton in *Swimming Pool* und geht nicht schlafen, wie Anton in *Was du nicht siehst*, stolpert auch nicht, so dass die Möglichkeit einer Ohnmacht besteht, wie in *Alice im Wunderland*. In Deutschland hingegen wird er immer wieder gezeigt, wie er aufwacht oder scheinbar in Gedanken versunken geradeaus starrt, so dass die Bilder aus Marokko, die in diesen Kontext eingeflochten sind, teilweise als Erinnerungen – also als MMD – gedeutet werden können.³⁰⁷

³⁰⁵ Vgl. Michael Drehers Aussagen zur verwendeten Technik und zu den Drehorten in: Studiocanal GmbH [Impressum]: Die zwei Leben des Daniel Shore. Interviews. Mit Michael Dreher, S. 2, unter: <http://www.danielshore.kinowelt.de/> [gesehen: 23.08.2012].

³⁰⁶ Quelle: Screenshot *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 3.

³⁰⁷ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenzen 11, 13, 15 und 23.

Angenommen, Daniel ist wirklich in Deutschland angekommen, bedeutet das nicht, dass die Handlung in Deutschland durchgängig mit den Tatsachen der TAW übereinstimmt. So ist es beispielsweise immer noch wahrscheinlich, dass Daniel sich in seine Schuldgefühle derart hineingesteigert hat, dass er sich die Indizien für Feiges Pädophilie und den Missbrauch Martins nur einbildet. Es kann sich hierbei um eine Halluzination auf intradiegetischer Ebene handeln, möglich ist aber auch eine MMD in Form eines Traums, da Daniel in eine Decke gewickelt in einem Sessel sitzt und eingeschlafen sein könnte. Auch das Ende, als Daniel mit einem Feuerlöscher die Tür aufbricht und Feige damit niederschlägt, ist wahrscheinlich eine Imagination, da das letzte Bild Daniel zeigt, wie er offenbar nachdenklich geradeaus schaut.³⁰⁸ Die anderen Hinweise, die er zu sehen glaubt, wie das Modellflugzeug, das Feige bei ihrer ersten Begegnung in der Hand hält, obwohl dieser allein lebt, die Blicke, die er mit Martin scheinbar wechselt, können ebenfalls Halluzinationen sein. Allerdings gibt es hierbei keine Hinweise auf einen Wechsel in die metadiegetische Ebene. Die intradiegetische und die metadiegetische Ebene des Modells der Ebenen und Instanzen sähen – angenommen Daniel ist wirklich in Deutschland angekommen – wie in der folgenden Abbildung 13 aus:

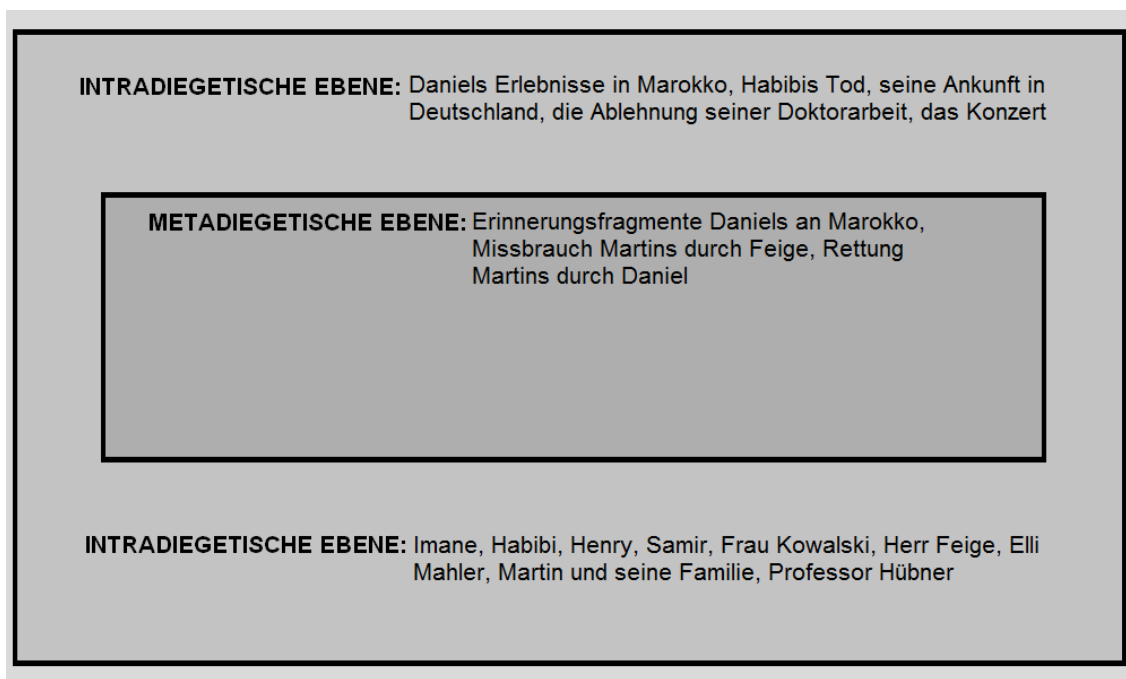


Abbildung 13: Die intradiegetische und die metadiegetische Ebene des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in *Die zwei Leben des Daniel Shore*, wenn nur seine Erinnerungen, der Missbrauch Martins und seine Rettung MMD sind.³⁰⁹

³⁰⁸ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 23.

³⁰⁹ Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 85. Da die extratextuelle, die intratextuelle und die extradiegetische Ebene unverändert bleiben, habe ich in diesem Modell nur die intradiegetische und die metadiegetische Ebene herausgegriffen.

Ambivalenz in *Die zwei Leben des Daniel Shore* findet sich jedoch nicht nur in den Markierungen von MMD, sondern zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Dies beginnt bei den Figuren, die sämtlich opak erscheinen. Daniel ist ein sympathischer junger Mann, der sich in Marokko amüsieren möchte und nicht reif dafür ist, mit den sozialen Problemen, in die er durch die Begegnung mit Imane hineingerät, umzugehen. Er ist auch ignorant und egozentrisch, weil er von ihren existentiellen Schwierigkeiten nichts wissen will. In Deutschland ist von seiner Unbeschwertheit, die er in Marokko hat, nichts mehr zu erkennen. Genaugenommen ist dort insgesamt nicht zu erkennen, was in Daniel genau vorgeht. Dies bleibt der Deutung des Zuschauers überlassen und somit ambivalent. Letzteres gilt für sämtliche Figuren aus dem Handlungsstrang in Deutschland.

Imane ist ebenfalls eine ambivalente Figur. Einerseits ist sie eine liebende Mutter und prostituiert sich nur, weil ihr in der Not nichts anderes übrig bleibt, andererseits scheint es aber, als wollte sie Daniel ausnutzen, um den prekären Verhältnissen in Marokko zu entkommen. Sie verlangt von ihm innerhalb kurzer Zeit mehr Verantwortung und Verbindlichkeit, als er ihr geben kann. Auch sie verhält sich ignorant und egozentrisch und hat kein Verständnis für Daniels Sicht der Dinge. Sie ist genauso wie Daniel nicht anwesend, als Habibi ums Leben kommt. Sie macht Daniel Vorwürfe, obwohl sie selbst ihre Aufsichtspflicht und Verantwortung für ihren Sohn vernachlässigt.

Henry ist mit seinen zwielichtigen Hehlerei- und Drogengeschäften und seinen ange-deuteten pädophilen Neigungen eine unberechenbare Figur, der alles zuzutrauen ist, selbst der Mord an einem Kind. Dennoch gibt er sich Daniel gegenüber gastfreundlich, indem er ihn in seiner Villa wohnen lässt, und steht ihm bei seinen Problemen mit freundschaftlichen Ratschlägen zur Seite. Er ist es auch, der versucht, Daniel für die sozialen Probleme in Marokko zu sensibilisieren und ihm zu erklären, dass die jungen Frauen sich nicht zum Spaß prostituieren, sondern aus der Not heraus.³¹⁰

Die Polizisten in Marokko sind ambivalent, weil sie einerseits als Ordnungshüter und Beschützer gelten, dem aber andererseits nicht entsprechen, sondern korrupt sind und willkürlich handeln. Als Imane und Daniel bei ihrer ersten Begegnung von der Polizei angehalten werden, besticht er den Beamten und sie können weiter fahren. Imane bedankt sich bei Daniel, weil er damit ihr Leben gerettet habe.³¹¹

Das wiederkehrende Motiv der Schlange in der Marokko-Handlung ist ebenfalls ambivalent. Einerseits ist die Schlange zwar gefährlich und in der *Bibel* Sinnbild für den Teufel, andererseits ist sie aber auch nützlich, weil sie die Ratten vom Haus fernhält.³¹²

Die Marokko-Handlung ist außerdem nicht deutsch synchronisiert, sondern in Englisch, Französisch und Arabisch mit Untertiteln. Diese Sprachvielfalt verstärkt die ambivalen-

³¹⁰ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 5.

³¹¹ Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 7.

³¹² Vgl. *Die zwei Leben des Daniel Shore*, Sequenz 16.

te Atmosphäre des Films, da die Figurenrede den Zuschauer nicht unvermittelt erreicht, sondern durch die extradiegetische SEI, die sich in den Untertiteln äußert, gefiltert wird.

Welche der genannten Deutungen mehr und welche weniger zutreffen, muss jeder reale Zuschauer für sich entscheiden. Ob der Handlungsstrang in Deutschland vollständig, teilweise oder überhaupt nicht imaginiert ist – was Illusion und was Wirklichkeit ist – lässt der Film offen. Zu diesem Schluss kommen beispielsweise auch Silvy Pommerenke³¹³, Harald Mühlbeyer³¹⁴ und Christian Horn³¹⁵ in ihren Rezensionen. Somit ließe sich *Die zwei Leben des Daniel Shore* auch philosophisch betrachten als Allegorie für die Subjektivität von Wahrheit und der Unzuverlässigkeit des Begriffs der Wirklichkeit. Für den Zweck dieser Arbeit genügen aber die in diesem Kapitel aufgezeigten Deutungsmöglichkeiten mit ihren jeweiligen stützenden oder widerlegenden Hinweisen.

4.3 Teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen in Jaco Van Dormaels *Mr. Nobody*

In Jaco Van Dormaels *Mr. Nobody* wird eine Rahmenhandlung etabliert, die zunächst Teil der TAW zu sein scheint. Darin geht es um den 118-jährigen Nemo Nobody, der sich in einem Krankenhaus im Jahr 2092 befindet.³¹⁶ Er ist der letzte Sterbliche, nachdem durch unendliche Zellerneuerung – genannt *Telemerisierung* – ein Mittel zur ewigen Jugend gefunden wurde. Der greise Nemo wird von seinem Arzt hypnotisiert, damit er sich besser erinnern kann. Er bekommt zudem Besuch von einem jungen Reporter, der ihn zu seiner Lebensgeschichte interviewen möchte. Es wird somit der Eindruck erweckt, bei den verschiedenen Handlungssträngen, die Nemo von seiner Geburt bis zum Erwachsenenalter verfolgen, handle es sich um die Erinnerungen des greisen Nemo, wobei er durch sein fortgeschrittenes Alter nicht mehr genau weiß, was er tatsächlich erlebt hat und was nicht.

Mit dem *final twist* wird diese Rahmenhandlung als Imagination offenbart. Der Ausgangspunkt dieser Einbildung ist der neunjährige Nemo Nobody, der nach der Trennung seiner Eltern auf dem Bahnsteig die Entscheidung fällen muss, ob er mit seinem Vater in Belgien bleibt oder mit seiner Mutter nach Kanada geht.³¹⁷ Bei den vermeintlichen Erinnerungen handelt es sich in Wirklichkeit um Zukunftsvisionen. Anders als

³¹³ Vgl. Pommerenke, Silvy: *Die zwei Leben des Daniel Shore*. Passive Vergangenheitsbewältigung, unter: <http://kino-zeit.de/filme/die-zwei-leben-des-daniel-shore> [gesehen: 23.08.2012].

³¹⁴ Vgl. Mühlbeyer, Harald: *Die zwei Leben des Daniel Shore*, unter: http://www.cinefacts.de/kino/1900/die_zwei_leben_des_daniel_shore/filmreview.html [gesehen: 23.08.2012].

³¹⁵ Vgl. Horn, Christian: *Die zwei Leben des Daniel Shore*, unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/104221-Die-zwei-Leben-des-Daniel-Shore/kritik.html> [gesehen: 23.08.2012].

³¹⁶ Vgl. das Sequenzprotokoll zu *Mr. Nobody* im Anhang dieser Arbeit, Sequenz 7.

³¹⁷ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 17.

beispielsweise in *Schmetterling und Taucherglocke* entspricht die TAW bei *Mr. Nobody* in ihren Regeln nicht der extratextuellen Wirklichkeit, sondern weicht insofern von ihr ab, dass Nemo in die Zukunft sehen kann. Er wurde vor seiner Geburt von den Engeln des Vergessens übersehen, die den Kindern ihr Wissen über alles, was in der Zukunft passieren kann, nehmen.³¹⁸ Diese Regel der TAW wird ebenfalls durch den *final twist* als solche verfestigt, da Nemos Fähigkeit, die Konsequenzen von Entscheidungen vorzusehen, zunächst eine Einbildung sein könnte.

Die Erinnerungen beziehungsweise Zukunftsvisionen Nemos verzweigen sich zu verschiedenen Handlungssträngen, je nachdem, ob er nach Kanada zieht oder in Belgien bleibt und ob er sich in Jeanne, Elise oder Anna verliebt, die in Abbildung 14 als Neunjährige zu sehen sind.³¹⁹



Abbildung 14: Jeanne, Elise und Anna als Neunjährige.³²⁰

Zugleich werden mit diesen *forking paths* die Grundidee der PWT und das Prinzip des *Schmetterlingseffekts* aufgegriffen, die ich in Kapitel 2.2 erläutert habe. Mit Anna geht Nemo eine Beziehung ein, wenn er mit seiner Mutter nach Kanada zieht. Als Teenager verleben sie eine glückliche Zeit, bis Annas Umzug nach New York sie trennt.³²¹ Als Erwachsene finden sie schließlich nach einigen Schwierigkeiten wieder zueinander.³²² Allerdings gibt es hierbei auch einen Handlungsstrang, bei dem Nemo in seinem Wagen nach einem Unfall ertrinkt.³²³ In Elise beziehungsweise Jeanne verliebt er sich, während er in Belgien bleibt. Elise, die in einen anderen Jungen, Stefano, verliebt ist, geht erst beim dritten Versuch Nemos mit ihm eine Beziehung ein.³²⁴ Wenn Nemo und

³¹⁸ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 11.

³¹⁹ Vgl. im Anhang dieser Arbeit die Abbildung 22: Übersicht der Handlungsstränge in *Mr. Nobody*.

³²⁰ Quelle: Screenshot *Mr. Nobody*, Sequenz 15. Im Film wird die Orientierung zwischen den Handlungssträngen farblich unterstützt. Anna trägt rote, Elise blaue und Jeanne gelbe Kleidung.

³²¹ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 25.

³²² Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenzen 29 und 42.

³²³ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 21.

³²⁴ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 28.

Elise erwachsen sind, gibt es einerseits einen Handlungsstrang, bei der sie bei einem Autounfall ums Leben kommt und Nemo es nicht schafft, darüber hinweg zu kommen³²⁵ und andererseits einen Handlungsstrang, in dem Elise Nemo verlässt, weil sie schwere Depressionen hat und Stefano nicht vergessen kann.³²⁶ Jeanne wird Nemos Freundin, weil sich Elise zunächst nicht auf ihn einlassen will. Mit ihr wird er reich, hat ein Haus mit Garten, einen teuren Sportwagen, einen Swimmingpool und zwei Kinder, aber er ist nicht glücklich.³²⁷ Dieser Handlungsstrang endet für Nemo tödlich, als er eines Tages Jeanne verlässt und sich am Flughafen als Daniel Jones ausgibt. Er wird in ein Hotel gebracht und dort wenig später von einem Auftragsmörder erschossen, der ihn für den wirklichen Daniel Jones hält.³²⁸ Ob diese verzweigten Handlungsstränge jedoch Zukunftsvisionen oder Erinnerungen sind, ändert nichts daran, dass sie sich auf metadiegetischer Ebene befinden und somit MMD darstellen.

Wie aber gestaltet sich die Zuordnung zu einer diegetischen Ebene für die Szenen, die nicht Teil der verzweigten Handlungsstränge von Nemos Leben sind? Die Wissenschaftssendungen, die der erwachsene Nemo moderiert,³²⁹ befinden sich auf metadiegetischer Ebene und können als mental eingeordnet werden, weil sie eigene Erzählungen darstellen, die in die MMD – gleich ob Erinnerung oder Zukunftsvision – eingebettet sind. Wären diese jedoch nicht in die MMD, sondern auf intradiegetischer Ebene in die Erzählung eingebettet, wären es nach der Definition in Kapitel 2.1 nicht-mentale Metadiegesen, weil sie nicht an eine Figur, sondern an ein Medium gebunden sind. Gleiches gilt für das Geschehen auf der Kinoleinwand und der Theaterbühne, das der erwachsene Nemo erinnert beziehungsweise imaginiert.³³⁰ Die Science-Fiction-Geschichte,³³¹ die sich der jugendliche Nemo ausdenkt und der erwachsene Nemo weiterführt, stellt einen mentalen Vorgang dar, der ebenfalls in die MMD eingebettet ist. Sie befindet sich also gleichfalls auf metadiegetischer Ebene.



Abbildung 15: Nemo wacht im Möbelhaus auf.³³²



Abbildung 16: Die anderen Bewohner tragen den gleichen Pullunder mit dem blauen Rhombenmuster wie Nemo.³³³

³²⁵ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 33.

³²⁶ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 37.

³²⁷ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 24.

³²⁸ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 35.

³²⁹ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenzen 14, 21, 31 und 38.

³³⁰ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenzen 33 und 37.

³³¹ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenzen 6, 20, 27, 36, 39 und 40.

³³² Quelle: Screenshot *Mr. Nobody*, Sequenz 10.



Abbildung 17: Die Umgebung des Möbelhauses.³³⁴

Abbildung 15, Abbildung 16 und Abbildung 17 zeigen Szenen aus der ersten von drei Sequenzen, die im Möbelhaus und seiner Umgebung spielen, in denen die Menschen den gleichen blauen Pullunder mit einem blauen Rhombenmuster tragen.³³⁵ Diese Sequenzen sind schwieriger einer diegetischen Ebene zuzuordnen. Sie sind stets mit dem greisen Nemo verknüpft, der von seinem Arzt hypnotisiert und aufgefordert wird, sich zu erinnern. Zudem ist der alte Nemo der Einzige, der mit dem erwachsenen Nemo aus dieser surrealen Welt kommuniziert, wie Sequenz 41 zeigt. Der neunjährige Nemo hingegen wird mit ihm nicht in Verbindung gebracht. Daher interpretiere ich sie als MMD des 118-jährigen Nemo. Das heißt, diese Sequenzen werden mit dem *final twist* eine Ebene tiefer gesetzt und stellen dann mentale Metametadiegesen dar. Der neunjährige Nemo stellt sich vor, wie der 118-jährige Nemo die Sequenzen im Möbelhaus und seiner Umgebung erträumt oder imaginiert. Die Ebenenstruktur wird nicht vollständig durch den *final twist* geändert, sondern nur zum Teil. Das Geschehen bis zur Szene auf dem Bahngleis wird eine Ebene höher auf die intradiegetische Ebene gesetzt und das Geschehen um den greisen Nemo und die surrealen Sequenzen im Möbelhaus gleiten eine Ebene tiefer auf die metadiegetische beziehungsweise metametadiegetische Ebene. Überträgt man diesen Wechsel auf das Modell der Ebenen und Instanzen nach Kuhn aus Kapitel 2.1 sieht die Ebenenstruktur vor dem *final twist* wie in der folgenden Abbildung 18 aus:

³³³ Quelle: Screenshot *Mr. Nobody*, Sequenz 10.

³³⁴ Quelle: Screenshot *Mr. Nobody*, Sequenz 10.

³³⁵ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenzen 10, 32 und 41.

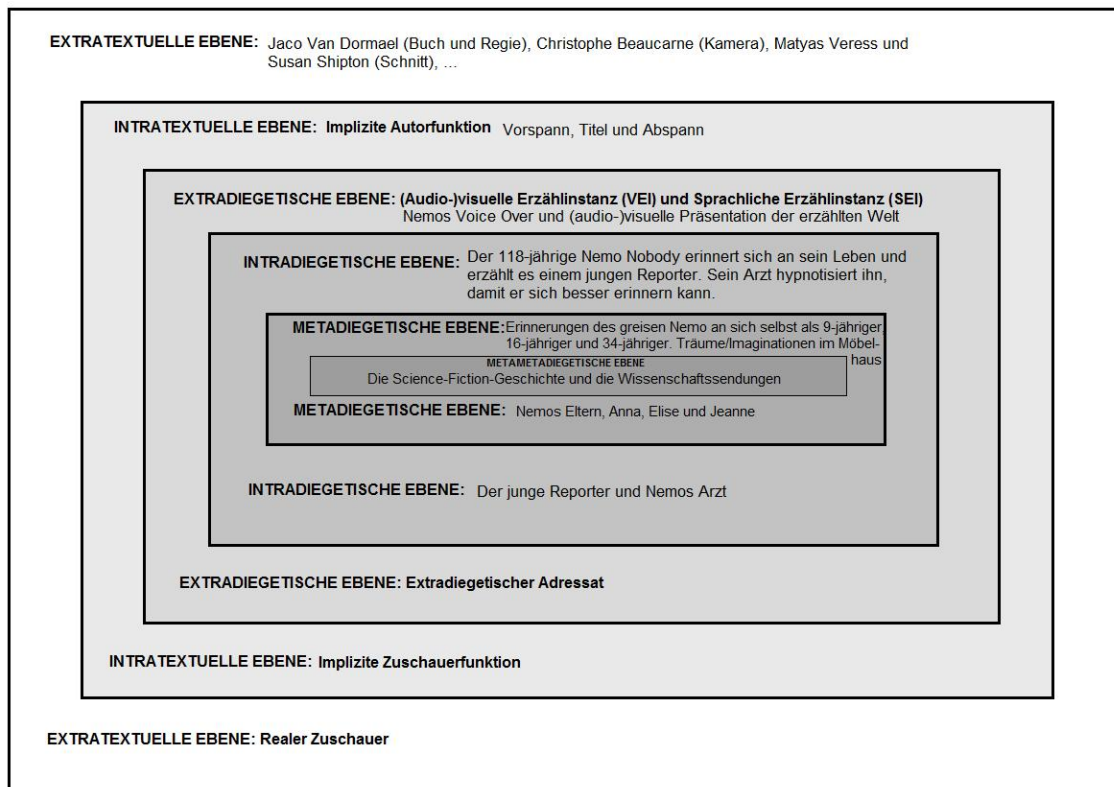


Abbildung 18: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in *Mr. Nobody* vor dem *final twist*.³³⁶

Nach dem *final twist* hingegen sehen die intradiegetische, die metadiegetische und die metametadiegetische Ebene in *Mr. Nobody* wie in Abbildung 19 aus:

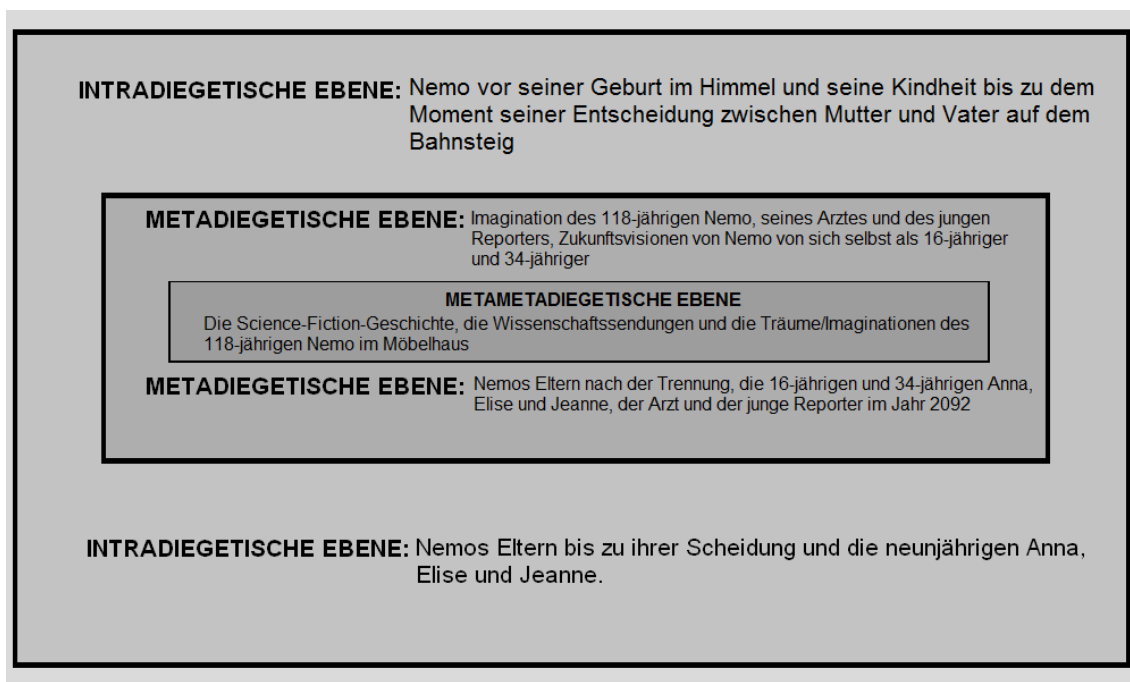


Abbildung 19: Die intradiegetische, die metadiegetische und die metametadiegetische Ebene des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in *Mr. Nobody* nach dem *final twist*.³³⁷

³³⁶ Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kuhn: Filmnarratologie, S. 85.

Obwohl sich erst mit dem *final twist* offenbart, was Illusion und was Wirklichkeit in *Mr. Nobody* ist, gibt es im Lauf des Films bereits Hinweise, die auf den imaginären Charakter des greisen Nemo und der Krankenhauswelt des Jahres 2092 hindeuten. Gleichzeitig sind diese Hinweise aber auch versteckt genug, dass sie erst mit Kenntnis des Endes rückwirkend oder bei einer Folgerezeption als solche erkannt werden. Eine erste Irritation stellt das Alter des greisen Nemo dar. Er gibt sein Geburtsdatum mit 1975 an, also müsste er im Jahr 2092 erst 117 Jahre alt sein. In der Zeitung wird ihm jedoch zum 118. Geburtstag gratuliert.³³⁸ Rückwirkend betrachtet ist dies schon ein erster Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Rahmenhandlung. Entweder es handelt sich bei dem alten Nemo Nobody um einen unzuverlässigen *character-narrator*, weil er ein falsches Geburtsdatum angibt, oder der Artikel in der Zeitung stimmt nicht und die extradiegetischen Erzählinstanzen sind unzuverlässig. Die Aussagen von Zeitungen, Fernsehberichten, Journalisten, Ärzten oder Polizisten werden innerhalb der vermeintlichen TAW nur angezweifelt, wenn explizite Hinweise auf ihre Unzuverlässigkeit gegeben sind, wie in Kapitel 3.3 am Beispiel von *Babycall* und *Stay* erläutert wurde. Da jedoch zum Zeitungsartikel noch Fernsehberichte und der Arzt hinzukommen, die Nemos Alter von 118 Jahren bestätigen, ist dies, wenn überhaupt, ein Hinweis darauf, dass das Gedächtnis des alten Mannes nicht mehr gut funktioniert und er somit nicht die Wahrheit sagt. Auch das wird durch den Arzt und die Fernsehberichte unterstützt, in denen gesagt wird, dass niemand wisse, woher er kommt und wer er ist, nicht einmal er selbst.³³⁹ Hier zeigt sich, wie ein Hinweis auf den *final twist* bei der Erstrezeption auch eine falsche Annahme unterstützen kann. Auf diese Weise werden erste explizite Hinweise auf den *final twist* übersehen. Bei der ersten Begegnung mit dem jungen Reporter sagt ihm der alte Nemo, er sei Mr. Nobody, ein Mann der nicht existiere.³⁴⁰ In Sequenz 19 nimmt der greise Nemo dem jungen Reporter gegenüber den *final twist* noch deutlicher vorweg: „Was sehen Sie in mir auf den ersten Blick? Einen mürrischen alten Mann, der nie ihre Fragen beantwortet? Der schon ganz wirr ist im Kopf? [...] Doch das bin ich nicht. [...] Ich bin neun Jahre alt und renne schneller als der Zug“³⁴¹. Da jedoch zuvor der alte Nemo als unzuverlässiger Erzähler etabliert wurde, ist es sehr wahrscheinlich dass diese expliziten Hinweise bei der Erstrezeption nicht beachtet werden. Er wirkt in der Tat wie ein alter Mann, der selbst Illusion und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart nicht auseinander halten kann und so wirken seine Aussagen auch dann unglaublich, wenn er die Wahrheit sagt.

³³⁷ Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 85. Da die extratextuelle, die intratextuelle und die extradiegetische Ebene unverändert bleiben, habe ich in diesem Modell nur die intradiegetische, die metadiegetische und die metametadiegetische Ebene herausgegriffen.

³³⁸ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 7.

³³⁹ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 10.

³⁴⁰ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 13.

³⁴¹ *Mr. Nobody*, Sequenz 19.

Nemos Wissenschaftssendung zum Thema *Zeit* ist ein weiterer Hinweis darauf, dass in *Mr. Nobody* nicht alles so ist, wie es auf den ersten Blick erscheint. Nemo fragt darin: „Wenn wir in einem Universum aus verwobenen Dimensionen leben, wie können wir dann unterscheiden zwischen Illusion und Wirklichkeit?“³⁴² Die *forking paths* stellen ein solches Universum aus verwobenen Dimensionen dar. Diese Wissenschaftssendung ist zudem direkt nach dem ersten Besuch des jungen Reporters beim greisen Nemo platziert,³⁴³ so dass dies bereits ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass bei den vermeintlichen Lebenserinnerungen des alten Mannes auch nicht ohne Weiteres zwischen Illusion und Wirklichkeit unterschieden werden kann. Dies wird dadurch noch verstärkt, dass nach der Wissenschaftssendung die Sequenz 15 folgt, in der der kleine Nemo von seinen Schwierigkeiten, sich zu entscheiden, berichtet und die drei Mädchen kennen lernt, die die Richtung der folgenden *forking paths* maßgeblich beeinflussen werden.

In der Sequenz 11 vor Nemos Geburt, wenn er sich seine Eltern aussucht, wird von seinem Vater das Prinzip des *Schmetterlingseffekts* thematisiert. Da hierbei ein Ereignis in der Vergangenheit Einfluss auf das zukünftige Geschehen hat, kann dies auch als Hinweis darauf gedeutet werden, dass es sich bei den verzweigten Handlungssträngen nicht um die Erinnerungen des alten Mannes, sondern um die Zukunftsvisionen des kleinen Nemo handelt. Dieser Hinweis wird dadurch unterstützt, dass der jugendliche Nemo behauptet, er könne in die Zukunft sehen.³⁴⁴ Die Situationen, in denen er das sagt, lassen jedoch auch den Schluss zu, dass er diese Fähigkeit nur erfindet. Als der Mann, dessen wegen Nemos Mutter seinen Vater verlassen hat, mit ihnen Abendbrot isst, hat es den Anschein, als wollte ihn Nemo erschrecken und dächte sich seine Fähigkeit, die Zukunft voraussagen zu können, nur aus.³⁴⁵ Als er und Anna ein heimliches Liebespaar sind, erzählt er ihr auch von seiner Fähigkeit.³⁴⁶ An dieser Stelle ist es ebenso möglich, dass er sie beeindrucken möchte. Jedoch nimmt Anna ihn hier ernst und er hat zuvor auch schon nur deswegen Erfolg bei ihr gehabt, weil er ehrlich zu ihr war und sie nicht angelogen hat. Diese zweite Situation macht seine Aussage also glaubwürdiger und den Hinweis auf den *final twist* deutlicher.

Die Science-Fiction-Geschichte, die der jugendliche Nemo auf seiner Schreibmaschine verfasst und die er sich weiter ausdenkt, als er nach seinem Mofa-Unfall im Koma liegt, lässt sich sowohl als Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des jugendlichen Nemo, als auch als Hinweis auf den unwirklichen Charakter der Rahmensituation deuten. Sie zeigt, dass Nemo über eine große Imaginationskraft verfügt, und kann daher die Deutungshypothese bekräftigen, dass er sich auch seine Fähigkeit in die Zukunft sehen zu

³⁴² *Mr. Nobody*, Sequenz 14.

³⁴³ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 13.

³⁴⁴ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenzen 18 und 19.

³⁴⁵ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 18.

³⁴⁶ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 19.

können nur einbildet. Sie kann aber auch als Hinweis auf den *final twist* funktionieren, insofern dass, wenn Nemo sich diese Science-Fiction-Geschichte ausdenkt, er sich auch die Rahmenhandlung im Krankenhaus im Jahr 2092 nur vorstellt. Dass Letzteres der Fall ist, wird gegen Ende des Films immer deutlicher. In Sequenz 39 können sich die Reisenden auf dem Mars Zellerneuerungsspritzen geben lassen und Annas Alter Ego erläutert Nemo gegenüber, dass sie und ihre Kollegen, die das Phänomen der Zeit erforschen, den Zusammenfall des Universums für 2092 erwarten. Hier findet sich der Grundgedanke der *Telemerisierung* wieder, durch welche die Menschen im Jahr 2092 die ewige Jugend und beinahe die Unsterblichkeit erlangen. Auch dass ausgerechnet dieses Jahr als Datum für den Zerfall des Universums genannt wird, ist ein merkwürdiger Zufall, da es sich um das genaue Jahr handelt, in der die Rahmenhandlung um den 118-jährigen Nemo spielt. Da die Science-Fiction-Geschichte eindeutig als mentales Konstrukt und Innenweltdarstellung mit Ebenenwechsel des jugendlichen Nemo gekennzeichnet ist und sich hier der wesentliche Grundgedanke und das genaue Jahr der Krankenhauswelt von 2092 wiederfinden, läge an dieser Stelle bereits der Schluss nahe, dass auch die Krankenhauswelt ein mentales Konstrukt ist.

In *Mr. Nobody* lässt sich das ebenfalls in Kapitel 3.3 erläuterte Phänomen erkennen, dass sich die Hinweise auf den *final twist* gegen Ende häufen. So werden in Sequenz 40 die Enden der verschiedenen Handlungsstränge aufgezeigt, die mit Nemos Tod schließen. Der Handlungsstrang, in dem Elise ihn verlässt, endet damit, dass sein Zimmer voll Wasser läuft und er darin ertrinkt. Dies wirkt an dieser Stelle surreal, da keine natürliche Ursache dafür aufgezeigt wird, woher das Wasser kommt, so dass es in dieser Szene zweifelhaft erscheint, dass sie Teil der Wirklichkeit ist. Auch der Handlungsstrang, in dem er mit Anna Kinder hat, endet hier damit, dass er ertrinkt, allerdings nicht in seinem Zimmer, sondern in seinem Wagen. Der Handlungsstrang, in dem er Jeanne heiratet, endet damit, dass er in der Badewanne eines Hotelzimmers erschossen wird. Der Handlungsstrang, in dem er als Jugendlicher im Koma liegt, endet zwar nicht explizit mit seinem Tod, doch lässt sich dieser erahnen, da die Ärzte versuchen, ihn wieder zu beleben. Parallel dazu explodiert das Raumschiff aus Nemos Science-Fiction-Geschichte. Dass es sich hierbei nicht um die Erinnerungen des alten Nemo handelt, wird daran deutlich, dass er sich nicht an seinen eigenen Tod erinnern kann, wenn er selbst Jahrzehnte später noch lebt. Er wird anfangs als der letzte Sterbliche eingeführt, so dass hier auch keine Regel der TAW existiert, die erklären könnte, wie er die verschiedenen Tode überlebt hätte. Allerdings ist dies noch kein Hinweis darauf, dass es sich bei dem Geschehen, das in der erzählten Zeit nach 1984 angelegt ist, um die Zukunftsvisionen und Imaginationen des neunjährigen Nemo handelt.

Hierauf folgt die dritte und letzte Sequenz, die im Möbelhaus und seiner Umgebung spielt.³⁴⁷ Der *final twist* wird hier das erste Mal explizit durch den greisen Nemo erläutert. Der erwachsene Nemo ist innerhalb der Stadt, in der sämtliche Bewohner Pullunder mit blauem Rhombenmuster tragen, durch eine Telefonnummer zu einem verfallenen Haus geleitet worden und findet darin ein Fernsehgerät und einen DVD-Player mit einer DVD vor. Er spielt sie ab und auf dem Bildschirm erscheint der alte Nemo, der ihm erklärt: „All das kommt dir sicher ziemlich kompliziert vor, aber es ist einfacher als du denkst. [...] In diesem Leben hier gibt es dich nicht. Ich weiß nicht warum. Das weiß nur der Architekt. [...] Der Kleine. Der Junge, der dem Zug nachrennt.“³⁴⁸ Die Metapher des *Architekten* steht hierbei – wie beispielsweise auch in *Inception* – für denjenigen, der die Welt der Illusion entworfen und konstruiert hat. Dass nicht nur dieser Nemo nicht existiert, sondern auch der alte Nemo nur eine Erfindung des kleinen Jungen ist, wird jedoch erst in der nächsten Sequenz aufgeklärt.³⁴⁹ In Kapitel 3.3 habe ich auf Kuhns Analyse von *Virtual Nightmare – Open Your Eyes* verwiesen, bei der er die Figur des Psychologen als Komplizen des Zuschauers bei dem Versuch, Kohärenz herzustellen, betrachtet. In *Mr. Nobody* ist der junge Reporter auch eine solche Figur, die zum Komplizen des Zuschauers bei der Herstellung einer zusammenhängenden Handlung wird. Er fragt den alten Nemo, welches von all den Leben, die er ihm erzählt hat, das richtige gewesen sei. Schließlich könne er nicht gleichzeitig tot und lebendig sein. Zunächst antwortet der greise Nemo, dass jedes dieser Leben das richtige gewesen sei und dass es sich auch anders hätte entwickeln können und dennoch ebenso viel Bedeutung gehabt hätte. Hiermit greift auch er die Grundidee der PWT auf und verunsichert den jungen Reporter und auch den Zuschauer noch mehr. Direkt im Anschluss erklärt er jedoch dem jungen Reporter, dass sie beide nicht existieren und nur Teil der Vorstellungswelt des kleinen Nemo sind und löst mit diesem *final twist* auf, was die TAW in *Mr. Nobody* ist und was eine PW mit Ebenenwechsel.

Im Folgenden analysiere ich, mit welchen Mitteln die Hinweise auf den *final twist* verschleiert werden, so dass sie erst rückwirkend als solche erkannt werden können. Dies beginnt bereits bei der Rahmenhandlung. Der erste zusammenhängende Handlungsstrang, der dem Zuschauer präsentiert wird, ist der des greisen Nemo, der sich im Jahr 2092 mit seinem Arzt unterhält.³⁵⁰ Dadurch, dass zwischendurch immer wieder in diese Situation und die des Interviews des alten Nemo durch den jungen Reporter gewechselt wird, wird eine Kontinuität hergestellt, die erzählerische Zuverlässigkeit suggeriert. Unterstützt wird diese scheinbare erzählerische Zuverlässigkeit der Rahmenhandlung durch die vermeintlich zuverlässigen Figuren des Arztes und des Reporters.

³⁴⁷ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 41.

³⁴⁸ *Mr. Nobody*, Sequenz 41.

³⁴⁹ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 42.

³⁵⁰ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 7.

Die Szene, in der eine elementare Regel der TAW erläutert wird – nämlich Nemos Fähigkeit in die Zukunft zu sehen, weil er von den Engeln des Vergessens übersehen wurde – hingegen wirkt durch die helle Beleuchtung, die weichen Konturen und dem Erscheinen von Fabelwesen wie Einhörnern – wie das, welches in Abbildung 21 zu sehen ist – und Engeln – wie die, die in Abbildung 20 gezeigt werden – märchenhaft und übernatürlich. Auf diese Weise bleibt bis zum *final twist* verborgen, dass es sich hierbei um einen Teil der Wirklichkeit handelt und nicht um Nemos Vorstellung.



Abbildung 20: Die Engel des Vergessens.³⁵¹



Abbildung 21: Die Kinder vor ihrer Geburt und das Einhorn.³⁵²

Infolge der Verschleierung der Zugehörigkeit von Nemos Zukunftskennntnissen zur Wirklichkeit, wird das Wissen um den Verlauf der verschiedenen Handlungsstränge zunächst nicht dem neunjährigen Nemo zugeordnet, sondern als Erinnerungen des 118-jährigen Nemo interpretiert. So ist beispielsweise Frank Brunner in seiner Filmkritik der Meinung, dass der greise Nemo nicht nur Ausgangspunkt der *forking paths* ist, sondern von Anfang bis Ende des Films der Erzähler seiner eigenen Erinnerungen bleibt – wobei er die Science-Fiction-Geschichte nicht als Nemos Imagination sondern als Teil der TAW betrachtet.³⁵³ Es ist bis zum *final twist* möglich, dass der alte Nemo seine Erinnerungen schildert und selbst nicht mehr weiß, was er wirklich erlebt hat und was nicht. Er kann daher als ein unzuverlässiger Erzähler gelten, wie ich weiter oben bereits beschrieben habe. Es ist aber ebenfalls möglich, dass die Hinweise auf den *final twist* fehlinterpretiert werden und beispielsweise die Bemerkung des alten Nemo

³⁵¹ Quelle: Screenshot *Mr. Nobody*, Sequenz 11.

³⁵² Quelle: Screenshot *Mr. Nobody*, Sequenz 11.

³⁵³ Vgl. Brunner, Frank: Kritik der FILMSTARTS.de-Redaktion. *Mr. Nobody*, unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/103574-Mr.-Nobody/kritik.html> [gesehen: 01.09.2012].

dem jungen Reporter gegenüber, dass er kein alter Mann sei, der „schon ganz wirr ist im Kopf“³⁵⁴ dahingehend gedeutet werden, dass der greise Nemo mehr weiß, als er erzählt. In dieser Hinsicht erfüllt er die Funktion eines auktorialen Erzählers. Diese beiden gegensätzlichen Interpretationsmöglichkeiten haben jedoch gemeinsam, dass in beiden Fällen der alte Nemo als der Erzähler der verschiedenen *forking paths* betrachtet wird. Als solcher wird er nicht als Imagination betrachtet, sondern als diejenige Figur der TAW, der die MMD zugeordnet wird. Dass er allerdings eine Figur der TAW ist, wird bei beiden Deutungshypothesen nicht angezweifelt, sondern nur, ob er die Wahrheit sagt oder lügt. Der junge Reporter ist durch seine Funktion als Komplize für den Zuschauer bei der Suche nach Zusammenhängen eine Figur, mit der sich der Zuschauer potentiell identifizieren kann. Somit wird sein Wirklichkeitsstatus auch nicht infrage gestellt. Mehrere Faktoren führen in ihrer Kombination also dazu, dass die Rahmenhandlung im Krankenhaus im Jahr 2092 für die Wirklichkeit gehalten wird und die Hinweise auf den *final twist* nicht als solche erkannt werden. Die Rahmenhandlung wirkt kohärenter und erzählerisch zuverlässiger als der tatsächliche Ausgangspunkt der MMD des neunjährigen Nemo auf dem Bahngleis. Die Figuren, die den Zuschauer durch die Handlung führen – der greise Nemo und der junge Reporter – werden als Teile der TAW betrachtet und in ihrem Wirklichkeitsstatus nicht angezweifelt. Die Hinweise, die vor dem eigentlichen *final twist* gegeben werden, eröffnen zudem mehrere Deutungsmöglichkeiten, die sowohl die scheinbare erzählerische Zuverlässigkeit der Rahmenhandlung bestätigen als auch auf den wirklichen Ausgangspunkt der MMD verweisen können. Letzteres wird jedoch erst rückwirkend deutlich.

In Kapitel 3.3 hatte ich bezüglich des *final twists* eine weitere Differenzierung vorgenommen, in der unterschieden wird, ob durch den *final twist* eine zuvor etablierte Ebenenstruktur ambivalent markiert wird, eine Ebenenstruktur hierdurch umgedeutet oder aufgeklärt wird oder ob am Ende ein Teil der Ebenenstruktur aufgeklärt wird, aber dennoch Fragen offen bleiben. In *Mr. Nobody* wird zwar keine zuvor etablierte Ebenenstruktur ambivalent markiert, aber wird sie durch den *final twist* im Sinne einer *Auflösung* vollständig aufgeklärt oder bleiben im Sinne einer *Lösungsmöglichkeit* noch Fragen offen? Stellt der *final twist* die einzige mögliche Erklärung für das Geschehen des Films dar oder gibt es weitere Interpretationsmöglichkeiten? Durch die Verschleierung der Hinweise auf den *final twist* erscheint die Erklärung am Schluss bei der Erstrezeption wie ein *Deus ex machina* und wirkt überraschend. Für Robert Zimmermann und Christian Alt, die den *final twist* beide in ihren Filmkritiken für eine *Auflösung* halten, bei der keine Fragen offen bleiben, ist das Ende sogar enttäuschend.³⁵⁵ Wenn der

³⁵⁴ *Mr. Nobody*, Sequenz 19.

³⁵⁵ Vgl. Zimmermann, Robert: *Mr. Nobody*, unter: <http://www.critic.de/film/mr-nobody-2122/> [gesehen: 02.09.2012] und Alt, Christian: *Negativ. Mr. Nobody*, unter: <http://www.negativ-film.de/2011/05/mr-nobody> [gesehen: 02.09.2012].

Film damit endete, dass der kleine Nemo auf dem Bahnsteig anfängt zu laufen, ohne zu zeigen, ob er den Zug noch erreicht oder nicht, wäre es tatsächlich eine *Auflösung*. Der Film geht jedoch weiter.³⁵⁶ Er zeigt, wie der kleine Nemo in den Wald läuft, wie der erwachsene Nemo und Anna sich am Leuchtturm wiederfinden und endet damit, dass die Zeit rückwärts läuft während der alte Nemo das Krankenhaus durchquert. Es bleiben also noch Fragen offen. Wenn der kleine Nemo in den Wald gelaufen ist, heißt das, dass er den Zug nicht mehr erreicht hat. Er muss also zwangsläufig in Belgien bei seinem Vater geblieben sein. Wie kann er sich dann aber mit Anna in Kanada am Leuchtturm getroffen haben? Oder handelt es sich hierbei um eine weitere Zukunftsvision, die anzeigt, dass der kleine Nemo sich doch dazu entschieden hat, seiner Mutter nach Kanada zu folgen? Dann könnte der Rückwärtslauf des greisen Nemo dahingehend gedeutet werden, dass der kleine Nemo seinen Entscheidungsprozess noch einmal an den Anfang zurückspult, bevor er sich für Anna entscheidet. Schließlich ist „Anna“³⁵⁷ das letzte Wort des alten Nemo. Das Lachen wäre dann ein Zeichen der Erleichterung Nemos, weil er am Ende weiß, wofür er sich entscheidet. Dies würde dann jedoch bedeuten, dass der greise Nemo gelogen hat, als er behauptete, er und der junge Reporter seien nur eine Vorstellung des neunjährigen Nemo. In Wirklichkeit wären beide ein Teil der Zukunftsvisionen des kleinen Nemo. Dies würde allerdings nicht die Ebenenstruktur, wie ich sie in Abbildung 19 dargestellt habe beeinflussen. Das ist zudem lediglich eine weitere *Lösungsmöglichkeit*, die jedoch auch wieder andere Fragen aufwirft. Rätselhaft bleibt bis zum Schluss die endgültige Bedeutung und Ebenenzuordnung der Sequenzen, die im Möbelhaus und seiner Umgebung spielen. Zwar kann man sie wie ich als MMD des alten Nemo und als mentale Metametadiegesen des kleinen Nemo deuten, doch ist auch das nur eine *Lösungsmöglichkeit*. Ebenso wäre es möglich, dass dies der Ausgangspunkt und die TAW ist und alles andere die Vorstellung eines *Mr. Nobody*, den es in Wirklichkeit nicht gibt.³⁵⁸ Auch hier bleibt es dem realen Zuschauer überlassen, ob er den *final twist* als Erklärung akzeptiert oder ob er nach weiteren Deutungsmöglichkeiten sucht, wie es auch José Garcia in seiner Filmkritik feststellt.³⁵⁹

³⁵⁶ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 42.

³⁵⁷ *Mr. Nobody*, Sequenz 42.

³⁵⁸ Vgl. *Mr. Nobody*, Sequenz 41.

³⁵⁹ Vgl. Garcia, José: *Mr. Nobody*, unter: http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=877 [gesehen: 02.09.2012].

5 Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, MMD in verschiedene Typen zu klassifizieren, um ein heuristisches Analysemodell zu ihrer werkinternen Interpretation zu konstruieren und es anschließend an exemplarischen Filmanalysen zu überprüfen. Die narrativen und dramaturgischen Funktionen der MMD standen hierbei im Mittelpunkt. Dabei ging ich von der These aus, dass sich auf der Basis einer Kombination von Ideen der PWT und Ansätzen von Martinez' und Scheffels Klassifizierung von UZE, drei Grundtypen von MMD unterscheiden lassen, je nachdem, ob sie *eindeutig*, *ambivalent* oder *teilweise eindeutig markiert* sind. Weitere Annahmen waren, dass sich dies in der Mikrostruktur eines Films – das heißt in einzelnen Sequenzen – oder in seiner Makrostruktur – also überwiegend, wenn nicht sogar durchgängig im gesamten Film – widerspiegelt und dass sich die narrativen und dramaturgischen Funktionen der drei Grundtypen von MMD unterscheiden.

Um die Thesen dieser Arbeit zu überprüfen, erfolgten in Kapitel 2 theoretische Vorüberlegungen, die als Ausgangspunkt und Basis für das Analysemodell in Kapitel 3 und die anschließenden Filmanalysen in Kapitel 4 dienten. In Kapitel 2.1 formulierte ich eine pragmatische Arbeitsdefinition von MMD, nachdem ich das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film von Kuhn vorgestellt hatte. Danach nannte ich als drei notwendige Bedingungen für MMD *Figurengebundenheit*, *Ebenenwechsel* von intra- zu metadiegetischer Ebene und *Darstellung eines Geschehens*. Als mögliche Bedingungen formulierte ich das Vorhandensein deutlicher und eindeutiger Signale und Markierungen von MMD. Hierbei grenzte ich MMD von Innenweltdarstellungen ohne Ebenenwechsel ab, die die Perspektive einer Figur auf die Außenwelt zeigt. Ebenfalls unterschied ich zwischen figurengebundenen Erinnerungen und figurenungebundenen Rückblenden, die durch die extradiegetischen Erzählinstanzen vermittelt werden. Episoden und verschiedene Handlungsstränge, die auf intradiegetischer Ebene bleiben zählte ich gleichfalls nicht zu den MMD. Schließlich fasste ich die notwendigen und möglichen Bedingungen für MMD zu folgender Arbeitsdefinition zusammen: MMD sind figurengebundene Sequenzen, die ein Geschehen in der Innenwelt der entsprechenden Figur(en) auf metadiegetischer Ebene symbolisieren, während die physische Anwesenheit dieser Figur(en) in der Außenwelt auf intradiegetischer Ebene gleichzeitig vorausgesetzt werden kann, so dass ein Wechsel von intra- zu metadiegetischer Ebene durch entsprechende Markierungen vorhanden oder zumindest durch entsprechende Hinweise anzunehmen ist. Um figurengebundene Sequenzen als Innenweltdarstellungen zu definieren, muss eine entsprechende Außenwelt als Vergleichsfolie eindeutig identifizierbar oder zumindest denkbar sein. Diese Annahmen dürfen innerhalb des Films nicht widerlegt werden. Dass die Figur in der

entsprechenden Sequenz zu sehen ist, ist kein ausreichender Gegenbeweis, sondern vielmehr die Regel und gilt nach Kuhn als *visueller Ebenenkurzschluss*.

In Kapitel 2.2 skizzierte ich Grundzüge der PWT, um die Begriffe von Illusion und Wirklichkeit im Zusammenhang mit MMD zu spezifizieren. Die Grundannahme der PWT, dass Wirklichkeit ein modales System, das aus mehreren Welten besteht – der *tatsächlichen Welt (actual world)* und *verschiedenen virtuellen Welten (PW)* – ist, wurde mit Bordwells und Branigans Begriff der *forking paths* verknüpft. Ebenfalls findet sich dieser Grundgedanke in den populärwissenschaftlichen Begriffen der *Chaostheorie* und des *Schmetterlingseffekts* wieder. Analog zur extratextuellen *actual world* gibt es in fiktionalen Universen eine intratextuelle *actual world*, die TAW oder erzählte Wirklichkeit, die zwar mit den Regeln der extratextuellen Wirklichkeit übereinstimmen, aber auch eigene, davon abweichende Regeln etablieren kann. Ausschlaggebend dafür, was als TAW innerhalb des fiktionalen Universums gilt, ist das *Prinzip der minimalen Abweichung*. MMD wurden hierbei als PW mit Ebenenwechsel definiert, die Ryan als *alternative Fantasieuniversen* begreift. Die TAW dient als Vergleichsfolie für die PW des Textes. Lässt sich keine TAW als Vergleichsfolie erkennen, können auch keine MMD unterschieden werden.

In Kapitel 2.3 verknüpfte ich die Begriffsbestimmungen aus den vorangegangenen Kapiteln mit dem dreiteiligen Modell für UZE von Martinez und Scheffel und übertrug ihr Konzept auf MMD im Film, nachdem ich zuvor verschiedene Ansätze von UZE von Booth, Nünning, Helbig, Laass, Ferenz und Kindt diskutiert hatte. In Kapitel 2.3.1 übertrug ich Martinez' und Scheffels Konzept des *theoretisch UZE* auf das Verhältnis von Illusion auf metadiegetischer und Wirklichkeit auf intradiegetischer Ebene. Hierbei ging ich davon aus, dass bei MMD eine *theoretische Unzuverlässigkeit* wegen ihrer *Figurengebundenheit* immer latent vorhanden ist. Daraus leitete ich ab, dass die Fakten der TAW eindeutig von den moralisch gegebenenfalls zweifelhaften Innenweltdarstellungen der PW unterschieden werden müssen. Damit dies möglich ist, müssen die MMD im Film eindeutig markiert sein. Da der Begriff des UZE in diesem Zusammenhang irreführend ist, habe ich ihn nicht für die Formulierung der ersten Kategorie von MMD verwendet und sie stattdessen *eindeutig markierte MMD* genannt. In Kapitel 2.3.2 untersuchte ich das Konzept des *mimetisch unentscheidbaren Erzählens* bei dem es nicht möglich ist, eine eindeutige TAW zu rekonstruieren. In dieser extremen Form sind keine MMD wegen der fehlenden Vergleichsfolie anzunehmen. Wenn sich jedoch unterschiedliche, gleichberechtigte Versionen einer TAW rekonstruieren lassen und es zugleich Hinweise auf eine mögliche MMD gibt liegt eine schwächere Form *mimetischer Unentscheidbarkeit* im Sinne einer *Ambivalenz* vor, die sich auf das Verhältnis von MMD und TAW auf intradiegetischer Ebene übertragen lässt. Um zu verdeutlichen, dass Hinweise auf mögliche MMD vorhanden sind, diese aber ambivalent bleiben,

wählte ich für die zweite Kategorie die Bezeichnung *ambivalent markierte MMD*. In Kapitel 2.3.3 überprüfte ich Martinez' und Scheffels Konzept des *mimetisch teilweise UZE* auf seine Anwendbarkeit auf das Verhältnis von MMD und TAW auf intradiegetischer Ebene. Hierbei wird die *mimetische Unzuverlässigkeit* am Ende durch einen *final twist* aufgelöst. Dies können auch Formen *mimetisch teilweise UZE* sein, die keinen Einfluss auf die Hierarchie von intradiegetischer und metadiegetischer Ebene haben. Wenn sich durch einen *final twist* ein Geschehen, das sich in der TAW auf intradiegetischer Ebene abgespielt zu haben scheint, am Ende als PW auf metadiegetischer Ebene, also als MMD zeigt, lässt sich das Konzept für das Analysemodell von MMD im Film übertragen. Die dritte Kategorie von MMD bezeichnete ich daher als *teilweise eindeutig markierte mentale Metadiegesen*, um zu verdeutlichen dass eindeutige Markierungen für MMD vorhanden sind, diese aber erst im Nachhinein als solche erkannt werden können. Gleichzeitig bedeuten teilweise eindeutig markierte MMD, dass sie auch teilweise ambivalent markiert sind.

In Kapitel 3 entwarf ich auf Grundlage der Ergebnisse aus Kapitel 2 ein dreiteiliges Analysemodell, um die unterschiedlichen Typen von MMD zu definieren. Ziel war es, das Modell sowohl für die Mikrostruktur als auch für die Makrostruktur eines Films praktikabel zu gestalten, um sowohl für einzelne Sequenzen als auch für ganze Filme einen Erkenntnisgewinn für narrative und dramaturgische Funktionen von MMD zu erhalten. In Kapitel 3.1 schilderte ich, was ich unter *eindeutig markierten MMD* verstehe. Hierbei werden Anfangs- und Endmarkierungen gesetzt, um eine Sequenz als MMD zu kennzeichnen. Gleichzeitig müssen die drei notwendigen Bedingungen für MMD erfüllt werden. Ergänzend dazu können sequenzimmanente Signale wie die Abweichung von Naturgesetzen, unpassendes Verhalten von Figuren oder paradoxe Raumkonstruktionen oder verfremdende Bild- und Toneffekte die MMD noch deutlicher von der TAW auf intradiegetischer Ebene unterscheiden. Ausgehend von Brütschs acht narrativen Funktionen von Träumen im Film formulierte ich zwei narrative Funktionen von eindeutig markierten MMD, nämlich die *Figurencharakterisierung* und die *Entrückung in eine andere Welt* sowie zwei dramaturgische Funktionen, nämlich die *Verrätselung und Enthüllung* und die *Antizipation und Prophezeiung*. Zur Analyse der dramaturgischen Funktion der *Verrätselung und Enthüllung* erwiesen sich zudem Grundzüge der *Oneirologie* als nützlich, um verschlüsselte Traum Inhalte aufzulösen. Der Rezipient übernimmt dabei die Aufgabe eines Psychologen oder eines Detektivs, der die in der MMD verborgenen Indizien erkennen und entschlüsseln kann.

In Kapitel 3.2 erläuterte ich *ambivalent markierte MMD*. Wenn Anfangs- und Endmarkierungen fehlen, aber bestimmte Hinweise, wie sequenzimmanente Signale oder Aussagen in der Figurenrede, eine MMD andeuten, ist diese ambivalent markiert. Ich orientierte mich zudem an Pinkas' und Todorovs Begriff des *Fantastischen*, dessen Wir-

kung durch eine Unschlüssigkeit des Rezipienten darüber, ob er es mit einem von der Wirklichkeit abweichenden Geschehen mit einer *natürlichen Ursache* oder einer *übernatürlichen Ursache* zu tun hat, zustande kommt. Diese Unschlüssigkeit kann durch sequenzimmanente, das dargestellte Geschehen verfremdende Signale sowie Verstöße gegen filmische Konventionen wie dem *Continuity System* hervorgerufen werden. Nach Helbig formulierte ich weitere Signale für ambivalent markierte MMD, wie die *Persönlichkeit und psychische Verfassung einer Figur*, der *Veränderung ihres Bewusstseinszustands*, *intertextuelle Bezüge* und *Paratexte*. Auch räumliche Grenzen und Schwellen können in Anlehnung an Pinkas ambivalente Markierungen von MMD darstellen ebenso wie Märchenmotive. Diese Hinweise auf ambivalent markierte MMD können durch Gegenbeweise aufgehoben werden. Zu den in Kapitel 3.1 formulierten narrativen und dramaturgischen Funktionen kommt bei ambivalent markierten MMD das Element der *Verunsicherung* hinzu. Dies ist einerseits eine dramaturgische Funktion und andererseits ein philosophischer Aspekt. Aufgegriffen werden dadurch, dass es dem Rezipienten überlassen bleibt, wie er das dargestellte Geschehen deutet, Ideen des *Radikalen Konstruktivismus*, des *postdramatischen Theaters* und die Grundannahme der PWT.

In Kapitel 3.3 erklärte ich, wie ich *teilweise eindeutig markierte MMD* im Film begreife. Hierbei handelt es sich um eine Mischkategorie, da entweder vorher ambivalent markierte MMD durch einen *final twist* nachträglich zu eindeutig markierten MMD oder umgekehrt zuvor eindeutig markierte MMD durch einen *final twist* ambivalent markiert werden. Die Erstrezeption ohne Kenntnis des *final twists* unterscheidet sich also von folgenden Rezeptionen mit Kenntnis des *final twists*. Auch hier übernimmt der Rezipient Aufgaben eines Psychologen oder Detektivs. Jedoch geht es hier weniger darum, verdeckte Traum inhalte zu entschlüsseln, sondern darum, rückwirkend oder bei einer Folgerezeption Hinweise auf den *final twist* und falsche Fährten aufzudecken. Häufig ist festzustellen, dass sich die Hinweise gegen Ende einer Sequenz oder kurz vor dem *final twist* häufen. Hinweisen auf den *final twist* wie die psychische Verfassung einer Figur werden oft falsche Fährten gegenübergestellt, die diese wieder relativieren. Dazu gehören nach Martinez' und Scheffels Prinzip der *logisch privilegierten Figurenrede* auch Autoritäten wie Ärzte, Journalisten oder Polizisten. Abschließend schlug ich eine weitere Differenzierung des *final twists* vor, je nachdem, ob er das zuvor Gezeigte nachträglich als *ambivalent* kennzeichnet, eine *Auflösung* darstellt, bei der keine Fragen offen bleiben oder eine *Lösungsmöglichkeit* präsentiert, die zwar einen Teil der Fragen beantwortet, aber zugleich auch welche offen lässt.

In Kapitel 4 analysierte ich mithilfe des Modells aus Kapitel 3 exemplarisch drei verschiedene Filme der letzten fünf Jahre, um zu überprüfen, wie sein heuristischer Wert für die Makrostruktur ganzer Filme beschaffen ist. In Kapitel 4.1 untersuchte ich die

eindeutig markierten MMD in Julian Schnabels *Schmetterling und Taucherglocke*. Die MMD dienen hierbei hauptsächlich der Erzeugung von Empathie für die Hauptfigur Jean-Do, der am *Locked-in-Syndrom* leidet. Die narrativen und dramaturgischen Funktionen wurden genutzt, um den Zuschauer in Jean-Dos Welt mitzunehmen und ihn daran teilhaben zu lassen, was es bedeutet, im eigenen Körper gefangen zu sein wie in einer Taucherglocke, gleichzeitig aber mental frei zu sein wie ein Schmetterling und durch diese Freiheit zu überleben. Die verschiedenen mentalen Vorgänge der Erinnerung, der Imagination und des Traums unterschieden sich in ihrer Ästhetik und bildeten zugleich ein Spannungs- und Kontrastverhältnis zur TAW auf intradiegetischer Ebene, die im Krankenhaus und seiner Umgebung spielt. Auf diese Weise wurden der Jean-Do vor dem Schlaganfall und der Jean-Do nach dem Schlaganfall einander gegenüber gestellt sowie Grundkonflikt und Thema des Films aufgezeigt, dass selbst im größten Unglück das Menschliche und Lebendige in der Innenwelt entdeckt werden kann.

In Kapitel 4.2 untersuchte ich die ambivalent markierten MMD in Michael Drehers *Die zwei Leben des Daniel Shore*. In dem Film gibt es einen Handlungsstrang, der in Marokko und einen, der in Deutschland spielt. Den Handlungsstrang in Marokko verortete ich als TAW auf intradiegetischer Ebene und überprüfte drei Deutungsmöglichkeiten für den Handlungsstrang in Deutschland. Da es in diesem mehrere Signale gibt, die das dargestellte Geschehen unwirklich und verfremdet wirken lassen, formulierte ich als erste Deutungsmöglichkeit, dass der Handlungsstrang in Deutschland vollständig imaginiert und somit eine MMD sei. Als zweite Deutungsmöglichkeit erwähnte ich, dass es eine übernatürliche Ursache für das seltsam wirkende Geschehen gibt wie beispielsweise die, dass sich Daniel in der Hölle befindet, ähnlich dem Hotel in Sartres *Geschlossene Gesellschaft*. Als dritte Deutungsmöglichkeit erwog ich, dass die Handlung in Deutschland nur zum Teil – nämlich der Missbrauch und die Rettung Martins – imaginiert ist. Weiterhin stellte ich fest, dass Ambivalenz nicht nur in der Markierung von MMD zu finden ist, sondern sich wie ein Leitmotiv durch den Film zieht. Welche der drei genannten Deutungsmöglichkeiten zutrifft und welche nicht oder ob es noch weitere Deutungsmöglichkeiten gibt, bleibt hierbei dem Zuschauer überlassen.

In Kapitel 4.3 betrachtete ich die teilweise eindeutig markierten MMD in Jaco Van Dormaels *Mr. Nobody*. In diesem Film wird zunächst eine Rahmenhandlung etabliert, die sich mit dem *final twist* als Imagination herausstellt. Das, was die Erinnerungen des 118-jährigen Nemo zu sein scheinen, offenbart sich hierdurch als Zukunftsvisionen des neunjährigen Nemo. Die Erlebnisse des 16-jährigen und des 34-jährigen Nemo verzweigen sich zu *forking paths*, wodurch die Grundannahme der PWT und das Prinzip des *Schmetterlingseffekts* aufgegriffen werden. Gleichzeitig bleiben diese jedoch auch nach dem *final twist* MMD. Die Ebenenzuordnung ändert sich nur für die Erlebnisse Nemos vor seiner Geburt bis zu dem Moment, als er sich zwischen seiner Mutter und

seinem Vater entscheiden muss, für die Rahmenhandlung um den 118-jährigen Nemo im Krankenhaus und für die Sequenzen, die im Möbelhaus und seiner Umgebung spielen. Weiterhin untersuchte ich, welche Hinweise im Laufe des Films auf den *final twist* deuten und welche falschen Fährten dazu führen, dass diese erst rückwirkend oder bei einer Folgerezeption erkannt werden. Den *final twist* ordnete ich schließlich gemäß der in Kapitel 3.3 getroffenen Differenzierung als *Lösungsmöglichkeit* ein und nicht als *Auflösung*, da der Film nicht mit Nemos Entscheidung für Mutter oder Vater endet, sondern noch weitergeht und dadurch noch Fragen unbeantwortet bleiben. Daher bleibt die Deutung des Films auch hier teilweise dem Rezipienten überlassen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich das in dieser Arbeit auf Grundlage des Modells der narrativen Ebenen und Instanzen von Kuhn, Ansätzen der PWT und Martinez' und Scheffels Konzept von UZE entwickelte Analysemodell für MMD im Film gut dafür eignet die narrativen und dramaturgischen Funktionen von MMD werkimmanent zu ermitteln. Dabei werden auch Aspekte der Rezeptionsästhetik berührt, die gegebenenfalls durch kognitivistische Ansätze noch weiter vertieft werden könnten. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang auch ein interdisziplinärer Zugang, der Forschungsergebnisse aus der Psychologie und den Neurowissenschaften mit einbezieht. Hierbei ließen sich auch die bezüglich der ambivalent markierten MMD und der teilweise eindeutig markierten MMD erwähnten philosophischen Ideen des *Radikalen Konstruktivismus*' und der Rezeptionsästhetik des *Postdramatischen Theaters* weiter vertiefen. Nur ansatzweise behandelt wurden in der vorliegenden Untersuchung zudem intertextuelle Bezüge. Weitergehende Forschungen in dieser Hinsicht bedürften einer größeren Filmauswahl, wären dann jedoch für weitere Erkenntnisse auf dem Gebiet von MMD im zeitgenössischen Film gewinnbringend. Hierdurch könnten die Charakteristika von MMD im neueren Film stärker herausgehoben werden und somit auch das Phänomen der Parodie und Karikatur von MMD, zum Beispiel im Animationsfilm, näher untersucht werden. Um deutlicher herauszuarbeiten, was MMD im zeitgenössischen Film von MMD in den Filmepochen vor 1990 unterscheidet und die Entwicklung unter historischen Gesichtspunkten zu betrachten, müssten auch Filme aus diesen Epochen mit einbezogen werden. Damit ließe sich überprüfen, ob MMD in zeitgenössischen Filmen verstärkt von computergenerierten Effekten geprägt sind oder die Möglichkeit nutzen, Techniken und Merkmale vergangener Epochen mit modernen Mitteln zu mischen, wie es sich beispielsweise in *The Artist* – der insgesamt ein Stummfilm ist und die Traumsequenz von George dadurch kennzeichnet, dass Geräusche zu hören sind – oder *Schmetterling und Taucherglocke* – der in den Imaginationsequenzen unterschiedlichste Filmausschnitte vom Stummfilm zum Farbfilm nebeneinanderstellt – andeutet. In dieser Arbeit habe ich mich auf Filme aus dem amerikanisch-europäischen

Raum beschränkt. Weitergehende Untersuchungen, die auch Filme aus dem asiatischen oder afrikanischen Raum berücksichtigen, könnten kulturelle Unterschiede in Gestaltung, Markierung und dramaturgischer sowie narrativer Nutzung von MMD aufzeigen. Auch Genrefragen habe ich unberücksichtigt gelassen; es ließe sich allerdings die Frage stellen, ob bestimmte Genres eher von MMD Gebrauch machen, als andere, insbesondere solche, die sich mit der psychischen Verfassung ihrer Hauptfigur beschäftigen, wie Dramen oder Psychothriller. Abschließend bleibt zu bemerken, dass neuere Entwicklungen auf dem Gebiet der Filmtechnik, insbesondere die in letzter Zeit sich häufenden 3D-Filme, die Darstellung und Wirkung von MMD verändern könnten. In welchem Ausmaß und welcher Art und Weise wird sich jedoch erst in einiger Zeit zeigen, wenn sich die 3D-Technik stärker als narratives Mittel etabliert hat.

Für das Ziel der vorliegenden Untersuchung und zur Bekräftigung der hierfür formulierten Thesen sollen die hier zusammengefassten Ergebnisse genügen. Sie können allerdings auch als Ausgangspunkt für weitere Forschungen, wie ich sie beispielsweise im abschließenden Ausblick genannt habe, dienen.

Medien- und Literaturverzeichnis

Filme

- *11:14*. USA 2003, Greg Marcks, 86 Min.
- *A beautiful mind*. USA 2001, Ron Howard, 135 Min.
- *A Nightmare on Elm Street*. USA 2010, Samuel Bayer, 95 Min.
- *Alice im Wunderland [Alice in Wonderland]*. USA 2010, Tim Burton, 109 Min.
- *American Beauty*. USA 1999, Sam Mendes, 117 Min.
- *Babycall*. N/D/S 2011, Pål Sletaune, 96 Min.
- *Being John Malkovich*. USA 1999, Spike Jonze, 108 Min.
- *Butterfly Effect*. USA 2004, Eric Bress und Mackye Gruber, 109 Min.
- *Cool Waves – Brice de Nice [Brice de Nice]*. F 2005, James Huth, 98 Min.
- *Dämonisch [Frailty]*. USA 2001, Bill Paxton, 100 Min.
- *Dark City*. USA/AUS 1998, Alex Proyas, 96 Min.
- *Das Kabinett des Dr. Parnassus [The Imaginarium of Doctor Parnassus]*. GB/CND 2009, Terry Gilliam, 122 Min.
- *Das Meer in mir [Mar Adentro]*. E/F/I 2004, Alejandro Amenábar, 125 Min.
- *Der Mieter [Le locataire]*. F 1976, Roman Polanski, 120 Min.
- *Der Womanizer – Die Nacht der Ex-Freundinnen [Ghosts of Girlfriends Past]*. USA 2009, Mark Waters, 100 Min.
- *Die Frau in Schwarz [The Woman in Black]*. GB/S/CDN 2012, James Watkins, 95 Min.

- *Die totale Erinnerung – Total Recall [Total Recall]*. USA 1990, Paul Verhoeven, 113 Min.
- *Die üblichen Verdächtigen [The Usual Suspects]*. USA/D 1995, Brian Singer, 106 Min.
- *Die zwei Leben des Daniel Shore*. D 2009, Michael Dreher, 91 Min., Arthaus – DVD (2010).
- *Donnie Darko*. USA 2001, Richard Kelly, 108 min (Kinofassung).
- *eXistenZ*. CDN/GB 1999, David Cronenberg, 97 Min.
- *Fight Club*. USA/D 1999, David Fincher, 139 Min.
- *Flatliners*. USA 1990, Joel Schumacher, 115 Min.
- *Forrest Gump*. USA 1994, Robert Zemeckis, 136 Min.
- *Free Rainer – Dein Fernseher lügt*. D/A 2007, Hans Weingartner, 135 Min.
- *Heavenly Creatures*. NZ/GB/D 1994, Peter Jackson, 108 Min.
- *Identität [Identity]*. USA 2003, James Mangold, 90 Min.
- *Inception*. USA/GB 2010, Christopher Nolan, 142 Min., Warner Home Video – DVD (2010).
- *Inland Empire*. F/PI/USA 2006, David Lynch, 172 Min.
- *In meinem Himmel [The Lovely Bones]*. USA 2009, Peter Jackson, 135 Min.
- *Jacob's Ladder*. USA 1990, Adrian Lyne, 108 min.
- *Lost Highway*. USA/F 1997, David Lynch, 134 Min.
- *Matrix [The Matrix]*. USA 1999, Andy und Larry Wachowski, 131 Min.

- *Memento*. USA 2000, Christopher Nolan, 109 Min.
- *Midnight in Paris*. USA/E 2011, Woody Allen, 94 Min.
- *Minority Report*. USA 2002, Steven Spielberg, 145 Min.
- *Mr. Nobody*. F/B/CDN/D 2010, Jaco Van Dormael, 134 Min. (Kinofassung), Concorde Home Entertainment GmbH – DVD (2011).
- *Mulholland Drive*. USA/F 2001, David Lynch, 141 Min.
- *Pans Labyrinth [El laberinto del fauno]*. E/MEX 2006, Guillermo del Toro, 119 Min.
- *Pleasantville*. USA 1998, Gary Ross, 120 Min.
- *Requiem for a Dream*. USA 2000, Darren Aronofsky, 97 Min.
- *Schmetterling und Taucherglocke [Le scaphandre et le papillon]*. F/USA 2007, Julian Schnabel, 112 Min., Pathé Renn Production, France 3 Cinema – DVD (2007).
- *Science of Sleep – Anleitung zum Träumen [La science des rêves]*. F 2006, Michel Gondry, 106 Min.
- *Shining [The Shining]*. GB 1980, Stanley Kubrick, 119 Min. (EU-Fassung)/143 Min. (US-Fassung).
- *Shutter Island*. USA 2010, Martin Scorsese, 138 Min.
- *Source Code*. USA 2011, Duncan Jones, 93 Min.
- *Stay*. USA 2005, Marc Forster, 99 Min.
- *Sucker Punch*. USA 2011, Zack Snyder, 110 Min.
- *Superman Returns*. USA/AUS 2006, Bryan Singer, 148 Min.

- *Surrogates – Mein zweites Ich [Surrogates]*. USA 2009, Jonathan Mostow, 88 Min.
- *Swimming Pool*. F 2003, François Ozon, 99 Min.
- *Take Shelter – Ein Sturm zieht auf [Take Shelter]*. USA 2011, Jeff Nichols, 125 Min.
- *Ted*. USA 2012, Seth MacFarlane, 106 Min.
- *The 13th Floor [The Thirteenth Floor]*. D/USA 1999, Josef Rusnak, 100 Min.
- *The Artist*. F 2011, Michel Hazanavicius, 100 Min.
- *The Game – Das Geschenk seines Lebens [The Game]*. USA 1997, David Fincher, 129 Min.
- *The Others*. E/F/I/USA 2001, Alejandro Amenábar, 101 Min.
- *The Sixth Sense*. USA 1999, M. Night Shyamalan, 107 Min.
- *Tideland*. CND/GB 2005, Terry Gilliam, 122 Min.
- *Total Recall*. USA 2012, Len Wiseman, 118 Min.
- *Vanilla Sky*. USA 2001, Cameron Crowe, 136 Min.
- *Vergiss mein nicht! [Eternal Sunshine of the Spotless Mind]*. USA 2004, Michel Gondry, 104 Min.
- *Virtual Nightmare – Open Your Eyes [Abre los ojos]*. E/F/I 1997, Alejandro Amenábar, 114 Min.
- *Was du nicht siehst*. D/A 2009, Wolfgang Fischer, 92 Min.
- *Zimmer 1408 [1408]*. USA 2007, Mikael Håfström, 104 Min.

Literatur

- Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: Dies. (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009, S. 1-11.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. 2. Auflage, Chicago 1983.
- Bordwell, David: Film Futures. In: SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism 31 (1/2002), Ausgabe 97: Sonderausgabe: The American Production of French Theory, S. 88-104.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison 1985.
- Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London/New York 1992.
- Branigan, Edward: Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell's „Film Futures“. In: SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism 31 (1/2002), Ausgabe 97: Sonderausgabe: The American Production of French Theory, S. 105-114.
- Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv. Marburg 2011.
- Buckland, Warren (Hg.): Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Malden/Oxford 2009.
- Drexler, Peter: „Ich bin nicht die, für die Sie mich halten.“ Unzuverlässiges Erzählen in François Ozons *Swimmingpool* mit einem Exkurs zu seinen anderen Filmen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier 2006, S. 225-248.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2007.
- Elsaesser, Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin 2009.

- Ferenz, Volker: *Don't believe his lies*. The unreliable narrator in contemporary American cinema. Trier 2008.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1900]. Dreizehnte, unveränderte Auflage, Frankfurt am Main 1991.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übersetzt von: Knop, Andreas. München 1994.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [Paratextes, 1987]. Übersetzt von: Hornig, Dieter. Frankfurt am Main/New York 1989.
- Grimm: *Frau Holle*. In: Dies.: *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 2003, S. 80-83.
- Grimm: *Hänsel und Gretel*. In: Dies.: *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 2003, S. 52-62.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen*. In: Dies.: *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 2003, S. 14-24.
- Grimm: *Rotkäppchen*. In: Dies.: *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 2003, S. 84-89.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Sneewittchen*. In: Dies.: *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 2003, S. 114-125.
- Gutenberg, Andrea: *Mögliche Welten: Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg 2000.
- Hansen, Per Krogh: *Figuren*. In: Lahn, Silke und Meister, Jan Christoph (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart 2008, S. 232-247.
- Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier 2006.

- Helbig, Jörg: „Follow the White Rabbit!“. Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, S. 131-146.
- Helbig, Jörg: „Open your eyes!“. Zur (Un-)Unterscheidbarkeit filmischer Repräsentationen von Realität und Traum am Beispiel von David Finchers *The Game* und Cameron Crowes *Vanilla Sky*. In: Helbig, Jörg (Hg.): Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier 2006, S. 169-188.
- Jaspers, Kristina: Der Stoff aus dem die Träume sind. Szenenbilder surrealer Traumräume. In: Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): Das Kino träumt. Projektion. Imagination. Vision. Berlin 2009, S. 127-144.
- Jordan, Stefan/Wendt, Gunna (Hg.): Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2005.
- Kavin, Bruce F.: Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film. Princeton, New Jersey 1978.
- Kindt, Tom: „Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film. In: Tiefenschärfe. Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur im Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg, SoSe 2002, S. 17-19.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: The Implied Author. Concept and Controversy. Berlin 2006.
- Kozloff, Sarah: Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkeley/Los Angeles/London 1988.
- Kripke, Saul A.: Naming and Necessity. Cambridge 1980.
- Kuhn, Markus: Ambivalenz und Kohärenz im populären Spielfilm: Die offene Werkstruktur als Resultat divergierender narrativer Erklärungs- und Darstellungsmuster am Beispiel von Alejandro Amenábars *Abre los Ojos*. In: Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009, S. 140-158.

- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York 2011.
- Kuhn, Markus: Narrative Instanzen im Medium Film. Das Spiel mit Ebenen und Erzählern in Pedro Almodóvars *La Mala Educación*. In: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hg.): Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben. Marburg 2007, S. 56-75.
- Laass, Eva: Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema. Trier 2008.
- Laass, Eva: Krieg der Welten in Lynchville. *Mulholland Drive* und die Anwendungsmöglichkeiten und -grenzen des Konzepts narrativer UnZuverlässigkeit. In: Helbig, Jörg (Hg.): Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. Trier 2006, S. 251-284.
- Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld 2008, S. 21-26.
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Dies. (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, S. 12-18.
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005.
- Lubbock, Percy: The Craft of Fiction. London 1921.
- Malzacher, Florian: There is a Word for People like you: Audience. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld 2008, S. 41-53.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Auflage, München 2009.

- McKee, Robert: *Story. Substance, Structure, Style, and the principles of Screenwriting*. New York 1997.
- Nünning, Ansgar: *Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration*. Prolegomena and Hypotheses. In: Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Tübingen 1999, S. 53-73.
- Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens. In: Ders./Surkamp, Carola/Zerweck, Bruno (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, S. 3-39.
- Orth, Dominik: Der unbewusste Tod. Unzuverlässiges Erzählen in M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* und Alejandro Amenábars *The Others*. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier 2006, S. 285-307.
- Orth, Dominik: Sammelrezension ‚Unreliable Narration‘. Rezension zu: Eva Laass, *Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema* und: Volker Ferenz, *Don't believe his lies. The unreliable narrator in contemporary American cinema*. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* 4 (2009), S. 454-458.
- Palmer, Alan: *Fictional Minds*. Lincoln/London 2004.
- Pinkas, Claudia: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin/New York 2010.
- Rescher, Nicholas: *The Ontology of the Possible*. In: Loux, Michael J. (Hg.): *The Possible and the Actual. Readings in the Metaphysics of Modality*. Ithaka/London 1979, S. 166-181.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *The Concept of Ambiguity – the Example of James*. Chicago/London 1977.

- Ryan, Marie-Laure: Fiction, non-Factuals, and the Principle of minimal Departure. In: Poetics 9 (1980), S. 403-422.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington 1991.
- Sartre, Jean-Paul: Geschlossene Gesellschaft [Huis clos, 1947]. Übersetzt von: König, Traugott [1986], 41. Auflage, Hamburg 2004.
- Schmid, Wolf: Erzähltextanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2. Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007, S. 98-120
- Schweinitz, Jörg: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, S. 89-106.
- Surkamp, Carola: Narratologie und Possible-Worlds Theory: Narrative Texte als alternative Welten. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002, S. 153-183.
- Thompson, Kristin: The Continuity System. In: Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (Hg.): The Classical Hollywood Cinema. New York 1985, S. 194-213.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur [Introduction à la littérature fantastique, 1970]. Übersetzt von: Kersten, Karin. München 1972.
- Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), S. 125-151.
- Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin 2003.

- Wulff, Hans-Jürgen: Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum. In: Dieterle, Bernard (Hg.): Träumungen: Traumerzählung in Film und Literatur. St. Augustin 1998, S. 53-69.
- Wuss, Peter: Träume als filmische Topiks und Stereotypen. In: In: Dieterle, Bernard (Hg.): Träumungen: Traumerzählung in Film und Literatur. St. Augustin 1998, S. 93-116.
- Zeul, Mechthild: Das Höhlenhaus der Träume. Filme, Kino & Psychoanalyse. Frankfurt am Main 2007.

Internetquellen

- Alt, Christian: Negativ. Mr. Nobody, unter: <http://www.negativ-film.de/2011/05/mr-nobody> [gesehen: 02.09.2012].
- Althen, Michael: Video-Filmkritik. Ode an die Freude: „Schmetterling und Taucherglocke“, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-ode-an-die-freude-schmetterling-und-taucherglocke-1105194.html> [gesehen: 18.08.2012].
- Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Jump Cut, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=217> [gesehen: 27.07.2012].
- Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. match cut, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1817> [gesehen: 22.08.2012].
- Brunner, Frank: Kritik der FILMSTARTS.de-Redaktion. Mr. Nobody, unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/103574-Mr.-Nobody/kritik.html> [gesehen: 01.09.2012].
- Carroll, Lewis: Alice's Abenteuer im Wunderland - Kapitel 1 [Übersetzung: Zimmermann, Antonie], unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3389/1> [gesehen: 23.07.2012].

- Carroll: Alice's Abenteuer im Wunderland - Kapitel 12, unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3389/12> [gesehen: 23.07.2012].
- Essl, Karlheinz: Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus, unter: <http://www.essl.at/bibliogr/rad-konstr.html> [gesehen: 26.07.2012].
- Garcia, José: Mr. Nobody, unter: http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=877 [gesehen: 02.09.2012].
- Glombitza, Birgit: Die zwei Leben des Daniel Shore, unter: http://www.epd-film.de/33178_71669.php [gesehen: 23.08.2012].
- Grabowski, Aljoscha: Moviepilot. Spekuliert mit über das Ende von Inception!, unter: <http://www.moviepilot.de/news/spekuliert-mit-ueber-das-ende-von-inception-107558> [gesehen: 01.07.2012].
- Horn, Christian: Die zwei Leben des Daniel Shore, unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/104221-Die-zwei-Leben-des-Daniel-Shore/kritik.html> [gesehen: 23.08.2012].
- Huber, Martin/Böhm, Elisabeth: LiGo. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online. Deus ex machina, unter: <http://www.li-go.de/definitionsansicht/drama/deusexmachina.html> [gesehen: 04.08.2012].
- Klingler, Nino: Die zwei Leben des Daniel Shore, unter: <http://www.critic.de/film/die-zwei-leben-des-daniel-shore-1910/> [gesehen: 23.08.2012].
- Lossau, Norbert: Chaostheorie. Ein Schmetterling kann Städte verwüsten, unter: <http://www.welt.de/wissenschaft/article1914384/Ein-Schmetterling-kann-Staedte-verwuesten.html> [gesehen: 30.08.2012].
- Lüdeking, Birte: Schmetterling und Taucherglocke, unter: <http://www.critic.de/film/schmetterling-und-taucherglocke-1140/> [gesehen: 18.08.2012].

- Mittell, Jason: Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling, unter: <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/authorship/> [gesehen: 18.06.2012].
- Mühlbeyer, Harald: Die zwei Leben des Daniel Shore, unter: http://www.cinefacts.de/kino/1900/die_zwei_leben_des_daniel_shore/filmreview.html [gesehen: 23.08.2012].
- Pommerenke, Silvy: Die zwei Leben des Daniel Shore. Passive Vergangenheitsbewältigung, unter: <http://kino-zeit.de/filme/die-zwei-leben-des-daniel-shore> [gesehen: 23.08.2012].
- Roschy, Birgit: „Schmetterling und Taucherglocke“. Geist siegt über Körper, unter: <http://www.stern.de/kultur/film/schmetterling-und-taucherglocke-geist-siegt-ueber-koerper-615012.html> [gesehen: 18.08.2012].
- Ryan, Marie-Laure: Possible-worlds theory. Entry for the Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, unter: <http://www.log24.com/log05/saved/050822-PossWorlds.html> [gesehen: 28.06.2012].
- Stangl, Werner: Das neue Paradigma der Psychologie. Die Psychologie im Diskurs des Radikalen Konstruktivismus, unter: <http://www.stangl-taller.at/STANGL/WERNER/BERUF/PUBLIKATIONEN/PARADIGMA/> [gesehen: 26.07.2012].
- Studiocanal GmbH [Impressum]: Die zwei Leben des Daniel Shore. Interviews. Mit Michael Dreher, S. 2, unter: <http://www.danielshore.kinowelt.de/> [gesehen: 23.08.2012].
- Stueber, Karsten: Empathy. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, unter: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/empathy/> [gesehen: 19.07.2012].
- Suchsland, Rüdiger: Die zwei Leben des Daniel Shore. Schwarze Schlange, weißer Traum, unter: <http://www.artehock.de/film/text/kritik/z/zwled2.htm> [gesehen: 23.08.2012].

- Vahabzadeh, Susan: Kino: „Schmetterling und Taucherglocke“. Die Dämonen müssen schlafen, unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-schmetterling-und-taucherglocke-die-daemonen-muessen-schlafen-1.291241> [gesehen: 18.08.2012].
- Verschiedene User der Internet Movie Database: FAQ for Inception (2010). FAQ Contents. Was the end dream or reality?, unter: <http://www.imdb.com/title/tt1375666/faq#.2.1.37> [gesehen: 01.07.2012].
- Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Achsensprung, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1342> [gesehen: 27.07.2012].
- Wulff, Hans-Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Continuity System, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=115> [gesehen: 27.07.2012].
- Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Gedankenfotografie, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6707> [gesehen: 22.06.2012].
- Zimmermann, Robert: Mr. Nobody, unter: <http://www.critic.de/film/mr-nobody-2122/> [gesehen: 02.09.2012].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film.	6
Abbildung 2: Imagination Jean-Dos eines Schmetterlings (links oben).	51
Abbildung 3: Imagination Jean-Dos einer Karawane (rechts oben).	51
Abbildung 4: Imagination Jean-Dos eines Kusses mit Inès am Strand (links unten).	51
Abbildung 5: Doppelbelichtung von Jean-Dos Auge und der Taucherglocke.	51
Abbildung 6: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in <i>Schmetterling und Taucherglocke</i>	52
Abbildung 7: Jean-Dos letzter Traum mit der am Boden liegenden Taucherglocke.	58
Abbildung 8: Frau Kowalski zeigt Daniel die Wohnung seiner Großmutter.	64
Abbildung 9: Frau Kowalski erklärt Daniel, dass seit dem Tod der Großmutter nichts verändert wurde.	64
Abbildung 10: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in <i>Die zwei Leben des Daniel Shore</i> , wenn das Geschehen in Deutschland vollständig imaginiert ist.	66
Abbildung 11: Die intradiegetische Ebene des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in <i>Die zwei Leben des Daniel Shore</i> , wenn es die übernatürliche Erklärung gibt, dass Daniel in die Hölle gekommen ist.	66
Abbildung 12: Daniel betrachtet die Aussicht auf Tanger.	67
Abbildung 13: Die intradiegetische und die metadiegetische Ebene des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in <i>Die zwei Leben des Daniel Shore</i> , wenn nur seine Erinnerungen, der Missbrauch Martins und seine Rettung MMD sind.	68
Abbildung 14: Jeanne, Elise und Anna als Neunjährige.	71
Abbildung 15: Nemo wacht im Möbelhaus auf.	72
Abbildung 16: Die anderen Bewohner tragen den gleichen Pullunder mit dem blauen Rhombenmuster wie Nemo.	72
Abbildung 17: Die Umgebung des Möbelhauses.	73
Abbildung 18: Das Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in <i>Mr. Nobody</i> vor dem <i>final twist</i>	74
Abbildung 19: Die intradiegetische, die metadiegetische und die metametadiegetische Ebene des Modells der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen in <i>Mr. Nobody</i> nach dem <i>final twist</i>	74
Abbildung 20: Die Engel des Vergessens.	79
Abbildung 21: Die Kinder vor ihrer Geburt und das Einhorn.	79
Abbildung 22: Übersicht der Handlungsstränge in <i>Mr. Nobody</i>	123

Anhang

Sequenzprotokoll zu *Schmetterling und Taucherglocke*³⁶⁰

Sequenz	Zeit	Erzählebene/Ort	Handlung
0	00:00-01:12	Intratextuelle Ebene	Vorspann: Röntgenbilder eines Skeletts im Hintergrund. Davor Namen der Schauspieler und der anderen Mitwirkenden.
1	01:13-05:25	Intradiegetische Ebene (nachfolgend <i>Intradiege</i> se): Im Krankenhaus	Eine Schwarzblende beendet den Vorspann, die Musik (Charles Trenet: <i>La Mer</i>) blendet aus. <i>Point of View</i> (POV) von Jean-Dominique Bauby, genannt Jean-Do. Er erwacht aus dem Koma. Ausgangssituation der TAW wird etabliert: Jean-Do liegt nach einem Schlaganfall im Krankenhaus und hat 3 Wochen im Koma gelegen. Er erinnert sich nicht daran. Er kann nicht sprechen.
2	05:26-05:45	Metadiegetische Ebene (nachfolgend <i>Metadiege</i> se): Im Krankenhaus + Draußen in einem Wagen.	Markierung des Wechsels in die Metadiegeese durch Veränderung der Kameraperspektive und der Beleuchtung sowie durch Zeitraffer. Nicht mehr nur POV von Jean-Do. Eine junge Frau namens Inès hängt Bilder auf. <i>Gedankenfotos</i> zeigen Erinnerungsfragmente eines lachenden Jungen in einem Wagen.
3	05:46-09:46	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Der Neurologe, Dr. Alain Lepage, kommt und erklärt Jean-Do, dass er einen Hirnschlag hatte und fast gestorben sei. Sein Leben könne verlängert werden, aber er sei von Kopf bis Fuß gelähmt. Jean-Do leidet am <i>Locked-in-Syndrom</i> , bei dem der Betroffene zwar bei vollem Bewusstsein, aber der Körper beinahe vollständig gelähmt ist. Jean-Do kann nur noch sein linkes Auge bewegen. Sein rechtes Auge muss zugenäht werden.
4	09:47-09:57	Metadiegeese: Unter Wasser	Jean-Do stellt sich vor, er befände sich unter Wasser in einem Tauchanzug mit Taucherglocke.
5	09:58-12:37	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Jean-Dos Behandlung beginnt mit Massagen. Er lernt seine Therapeutinnen kennen: Henriette, die Logopädin, und Marie, seine Physiotherapeutin. Henriette will mit ihm durch Blinzeln kommunizieren. Ein Mal Blinzeln heißt „Ja“ und zwei Mal Blinzeln heißt „Nein“. Marie will ihm das Schlucken beibringen.
6	12:38-13:34	Metadiegeese: In Paris	Jean-Do erinnert sich an seine Zeit als Chefredakteur bei der Zeitschrift <i>Elle</i> in Paris. (Musik im Hintergrund: The Dirtbombs: <i>Chains Of Love</i>)
7	13:35-14:40	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Jean-Dos rechtes Auge wird zugenäht.
8	14:41-20:02	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Jean-Do wird angezogen und in einen Rollstuhl gesetzt. Er bekommt Besuch von Céline, seiner ehemaligen Lebensgefährtin und seinen Kindern Téophile, Céleste und Hortense.
9	20:03-20:47	Metadiegeese: Bahnhof von Berck-Sur-Mer	Jean-Do stellt sich vor, wie Céline am Bahnhof in Berck auf den Zug wartet und erinnert sich an seine Kindheit, als er seine Sommerferien in Berck verbracht hat. Jean-Do bereut, wie er Céline und die Kinder behandelt hat.
10	20:48-23:16	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Henriette, die Logopädin, beginnt mit Jean-Do ein spezielles Kommunikationssystem zu trainieren. Sie liest die Buchstaben des Alphabets in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit vor. Jean-Do überlegt, was er sagen möchte und blinzelt ein Mal, um einen Buchstaben auszuwählen, zwei Mal, wenn ein Wort beendet ist und mehrere Male,

³⁶⁰ Quelle: Eigene Anfertigung.

			wenn Henriette sich irrt.
11	23:17-23:30	Metadiegeese: Unter Wasser	Jean-Do stellt sich wieder vor, er sei unter Wasser in einem Tauchanzug mit Taucherglocke gefangen.
12	23:31-27:39	Intradiegeese: Im Krankenhaus Metadiegeese: Eine grüne Berglandschaft	Krankenhausroutine: Jean-Do wird gewaschen und Marie, seine Physiotherapeutin, trainiert mit ihm Lippen- und Mundbewegungen. Kurzer Wechsel in die Metadiegeese: Eine idyllische Berglandschaft mit grünen Wiesen, Sonne, warme Farben. Marie steht inmitten der Landschaft in einer rotgeblühten Bluse und lächelt.
13	27:40-30:10	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Jean-Do bekommt Besuch von Roussin, dem er einmal seinen Flugzeugplatz angeboten hatte. Das Flugzeug wurde entführt und der Mann als Geisel genommen. Jean-Do fragt sich, warum er Roussin nie angerufen hat, obwohl er das fest vorgehabt hatte. Roussin rät ihm, an das Menschliche in sich zu glauben, um zu überleben.
14	30:11-32:33	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Jean-Do und Henriette trainieren weiter das Kommunikationssystem. Jean-Do teilt ihr mit, dass er sterben wolle. Henriette ist verletzt und läuft wütend aus dem Raum. Sie kommt wieder und entschuldigt sich.
15	32:34-34:18	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Jean-Do bekommt Besuch von seinem Freund Laurent. Laurent fühlt sich unbehaglich und weiß nicht wie er sich verhalten und mit Jean-Do umgehen soll. Jean-Do amüsiert sich darüber. Laurent schenkt Jean-Do eine Fellmütze und einen Spielzeug-Radfahrer aus Blech.
16	34:19-36:17	(Überwiegend) Metadiegeese: Verschiedene Orte	Nachts im Krankenhaus: Jean-Do träumt. <i>Gedankenfotos</i> mischen sich mit Erinnerungsfragmenten. Der lachende Junge im Wagen aus Sequenz 2, verschiedene Bilder und Fotos, Jean-Do in der Taucherglocke unter Wasser, herabstürzendes Gletschereis, Doppelbelichtung mit der Nahaufnahme von Jean-Dos Auge.
17	36:18-38:03	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Das Kommunikationstraining mit Henriette geht weiter. Jean-Do beschließt, sich nicht mehr zu beklagen. Die intradiegetische Handlung wird nun nicht mehr aus seinem POV heraus gezeigt. Er stellt fest, dass zwei Dinge an ihm nicht gelähmt sind: Seine Erinnerungen und seine Fantasie.
18	38:04-40:27	Metadiegeese: Verschiedene Orte	Jean-Do erkennt, dass er durch die Fantasie und seine Erinnerungen der Taucherglocke entkommen kann. In Gedanken reist er an unterschiedliche Orte und stellt sich verschiedene Dinge vor: Ein Schmetterling entschlüpft seinem Kokon, Rosen erblühen, ein Schmetterling fliegt über eine Blumenwiese, das Meer rauscht, eine Karawane in einer alten Schwarz-Weiß-Aufnahme zieht durch die Wüste, eine Berglandschaft strahlt in der Sonne und er besucht in Gedanken die Frau, die er liebt (Inès) und sie küssen sich am Strand.
19	40:28-43:33	Intradiegeese: Im Krankenhaus	Henriette ruft Jean-Dos Verlegerin Betty an. Jean-Do hat vor seinem Unfall einen Vertrag für ein Buch bei ihr abgeschlossen. Er hat entschieden, seine Autobiographie mit dem von Henriette entwickelten Kommunikationssystem zu diktieren und braucht nun Jemanden, der sie aufschreibt. Claude stellt sich im Anschluss vor und sie beginnen mit der Arbeit am Buch <i>Schmetterling und Taucherglocke</i> .
20	43:34-44:51	Metadiegeese: Verschiedene Orte	Jean-Do ist unter Wasser im Tauchanzug, dann allein im Rollstuhl auf einem Holzgerüst im Meer. Dann wird der Krankenhausflur zu Zeiten Napoleons III. gezeigt, als viele Tuberkulose-Patienten dort behandelt wurden. Das Krankenhaus, in dem sich Jean-Do befindet, wurde von Kaiserin Eugénie, der Ehefrau Napoleons III., einge-

			weiht.
21	44:52-46:54	Intradiegese: Im Krankenhaus	Die Arbeit am Buch macht Fortschritte. Laurent besucht Jean-Do und liest ihm vor.
22	46:55-49:52	Intradiegese: Im Krankenhaus	Zwei Telefoninstallateure betreten Jean-Dos Krankenzimmer. Sie benehmen sich unhöflich und unsensibel. Jean-Do bekommt ein Telefon mit einem Lautsprecher. Sein körperliches Training geht weiter. Jean-Do kann seinen Kopf und seine Zunge wieder ein wenig bewegen. Henriette, Marie und Dr. Lepage schöpfen Hoffnung.
23	49:53-55:16	Metadiegese: In der Wohnung von Jean-Dos Vater	Jean-Do erinnert sich an das letzte Mal, als er seinen Vater besucht hat. Er hatte ihn rasiert und ihm dabei erzählt, dass er plant, ein Buch zu schreiben. Es handle sich um eine moderne Version von <i>Der Graf von Monte Christo</i> . Jean-Dos Vater wirft seinem Sohn vor, Céline nicht geheiratet zu haben.
24	55:17-01:01:23	Intradiegese: Am Strand	Es ist Vatertag. Jean-Do hat Besuch von Céline und den Kindern.
25	01:01:24-01:03:23	Zunächst Intradiegese: Im Krankenhaus Metadiegese: In einem Restaurant	Jean-Do wird künstlich ernährt und möchte dabei Fußball im Fernsehen schauen, aber sein Fernseher wird ausgeschaltet. Daraufhin beschließt er, sich vorzustellen, er äße in einem eleganten, schönen Restaurant. In seiner Imagination bittet er Claude, sich zu ihm zu setzen. Sie essen Austern, trinken Wein und küssen sich.
26	01:03:24-01:07:42	(Überwiegend) Intradiegese: Am Strand und in der Kapelle des Krankenhauses	Jean-Do und Claude arbeiten am Buch. Es ist Sonntag und nichts ist los. Marie nimmt Jean-Do mit zur Messe. Zwischendurch <i>Gedankenfotos</i> von Menschen, die für Jean-Do beten.
27	01:07:43-01:12:49	Metadiegese: In Lourdes	Jean-Do erinnert sich an einen Urlaub in Lourdes mit seiner damaligen Geliebten Joséphine. Sie haben eine Meinungsverschiedenheit über Religion. Schließlich beschließen sie, sich zu trennen. Jean-Do geht allein im nächtlichen Lourdes spazieren.
28	01:12:50-01:14:41	Intradiegese: Im Krankenhaus	Jean-Dos Training und seine Arbeit am Buch gehen weiter. Jean-Do erfindet ein Theaterstück über einen Mann mit <i>Locked-in-Syndrom</i> . In der Schlusszene soll der Mann aufstehen und „im unwirklichen Licht auf der Bühne herum[laufen]. Dann hört man zum letzten Mal den inneren Monolog von Monsieur L.: ‚Scheiße, es war ein Traum‘“.
29	01:14:42-01:15:47	Metadiegese: Das Krankenhaus zu Zeiten Napoleons III.	Kaiserin Eugénie geht den Flur entlang. Sie sagt Jean-Do, er solle aufstehen, er könne es. Jean-Do erhebt sich von seinem Rollstuhl, nimmt seine Mütze ab und küsst Kaiserin Eugénie.
30	01:15:48-01:20:05	(Überwiegend) Intradiegese: Im Krankenhaus	Jean-Do und Claude arbeiten am Buch. Jean-Do will sich an seinen Schlaganfall erinnern, aber noch gelingt es ihm nicht. Jean-Dos Vater ruft an. Er erzählt, dass auch er eingeschlossen sei, zwar nicht in seinem Körper, aber in seiner Wohnung. Er weint. Im Anschluss erscheint kurz die Taucherglocke unter Wasser.
31	01:20:06-01:23:09	(Überwiegend) Intradiegese: Auf einem Boot	Claude und Jean-Do machen einen Bootsausflug. Claude schenkt ihm eine zweibändige Ausgabe von <i>Der Graf von Monte Christo</i> . Sie liest ihm daraus vor. Jean-Do erkennt sich in der Figur Noirtier wieder. Im Anschluss erscheint wieder kurz die Taucherglocke unter Wasser. Claude ist diesmal auch mit dabei.
32	01:23:10-01:28:32	Intradiegese: Im Krankenhaus	Céline ist zu Besuch. Sie öffnet Jean-Dos Post und liest sie ihm vor. Inès, Jean-Dos Geliebte, ruft an. Sie bittet

			ihn um Verzeihung, weil sie ihn nicht besucht. Sie wolle ihn so in Erinnerung behalten, wie er vor dem Schlaganfall war und ertrage es nicht, ihn in seinem jetzigen Zustand zu sehen. Céline übersetzt Inès Jean-Dos Antwort: „Jeden Tag warte ich, Inès.“
33	01:28:33-01:30:21	Intradiegese: Im Krankenhaus Metadiegese: Im Krankenhaus zu Zeiten Napoleons III., dann in einem Flugzeug	Jean-Do liegt nachts im Bett und schläft ein. Er träumt von der Kaiserin Eugénie, die ihn im Rollstuhl durch den dunklen Krankenhausflur fährt. In den leeren Zimmern sind Blutlachen auf dem Boden. Sie betreten eine verfallene Fabrikhalle. Es ist staubig und neblig. Auf dem Boden ist Gerümpel verteilt, das aussieht, wie Reste einer Theaterkulisse. Ein Tauchanzug mit Taucherglocke befindet sich ebenfalls darunter. Die Ärzte aus dem Krankenhaus, Jean-Dos Therapeutinnen, seine Familie und Freunde stehen schweigend um ein Krankenhausbett versammelt. Die Kamera fährt näher heran. Darin befindet sich nichts weiter als eine Blutlache. In einem leeren Flugzeug: Roussin bittet Jean-Do, ihm seinen Platz zu überlassen. Jean-Do willigt ein und steigt hinaus in den Nebel. Er bleibt vorher kurz stehen und sagt, dass Roussin nicht in Hongkong, sondern in Beirut landen werde. Ein Hustenanfall weckt Jean-Do wieder auf.
34	01:30:22-01:33:19	(Überwiegend) Intradiegese: Im Krankenhaus, dann im Krankenwagen	Jean-Do hat Geburtstag. Er macht Fortschritte und kann erste Laute bilden. Er stellt sich kurz vor, er sei ein Schmetterling und ein Stierkämpfer. Claude, Marie, Henriette und Laurent leisten ihm auf dem Balkon Gesellschaft. Sie scherzen, dass Jean-Do bereits singen kann. Bei dem Versuch zu singen, bekommt Jean-Do plötzlich keine Luft mehr. Er hat eine Lungenentzündung, wird im Krankenwagen abtransportiert und künstlich beatmet. Im Krankenwagen fahren sie an Jean-Dos altem Verlag vorbei. Jean-Do meint Menschen wieder zu erkennen und glaubt, sein Auto zu sehen.
35	01:33:20-01:39:53	Metadiegese: In Paris und auf dem Land	Jean-Do erinnert sich an seinen neuen Wagen, ein schwarzes Cabriolet. Er fährt lächelnd durch Paris und hinaus aufs Land zu Céline und seinen Kindern. Er will mit seinem Sohn ins Theater fahren. Während der Fahrt hat er seinen Schlaganfall. Vor dem Schlaganfall wird die Musik aus Sequenz 6, Jean-Dos Erinnerungen an seine Zeit als Chefredakteur (The Dirtbombs: <i>Chains Of Love</i>), wieder aufgegriffen. Nach dem Schlaganfall wird das Lied aus Sequenz 0 (Charles Trenet: <i>La Mer</i>), dem Vorspann, wieder gespielt. Seine Erinnerungen an den Schlaganfall sind zurückgekehrt.
36	01:39:54-01:42:33	(Überwiegend) Intradiegese: Im Krankenhaus	Das Buch ist fertig und gedruckt. Claude liest aus dem Buch vor. Laurent singt für Jean-Do. Céline liest eine positive Rezension des Buchs vor. <i>Gedankenfotos</i> einstürzenden Gletschereises, die rückwärts laufen. Jean-Do stirbt.
37	01:42:34-01:52:00	Intratextuelle Ebene	Abspann

Sequenzprotokoll zu *Die zwei Leben des Daniel Shore*³⁶¹

Sequenz	Zeit	Ort ³⁶²	Handlung
0	00:00-00:21	-	Vorspann 1: Produktion und Förderung
1	00:22-06:21	Marokko, Tanger	Habibi, Sohn von Imane, marokkanische Freundin von Daniel Shore, liegt mit verrenkten Gliedern und aufgeschlagenem Kopf in einer Blutlache auf einer Steintreppe. Die Steintreppe befindet sich unter dem Balkon von Henry Porters Villa. Dieser ist ein Freund von Daniel Shore. Daniel und Imane werden von der Polizei befragt. Sie waren einkaufen und haben den Jungen allein am Swimmingpool spielen lassen. Als sie zurückkamen, haben sie ihn so vorgefunden. Diese Aussage wird durch Erinnerungsfragmente unterstützt. Ein weiteres Erinnerungsfragment zeigt, wie Henry und Daniel sich streiten, weil Letzterer die Polizei gerufen hat. Der Polizist informiert Daniel darüber, dass „Sie in ein paar Stunden im Flieger nach Paris sitzen“. Es bleibt offen, ob er Daniel allein meint oder ihn und Imane zusammen.
2	06:22-06:50	-	Vorspann 2: Name des Hauptdarstellers (Nikolai Kinski), Titel, Name der anderen Schauspieler, Regisseur (Michael Dreher).
3	06:51-09:03	Marokko, Tanger	Textinsert: „3 Wochen früher“. Daniel ist in Henrys Villa und schaut sich vom Balkon aus die Stadt an. Es ist Sommer. Daniel lächelt. Abends geht er in einen Club und wird von einer jungen Frau angesprochen. Es stellt sich heraus, dass sie Prostituierte ist. Daniel lehnt freundlich ab, mit der Begründung, er habe dafür kein Geld. Er stellt sich als Amerikaner vor, der in Deutschland studiert. Imane fällt ihm auf. Sie streitet mit einem älteren Mann.
4	09:04-10:33	Marokko, Tanger	Imane gibt ihren Sohn Habibi bei ihrer Freundin Amal ab und fragt, ob diese bis zum Wochenende auf ihn aufpassen könne. Sie geht zu einem Mann und schläft mit ihm. Er müsste sie bezahlen, wirft sie aber ohne Geld aus seiner Wohnung. Imane geht.
5	10:34-13:22	Marokko, Tanger	Daniel ist in Henrys Villa. Er holt das Brot hinein, das an der Gartenpforte hängt. Dabei beobachtet er einen Jungen, der die Straße entlang geht und abrupt stehenbleibt. Sie wechseln einen Blick. Henry hat einen Jungen bei sich im Zimmer mit nacktem Oberkörper. Er wirft ihm ein Bündel Geldscheine hin. Sein Telefon klingelt, es ist Daniel. Er will wissen, ob alle Frauen Prostituierte seien und Henry erwidert, so würden die Mädchen ihre Ausbildung bezahlen und die Familie unterstützen. Nach dem Telefonat geht Henry zu seinem Wagen. Eine Kobra schlängelt sich auf der Straße, Henry betrachtet sie. Schwarzblende.
6	13:23-21:09	Deutschland, Stuttgart	Daniel ist in Deutschland, im Haus seiner Großmutter, das nun vermietet wird. Auf Nachfragen von Frau Kowalski, der Hausverwalterin, antwortet er, er sei in Deutschland, um einen neuen Doktorvater zu finden, nachdem seine Arbeit

³⁶¹ Quelle: Eigene Anfertigung.

³⁶² In diesem Sequenzprotokoll habe ich darauf verzichtet, die Erzählebenen zu benennen, da diese sich bei ambivalent markierten MMD nicht eindeutig zuordnen lassen.

			in Berlin abgelehnt wurde. Frau Kowalski erklärt Daniel, wer seine Flurnachbarn sind: Günther Feige, Bankangestellter und Elli Mahler, Sängerin. Sie zeigt ihm seine Wohnung, die alte Wohnung seiner Großmutter, in der nichts verändert wurde. Daniel ist in seiner Wohnung. Es klingelt. Elli will sich vorstellen und ihm seine Schlüssel bringen. Sie verabreden sich auf Drängen Ellis für den nächsten Abend. Nachdem Daniel joggen war, trifft er im Flur auf Feige mit einem Modellflugzeug in der Hand. Nachts meint Daniel ein weinendes Kind zu hören und lauscht an der Wand. Er blickt durch den Türspion. Feige bringt seinen Müll weg. Daniel geht ins Bett. Schwarzblende.
7	21:10-22:58	Marokko, Tanger	Daniel ist wieder im Club. Imane ist auch da und tanzt. Sie wechseln Blicke. Im nächsten Moment sitzen sie küssend im Taxi. Sie werden von der Polizei angehalten. Als der Polizist Imanes Papiere überprüfen will, steigt Daniel aus, behauptet, Imane sei seine Freundin und besticht den Polizisten. Sie können weiterfahren und Imane lächelt und küsst Daniel. Er habe soeben ihr Leben gerettet, sagt sie.
8	22:59-26:00	Deutschland, Stuttgart	Daniel zieht sich in seiner Wohnung an. Als er aus der Wohnung geht, starrt ihn ein kleiner Junge – Martin – an und isst eine Birne. Martin geht nach oben. Daniel will sich die Universität ansehen und geht durch einen Park. Er beobachtet zwei ältere Herren, die Schach spielen. Zurück im Haus seiner Großmutter, wird er von Frau Kowalski wegen der Unterlagen über das Haus aufgehalten. In seiner Wohnung schaut er aus dem Fenster und beobachtet eine Familie, die darunter entlang eilt. Martin folgt wenig später. Er und Daniel wechseln Blicke.
9	26:01-32:23	Deutschland, Stuttgart	Als Daniel seinen Müll entsorgen will, trifft er auf Elli, die ihn an ihre abendliche Verabredung erinnert, die Daniel vergessen hatte. Abends kocht Elli für sie beide und beim Essen fragt Daniel sie nach Feige aus. Sie erzählt, er sei ein armer Kerl, vermutlich Alkoholiker. Er habe ihr „mal an die Wäsche gewollt“. Daniel blickt durch den Türspion, Feige steht davor. Elli sagt, das mache er häufiger, er sei aber harmlos. Daniel fragt Elli: „Gehen wir noch mal rüber?“ Sie denkt, er wolle mit ihr schlafen und geht wütend zurück in ihre Wohnung. Daniel hört Lärm auf dem Flur. Er sieht nach. Es ist Elli, die gegen Feiges Tür trommelt. Sie bemerkt Daniel und sagt: „Da bist du ja endlich. Morgen um halb acht bei dir.“ Feige kommt aus der Tür, beschwert sich darüber, dass Elli manchmal so einen Lärm mache und wünscht Daniel eine gute Nacht.
10	32:24-34:21	Marokko, Tanger	Henry schließt mit einer Gruppe von Männern ein Drogengeschäft ab. Imane wacht neben Daniel in Henrys Villa auf, duscht und schaut sich im Haus um.
11	34:22-39:30	Deutschland, Stuttgart	Daniel wacht in seiner Wohnung auf dem Fußboden auf. Er geht zu seinem Termin mit Professor Hübner, den er als neuen Doktorvater gewinnen will. Dieser lehnt ihn mit der Begründung ab, er solle bei dem Professor promovieren, bei dem er auch studiert hat. Zurück in seiner Wohnung sitzt Frau Kowalski am Klavier. Sie habe sauber gemacht und für den Abend üben wollen.

			Sie geht. Elli steht vor Daniels Tür und fragt ihn nach dem Treffen mit seinem Professor. Daniel lügt und behauptet, es sei alles gut gelaufen. Später sitzt Daniel auf seinem Bett. Erinnerungsfragmente an Martin, wie er eine Birne isst und Daniel anstarrt. Er geht zur Tür am Ende des Flurs.
12	39:31-41:58	Marokko, Tanger	Henry trifft sich nachts mit den Drogenhändlern, um das Geschäft abzuwickeln. Die Überfahrt ist jedoch nicht sicher, so dass er das Geschäft abbricht. Tagsüber sitzen Daniel und Imane am Strand und planen, zusammen nach Europa zu gehen. Imane will so schnell wie möglich weg, doch Daniel will noch bleiben, seine Freiheit und die Sonne genießen. Der kleine Habibi spielt mit einem Modellflugzeug, das dem ähnelt, welches Feige bei seiner ersten Begegnung mit Daniel in der Hand hielt (Sequenz 6). Daniel und Imane schlafen miteinander. Eine Schlange schwimmt durch den Swimmingpool. Daniel und Imane liegen im Bett und lächeln.
13	41:59-51:06	(Überwiegend) Deutschland, Stuttgart	Daniel wacht alleine in seinem Bett im Haus seiner Großmutter auf. Vor seiner Tür sind sämtliche Hausbewohner versammelt, die zu einem Konzert in Daniels Wohnung kommen, von dem er nichts wusste. Ellis Bemerkung: „Morgen um halb acht bei dir“ (Sequenz 9) war offenbar als Information über dieses Konzert gedacht. Daniel lässt sie eintreten und das Konzert beginnt. Frau Kowalski sitzt am Klavier und Elli singt. Martin ist mit seinen Zwillingsschwestern, die das gleiche Kleid tragen, und seinen Eltern da. Daniel beobachtet ihn. Zwischendurch hat Daniel Erinnerungsfragmente an Habibi, wie Imane ihn glücklich umarmt, wie er lachend durch Marokkos Landschaft läuft und schließlich, wie er tot auf der Steintreppe liegt. Nach dem Konzert sitzen noch alle zusammen. Daniel beteiligt sich nicht an den Gesprächen, sondern beobachtet Martin und Feige, der ihm etwas ins Ohr flüstert. Als Daniel Wasser holen geht, sieht er wie Martin allein aus der Wohnung geht. Feige folgt ihm kurz darauf. Daniel will dies Elli erzählen, doch sie reagiert wütend, er solle sie damit in Ruhe lassen, sie habe am folgenden Tag eine wichtige Prüfung. Bevor sie geht, flüstert sie ihm noch ins Ohr: „Wenn alles gut geht, darfst du mich morgen vögeln.“
14	51:07-54:34	Marokko, Tanger	Daniel, Imane und Habibi sind zusammen in Henrys Villa. Daniel und Habibi ärgern Imane mit Wasserpistolen. Schließlich springen alle drei lachend in den Swimmingpool. Während Daniel und Imane miteinander schlafen, weint Habibi im Nebenzimmer. Imane erklärt Daniel, für jemanden aus seiner Welt sei das schwer zu verstehen und Habibi sollte nicht so leben müssen. Henry geht zu einer verfallenen Villa. Er trifft dort auf einen seiner Partner aus dem Drogengeschäft. Sie unterhalten sich über einen „Samir“, der guten Kontakt zu einem „Commander“ pflege. Nachts sitzt Henry alleine vor einem Lagerfeuer.
15	54:35-59:33	(Überwiegend) Deutschland, Stuttgart	Daniel wacht allein in seinem Bett im Haus seiner Großmutter auf. Er findet einen Briefumschlag von Feige, der seinen Opernführer nach dem Konzert bei Daniel verges-

			sen hat und um Rückgabe bittet. Er holt den Opernführer und dabei fällt ein Bild von einem Engel heraus, der eine Birne isst. Daniel legt den Opernführer vor Feiges Tür und versucht diese mit einem Schraubenzieher aufzubrechen. Frau Kowalski hört den Lärm und kommt mit einem Ordner die Treppe hinauf. Sie wirft Daniel vor, die Unterlagen für das Haus noch nicht mit ihr durchgegangen zu sein. Er verspricht, sie sich anzuschauen. Frau Kowalski ist von Daniel enttäuscht, weil sie dachte, er würde das Erbe seiner Großmutter weiterführen, doch dafür fehle ihm das Format.
16	59:34-01:07:37	Marokko, Tanger	Henry kehrt in seine Villa zurück. Er findet eine Schlange und hebt sie hoch. In dem Moment kommt Daniel aus dem Haus, erschrickt vor der Schlange und freut sich, Henry zu sehen. Henry erklärt Daniel, dass die Schlange nützlich sei, weil sie die Ratten frisst und setzt sie vorsichtig im Gebüsch ab. Die beiden fahren in die Stadt. Daniel erzählt von seinem Ärger mit der Doktorarbeit. Henry beobachtet einen Mann, der ein Café betritt, steigt kurz danach aus und geht zu ihm. Sie geben sich die Hand und scheinen ein Geschäft abzuschließen. Henry und Daniel treffen sich mit Samir und seinen Freunden. Imane ist mit Habibi in Henrys Villa geblieben. Als sie ihn allein auf dem Balkon spielend vorfindet, schimpft sie mit ihm, weil das gefährlich sei. Es werden Erinnerungsfragmente gezeigt, wie Imane von dem Mann hinausgeworfen wird, der sie nicht bezahlen wollte, nachdem sie mit ihm geschlafen hat. Als Daniel sich nachts zu ihr legt, nimmt sie seine Hand weg. Am nächsten Morgen redet Amal, Imanes Freundin, Daniel ins Gewissen, weil er Habibi den ganzen Tag allein gelassen hat und dass er keine Bessere als Imane finde. Daniel rechtfertigt sich damit, dass er – nachdem er sich zwei Wochen ununterbrochen um die Beiden gekümmert habe – endlich einmal aus dem Haus wollte. Er bezeichnet Henry als Freund, obwohl sie sich erst seit fünf Wochen kennen, und bezeichnet ihn als „Antiquitätenhändler“. Daniel trifft sich wieder mit Henry, Samir und den anderen Männern und kauft einen Ring für Imane.
17	01:07:38-01:09:36	Deutschland, Stuttgart	Es klopft an Daniels Wohnungstür. Es ist Elli, die ihm erzählt, ihre Prüfung sei „großartig“ gelaufen und ihn fragt, ob er am Abend mit feiern gehen wolle. Daniel verlässt seine Wohnung und trifft im Flur auf Feige und Martins Mutter, die etwas besprechen. Feige bedankt sich für den schönen Konzertabend. Daniel nickt und beobachtet, wie Feige Martins Mutter heimlich Geld zusteckt.
18	01:09:37-01:10:08	Marokko, Tanger	Samir und Daniel spielen ein Spiel. Henry spielt mit Habibi.
19	01:10:09-01:16:10	(Überwiegend) Deutschland, Stuttgart	Feige kommt aus dem Haus. Erinnerungsfragment von Daniel, der in Marokko etwas zu beobachten scheint. Daniel verfolgt Feige, wird aber durch einen Zusammenstoß mit einem Auto aufgehalten und verliert ihn aus den Augen. Daniel klopft in der Universität an Professor Hübners Tür, doch dieser reagiert nicht. Abends steht Feige vor seiner Tür und bedankt sich für den Opernführer. Während er geht hat Daniel Erinnerungsfragmente an Henry, der mit Habibi spielt und an Martin, der die Tür am Ende des Flurs öffnet.

			Elli will Daniel zur Feier abholen, doch dieser behauptet er wäre krank und wolle lieber zu Hause bleiben. Feige kommt aus seiner Wohnung und wechselt einen Blick mit Daniel. Erinnerungsfragment an Henry. Die Kamera fährt auf Daniels Küchenfenster zu. Erinnerungsfragment an den lachenden Habibi. Daniel blickt durch das Küchenfenster und sieht, wie Feige und Elli sich umarmen. Elli sieht ihn und geht.
20	01:16:11-01:17:08	Marokko, Tanger	Imanes Geburtstagsparty in Henrys Villa. Henry stellt Daniel und den „Commander“ einander vor. Imane und Daniel setzen sich gemeinsam an den Pool und küssen sich. Daniel schenkt ihr den Ring. Imane freut sich.
21	01:17:09-01:21:43	Deutschland, Stuttgart	Daniel sitzt in eine Decke gewickelt in einem Sessel vor seiner Wohnungstür und beobachtet das Geschehen auf dem Flur durch den Briefschlitz. Frau Kowalski und Feige erscheinen, gehen zur Tür am Ende des Flurs und öffnen sie. Martin ist in dem Raum. Sie schließen die Tür ab und gehen. Daniel geht langsam zu der Tür und hört in dem Zimmer ein Kind weinen. Er versucht sie zu öffnen, aber schafft es nicht. Das Licht geht plötzlich an. Niemand ist da. Daniel versucht nochmals, die Tür zu öffnen. Elli steht plötzlich im Flur und fragt ihn, was er da mache. Er antwortet: „Feige hat Martin eingesperrt.“ Elli reagiert wütend und fährt Daniel an: „Was faselst du da eigentlich immer von Feige und Martin, was für ein Problem hast du?“ Dann befiehlt sie: „Komm jetzt!“ und geht entschlossen in seine Wohnung.
22	01:21:44-01:25:44	Marokko, Tanger und Deutschland, Stuttgart im Wechsel	<i>Marokko:</i> Imane geht entschlossen in Henrys Villa, in der gleichen Haltung, mit der Elli direkt davor in Daniels Wohnung gegangen ist. <i>Deutschland:</i> Daniel folgt Elli in die Wohnung, sie fangen an, sich auszuziehen. Schneller Wechsel: Daniel schläft mit Elli (<i>Deutschland</i>). Daniel schläft mit Imane (<i>Marokko</i>). <i>Marokko:</i> Daniel und Imane streiten sich, weil sie dachte, der Ring wäre ein Heiratsantrag gewesen. Daniel schreit sie an, dass sie aufhören solle, ihn unter Druck zu setzen. <i>Deutschland:</i> Daniel ist beim Sex mit Elli verglichen mit seiner vorherigen Apathie und Lethargie, die er in Deutschland gezeigt hat, ungewöhnlich brutal. Der Streit mit Imane läuft im Voice-Over weiter. <i>Marokko:</i> Imane kommt sich mit Daniel vor wie eine Prostituierte und glaubt, Habibi und sie seien ihm gleichgültig. Henry beobachtet den Streit vom Balkon aus. Die Kobra ist wieder da. <i>Deutschland:</i> Elli und Daniel ziehen sich schweigend, ohne sich anzusehen, wieder an. Elli geht. Daniel bleibt allein vor seinem Bett sitzen. <i>Marokko:</i> Henry rät Daniel, sich wieder mit Imane zu versöhnen. Daniel geht sie suchen.
23	01:25:45-01:28:19	Marokko, Tanger und Deutschland, Stuttgart im Wechsel	<i>Marokko:</i> Imane hält weinend ihren toten Sohn in den Armen. <i>Deutschland:</i> Martin steht im Hausflur. <i>Marokko:</i> Nahaufnahme von Henry. <i>Deutschland:</i> Martin geht unter dem Küchenfenster entlang. <i>Marokko:</i> Habibi spielt mit einem Modellauto. <i>Deutschland:</i> Daniel sitzt vor seinem Bett. <i>Marokko:</i> Henry nähert sich Habibi. Dieser flüchtet. Imane fragt Daniel, wo ihr Sohn sei.

			<i>Deutschland:</i> Martin wird von Frau Kowalski in das Zimmer am Ende des Flurs gesperrt. Daniel nähert sich der Tür. <i>Marokko:</i> Henry verfolgt Habibi. <i>Deutschland:</i> Daniel greift sich einen Feuerlöscher und schlägt damit die Tür ein. Er sieht Feige mit Martin am Boden sitzen. Sie spielen. <i>Marokko:</i> Habibi flüchtet vor Henry auf den Balkon. Eine Schlange schwimmt im Swimmingpool. <i>Deutschland:</i> Erinnerungsfragment von Daniel an Feige, wie er Martin während des Konzerts beobachtet. <i>Marokko:</i> Henry erschlägt Habibi. <i>Deutschland:</i> Daniel schlägt Feige mit dem Feuerlöscher nieder. <i>Marokko:</i> Henry wirft den toten Habibi über die Balkonbrüstung. Imane trauert. Daniel starrt geradeaus. <i>Deutschland:</i> Daniel sitzt vor seinem Bett und geradeaus. <i>Marokko:</i> Habibi liegt tot auf der Steintreppe. <i>Deutschland:</i> Daniel sitzt noch immer vor seinem Bett und starrt geradeaus. Schwarzblende.
24	01:28:20-01:31:20	-	Abspann

Sequenzprotokoll zu *Mr. Nobody*³⁶³

Se- quenz	Zeit	Ort und erzählte Zeit ³⁶⁴	Handlung
0	00:00- 01:38	-	Vorspann
1	01:39- 02:18	Labor 2009	Der erwachsene Nemo Nobody kommentiert im Voice-Over ein empirisches Experiment mit einer Taube in einem Käfig. Die Taube wird so konditioniert, dass sie glaubt, ihre Taten hätten Einfluss auf zufällige Ereignisse. Nemo nennt das den „Aberglauben der Tauben“.
2	02:19- 02:21	-	Titel
3	02:22- 02:36	Leichenhalle 2009	Nemo ist tot und liegt mit weit aufgerissenen Augen auf einer Bahre in einer Leichenhalle.
4	02:37- 02:59	Unter Wasser 2009	Nemo ist in einem Wagen unter Wasser eingeschlossen und droht zu ertrinken.
5	03:00- 03:11	In einem Hotel 2009	Nemo schreckt in einer Badewanne im Badezimmer eines Hotels aus dem Wasser auf und schnappt nach Luft. Ein Mann mit Krawatte erschießt ihn.
6	03:12- 03:28	Raumschiff	Nemo wacht auf. Er ist in einer Kapsel an Bord eines Raumschiffs eingefroren. Das Raumschiff explodiert.
7	03:29- 05:22	Krankenhaus 2092	Der greise Nemo unterhält sich mit seinem Arzt. Er hat Geburtstag und ist der letzte Sterbliche, seit durch unendliche Zellerneuerung, genannt <i>Telemersierung</i> , ein Mittel gegen das Altern gefunden wurde. Er ist überzeugt davon, er sei 34 Jahre alt und fordert seinen Arzt auf, er solle ihn aufwecken.
8	05:23- 07:19	Belgien, bei Elise und Nemo 2009	Nemo schreckt aus dem Schlaf auf. Elise liegt neben ihm. Er steht auf und will die Vorhänge öffnen, doch Elise sagt, die Sonne sei ihr zu grell. Während er seine drei Kinder schulfertig macht, bringt der Postbote einen braunen Umschlag mit einem Foto darin, auf dem Nemo mit Jeanne und ihren Kindern Paul und Michael zu sehen ist. Daraufhin nennt Nemo seinen Sohn Noah, den er mit Elise hat, Paul.
9	07:20- 07:57	Belgien, bei Jeanne und Nemo 2009	Nemo erwacht in einem Liegestuhl neben dem Swimmingpool bei sich und Jeanne zu Hause. Jeanne wiederholt wortgleich Elises Bemerkung: „Die Sonne ist zu grell.“ Nemo ist verunsichert.
10	07:58- 11:25	Krankenhaus 2092 u. a.	Der greise Nemo liegt in einem Bett und schläft. Ihm werden diverse Elektroden aufgesetzt. Sein Arzt sagt, er träume. Es wird die Stadt im Jahr 2092 gezeigt. Überall sind Bildschirme, auf denen eine Fernsehsendung läuft. Der Moderator interviewt Nemos Arzt und stellt Nemo als letzten Sterblichen vor. Niemand wisse, wer er ist und woher er kommt, nicht einmal er selbst. Der Arzt hypnotisiert Nemo, um seine Erinnerungen zu wecken. Erinnerungsfragmente und <i>Gedankenfotos</i> sind zu sehen: Eine Schaukel, eine Wiese mit Mohnblumen, Kinderbeine, die über Eisenbahnschienen laufen. Der Arzt zählt bis drei und sagt Nemo, er schlafe nun.

³⁶³ Quelle: Eigene Anfertigung.

³⁶⁴ In *Mr. Nobody* sind die Orte nicht immer eindeutig zu bestimmen. Die Zuordnungen von *Belgien* und *Kanada* beziehen sich darauf, ob Nemo bei seinem Vater in Belgien geblieben oder mit seiner Mutter nach Kanada gegangen ist und was danach passiert. Zur besseren Orientierung habe ich die erzählte Zeit hinzugefügt, die sich nach Nemos Alter richtet: 1984 (Nemo ist ein Kind), 1991 (er ist ein Teenager), 2009 (er ist erwachsen) und 2092 (er ist ein Greis). Die Erzählebenen wechseln teilweise durch den *final twist*, daher benenne ich sie hier nicht.

			Der erwachsene Nemo erwacht in einem Möbelhaus, das nur Betten verkauft. Die Tapete und die Kleidung ist in dem gleichen blauen Rhombenmuster und alle tragen den gleichen Pullunder. Die Menschen um Nemo herum starren ihn an. Er läuft hinaus auf die Straße. Sie ist menschenleer. Am Rand sind exakt gleich aussehende rote Autos geparkt. Der Arzt sagt: „Sie erinnern sich doch bestimmt noch an viel mehr. Erinnern Sie sich.“
11	11:26-13:25	Im Himmel, dann bei verschiedenen Paaren im Wohnzimmer. Vor Nemos Geburt	Die Stimme des neunjährigen Nemo erzählt im Voice-Over, dass Kinder vor ihrer Geburt alles wissen, was in der Zukunft passieren kann und wird. Die Engel des Vergessens sorgen dafür, dass die Kinder all das nicht mehr wissen. Nemo wurde aber von ihnen übersehen. Dann sucht er sich seine Eltern aus. Nachdem sich unterschiedliche Paare vorgestellt haben, entscheidet er sich für das Paar, bei dem der Mann sagt: „Wie wir uns kennen gelernt haben? Es war vorherbestimmt. Kennst du den Schmetterlingseffekt?“
12	13:26-17:19	Verschiedene Orte, dann Nemos Geburtshaus in Belgien	Ein Schmetterling fliegt in China los, über eine Blumenwiese und löst am anderen Ende der Welt – in Belgien – einen Sturm aus, der ein Blatt durch die Luft wehen und auf einem Gehweg zum Liegen kommen lässt. Nemos Vater rutscht auf dem Blatt aus und Nemos Mutter beugt sich zu ihm hinunter. Sie lernen sich kennen und werden ein Paar. Nemo wächst auf und wundert sich, warum man sich an seine Vergangenheit erinnert, aber nicht an seine Zukunft.
13	17:20-19:10	Krankenhaus 2092	Ein junger Reporter betritt Nemos Zimmer. Er will ihn zu seiner Lebensgeschichte interviewen und hat dafür ein altes Tonbandgerät mitgebracht. Nemo erzählt ihm, er sei Mr. Nobody, ein Mann, der nicht existiere. Der Reporter möchte wissen, wie die Welt war, als die Menschen noch gestorben sind.
14	19:11-20:30	Fernsehstudio 2009	Der erwachsene Nemo moderiert eine Wissenschaftssendung zum Thema <i>Zeit</i>. Er fragt: „Wenn wir in einem Universum aus verwobenen Dimensionen leben, wie können wir dann unterscheiden zwischen Illusion und Wirklichkeit?“
15	20:31-22:19	Belgien 1984	Der kleine Nemo stellt fest, dass Zeit nur in eine Richtung läuft und es kein Zurück gibt. Ihm fallen daher Entscheidungen schwer. Er stellt fest: „So lange man sich nicht entscheidet, bleiben alle Möglichkeiten offen.“ Nemo trifft auf drei Mädchen aus seiner Nachbarschaft: Anna, Elise und Jeanne. Es wird gezeigt, wie er jeweils eine von ihnen als Erwachsener heiratet.
16	22:20-25:25	Belgien 1984 unter Wasser 2009 Krankenhaus 2092	Der kleine Nemo hat Schwimmunterricht und sieht dort Anna. Er beobachtet sie und die Bewegungen laufen in Zeitlupe ab. Er hat sich verliebt. Später springt er vom 3-Meter-Brett allein ins Becken und wird ohnmächtig. Der erwachsene Nemo ist in einem Auto unter Wasser eingeschlossen und droht zu ertrinken (Vgl. Sequenz 4). Die erwachsene Jeanne schwimmt auf ihn zu, um ihn zu retten. Der kleine Nemo ist noch immer ohnmächtig im Becken, der Bademeister schwimmt auf ihn zu und rettet ihn. Der greise Nemo schläft währenddessen.
17	25:26-31:53	Belgien 1984 Krankenhaus 2092	Auf dem Rückweg vom Schwimmunterricht sieht der kleine Nemo seine Mutter im Wald spazieren gehen und folgt ihr. Sie trifft sich mit einem anderen Mann, Annas Vater Harry, und küsst ihn. Nemos Vater sitzt allein zu Hause und weint. Nemos Eltern streiten sich wegen ihrer Affäre mit Harry. Er steht mit seinen Eltern am Bahnsteig und vor einer schweren Entscheidung. Geht er nach der Scheidung mit seiner Mutter

			nach Kanada oder bleibt er mit seinem Vater in Belgien? Die Mutter steigt in den Zug und als dieser losfährt, werden zwei Varianten des weiteren Handlungsverlaufs aufgezeigt: 1.) Er läuft los und kann seine Mutter noch rechtzeitig erreichen. Er geht mit ihr nach Kanada. 2.) Er läuft los und verliert einen Schuh, weil sein Schnürsenkel reißt. Er wird hierdurch aufgehalten und erreicht den Zug nicht mehr rechtzeitig. Er bleibt bei seinem Vater in Belgien. Im Jahr 2092 ist der junge Reporter im Krankenhaus verwirrt: Hat sich Nemo nun für seine Mutter oder seinen Vater entschieden? Nemos Vater nimmt ihn an die Hand und sie verlassen gemeinsam den Bahnhof. Es wird die Schuhfabrik gezeigt, die Nemos Schuhe hergestellt hat. Der Chef der Fabrik kauft minderwertige Schnürsenkel, die leicht zerreißen.
18	31:54-37:22	Kanada 1991 2009	Variante 1 wird weiterverfolgt. Nemo ist mit seiner Mutter nach Kanada gezogen. 7 Jahre später: Nemo ist ein Teenager und geht seiner Mutter mit makabren Scherzen auf die Nerven. Harry kommt zum Abendessen zu Besuch. Nemo sagt, er könne in die Zukunft sehen und sagt Harrys Tod bei einem Autounfall voraus. Seine Mutter wird wütend und gibt ihm eine Ohrfeige. In der Schule bekommt Nemo eine neue Mitschülerin. Es ist Anna. Nach der Schule gehen Nemo und seine Klassenkameraden an den Strand zum Schwimmen. Nemo kann nicht schwimmen und bleibt abseits allein sitzen. Anna kommt auf ihn zu und fragt, ob er mit schwimmen komme. Daraufhin nennt er ihre Freunde Idioten und sagt, dass er mit Idioten nicht schwimme. Anna bezeichnet ihn als „Arschloch“ und geht. Man hört Teenager-Nemos Voice-Over: „Was habe ich mir bloß dabei gedacht, zu sagen, ich schwimme nicht mit Idioten?“ Der erwachsene Nemo ist mit dem Zug unterwegs. Am Bahnhof trifft er auf die erwachsene Anna mit ihren Kindern. Sie wechseln kurz ein paar Worte, das Gespräch wirkt gezwungen. Der erwachsene Nemo fragt im Voice-Over: „Was habe ich mir bloß dabei gedacht, zu sagen, ich schwimme nicht mit Idioten?“ Er holt ein Foto aus dem Portemonnaie, das er damals am Strand geschossen hatte und betrachtet es.
19	37:23-44:02	Kanada 1991 Krankenhaus 2092	Die Situation am Strand (Sequenz 18) wiederholt sich, doch diesmal gesteht Nemo Anna, dass er nicht schwimmen kann, anstatt ihre Freunde als Idioten zu beschimpfen. Sie lächelt und leistet ihm Gesellschaft. Der erwachsene Nemo und die erwachsene Anna liegen gemeinsam im Bett und lächeln sich an. Sie sind ein Paar. Teenager-Nemo und Teenager-Anna sind verliebt und tauschen heimlich Zärtlichkeiten aus. Die Beziehung ihrer Eltern sehen sie kritisch. Nemo erzählt Anna, er könne manchmal in die Zukunft sehen. Sie stellt sich das nicht lustig vor. Nemo schließt seine Augen. Im Krankenhaus im Jahr 2092 wacht der greise Nemo auf. Der junge Reporter ist noch da. Nemo fragt ihn: „Was sehen Sie in mir auf den ersten Blick? Einen mürrischen alten Mann, der nie ihre Fragen beantwortet? Der schon ganz wirr ist im Kopf? [...] Doch das bin ich nicht. Ich bin... ich trage Shorts. Ich bin neun Jahre alt und renne schneller als der Zug. [...]“ Teenager-Nemo schleicht sich nachts heimlich zu Anna ins Zimmer. Sie küssen sich und schlafen miteinander. Am nächsten Morgen schleicht er sich zurück in sein Zimmer, als ihn seine Mutter sucht. Die Kamera fährt aus seinem Zimmer und der

			Stadt hinaus.
20	44:03-51:56	Belgien 1991 Raumschiff	Variante 2 (Sequenz 17) wird weitererzählt. Eine Postkarte aus Kanada liegt auf dem Tisch. Teenager-Nemo kommt nach Hause zu seinem Vater. Sein Vater sitzt im Rollstuhl. Er fragt seinen Sohn, wo er war und dieser sagt, er habe wie immer noch im Geschäft gearbeitet. Nemos Vater entgegnet, er solle in seinem Alter mal ausgehen, doch Nemo beteuert, er habe alles was er braucht. Nemo wäscht seinen Vater unter der Dusche. Beim Abendessen macht der Vater Nemo auf die Postkarte seiner Mutter aufmerksam, doch Nemo will sie nicht lesen. Nachts fährt Nemo schreiend auf seinem Mofa durch die Straßen. Er kommt nach Hause und sein Vater schläft. Er setzt sich an seine Schreibmaschine und tippt an einer Science-Fiction-Geschichte weiter, über eine Reise zum Mars. Das Raumschiff aus Sequenz 6 ist wieder zu sehen, während im Voice-Over die Stimme des 16-jährigen Nemo die Geschichte über die Marsreise weitererzählt. Die Passagiere des Raumschiffs werden in einen künstlichen Winterschlaf versetzt, der von einem Computer überwacht wird. Im Halbschlaf flüstert der erwachsene Nemo den Namen von Elise. Teenager-Nemo geht auf eine Party. Elise ist auch da mit ihrem älteren Freund Stefano. Sie streiten sich und Elise wirft sich schreiend und weinend auf den Boden. Dann geht sie zu Nemo und fordert ihn auf, mit ihr hinaus zu gehen. Nemo folgt ihr. Elise weint und Nemo steht hilflos daneben. Sie fragt ihn, ob er eine Freundin habe. Nemo sagt, er wolle keine Freundin. Als Elise wieder gehen will, ruft er ihr hinterher, dass die Schwerkraft auf dem Mars nur ein Drittel von der auf der Erde beträgt. Elise muss lächeln und verlangt von Nemo, ihr zu versprechen, ihre Asche auf dem Mars zu verstreuen, wenn sie gestorben ist. Nemo versucht Elise zu küssen, doch sie weicht aus und sagt, sie sei kein guter Mensch. Sie läuft davon und sagt, sie werde Nemo anrufen.
21	51:57-54:51	Fernsehstudio 2009	Nemo moderiert seine Wissenschaftssendung zum Thema <i>Verlieben</i> . Er telefoniert mit Anna. Sie sind verheiratet und haben zwei Kinder. Auf dem Nachhauseweg fliegt ein Vogel gegen Nemos Windschutzscheibe, der daraufhin erschrickt, das Steuer verreißt und das Auto in einen See befördert. Das Auto geht unter und Nemo ertrinkt. (Vgl. Sequenz 4)
22	54:52-58:13	Krankenhaus 2092 Kanada 1991	Der Arzt hypnotisiert den greisen Nemo und fordert ihn auf, sich zu erinnern. Nemo sieht die Wiese mit den Mohnblumen aus Sequenz 10. Teenager-Nemo und Teenager-Anna sind verliebt und genießen ihr Zusammensein in der Wohnung der Mutter. Sie rauchen Marihuana auf dem Balkon und haben Sex auf dem Küchentisch. Sie versprechen sich ewige Liebe und dass es kein Leben ohne den anderen gebe.
23	58:14-01:01:52	Belgien 1991	Teenager-Nemo wacht im Haus seines Vaters auf. Er steht auf und rasiert ihn. Er schreibt einen Brief an Elise und will ihn ihr bringen. Doch als er bei ihr ist, kommt sie mit Stefano aus der Tür, mit dem sie sich offenbar wieder versöhnt hat. Nemo fährt wieder weg. Auf der kurvigen Straße ist er mit dem Mofa zu schnell unterwegs und rutscht auf einem Blatt aus, das auf der Straße liegt. Er wird bewusstlos ins Krankenhaus gebracht. Er liegt im Koma. Teenager-Nemo sagt im Voice-Over: „Ich muss hier raus! Zurück! Vor den Unfall!“ Die Zeit läuft rückwärts bis zu dem Moment, als Nemo bei Elise ankommt. Stefano kommt diesmal allein aus der Tür und Nemo sieht ihn nicht. Er gibt Elise den Brief und gesteht ihr seine Lie-

			be. Sie küssen sich, doch Elise stößt ihn weg. Sie liebe Stefano, obwohl dieser sie nicht liebt.
24	01:01:53-01:05:56	Belgien 1991 2009	Teenager-Nemo sagt zu seinem Vater, er werde an dem Abend die erste Frau heiraten, die mit ihm tanzt. Er ist wieder auf der Party. Jeanne ist die erste, die mit ihm tanzt. Auf dem Rückweg sitzt sie auf dem Mofa hinter ihm. Die Stimme des neunjährigen Nemo sagt im Voice-Over: „An diesem Tag werde ich viele dumme Entscheidungen treffen.“ Dann hört man die Gedanken des Teenager-Nemo im Voice-Over: „Erstens: Ich überlasse nie wieder etwas dem Zufall. Zweitens: Ich heirate das Mädchen auf meinem Mofa. Drittens: Ich werde reich. Viertens: Wir haben ein Haus. Ein großes Haus. Gelb gestrichen. Mit einem Garten. Und zwei Kinder, Paul und Michael. Fünftens: Ich habe ein Cabrio. Ein rotes Cabrio. Und einen Swimmingpool. Ich lerne schwimmen. Sechstens: Ich werde nicht aufhören, bis alles erreicht ist.“ Der erwachsene Nemo treibt bewusstlos in seinem Swimmingpool. Jeanne springt hinein (vgl. Sequenz 16) und rettet ihn. Jeanne macht sich Sorgen. Als Nemo wieder bei Bewusstsein ist, zeigt sie ihm einen Abschiedsbrief, den sie neben dem Bett gefunden hat. Sie fürchtet, er habe versucht, sich umzubringen. Er erkennt seine Handschrift, kann sich aber nicht erinnern, den Brief verfasst zu haben.
25	01:05:57-01:12:47	Kanada 1991	Teenager-Nemo wacht neben Teenager-Anna auf und nennt sie Jeanne. Er erzählt, er habe einen seltsamen Traum gehabt. Harry und Nemos Mutter trennen sich. Harry zieht mit Anna nach New York. Bevor sie gehen, verabreden sich Nemo und Anna, dass er jeden Sonntag am Leuchtturm auf sie wartet. Nemos Mutter zerreißt Annas Briefe.
26	01:12:48-01:14:23	Kanada 2009	Der erwachsene Nemo arbeitet als Poolreiniger. Er macht den Swimmingpool eines Mannes sauber, der den gleichen Morgenrock trägt und in einem gleich aussehenden Haus wie Nemo wohnt, wenn er mit Jeanne verheiratet ist (vgl. Sequenz 24). Nach der Arbeit geht er durch den Bahnhof und denkt an Anna. Anna kommt aus der Gegenrichtung und denkt an Nemo. Sie begegnen sich nicht.
27	01:14:24-01:17:07	Raumschiff Belgien 1991	Teenager-Nemo erzählt im Voice-Over die Science-Fiction-Geschichte weiter. Die Passagiere befinden sich noch im künstlichen Winterschlaf. Auf großen Flachbildschirmen wird ein Bollywood-Film abgespielt. Derselbe Film läuft im Krankenhaus in Belgien, wo der 16-jährige Nemo nach seinem Mofa-Unfall noch immer im Koma liegt (vgl. Sequenz 23). Auf dem Raumschiff erwachen der erwachsene Nemo und die anderen Passagiere und ziehen sich an. Sie haben den Mars erreicht. Teenager-Nemo bemerkt, dass er eine andere Krankenschwester hat als sonst und fragt sich, ob das Elise sei.
28	01:17:08-01:23:11	Belgien 1991 2009	Teenager-Nemo und Teenager-Elise küssen sich vor ihrer Haustür und sie sagt, sie liebe Stefano (vgl. Sequenz 23). Diesmal antwortet er, er liebe nur sie und verspricht ihr, ihre Asche auf dem Mars zu verstreuen, wenn sie gestorben ist. Der erwachsene Nemo und Elise heiraten. Die Ehe mit Elise ist schwierig. Sie hat schwere Depressionen. Nemo versucht sie zu trösten, aber es gelingt ihm nicht. Seine älteste Tochter feiert Geburtstag. Elise steht auf und ist plötzlich vollkommen überdreht. Sie tanzt ausgelassen auf der Party und animiert alle mitzumachen. Am Abend schläft die ganze Familie glücklich zusammen ein. Am nächsten Morgen setzt Nemo seine Kinder in der Schule ab und sieht im Wagen neben sich Anna sitzen.
29	01:23:12-	Kanada	Der erwachsene Nemo, der als Poolreiniger arbeitet (vgl. Se-

	01:32:01	2009 Krankenhaus 2092	quenz 26) wacht im Zug auf. Am Bahnhof angekommen liegt die Obdachlose, der er sonst immer Geld gegeben hat, leblos am Boden. Er ruft einen Krankenwagen. Durch die Zeitverzögerung verpassen Anna und er sich diesmal nicht. Sie begegnen sich und fallen sich in die Arme. In seiner Wohnung schlafen sie miteinander und erinnern sich an ihre Zeit als Teenager. Anna sagt, sie brauche noch Zeit und gibt Nemo ihre Telefonnummer auf einem Zettel, bevor sie geht. Er solle sie in zwei Tagen unter dieser Nummer anrufen und dann träfen sie sich am Leuchtturm. Doch dann fällt ein Regentropfen auf den Zettel und die Tinte verläuft. Der greise Nemo erzählt dem jungen Reporter, dass er Anna verloren habe, weil ein arbeitsloser Brasilianer sich ein Ei gekocht habe, was eine Verkettung von Zufällen zur Folge hatte, die den Regen ausgelöst und die Nummer auf dem Zettel unlesbar gemacht hat. Er habe danach jede Spur von Anna verloren und jeden Tag am Leuchtturm auf sie gewartet. Der erwachsene Nemo schläft auf einer Parkbank neben dem Leuchtturm und träumt davon, dass Anna gekommen ist. Er wacht auf, doch sie ist nicht da. Er denkt fest an sie. Anna sitzt währenddessen im Zug und lächelt, als hätte sie bemerkt, dass Nemo an sie denkt und flüstert seinen Namen.
30	01:32:02- 01:34:21	Belgien 2009	Der erwachsene Nemo fährt zu sich und Elise nach Hause. Elise steht mitten auf der Straße im Regen. Sie ist barfuß und trägt nur ein Nachthemd. Sie weint. Nemo steigt aus dem Wagen und versucht, sie zu beruhigen. Sie schlägt ihn mit ihren Fäusten und schreit, sie werde ihn verlassen. Nemo erzählt von einem Traum, der durch die VEI dargestellt wird. Elise und er sind in der Steinzeit in einer Höhle und ein Bär greift sie an. Er verjagt den Bären, so dass Elise keine Angst mehr hat. Wenn er wieder aufwacht, sei da kein Bär, aber Elise habe immer noch Angst.
31	01:34:22- 01:35:12	Fernseh- studio 2009	Nemo moderiert seine Wissenschaftssendung zum Thema <i>Angst</i> .
32	01:35:13- 01:36:42	Eine Stadt	Der erwachsene Nemo, der mit Elise verheiratet ist, fährt in seinem Wagen durch eine Stadt in der alle die gleichen blauen Pullunder mit dem Rhombenmuster tragen, wie in dem Möbelhaus in Sequenz 10. Alle Autos sind rot und haben keine Nummernschilder. Alle Passanten starren Nemo an und eine Schrifttafel, die vom neunjährigen Nemo im Voice-Over vorgelesen wird, fordert ihn auf, sich umzudrehen. Nemo befolgt die Anweisung und erblickt sich selbst als verwirrtem Obdachlosen mit langen verfilzten Haaren und Bart, der seine Habseligkeiten hinter sich herzieht und Unverständliches murmelt. Er folgt seinem Alter Ego, das durch eine Tür verschwindet. Plötzlich befindet er sich an einem Strand. Die Stadtgrenze hinter ihm sieht aus wie eine Filmkulisse. Am Himmel fliegen rote Hubschrauber, die mit Würfeln aus Wasser Lücken im Meer schließen. Die Stimme des Arztes aus dem Jahr 2092 erklingt: „Erinnern Sie sich. Memoria.“ Nemo schließt die Augen.
33	01:36:43- 01:39:13	Krankenhaus 2092 Kino Belgien 2009	Der Arzt hypnotisiert den greisen Nemo und fordert ihn auf, sich zu erinnern. Der kleine Nemo sitzt in einem leeren Kino. Auf der Leinwand ist die Hochzeit von Elise und Nemo zu sehen. Auf dem Rückweg von ihrer Hochzeit haben Nemo und Elise einen schweren Autounfall, den Elise nicht überlebt. Nemos Gesicht ist zur Hälfte verbrannt und er trägt später Narben davon. Er kommt allein in das Haus, das er mit Elise bewohnt hätte. Er hat ein Zimmer mit einem Altar für sie hergerichtet, auf

			dem ihre Urne steht. In regelmäßigen Abständen fotografiert er Tiere, Pflanzen und Lebensmittel, die verwesen und lässt es am Computer rückwärts laufen. Abends deckt er den Tisch für zwei und isst allein.
34	01:39:14- 01:41:30	Krankenhaus 2092 Belgien 2009	Der junge Reporter ist verwirrt. Er versteht nicht, wie Nemo gleichzeitig Kinder und keine Kinder haben, wie Elise gleichzeitig tot und lebendig sein kann. Belgien 2009: Elise lebt. Nemo will das Auto waschen, obwohl er das gerade erst getan hat. Elise will wissen, was sein Problem mit dem Auto sei. Daraufhin geht Nemo hinaus und zündet sein Auto an. Er kommt zurück und sagt, es gebe kein Problem mehr mit dem Auto. Er schaut aus dem Fenster. Die Landschaft sieht aus, wie die einer Modelleisenbahn. Sechs Bauarbeiter rollen die Straße wie Teppichfußboden auf.
35	01:41:31- 01:44:46	Belgien 2009 Krankenhaus 2092	Als Nemo sich wieder umdreht, liegt nicht Elise, sondern Jeanne im Bett. Plötzlich liegt er im Schlafanzug neben ihr. Jeanne macht sich Sorgen um ihn, weil er mit den Gedanken immer woanders zu sein scheint. Abends nimmt Nemo eine Münze und ritzt auf der einen Seite „Yes“ und auf der anderen „No“ ein. Nachts stellt er sich mitten auf Eisenbahnschienen. Ein Zug kommt und Nemo wirft seine Münze. Sie zeigt „No“ und kurz bevor der Zug ihn erfasst, verlässt er die Schienen. Nemo ist in einem Flughafen und gibt sich als Daniel Jones aus. Er wird in ein Hotel gebracht und probiert im Zimmer die Kleidung von Daniel Jones an. Im Krankenhaus in 2092 erklärt der greise Nemo dem jungen Reporter, dass er nicht Daniel Jones sei. Der erwachsene Nemo nimmt im Badezimmer des Hotels ein Bad. Er schließt die Augen und als er sie wieder öffnet, wird er von einem Mann erschossen (vgl. Sequenz 5). Nemo liegt tot am Boden, während der Mann sich die Hände reinigt und sich mit einem weiteren Mann unterhält. Die Männer legen ihn im Wald ab. Nemos Leiche wird in eine Leichenhalle gebracht (vgl. Sequenz 3). Jeanne steht daneben und weint. Ihre Tränen fließen rückwärts.
36	01:44:47- 01:45:59	Belgien 1991 Mars	Teenager-Nemo liegt im Koma. Seine Eltern sitzen bei ihm. Er denkt weiter über seine Science-Fiction-Geschichte nach. Die Passagiere sind auf dem Mars angekommen und fahren in Bussen die Straßen entlang. Nemo öffnet die Urne mit Elises Asche aus Sequenz 33 und verstreut sie auf dem Mars.
37	01:46:00- 01:49:58	Belgien 2009 Krankenhaus 2092 Theater Frisiersalon	Der erwachsene Nemo legt sich zu Elise ins Bett. Sie erzählt, dass sie Stefano immer noch liebe. Sie erträgt Nemos verständnisvolle Art nicht mehr und verlässt ihn. Der greise Nemo erzählt dem jungen Reporter, dass Elise ihn verlassen hat. Der kleine Nemo sitzt in einem leeren Theatersaal (vgl. den Kinosaal in Sequenz 33). Er sieht sich ein Stück über Elise an, die sich mit einem Frisiersalon selbstständig gemacht hat. Sie sitzt auf einem Stuhl und betrachtet ein Foto von Stefano. Der erwachsene Stefano betritt den Salon und lässt sich von Elise die Haare schneiden, ohne sie wiederzuerkennen. Beim Bezahlen stockt die Handlung. Der erwachsene Nemo schreibt das Stück auf seiner Schreibmaschine. Stefano geht und Elise setzt sich zurück auf den Stuhl und betrachtet sein Foto. Der Vorhang schließt sich.
38	01:49:59- 01:51:06	Fernseh- studio	Nemo moderiert seine Wissenschaftssendung. Es geht um das <i>Prinzip der Entropie</i> , bei dem das Universum sich zu einem

		2009	Zustand zunehmender Unordnung verstreut.
39	01:51:07- 01:52:42	Mars	Anna ist auch unter der Reisegruppe auf dem Mars. Nemo und sie lernen sich kennen. Die Mars-Touristen werden aufgefordert, sich im Vorbereitungsraum ihre Schlafanzüge und Zellerneuerungsspritzen abzuholen. Nemo und Anna unterhalten sich darüber, was sie auf den Mars geführt hat. Anna studiert <i>Zeit</i> und erwartet den Zerfall des Universums für das Jahr 2092. Wer dann noch lebt, bekomme eine zweite Chance. Nemo ist gekommen, um sein Versprechen an Elise einzulösen.
40	01:52:43- 01:54:45	Belgien 2009 1991 Raumschiff Krankenhaus 2092	Der erwachsene Nemo, der von Elise verlassen wurde, sitzt an seiner Schreibmaschine (vgl. Sequenz 37). Plötzlich läuft das Zimmer voll Wasser und Nemo droht zu ertrinken. Er ist in seinem Wagen unter Wasser gefangen, schafft es aber diesmal, sich zu befreien. Er kommt im Hotelzimmer in der Badewanne wieder zu sich und wird erschossen. (Vgl. Sequenz 5) Teenager-Nemo, der im Koma liegt, bekommt mit einem Defibrillator Elektroschocks zur Wiederbelebung versetzt. Das Raumschiff beim Mars, in dem sich Nemo und Anna befinden, explodiert. (Vgl. Sequenz 6) Nemo ist im Wagen unter Wasser (vgl. Sequenz 4). Seine Gedanken sind im Voice-Over zu hören: „Wecken Sie mich auf“. Sein Airbag geht auf mit dem Schriftzug „Game over“. Der Arzt des greisen Nemos in 2092 hypnotisiert ihn und fragt, ob alles in Ordnung sei. Er zähle bis drei, dann solle Nemo aufwachen.
41	01:54:46- 01:59:28	Möbelhaus Eine Stadt	Der erwachsene Nemo erwacht erneut im Möbelhaus mit dem blauen Rhombenmuster aus Sequenz 10. Er läuft hinaus und zu einer Wohnung. Als er klingelt öffnet eine Frau die Tür, die aussieht, wie eine ältere Version von Nemos Mutter. Nemo will sie umarmen, doch sie stößt ihn weg. Er sei nicht ihr Sohn, sagt sie und ruft ihren Sohn Henry, der Nemo hinauswirft. Auf der Straße blickt er auf einen Hügel, der Nemo mit großen weißen Buchstaben – ähnlich dem Hollywood-Schriftzug – auffordert, eine bestimmte Nummer anzurufen. Als Nemo das tut, weiß der Angerufene von nichts. Nemo ruft die Auskunft an und erfährt die Adresse. Er geht dort hin und findet ein verfallenes Haus vor. Im Inneren befindet sich ein Fernseher mit einem DVD-Player. Er schaltet beides ein und auf dem Bildschirm erscheint der greise Nemo, der ihm alles erklärt und den <i>final twist</i> hier bereits einleitet: „All das kommt dir sicher ziemlich kompliziert vor, aber es ist einfacher als du denkst. [...] In diesem Leben hier gibt es dich nicht. Ich weiß nicht warum. Das weiß nur der Architekt. [...] Der Kleine. Der Junge, der dem Zug nachrennt.“ Nach dieser Unterhaltung verlässt Nemo das Haus. Er dreht sich um und ein riesiger Schuh, wie der, den der neunjährige Nemo am Tag der Trennung seiner Eltern auf dem Bahnsteig trägt, zertritt das Haus.

42	01:59:29- 02:08:44	Krankenhaus 2092 Belgien 1984-2009 Kanada 1991-2009	Das Band vom jungen Reporter ist zu Ende. Er weiß nicht, wie lange das Tonbandgerät schon nicht mehr aufgezeichnet hat. Er ist nun vollkommen verwirrt und möchte wissen, welches dieser Leben das richtige war. Der greise Nemo entgegnet, jedes dieser Leben sei das richtige, es hätte aber auch alles ganz anders sein können und hätte trotzdem genauso viel Bedeutung. Dann klärt er den jungen Reporter darüber auf, dass sie beide nur in der Vorstellung eines neunjährigen Kindes existieren, das vor eine unmögliche Entscheidung gestellt wird, zwischen seinem Vater und seiner Mutter. Er betont hiermit nochmals den <i>final twist</i>, was von der VEI unterstützt wird: Der neunjährige Nemo steht vor der Entscheidung für seine Mutter oder für seinen Vater auf dem Bahngleis. Der junge Reporter ist einer der Zugpassagiere. Im Zeitraffer werden nun die unterschiedlichen Stationen und Varianten seines Lebens, die man im Laufe des Films gesehen hat, rekapituliert. Der greise Nemo vergleicht diese Entscheidung mit dem Zugzwang beim Schach. Die einzige Möglichkeit, die einem dabei bleibt, um nicht zu verlieren, ist, nicht zu ziehen, sich also nicht zu entscheiden. Er und der junge Reporter schauen aus dem Fenster. Die Stadt mit ihren Wolkenkratzern löst sich auf und das Meer kommt zum Vorschein. Der greise Nemo sagt, der Kleine nehme es jetzt auseinander, weil er es nicht mehr benötige. Erst habe sich der Kleine nicht entscheiden können, weil er nicht wusste, was passieren würde und nun, da er es wisse, könne er sich deswegen nicht entscheiden. Der neunjährige Nemo läuft die Gleise weiter entlang und biegt in eine Straße ein. Er läuft in den Wald und hebt dort ein Blatt auf. Das Blatt sieht aus wie das, auf dem sein Vater ausgerutscht war und so seine Mutter kennengelernt hat (vgl. Sequenz 12) und das, auf dem er als Teenager mit dem Mofa ausgerutscht ist (vgl. Sequenz 23). Er bläst es in die Luft und das Blatt fliegt davon. Es fliegt zu der Stelle am Leuchtturm, an der der erwachsene Nemo jeden Tag auf Anna wartet (vgl. Sequenz 29). Anna ist wirklich gekommen. Nemo wacht auf und sie fallen sich in die Arme. Der greise Nemo stirbt und seine letzten Worte sind: „Das ist bestimmt der schönste Tag in meinem Leben. Anna... Anna...“ Dann läuft die Zeit rückwärts und der greise Nemo geht lachend langsam rückwärts durch das Krankenhaus.
43	02:08:45- 02:13:38	-	Abspann

Übersicht der Handlungsstränge in *Mr. Nobody*³⁶⁵

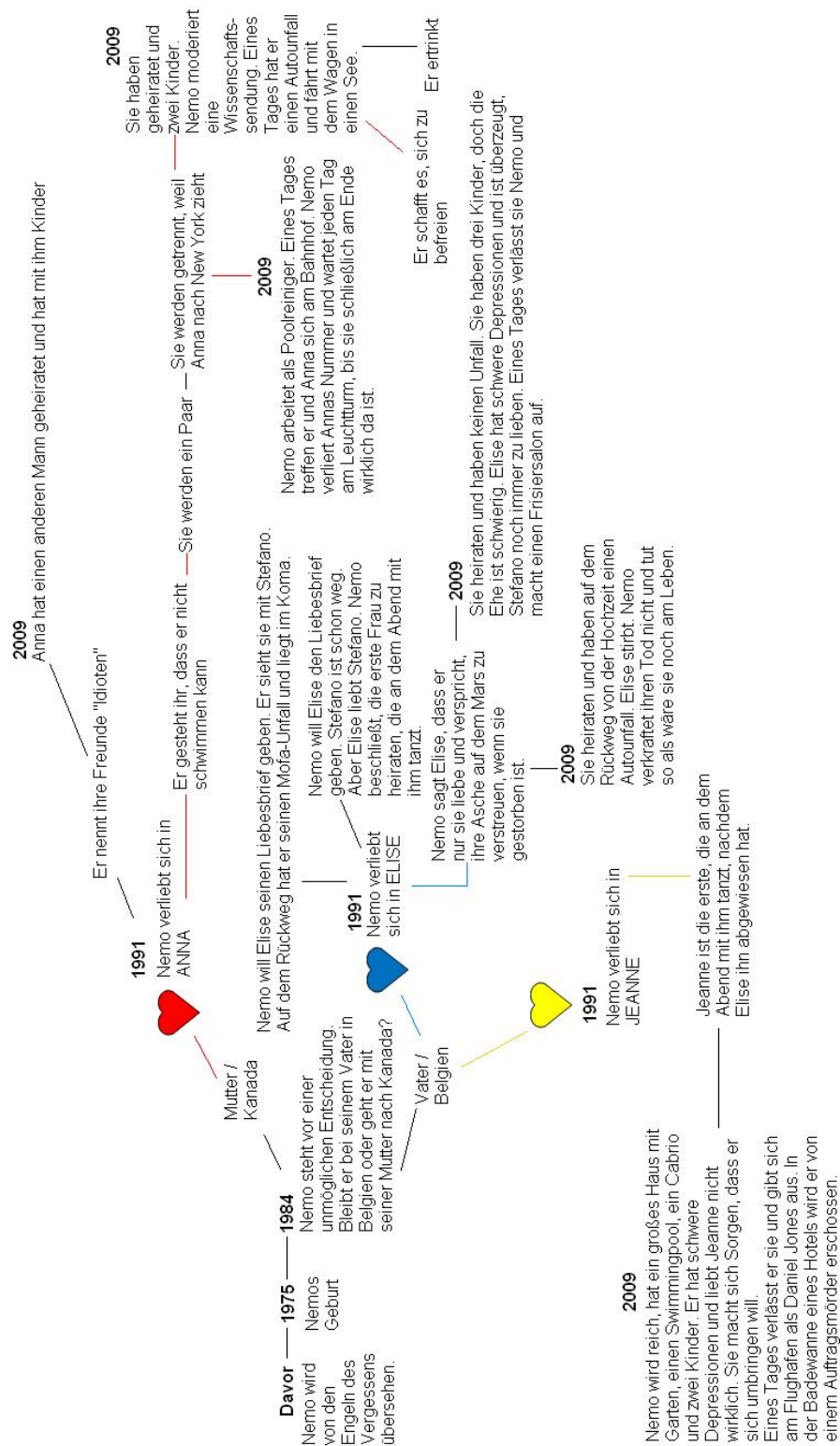


Abbildung 22: Übersicht der Handlungsstränge in *Mr. Nobody*

³⁶⁵ Quelle: Eigene Anfertigung. Der Handlungsstrang teilt sich 1984, als Nemo sich entweder für seinen Vater oder seine Mutter entscheidet. Danach teilt er sich, je nachdem, ob er sich in Anna (rotes Herz), Elise (blaues Herz) oder Jeanne (gelbes Herz) verliebt. Die farbigen Linien gehen soweit, wie die Beziehung Bestand hat. Verlässt oder verliert Nemo die jeweilige Frau, wird die Linie wieder schwarz.

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Textstellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.

Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht zu haben und bestätige, dass die eingereichte schriftliche Fassung derjenigen auf dem Speichermedium entspricht.

Mit der späteren Einsichtnahme in meine Masterarbeit erkläre ich mich hiermit einverstanden/ nicht einverstanden. (Zutreffendes bitte unterstreichen.)

Datum

Unterschrift