



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bewegte Gedanken. Der Bewusstseinsstrom als
filmisches Erzählmittel“

Verfasser

Constantin Schwab

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	3
1. ZUR PROBLEMSTELLUNG	4
2. DER BEWUSSTSEINSSTROM UND DIE KÜNSTE	6
2.1 Die Entdeckung des <i>Stream of Consciousness</i>	7
2.2 Der Strom als Kunstmittel	10
Geschichtlicher Hintergrund im Zeichen der Krise	10
Im <i>Silicon Valley des Geistes</i> : Der Einfluss der Wiener Moderne	12
Die Idee der Surrealisten	15
James Joyce, Molly und das Kino	18
2.3 Medienübergänge: Gedanken in Schrift und Bild	22
Literatur vs. Film	22
Die Übertragung ins Bild am Beispiel des <i>Ulysses</i>	24
3. DER BEWUSSTSEINSSTROM ALS FILMERZÄHLUNG	28
3.1 Definition und Problematik des <i>Stream of Consciousness</i> im Film	28
Definition des filmischen Bewusstseinsstroms	29
Das äußere Filmbild als Grundproblematik	31
Film als Denkmachine: Bergsons innerer Kinematograph	33
3.2 Film als Bilder-Strom: Die Hauptaspekte	35
Humphreys Formel für die <i>Stream</i> -Erzählung	35
Deleuze und die doppelten Bilder	37
Die unsichtbare Struktur	39
3.3 Die freie Assoziation: Andrej Tarkowskij's <i>Zerkalo</i>	41
Die Kadrierung des Glaubens	43
Das montierte Bewusstsein	47
Die interpretierte Erinnerung	52
Die akustische Gefühlsbetonung	55
Die Gleichstellung der Gedanken	57
3.4 Die Raum-Zeit-Montage: Marc Forsters <i>Stay</i>	61
Die zwei Handlungsteile	62
Die Kadrierung des Konzepts	63
Der traumästhetische Schnitt	65
Die dissoziative Erzählung	70
Das Rätsel der zu kurzen Hose	75
3.5 Schuld und Erlösung: Die Filme im Vergleich	81
4. FAZIT	85
5. LITERATURVERZEICHNIS	88
5.1 Filme	90
5.2 Weitere Quellen	91
ANHANG	92

VORWORT

Am Anfang stand ein Gefühl. Es war das Gefühl, in der jeweiligen Betrachtung der beiden Filme, um die meine vorliegende Arbeit kreist, einen durchgehenden filmischen Bewusstseinsstrom zu verfolgen. Das war noch bevor ich mir darüber im Klaren war, was dieser Begriff überhaupt bedeuten kann. Allein die soghafte, fließende Wirkung der Bilder vermochte in mir das Forschungsinteresse zu wecken, den narrativen Mechanismen dieser beiden Filme nachzugehen. Die Tatsache, dass ein Kunstwerk im Menschen eine bestimmte Wirkung auslösen kann, scheint mir schließlich die dringlichste Motivation, sich überhaupt damit zu befassen und über das Werk zu schreiben. So hat diese Arbeit bereits ein Ziel erreicht, wenn in ihr meine Leidenschaft für Filme zum Ausdruck kommt und überdies beim Lesen Lust macht, sich die behandelten Werke auch anzusehen. Am besten mehrmals.

1. ZUR PROBLEMSTELLUNG

Im Jahre 1875 wurde zum ersten Mal das bekannteste Werk des tschechischen Komponisten Friedrich Smetana aufgeführt, *Die Moldau*. Er machte sich dabei an das waghalsige Unterfangen, den Verlauf seines geliebten Heimatflusses, der Moldau, in einer sinfonischen Dichtung zu vertonen (vgl. Simsa 2009, S. 4). Ein jedes Instrument sollte die einzelnen Teile des Flusses inszenieren – anfangen bei der leisen Quelle, über das sanfte Plätschern des Wassers, bis hin zur reißenden Strömung durch die Hauptstadt Prag; Smetana wollte eine akustische Strömung erzeugen, deren künstlerische Sogwirkung jener der Moldau gleichkomme (vgl. ebd.).

Dieses berühmte Beispiel veranschaulicht anhand der klassischen Musik, was in dem Romanwesen des 20. Jahrhunderts gleichermaßen mit der neuen Technik des sogenannten „Bewusstseinsstroms“ (engl.: *Stream of Consciousness*) versucht wurde: Die Erzeugung eines Textflusses unmittelbarer Gedanken, dessen künstlerische Sogwirkung jener unseres Bewusstseins gleichkomme. Der Strom der Moldau weicht dem Strom der Assoziationen, und anstatt auf Blockflöte, Klarinette und Bläser setzt die Literatur auf einen personalen Erzählstil. „Im besten Fall“, schreibt Matthias Brütsch (2011, S. 243), „wirkt diese Technik sehr organisch und vermag den Leser regelrecht in die Innenwelt der Figur hineinzuziehen.“

Die grundlegende Frage, die meine Arbeit nun im Folgenden antreibt, ist jene, wie das Medium Film gerade diesen Effekt vermitteln kann, den Zuschauer „in die Innenwelt der Figur hineinzuziehen“. Dabei geht es mir ganz bewusst nicht um die konventionelle Darstellung von Träumen oder Flashbacks, sondern um die konkrete Untersuchung eines filmischen Gedankenflusses. Diesem fehlt der schlafende Zustand des Träumers ebenso wie die gedankliche Fokussierung der forcierten Erinnerung. Vielmehr geht es darum, die treibende Form des Bewusstseins einzufangen, die nichts festhält. Ein jeder Mensch kann bei sich selbst erleben, wie ihn das ansatzlose, fließend freie Schweifen seiner Gedanken im Kopf plötzlich zu einem Bild, einem Thema, einer Erinnerung führt, ohne zu wissen, wie ihn seine Gedanken dorthin gebracht haben. Dass es grundsätzlich möglich ist, ein solch fließendes Innenleben im Film narrativ umzusetzen, davon geht diese Arbeit aus. Die Frage ist – Wie erzähle ich einen Bewusstseinsstrom im Film?

Um dieser Frage nachzugehen, bedarf es erst einmal einer eingehenden Klärung des Begriffs und seiner Geschichte. In der Literatur heute als narrative Technik etabliert, hat die Filmwissenschaft seine Verwendung bisher eher vermieden, was die Vermutung nahe legt, dass *Stream of Consciousness* im Film weniger als solches wahrgenommen oder problematisiert wird. Ein Grund hierfür könnte darin liegen, dass die Inszenierung innerer Figurenwelten im Erzählfilm allgemein kürzer kommt als im modernen Roman beziehungsweise weniger Umfang in Relation zur Gesamterzählung einnimmt. Dass Film als Medium im Vergleich zur Literatur weniger dafür geeignet wäre, die mentalen Vorgänge einer Figur in umfassender Art und Weise darzustellen, klingt aber vielmehr nach einer vorherrschenden Wertung, als nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den narrativen Möglichkeiten des Mediums. Ein medialer Vergleich am Beispiel der wohl berühmtesten *Stream of Consciousness*-Variante in James Joyce' *Ulysses* soll dahingehend ein theoretisches Fundament bilden, auf dem der Bewusstseinsstrom als filmisches Erzählmittel spezifischer definiert werden kann.

Den Kern dieser Arbeit markiert sodann die Analyse zweier Filme, deren Auswahl auf den ersten Blick etwas irritieren mag: Stammen Andrej Tarkowskijs *Zerkalo* (UdSSR 1975) und Marc Forsters *Stay* (USA 2005) doch aus zwei völlig gegenläufigen Kulturkreisen und haben im ersten Moment formal wie inhaltlich nichts gemein, so offenbaren sie unter dem Aspekt des Bewusstseinsstroms erzählerische Parallelen, die sie in vielerlei Hinsicht verbinden. In der punktuellen Auseinandersetzung mit den Filmen will ich mich dabei von gängigen Autobiografie- und Traumdeutungen abgrenzen und in Bezug auf den Bewusstseinsstrom hin untersuchen, ob und wie die Filme einen Bilderfluss unmittelbarer Gedanken inszenieren können, dessen künstlerische Wirkung jener unseres Bewusstseins gleichkommt.

Schlussendlich versucht diese Arbeit herauszufinden, wie man den Bewusstseinsstrom im Film überhaupt begreifen kann und welche vielfältigen, narrativen Methoden die Beispielfilme benutzen, um aus ihren Erzählungen eine mentale Heldenreise durch den Kopf ihrer Figuren zu vermitteln.

2. DER BEWUSSTSEINSSTROM UND DIE KÜNSTE

Der Begriff des Bewusstseins an sich stellt ein Phänomen dar, das sich immer noch der allerletzten Klarheit entzieht. „Bewußtsein bedeutet im Allgemeinen den wachen Zustand des Geistes, in welchem sich Empfindungen, Vorstellungen, Gefühle und Strebungen nebeneinander vorfinden“, heißt es beispielsweise im *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* (Kirchner & Michaëlis 1907, S. 102). Demnach lässt sich zwar sagen, dass das Bewusstsein die Quelle unseres Geistes markiert; was jedoch die Quelle für unser Bewusstsein selbst darstellt, ist immer noch genauso unklar wie die exakte Trennung von bewussten und unbewussten Inhalten (vgl. ebd.). Wirklich ergiebige Definitionen des Bewusstseins sind im Weiteren weder tendenziell möglich, noch brauchbar. Kurzum bleibt nur festzuhalten, dass unser Bewusstsein überwiegend als Quelle sämtlicher mentaler Vorgänge verstanden wird, „zu denen auch Denken und Sinneswahrnehmungen gehören“ (Fischer 1973, S. 9).

Im Zuge künstlerischer Versuche, Bewusstseinsphänomene nicht bloß poetisch stilisiert, sondern „unmittelbar“ darzustellen, fand schließlich der „Bewusstseinsstrom“ (oder „Stream of Consciousness“) im frühen 20. Jahrhundert seinen Weg in die erzählende Kunst und ist heute zumindest in der Literatur als allgemeiner Fachbegriff für eine gewisse Erzähltechnik etabliert. Dass der Ansatz, Vorgänge im Bewusstsein unmittelbar wiederzugeben, de facto unmöglich bleibt, da Kunst an sich bereits stilisiert ist, hielt die *Stream of Consciousness*-Literaten nicht davon ab, eine künstlerisch-eigenständige Bewusstseinsstromtechnik zu inszenieren. Wie diese Technik aussehen kann, woher sie stammt, das versteht sich am besten in der Aufdeckung der zeitgeschichtlichen Herkunft des Bewusstseinsstroms. Da die Kenntnis um die Geschichte eines Begriffs meist auch zu seinem Verständnis beiträgt, soll zuerst der Erfindung dieser Wortschöpfung nachgeforscht werden, um dann seinen historischen Kontext in der Kunst zu verfolgen. Darin wird sich auch zeigen, dass der Film als Medium die Geschichte des künstlerischen Bewusstseinsstroms an mehreren Punkten berührt hat.

2.1 Die Entdeckung des *Stream of Consciousness*

Bewusstsein an sich ist immer schon auf eine Sache bezogen. Der Mensch hat stets ein Bewusstsein *für etwas* oder *von etwas*. Für den Akt der Bewusstwerdung einer Sache findet sich im deutschen Sprachgebrauch die Phrase „etwas tritt in das Bewusstsein“. Etwas tritt ein, es ist ein Eintreten im bildhaften wie im praktischen Sinne: eine Sache (ein Bild, eine Erinnerung, ein Gefühl, ...) tritt durch die geistige Eingangstür in unser Bewusstsein und vollzieht sich dadurch im Moment ihrer Bewusstwerdung – Gedanken passieren. Doch ebenso wie wir nicht sagen können, warum wir im Schlaf genau das träumen, was wir träumen, fällt es schwer, zu beantworten, warum genau jene Inhalte in unser Bewusstsein dringen, die wir im „wachen Zustand des Geistes“ erfahren. Ein inhaltliches Gefüge müsste doch auch im Kopf eine gedanklich bedingte Abfolge besitzen, die von weltlichen wie körperlichen Zuständen beeinflussbar sei. Die Komplexität einer menschlichen Gedankenfolge suggerierte schon bald eine philosophische wie psychologische Suche nach wiederkehrenden Strukturen und nachvollziehbaren Funktionsweisen im Bewusstsein des Menschen.

Aus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Denkstrukturen im menschlichen Gehirn ging schließlich die Geburt des Begriffes „Bewusstseinsstrom“ hervor. Dieses lyrisch anmutende Wort lässt sich auf die Arbeit des amerikanischen Psychologieprofessors William James zurückführen: Im Jahre 1890 veröffentlichte er die zwei wegweisenden Bände der *Principles of Psychology*, die eine fundamentale Neuinterpretation der Funktionalität menschlichen Denkens begründen sollten. Diese lässt bereits der Titel des vierten Kapitels im ersten Band anklingen: *The Stream of Thought*. Ausgehend von der Tatsache „that thinking of some sort goes on“ (James 1890, S. 204), beschreibt James fünf grundlegende Charaktereigenschaften des Denkens: (1) Jeder Gedanke tendiert zu einem persönlichen Bewusstsein; (2) im persönlichen Bewusstsein sind Gedanken ständig im Wandel; (3) die Gedanken sind kontinuierlich; (4) das Denken behandelt Objekte stets unabhängig voneinander; (5) das Denken *wählt* stets Dinge aus, für die es sich interessiert (vgl. ebd.).

Mit „persönlichem Bewusstsein“ spricht James dabei die Tendenz an, dass alles Denken immer besitzergreifend ist; es existiert weniger *das* Denken, als vielmehr *mein* Denken, *dein* Denken (vgl. ebd., S. 226). Von dieser Betrachtung aus wird der dritte Punkt

entscheidend: *Im persönlichen Bewusstsein existieren Gedanken fortlaufend.* James' Argumentation weist das menschliche Denken als ein riesiges Kontinuum, eine einzige, mächtige Strömung aus, das sich zwar im ständigen Wandel befindet, nicht aber aus kleinen, gesonderten Teilchen zusammengesetzt wird. Selbst wenn es in der Strömung des Denkens Unterbrechungen gibt, werden diese Lücken im Bewusstsein nicht als solche wahrgenommen (vgl. James 1890, S. 237). Heute könnte man diesen Effekt mit der Wahrnehmung einer Filmvorführung vergleichen: Eine Unterbrechung im Denken spürt das Bewusstsein ebenso wenig als störend, wie ein Schnitt zwischen zwei fortlaufenden Filmeinstellungen nicht als störend empfunden wird.

Der Inhalt unseres Bewusstseins wird von uns also immer als Teil eines Ganzen gefühlt, eines Ganzen, das nur wir selbst fühlen können, dem simplen Grund zufolge, dass wir selbst das Ganze sind (vgl. ebd., S. 238). James' Kernaussage bildet also die Einheit des Ichs – das Ich ist das Ganze, welches unser Bewusstsein zusammenhält, dessen Inhalte wiederum kontinuierlich *fließen*:

„Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ are the metaphors by which it is most naturally described. *In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.*“

(James 1890, S. 239)

Der Begriff des *Stream of Consciousness* war geboren. Was bedeutet das nun für unseren Kontext? Mit seinen Erkenntnissen gab William James unseren geistigen Vorgängen nicht nur einen neuen Namen, er prägte damit vor allem ein neues Verständnis für das innere Vorgehen im Menschen. Im Strom des Bewusstseins vermengen sich Gefühle und Gedanken, Erinnerungen, Assoziationen und Vorstellungen zu einem fließenden Gebilde, eingefangen in ihrer subjektiven Unmittelbarkeit. Was im Bewusstsein vorgeht, ist stets subjektives Erleben. Ich erhalte meine subjektiven Eindrücke, wie mein Bewusstsein sie auswählt und von anderen, uninteressanten Inhalten abgrenzt. Die Subjektivität des Denkens als Nährboden der Existenz führt im logischen Umkehrschluss zwangsläufig auch zu der Erkenntnis, dass wir uns nie in ein anderes Individuum, geschweige denn in ein anderes Lebewesen hineinversetzen können. Der Philosoph Thomas Nagel (1974) veranschaulicht diesen Umstand so trefflich wie einfach in seinem Aufsatz *What is it like to be a bat?* Er kommt darin zu dem Schluss, dass egal, wie viel wir über die sensomotorischen

Fähigkeiten von Fledermäusen in Erfahrung bringen, egal, wie präzise wir ihr ausgeklügeltes Ortungssystem zu verstehen glauben – wir werden niemals erfahren können, wie es sich wirklich anfühlt, eine Fledermaus zu sein (vgl. http://web.archive.org/web/20071024145103/http://members.aol.com/NeoNoetics/Nagel_Bat.html).

Das ist der Makel des subjektiven Empfindens, das ist aber gleichermaßen auch der Umstand, der „stream of consciousness“ und „subjective life“ so spannend für die erzählende Kunst macht: der Versuch, das subjektive, innere Erleben und Empfinden einer fiktiven Figur einfühlsam darzustellen (auch wenn man als Kunstschaffender das eigene Bewusstsein in seinem Werk ohnehin nie ganz ausschalten kann).

Hier baut sich die Brücke von James' Begrifflichkeit zum Ufer der Literatur: In der Auffassung, das Fundament unseres Daseins bilde sich aus der persönlichen, subjektiven Erfahrungswelt, lässt sich eine offenkundige Parallele zwischen William James und dem Dichter Hermann Bahr ausmachen. Wie Jörg Pottbeckers in seiner Dissertation *Stumme Sprache* (2008) sehr präzise darlegt, pocht Bahr auf einen neuen literarischen Zugang, welcher sich in genau dieser subjektiven Erfahrungswelt ausdrücken soll und sich dadurch bewusst von bewährten Erzähltechniken abgrenzt. Diesen neuartigen Schwerpunkt „auf innere Zustände in der Literatur der Jahrhundertwende und den Jamesschen Terminus des ‚stream of consciousness‘ verbindet also ein originärer Ansatz, der von einem absolutgesetzten, subjektiven Realitätszugang [...] ausgeht“ (Pottbeckers 2008, S. 62).

Worauf Pottbeckers jedoch nicht eingeht, ist die Frage, ob James mit seinen *Principles of Psychology* direkten Einfluss auf die Literatur der Jahrhundertwende genommen hat oder ob die zeitliche Nähe seiner Erkenntnisse zu den neuen literarischen Tendenzen zur Innerlichkeit bloß eine bemerkenswerte Koinzidenz darstellt; so oder so ist für meine Arbeit weniger die Beantwortung dieser Frage von Relevanz, als das Aufzeigen der parallelen Entwicklungen im psychologischen wie im künstlerischen Bereich des auslaufenden 19. Jahrhunderts. Im August 1890, nur kurz nachdem James' *Principles* erschienen, veröffentlichte Hermann Bahr seinen Aufsatz *Die neue Psychologie*, „in dem er die Forderung an die Literatur stellte, die diffizilen Zustände der Seele und der Gefühle zu schildern“ (ebd., S. 44).

Diese Forderung Bahrs ist zwar noch nicht mit der Innovation des künstlerischen Bewusstseinsstroms gleichzusetzen (schon Shakespeare ließ seine Figuren von diffizilen Seelenzuständen sprechen), doch begründete sie mithin eine neue Tendenz,

die eine erste Voraussetzung für den literarischen *Stream of Consciousness* darstellte. Bahrs Forderung gilt stellvertretend für neue poetische Gedankenströmungen, die weit über Landesgrenzen hinausgehen und dafür gesorgt haben, dass dem menschlichen Bewusstsein zur Jahrhundertwende ein höherer Stellenwert zukommen sollte, angetrieben von zeitgeschichtlichen, gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen.

2.2 Der Strom als Kunstmittel

Geschichtlicher Hintergrund im Zeichen der Krise

„Like the fella says, in Italy for 30 years under the Borgias they had warfare, terror, murder, and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland they had brotherly love – they had 500 years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.“
The Third Man (Reed 1949)

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert waren sich Philosophen, Literaten, Künstler und Sprachwissenschaftler gleichermaßen einig: Es herrscht eine Sprach- und Wahrnehmungskrise. Das eigene Bewusstsein, die Erfahrung in der Welt sowie die Befähigung zum sprachlichen Ausdruck derselben, wurden weitläufig in Frage gestellt (vgl. Pottbeckers 2008, S. 35f.). Es war eine Zeit im Umbruch, im Wandel; der Abgrenzung von einer überholten Vergangenheit steht die Unbestimmbarkeit einer möglichen Zukunft gegenüber. Schuld daran war nach Pottbeckers (2008) vor allem eine Vielzahl an neuen technischen Errungenschaften, mit denen sich die Gesellschaft konfrontiert sah: der Ausbau von Pressearbeit, Funktelegraphie und Telefon, die Einführung der Eisenbahn – und auch die Erfindung des Films (vgl. ebd.).

Michael Lommel (2011, S. 68ff.) spricht in diesem Kontext von einer ersten „Globalisierung der Zeit“ um 1900. Er sieht die technischen Fortschritte verantwortlich dafür, dass sich ein neues Zeitgefühl etablierte; Eisenbahnfahrpläne waren ausschlaggebend für eine globale Anpassung der Uhren, sie prägten eine neue „Zeitdisziplin“, während das Kino demgegenüber die Manipulation und die Auflösung der Zeit darstellte (vgl. ebd.). Verbunden mit der Entwicklung von industriellen

Ballungszentren entstand eine Beschleunigung des gesellschaftlichen Lebens, man konnte schneller reisen, schneller arbeiten, bekam mehr Eindrücke in kürzerer Zeit, war Zeitzeuge der Geburt moderner Großstadtheftik. Die Konsequenz dieser gesellschaftlichen Veränderungen äußerte sich in einer spürbaren Unruhe, „[w]eil soziale Beschleunigung Identitäten auflöst“ (Lommel 2011, S. 73).

Jene Unruhe machte sich laut Pottbeckers (2008, S. 37f.) auch in der Literatur der Jahrhundertwende bemerkbar. Die Auflösung der Identität lieferte den Grundstein für literarische Experimente, die traditionellen Strukturen des Romans schienen nicht mehr vereinbar mit diesem neuen, zerrissenen Lebensgefühl; klassische Handlungsstränge wurden plötzlich mit Argwohn beäugt, geschlossene Erzählungen mit Skepsis versehen, einheitlicher Stil negativ angerechnet. Die Hinwendung zu experimentellen literarischen Formen war der Ausdruck einer allgemeinen Sprachkrise, welche sich wiederum in der aufgelösten Identität, der „fehlenden Einheit“ des Ichs verankert sah (vgl. ebd.).

Während also bei William James gerade die Einheit des Ichs als Ergebnis der Beschäftigung mit dem Inneren festgelegt wird, ist es nach Pottbeckers (2008, S. 41) bei den Literaten des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Gegenteil, nämlich die gefühlte Spaltung des Ichs, welche das Interesse am menschlichen Innenleben weckt. Der schnelle technische Fortschritt sorgt für einen schnelleren Alltag, der schnellere Alltag sorgt für eine gesellschaftliche Überforderung, diese sorgt für das Gefühl der Zerrissenheit. Ein Gefühl, das sich auf die Literatur niederschlug und den modernen Roman in eine innovative Richtung lenkte: Statt äußerer Abgeschlossenheit und Tatendrang der Figuren traten innere Stimmungen und spontane Selbstreflexionen in den Mittelpunkt, manifestiert in der Erfindung des inneren Monologs (vgl. ebd.). Der neue Heldentypus handelt nicht gern, viel lieber reflektiert er seine Gedanken, seine Probleme, sein Leiden; Ibsens Dramenfiguren sind für Pottbeckers (ebd.) das beste Beispiel hierfür.

Ob man nun aber von einer Wahrnehmungs-, Identitäts- oder Bewusstseinskrise sprechen mag (oder von allen diesen), fest steht, dass sich zu Beginn der Moderne selten klar herauskristallisiert hat, wie eine allgemeine Krise als Katalysator für künstlerische Innovationen dienen kann. Die Auseinandersetzung mit dem zerrissenen Ich, die Hinwendung zum Intimen aufgrund neuer Lebensverhältnisse begründete einige der größten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts.

Einer der führenden Dichter, die dieses neue Lebensgefühl niederzuschreiben versuchten, war der bereits erwähnte Hermann Bahr. Er fungierte in Wien als „Schaltstelle“, als intellektuelles Medium, das die österreichische Hauptstadt mit Resteuropa verband und regen Gedankenaustausch ermöglichte; was woanders gedacht und geschrieben wurde, berichtete Bahr in Wien und verhalf damit der Stadt, zur künstlerischen Hochburg aufzusteigen (vgl. Ackerl 1999, S. 7).

In einer Zeit also, in der innere Unruhen und äußere Veränderungen den Weg zu einer literarischen Bewusstseinsstromtechnik ebneten, sollte die Stadt Wien eines der einflussreichsten geistigen Zentren bilden.

Im *Silicon Valley des Geistes*: Der Einfluss der Wiener Moderne

„So wie ein ins Wasser geworfener Stein immer größere Kreise zieht“, schreibt Isabella Ackerl (1999, S. 7), „wuchs die Moderne in Wien aus den ersten Erwähnungen Hermann Bahrs, eroberte die Literatur [...] und ebnete dem Expressionismus den Weg“. Die zwei Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910, welche die Wiener Moderne umfassten, bildeten eine extrem kreative Hochphase in allen Künsten, wie sie in einem solch kurzem Zeitraum ein einmaliges Phänomen darstellt. Alan Janik bezeichnete diese außergewöhnliche künstlerische Schaffensperiode gar als „Silicon Valley des Geistes“ (vgl. Ackerl 1999, S. 8).

Doch warum hatte sich gerade in Wien „die europäische Moderne in klarster und intensivster Form etabliert“ (ebd., S. 4)? Die Gründe hierfür sind diffizil und umfassend: Ähnlich wie bei den anderen Zentren quer durch Europa befand sich auch Wien im Umbruch – die Stadt pendelte irgendwo zwischen Fortschrittsglaube und Untergangsstimmung, der langen Friedensperiode standen ungelöste Konflikte gegenüber; exemplarisch hierfür nennt Ackerl (1999, S. 6) die soziale Ungleichheit sowie die schwierige Frage nach Nationalitäten. Im wilden Kontrast dazu bewunderte das Volk Klimts pompöse Glanzbilder und feierte eine Unzahl wissenschaftlicher Errungenschaften in minimaler Zeitspanne (vgl. ebd.).

Neben Klimts Malerei und Mahlers Musik war es aber vor allem die zeitliche Verbindung zweier Intellektueller aus gänzlich anderen Bereichen, die der Wiener Moderne den nachhaltigsten Stempel aufdrückten; der eine ein junger Arzt mit Hang

zur Poesie und Hypnose, der andere ein eigenwilliger Neurologe. Ihr gemeinsamer Nenner: das unermüdliche Interesse am Traum als Ausdruck der Innerlichkeit. Sowohl Arthur Schnitzler (der sich vor seinen Schreiberfolgen als Mediziner bewährte) als auch Sigmund Freud fanden dabei gleichermaßen den Weg zum Traum über die intensive Beschäftigung mit Nervenkrankheiten (vgl. Surowska 1990, S. 38).

Während Freud sich dem Thema jedoch auf psychologischer Ebene nähert und 1900 mit seinem bahnbrechenden Werk *Die Traumdeutung* nicht nur die Psychoanalyse begründet, sondern sich auch in eine träumerische Welt wagt, „die bisher nur Dichtern ahnungsvoll bewusst war“ (Ackerl 1999, S. 12), verarbeitet Schnitzler seine Traumerfahrungen in literarischen Skizzen und Erzählungen. Unbestreitbar war der Einfluss von Freuds *Traumdeutung* auf das neue Weltbild zur Jahrhundertwende dabei ebenso immens, wie er das Erzählwerk Schnitzlers mitprägte (vgl. Surowska 1990, S. 35). Freuds Psychoanalyse, die sich später auch in der Filmwissenschaft niederschlug, „beeinflusste zudem das literarische Verfahren des ‚stream of consciousness‘ bzw. des ‚inneren Monologs‘ zur direktassoziativen Darstellung psychischer Befindlichkeiten“ (Pottbeckers 2008, S. 38).

Dieser freudsche Einfluss mag sich in Schnitzlers Beschäftigung und literarischer Handhabung mit Traum, Identität und Bewusstsein an vielen Stellen wiederfinden, entscheidend ist, dass Schnitzler in dieser Zeit zu einem personalen Erzählstil gefunden hat, der wiederum enormen Widerhall in der Literatur fand. Der erzählende Autor tritt hierbei bewusst in den Hintergrund, mit Hilfe des inneren Monologs entsteht eine neue Nähe zu den Figuren, die ihre konsequente Vollendung zum ersten Mal in Schnitzlers *Leutnant Gustl* erfahren sollte, ebenfalls 1900 erschienen. Barbara Surowska (1990) sieht in dieser berühmten Erzählung jene Charakteristik am weitesten ausgeprägt, die sämtliche Gedankenmonologe Schnitzlers durchziehen, nämlich das „Neben- und Ineinander von erinnerten und augenblicklichen Situationen in einem Gedankenablauf“ (S. 49).

Diese Charakteristik ähnelt bereits stark dem, was man später als literarischen Bewusstseinsstrom bezeichnen wird, dennoch verbleibt Gustls Monolog neben seinen Erinnerungsmomenten allerdings zu sehr ein innerer Kommentar der äußeren Handlung, um als reiner Bewusstseinsstrom verstanden zu werden. Zwar ist Gustls Gedankenverlauf fließend, doch trotzdem mit informativen Bemerkungen gespickt, die einen auktorialen Erzähler errahnen lassen und das Gefühl einer direkten Adressierung an den Leser erwecken (welche ja eben ausgeschaltet werden möchte).

Nichtsdestoweniger sind Schnitzlers Verdienste für die Entstehung einer erzählerischen Bewusstseinsstromtechnik nicht hoch genug anzurechnen. Schließlich ist der radikale Versuch, eine gesamte Erzählung im inneren Monolog zu verfassen, eine komplexe „Seelenlandschaft“ zu skizzieren, die vielleicht mutigste Umsetzung von Bahrs Forderung, unmittelbare Seelenzustände künstlerisch aufzuzeigen. Vor allem die Einführung eines personalen, subjektiven Erzählstils (einhergehend mit der Erfindung des inneren Monologs) öffnete die Pforte zur umfassenden Darstellung von Gefühlen und Gedanken, eben jenen „Seelenzuständen“, wie Bahr sie nennt. In Anlehnung an ihn bringt Jörg Pottbeckers die Anliegen und Möglichkeiten dieser neuen Erzählperspektive prägnant auf den Punkt:

„Speziell die *personalen* Erzählformen können sich der Distanzlosigkeit annähern [...].

Aus der Innenperspektive der Figuren kann so der Strom von Assoziationen in individueller Diktion und Gebrochenheit und ohne gliedernde Logik eines Erzählers wiedergegeben werden. Das Erzählen gliedert sich in Episoden, Reihungen von Impressionen, Erlebnissen und Visionen, die allein [...] der Assoziation folgen und somit Reflexe innerer Abläufe sind, die keiner äußeren Logik unterworfen werden.“

(Pottbeckers 2008, S. 54)

All diese Aufzählungen geben exakt das wieder, was der Bewusstseinsstrom in der erzählenden Kunst zu sein versucht: Der inszenierte, „unmittelbare“ Blick in den Kopf einer Figur. Distanzlos. Ungegliedert. Dass die obige Ausführung Pottbeckers den Arbeiten William James' ähnelt (man beachte bloß den zentralen Begriff des „Stroms von Assoziationen“), verdeutlicht nur einmal mehr die Nähe der Psychologie zur Kunst um 1900 beziehungsweise im umgekehrten Sinne das Interesse der erzählenden Kunst an der Psychologie; denn sämtliche Forderungen und Entwicklungen im künstlerischen Bereich zeigen deutlich an: Die Psychologie war in Mode.

Die psychologisch gefärbte Literatur macht bereits erahnbar, warum der *Stream of Consciousness* in seiner zukünftigen Begriffsverwendung überwiegend als literarisches Erzählmittel verstanden wird. Dennoch tragen durchaus alle Künste, die etwas erzählen wollen, das Potenzial in sich, einen Bewusstseinsstrom mit ihren Mitteln darzustellen. Genau genommen, alle Künste, die eine zeitlich-narrative Dimension aufweisen. In diesem Sinne kommt das Medium Film der Literatur schon sehr nahe, sind doch beide Mediensysteme erzählerisch ausgerichtet. Um 1900 hatte der Film jedoch, erst in Kinderschuhen steckend, mit seinen eigenen Problemen zu kämpfen; so besitzt ein Medium zu Beginn seiner Geschichte schließlich noch ganz andere Voraussetzungen als

eines, das schon auf eine lange Historie zurückblicken kann. Interessanterweise prägte die Erfindung des Films den Bewusstseinsstrom als Kunstmittel trotzdem entscheidend mit – und zwar gleich auf zweifache Weise: Erstens, weil das Kino (wie oben erwähnt) ein neues Zeitgefühl mitbestimmte das sich in der Literatur bemerkbar machte, und zweitens, weil Film das äußere Leben überragend wiedergeben konnte und die Literatur dadurch zwang, neue Erzählwege zu beschreiten, wie es auch Pottbeckers (2008, S. 39) erkannte: Mit dem neuen filmischen Verfahren, die Realität in scheinbarer Bewegung einzufangen und bildhaft festzuhalten, konnte sich der Roman natürlich nicht messen. Das sofortige Interesse der Menschen am Film beeinflusste dahingehend neue Literaturexperimente und -sujets, ähnlich wie die Fotografie eine neue, abstraktere Entwicklung in der Malerei bestimmte (vgl. ebd.).

Dass der neue Wille, Gefühle und Gedanken zu veräußerlichen, Kunst überschreitend stattfand, zeigt sich nach Ende der Wiener Moderne besonders in einer aufkommenden Kunstströmung, die heute vielleicht zuerst mit der Malerei assoziiert wird, dessen ursprüngliche Idee jedoch eine sehr viel größere war und dessen Einfluss auf künstlerische Bewusstseinsdarstellungen nicht ignoriert werden sollte.

Die Idee der Surrealisten

„Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes.“

Pierre Reverdy (zit. n. Breton 2009, S. 22)

Glaubt man André Breton (2009), so entstand die neue Kunstform des Surrealismus aus einer puren Unzufriedenheit mit dem Gegenwärtigen. Regelrecht angeekelt von puristischem Formwillen und penibler Klarheit in Theater und Romanwesen – Motive, die zur Zeit des Ersten Weltkrieges immer noch geläufig waren – machte sich der junge Franzose auf, den menschlichen Geist zu befreien. Breton (2009, S. 14f.) störte sich an dem von ihm gefühlten Hang der Menschheit zur Entmystifizierung des Unbekannten, an diesem unbegründeten Hass auf alles Wunderbare. Er wollte, dass sich der Geist der Kunstschaffenden von allen Motiven und Schemata fernhält, allen Kommentaren, Vorausplanungen und Talenten abschwört und stattdessen nur auf sich selbst und seine reine Vorstellungskraft gerichtet sei (vgl. ebd.).

Schließlich sollte es ausgerechnet eine Begegnung mit Sigmund Freud in Wien sein, die Breton nachhaltig beeinflusste und sein im Jahre 1924 veröffentlichtes *Erste Manifest des Surrealismus* entscheidend mitbestimmte. Ähnlich wie Schnitzler zeigte sich auch Breton beeindruckt von Freuds Entdeckungen im Feld des Traumes; die absolute Gleichstellung des Traum inhalts mit dem Inhalt des Wachseins schien ihm endlich ein geeigneter Weg, seinen Appell an die pure Imagination durchzusetzen (vgl. Breton 2009, S. 16). Im Unterschied zu Freud interessierte sich der junge Franzose allerdings weniger für die Analyse und Deutung von Träumen, als vielmehr für die reine *Traumerfahrung*. Der Traumbericht war demzufolge eine erste Aktion, die der Surrealismus begründete, eine zweite erprobte das „automatische Schreiben“; ein von Breton (2009, S. 24f.) forcierter Prozess, bei dem der Schreibfluss mit dem Denkfluss gleichzeitig einhergeht und dadurch ein strömendes Diktat erzeugt; kurz gesagt: eine unzensurierte Niederschrift dessen, was einem gerade in den Sinn kommt.

Denselben Begriff des „automatischen Schreibens“ verwendet zuvor bereits William James (1890, S. 202ff.) im Zusammenhang mit Hysteriebehandlungen: Um Betroffene zur Heilung zu verhelfen, gab man ihnen im Trancezustand einen Stift, mit dem sie unbewusste Inhalte ungeordnet niederschreiben sollten. In James' Ausführungen also noch als unorthodoxe Heilmethode aufgezeigt (für ihn ein Beweis dafür, dass ein Bewusstsein an Stellen existiert, an denen man es nie erwartet hätte), verwendeten die frühen Surrealisten die Praxis des „automatischen Schreibens“ als künstlerisches Darstellungsmittel. Für sie stellte gerade diese Aktion eine neue Möglichkeit dar, zu einem ursprünglichen, weil völlig unmittelbarem Denken zurückzufinden, ein Denken, das sich in der Sprache (beziehungsweise in der Schrift) ausdrücken sollte.

In dieser anfänglichen Praxis weist der Surrealismus die wahrscheinlich größte Parallele zur Bewusstseinsstromtechnik auf; so kommt es auch, dass die erste, von André Breton in seinem Manifest publizierte Definition des Surrealismus den Forderungen eines Hermann Bahrs durchaus ähnelt:

„SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“

(Breton 2009, S. 26)

In dieser Definition findet sich wieder ganz eindeutig der Verweis auf die Psyche; einen „wirklichen Ablauf des Denkens“ auszudrücken gleicht der Darstellung von

Seelenzuständen und die Betonung ein „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft“ zu praktizieren, erinnert an den neuen personalen Erzählstil, der keiner äußeren Logik und Gliederung unterliegt. Insofern kann die Idee der Surrealisten als eine konsequente Weiterführung des literarischen Umbruchs zur Jahrhundertwende im Licht von Freuds Traumerkenntnissen verstanden werden. Während die künstlerische Elite um 1900 erst durch die gefühlte allgemeine Krise zu neuen Romanformen fand, forderte Breton (2009) in seinem *Zweiten Manifest* gar die explizite Hervorbringung einer „Bewusstseinskrise allgemeinsten und schwerwiegendster Art“ (S. 55), um zu einem „wahrhaftigen Denken“ zurückzufinden (ebd.).

An dieser Stelle muss jedoch ein massiver Unterschied hervorgehoben werden, der die Idee der Surrealisten grundlegend von der Idee des *Stream of Consciousness* abgrenzt: Was der Surrealismus zu seinem Beginn will, ist die Entfesselung des *eigenen*, tiefsten und unmittelbarsten Bewusstseins, ohne kalkulierten Formwillen. Was der *Stream of Consciousness* will, ist die Bewusstseinsdarstellung *einer fiktiven Figur*, die so tut *als ob* sie unmittelbar wäre.

André Breton (2009) selbst markierte diesen Unterschied und stellte die surrealistische Absicht jenen Satzschöpfungen etwa eines James Joyce gegenüber: „Joyce hält dem illusorischen Strom bewußter Assoziationen eine von allen Seiten brandende Flut entgegen, die letztlich auf die möglichst genaue *Nachahmung* des Lebens zielt“ (S. 127), wohingegen die anfänglichen Surrealisten eine ursprüngliche Sprache aus sich selbst zu schöpfen suchten. Im Gegensatz zu Joyce geht es ihnen somit „nicht mehr darum, sich der freien Gedankenassoziation zu *bedienen*, um ein *literarisches* Werk hervorzubringen, das durch seine Kühnheiten alle vorangegangenen zu überbieten sucht“, wie Breton (2009, S. 128) schreibt, sondern allein darum, das volle Potenzial der Sprache offenzulegen und es wie eine bunte Blume neben dem grauen Asphalt der Sprachkonventionen sprießen zu lassen.

Der frühe Surrealismus entsprang also der Sprache, er beherrschte die Dichtung, noch ehe er Malerei und Film eroberte. Auf dem Weg zu einer Bewusstseinsstromdarstellung nimmt er allerdings die Kurve und wendet sich von einer Figurenerzählung ab in seinen eigenen Kopf, um die traumhafte Seite des Denkens zu entfalten, ohne bewussten Werkgedanken. Aus heutiger Sicht der hoch artifiziellen Entwicklung des Surrealismus mag diese ursprüngliche Ansicht zwar mehr als inszenierte Pose des Künstlers wirken, spricht sich aber in jedem Fall für eine Kunst aus, die auf sich selbst gerichtet ist und

nicht auf die fiktive Figur. Dass Breton sich in diesem Zusammenhang aber dennoch mit James Joyce auseinandersetzt und dessen Werk kommentiert, zeigt wiederum Joyce' Einfluss auf die Künste seiner Zeit und bringt uns an einen Punkt in der Geschichte, an dem sich der *Stream of Consciousness* als künstlerisches Erzählmittel endgültig einen Namen gemacht hat.

James Joyce, Molly und das Kino

Es mag sich als schwer haltbar erweisen, James Joyce als den eigentlichen Erfinder des *Stream of Consciousness* zu bezeichnen (dafür variieren die literaturwissenschaftlichen Ansätze und Definitionen dieses Begriffes einfach zu stark), getrost darf man aber sagen, dass Joyce am meisten Profit aus der Vorgeschichte dieser Technik geschlagen hat, um sie in konsequentester Form auszubauen und für sich zu formen (vgl. Eco 1973, S. 355f.). Neben seinen gleichermaßen experimentierfreudigen Zeitgenossen Virginia Woolf, Dorothy Richardson oder William Faulkner, sollte es schließlich Joyce vorbehalten bleiben, den *Stream* bei Lesern und Kritik populär zu machen. Zudem finden sich in Joyce' Werk erstaunliche Parallelen zu einer modernen filmischen Erzähltechnik.

Wie bereits angedeutet wurde, beeinflusste die Erfindung des Films schon indirekt eine Vorentwicklung des *Stream of Consciousness* um die Jahrhundertwende mit, in Joyce' literarischem Werk – speziell in seinem 1922 erschienenen Opus Magnum *Ulysses* – lassen sich nun auch konkrete Anleihen und Parallelen zur Filmtechnik ausmachen. „If Joyce was not actually inspired by trick films, at the very least he borrowed literary techniques from earlier attempts at what could be considered a cinematic form“, bestätigt Thomas L. Burkall (1996, S. 267) den scheinbar kinematographischen Einfluss auf sein Werk.

Joyce selbst zeigte sich bereits früh als großer Bewunderer der Illusionsmaschine Kino. Schon in jungen Jahren entsagte er seiner Heimat Irland und zog hinaus auf das europäische Festland. Seinen *Ulysses* schrieb er in Triest, Zürich und schließlich in Paris, wo er ab 1920 lebte und den Roman 1921 vollendete. Dabei dürfte es ihm nicht ungelegen gekommen sein, dass der Filmmagier George Méliès um 1920 seine neuesten kinematographischen Werke in Paris vorführte, nur unweit von Joyce' Wohnung entfernt (vgl. Burkall 1996, S. 261). Bereits damals spürten auch Schriftstellerkollegen

in Joyce' Werk offenkundig filmische Elemente mitschwingen; Virginia Woolf zum Beispiel verglich den direkten Effekt seines Stils mit jenem des Kinos – ein Gedanke, den die frühe Rezeption des *Ulysses* entschieden teilte (vgl. Brister 2010, S. 136).

Doch was zeichnete den Joyceschen *Stream of Consciousness* eigentlich aus? Was verband ihn – mehr als sämtliche Erzählungen zuvor – mit dem Kino? Sein epischer Roman *Ulysses* inszenierte den literarischen Bewusstseinsstrom in zügelloser Konsequenz und zwang dadurch die Kritik wie auch die Literaturwissenschaft zur näheren Auseinandersetzung mit diesem Begriff als eine eingrenzbare *Technik*. Unter diesem Aspekt wagt sich Robert Humphrey (1972) gleich zu Beginn seines viel beachteten Buches *Stream of Consciousness in the Modern Novel* an eine möglichst schlüssige Erklärung; ihr zufolge haben alle Romane, die jene Technik verwenden, „as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented“ (S. 2).

Die metaphorische Phrase des „screens“ als Projektionsfläche für Bewusstseinsinhalte klingt dabei wohl nicht rein zufällig nach dem Prozedere einer Filmvorführung. Natürlich war die Technik des Kinos immer schon eine der Metaphorik sehr empfängliche, im Kontext von Humphreys Idee des literarischen *Stream of Consciousness* erhält die Filmtechnik aber noch einen weiterführenden Stellenwert: Eines der zentralen Mittel, um die Richtung von *Stream of Consciousness*-Fiktion zu lenken, ist der filmische Kunstgriff („*cinematic*“ *device*) der Montage (vgl. Humphrey 1972, S. 49f.). Die Auflösung von Raum und Zeit mit Hilfe von montageartigen Einschüben und Erzählbrüchen (Rückblende, Zeitlupe, Vision, ...) wurde dabei von niemandem so bedingungslos betrieben wie von Joyce. Seine Anleihe einer filmischen Zeit- und Raummontage in der Schrift soll den Effekt eines erzählerischen Mehrwerts haben: Das figurative Innenleben wird gleichbedeutend mit dem Außenleben repräsentiert (vgl. ebd.).

Dieses Verfahren verdeutlicht sich allein in dem Umstand, dass die gesamte Handlung des *Ulysses* bloß auf einen einzigen Tag im Leben des Leopold Bloom beschränkt ist. Den unterschiedlichen Gedanken, Stimmungen, Imaginationen und Gefühlswelten der Figuren wird dabei ebensoviel Gewicht verliehen, wie dem Geschehen in der Außenwelt, der Handlung des Plots. *Ulysses* spitzt Bahrs Forderung nach der Zurschaustellung von Seelenzuständen in umfassendster Weise zu, das Element der

Zeitdehnung wird durch expliziteste Gefühlsbeschreibungen und eingereihte Parallelhandlungen in den Mittelpunkt verfrachtet.

Hier passiert das, was Umberto Eco (1973, S. 201) als die „Auflösung der Handlung“ bezeichnet: Anstatt eines zusammenhängenden Fortlaufs der Geschichte, der zu einem bestimmten Ende führt, werden konstruierte, für eine kohärente Handlung unrelevante Kommentare der Figuren eingeschoben. Somit wird dem Kunstwerk eine neue Offenheit verliehen, da es sich nicht mehr bloß um Handlung kümmert, sondern darum, mithilfe der Figuren eine neuartige „Aussage über die Welt“ (ebd.) zu treffen. Dass diese neue Offenheit in Roman, Theater und bildender Kunst nicht sofort auch das Kino erreichte, scheint nur allzu logisch, ist ein solch junges Medium doch erst einmal damit beschäftigt, seine eigenen Konventionen einzuführen. Was nun aber Joyce betrifft, so konnte er mit Hilfe von kinematographischen Techniken eine offene Romanform schaffen, in der wesentliche und scheinbar unwesentliche Geschehnisse völlig zusammenfallen. Bei Joyce passieren „nicht mehr große wichtige Dinge, sondern alle die kleinen unbedeutenden Dinge, ohne Verbindung zueinander, im inkohärenten Fluß ihres Eintretens, die Gedanken wie die Gesten, die Vorstellungsassoziationen wie die Verhaltensautomatismen“ (Eco 1973, S. 354).

Was Joyce hierbei praktiziert, ist nicht nur eine Fortführung experimenteller Romantendenzen um die Jahrhundertwende, es ist eine konsequente Zuspitzung eines Nebeneinanders von willkürlichen Dingen, eine absolute Gleichstellung von banalen und wichtigen (existenziellen) Momenten. Diese Praxis wiederum ist ein Verdienst der Bewusstseinsstromtechnik: Die Inszenierung von Gedanken lässt uns am Figurenbewusstsein teilhaben. Und in ihrer Unmittelbarkeit können Gedanken nun mal auch äußerst banal sein. Was früher unvereinbar, da unwichtig für die Geschichte war, ist nun in einem Potpourri der Gedanken vereint. So ist es plötzlich möglich, dass auf ein „Warum bin ich hier?“ ein „Warum geht der Fleck nicht aus meinem Hemd?“ folgt. Wichtiges und Banales reichen sich brüderlich die Hand, wechseln sich ab und werfen ein völlig neues Licht auf die Frage, was denn für den Inhalt eines Romans tatsächlich wesentlich sei: „Der *Ulysses* ist nun gerade geprägt [...] durch gleichberechtigte Einfügung des unbedeutenden Faktums neben dem bedeutenden – so sehr, daß [...] alle Fakten, da sie gewichtslos werden, die gleiche Bedeutung annehmen“ (ebd., S. 355).

Am besten verdeutlicht sich diese Praxis im letzten Kapitel des *Ulysses*, dem berühmten Schlussmonolog: Molly, die Ehefrau Blooms, liegt im Bett neben ihrem Mann. Durch sein nächtliches Heimkommen unsanft geweckt, verfällt sie in Gedanken und lässt diese

frei durch ihren Kopf schweifen, bevor sie wieder zurück in den Schlaf gleitet. Ohne Punkt und Komma vermengen sich nun auf dutzenden Seiten große und kleine Erinnerungen, plötzliche Sinneseindrücke, sexuelle Fantasien, zurückgehaltene Fürze, Ohrwürmer und reflektierte Eheprobleme, bis Molly schließlich mit dem romantischen Gedanken an Blooms Heiratsantrag einschlummert:

„und ich hab gedacht na schön er so gut wie jeder andere und hab ihn mit den Augen gebeten er soll doch noch mal fragen ja und dann hat er mich gefragt ob ich will ja sag ja meine Bergblume und ich hab ihm zuerst die Arme um den Hals gelegt und ihn zu mir niedergezogen daß er meine Brüste fühlen konnte wie sie dufteten ja und das Herz ging ihm wie verrückt und ich hab ja gesagt ja ich will Ja.“

(Joyce 1975, S. 988)

Der Verzicht auf jegliche Satzzeichen (der einzige Punkt ganz am Ende darf symbolisch für das Einschlafen gesehen werden) will hier einerseits die Unmittelbarkeit von Mollys Gedanken unterstreichen, andererseits werden ihre ineinander fließenden Gedanken dadurch an Bedeutung gleichgestellt, wie Eco (1973, S. 355) schon erkannt hat. Mollys *Stream of Consciousness* liest sich wahrhaftig wie ein sprachlicher Strom und fühlt sich eben durch den Bruch mit Satzkonventionen so an, als würde man den ungeordneten, unabgegrenzten Gedanken der Figur beiwohnen. An dieser Stelle fällt das zweite wichtige Mittel zur Bewegung eines Bewusstseinsstroms ins Auge: die freie Assoziation. „Each detail is“, schreibt Robert Humphrey (1972, S. 48) in Bezug auf Mollys *Stream*, „carefully associated with a previous one.“

Dieser Aspekt, dass Gedanken und Gefühle im Bewusstsein (so wahllos sie auch scheinen mögen) den Gesetzen der Assoziation folgen und durch sie ausgelöst werden, lässt sich auch in sämtlichen filmischen Bewusstseinsstromerzählungen wiederfinden. Mit der Analyse von Joyce' Stil zeigt sich also, dass für Literatur und Film durchaus gleiche Muster existieren, um zu erzählen, was im Kopf von Bloom, Molly oder wem auch immer stattfindet. Problematisch wird es erst, wenn es um die spezielle mediale Umsetzung jener Muster geht.

2.3 Medienübergänge: Gedanken in Schrift und Bild

„If it can be written, or thought, it can be filmed.“

Stanley Kubrick (in Halliwell 1988, S. 403)

Die Frage ist berechtigt, ob sich ein Erzählmittel, das die Literatur erobert hat, auch einfach so für das Medium Film verwenden lässt; denn nur weil sich im *Ulysses* montageartige Einlagen und andere filmische Elemente erkennen lassen, ist das Werk noch lange keine simple Anleitung für eine Verfilmung. Tatsächlich herrschte früh die Meinung vor, ein solch visionäres Werk wie *Ulysses* müsse auf die Leinwand gebracht werden; Joyce selbst stand diesem Gedanken allerdings skeptisch gegenüber, wenn überhaupt, so traute er diese heikle Aufgabe höchstens dem von ihm verehrten Sergej Eisenstein oder dem deutschen Filminnovator Walter Ruttmann zu (vgl. Spiegel 1976, S. 74f.). Eine Zusammenarbeit mit einem von den beiden kam jedoch nie zustande und das Kinopublikum musste schlussendlich bis zum Jahr 1967 warten, ehe *Ulysses* zum ersten Mal verfilmt wurde. Gründe, warum es schwierig ist, dieses Mammutwerk und in erster Linie natürlich seine *Stream of Consciousness*-Passagen zu verfilmen, gibt es genug. Um sie besser nachvollziehen zu können, scheint es mir dabei hilfreich, einige formbedingte Unterschiede der beiden Mediensysteme Literatur und Film eingehend zu durchleuchten.

Literatur vs. Film

Wie unterschiedlich Literatur und Film doch sind, zeigt sich bereits in ihrer zeitlichen Dimension: während das Leseerlebnis eines Romans zwischen einigen Stunden und wochenlanger Beschäftigung mit dem Werk variieren kann (von Dürrenmatts kurzweiligem 110-Seiter *Der Richter und sein Henker* bis zu den knapp 1000 Seiten des *Ulysses*), pendelt sich die Betrachtung eines Spielfilms im Durchschnitt auf relativ überschaubare 90-120 Minuten ein. Grundlegend kann sich ein Roman sehr viel mehr Zeit lassen (beziehungsweise dem Leser mehr Zeit abverlangen), um beispielsweise seine Figuren zu charakterisieren oder Schauplätze genauestens zu beschreiben. Auf der anderen Seite reicht dem Film dafür oft ein einzelnes Bild, was zeitliche Relationen zwischen den Medien nur erschwert. Neben dieser grundverschiedenen Charakteristik

der beiden Mediensysteme sieht Matthias Adrion (2007) ihren Hauptunterschied in der ungleichen Anzahl ihrer Informationskanäle: Der Roman ist einzig und allein auf die Schrift beschränkt, der Film hingegen verfügt über „fünf Kanäle zur Übermittlung seiner Erzählung: das Bewegtbild [...]; Dialog/Sprache der Darsteller; Musik; Geräusche; und Schrift (z.B. in Form von Unter- und Zwischentiteln)“ (S. 12).

In der Literatur trägt der innere Monolog als schriftliches Fundament die Erzählung ganz alleine, im Film ginge das nur, wenn er als Zwischentitel eingeblendet wird, womit man aber andere Informationskanäle ausblenden müsste. Als in seiner Form angepasstes Element verschiebt sich der innere Monolog im Film deshalb zumeist aus der Schrift in die Sprache, wird also entweder zum theaterhaften Vortrag des Schauspielers (was im modernen Spielfilm eine Ausnahme darstellt) oder in überwiegenden Fällen zu einem *Voice Over*. Im filmischen Gesamtbild kann dieser jedoch nur als begleitendes Element zur Unterstützung der anderen Informationskanäle dienen und verliert dadurch die Alleinwirkung der gelesenen Schrift.

Dank dieser Mehrheit an Vermittlungskanälen steht der Film daneben allerdings im Besitz einer wertvollen Fähigkeit, die dem Roman verwehrt bleiben muss: die Inszenierung von Simultaneität. Während der Buchroman die Einheiten seines einzigen Kanals (sprich die Wörter/Laute in der Schrift) immer nur nacheinander anordnen kann, ist das Medium Film in der Lage, unterschiedliche Informationen simultan miteinander zu verknüpfen und darzustellen. So kann das idyllisch-friedvolle Bild einer ruhigen Kleinstadt gleichzeitig einen bedrohlichen, akustischen Unterton bekommen (wie man es etwa in David Lynchs *Blue Velvet* vorfindet) und dadurch mehrere Stimmungen in einem Moment vereinen. In der Literatur hingegen können diese Informationen nur nebeneinander stehen und verlieren dadurch die Ambivalenz des einzelnen Filmbildes.

Diese scheinbare Überlegenheit des Films bringt aber auch einen Nachteil mit sich: Werden alle Kanäle benutzt, so kann keiner ignoriert werden – durch das Mehr an Information hat der Film Probleme, gewisse erzählende Elemente bewusst zu verhüllen (wie es der Roman sehr gerne praktiziert). Matthias Adrion (2007, S. 12) erklärt diese Kehrseite am Beispiel des Protagonisten: Im Roman kann dessen Aussehen, Alter oder gar Geschlecht für den dramaturgischen Effekt zurückgehalten werden, in der gängigen Filmkonvention ist es aber quasi unmöglich, den Protagonisten nicht zu zeigen (ein Aspekt, der in Tarkowskij's *Zerkalo* ausgenutzt wird, um Erzählkonventionen bewusst zu unterlaufen, wie sich später noch zeigen wird).

Neben den divergierenden Kanälen unterscheiden sich Literatur und Film nach Adrion (2007, S. 14) vor allem anhand der verschiedenen Erzählinstanzen. Eine Einmischung des Erzählers, kommentierte Ich-Narrationen oder auktoriale Erzählungen sind im Film zwar mit einer banalen Erzählerstimme nachahmbar, diese kann den Lese-Effekt aber nicht gleichwertig einfangen, wie oben bereits gezeigt wurde. Nun verbleibt dem Film als einzige Erzählinstanz nur die Kamera, die aber „keineswegs mit dem literarischen Erzähler gleichgesetzt werden kann“ (ebd.). Der Grund dafür ist augenscheinlich: Wo ein Roman seine Geschichte häufig aus Sicht des Protagonisten erzählt, findet sich kaum ein fiktionaler Film, der uns seinen Inhalt „durch die Augen“ des Helden sehen lässt, einfach deshalb, weil sich ein ganzer Film auf diese Art sehr mühsam inszenieren lässt und zudem unglaublich anfühlt (vgl. ebd.).

Im Erzählfilm geht es deshalb weniger darum, zu zeigen, was der Protagonist sieht, sondern vielmehr darum, mit der Kamera die Szenen zu filmen, die etwas über die Figur aussagen. Die Kamera ist ein unsichtbarer Erzähler, der nur in den seltensten Fällen als solcher in Erscheinung tritt. Im Roman kann sich der Autor nur sehr schwer unsichtbar machen: Selbst wenn die äußere Erzählinstanz ausgeblendet wird (wie in Mollys Monolog), zeigt sich das Mittel des Autors (sprich die Schrift) besonders deutlich. Das System abstrakter Zeichen in der Schrift steht dem konkreten,ameratechnischen Einfangen der äußeren Welt gegenüber. Wie eine solche Divergenz der Mediensysteme den gleichen Inhalt in seiner Wirkung verändert, zeigt sich am Beispiel des *Ulysses* besonders deutlich.

Die Übertragung ins Bild am Beispiel des *Ulysses*

Zurück ins Schlafzimmer der Blooms. Werfen wir noch einmal einen Blick auf Mollys *Stream of Consciousness*: Im Bett liegend denkt sie über sechzig Seiten nach, verweilt in stummen Gedanken, ohne, dass in dieser Spanne auch nur irgendeine äußere Handlung passieren würde (abgesehen von gelegentlich vorbeifahrenden Zügen, deren Geräusche ihren Gedankenfluss unterbrechen und mitlenken). Genau dieser bewusste Verzicht auf äußere Handlung, das Verbleiben im Kopf der Figur, ist wohl die größte Herausforderung für das Medium Film, einen Bewusstseinsstrom zu visualisieren. Bis heute haben sich zwei Filmemacher an diese Herausforderung gewagt und Joyce' Vorlage auf den Filmstreifen gebannt: Joseph Strick mit *Ulysses* 1967 und Sean Walsh

mit *Bloom* 2003. Die folgende Analyse konzentriert sich darauf, welche Techniken die beiden Filmemacher benützen, um Mollys Bewusstsein zu visualisieren.

Schon ein erster Blick auf die Struktur beider Verfilmungen zeigt, wie essentiell wichtig dieses Schlusskapitel des Joyceschen *Ulysses* den Machern erscheinen musste. Im Verhältnis zur restlichen Filmzeit ist Mollys Gedankenfluss in beiden Versionen auffallend lang; wo ein ausufernder Roman wie Joyce' *Ulysses* für eine Filmadaption natürlich hier und da gekürzt werden muss, übernehmen beide Verfilmungen den Schlussmonolog in sehr getreuer, umfassender Weise, bei Stricks *Ulysses* macht er gar ein knappes Viertel der gesamten Laufzeit aus (vgl. Adrion 2007, S. 41). Sean Walshs *Bloom* nimmt sich hingegen die Freiheit, dieses letzte Kapitel der Vorlage zu teilen und den Monolog an Beginn und Ende zu setzen, um so die Filmerzählung mit Mollys Figur zu rahmen.

Neben der eingeräumten Länge von Mollys *Stream* ist den zwei Verfilmungen ebenfalls gemein, dass sie vordergründig auf das Element des *Voice Overs* setzen, um diesen zu erzählen. In Joseph Stricks *Ulysses* herrscht tatsächlich ein fünfundzwanzigminütiges, durchgehendes *Voice Over*-Stück vor, Mollys Stimme spricht ohne große Pausen in einem Schwall ihre ungeordneten Gedanken über das Bild, ähnlich fließend (da wörtlich übernommen) wie Joyce' Schriftbild in der literarischen Vorlage. Neben dem Blick auf die gegenwärtige, nachdenkende Molly im Schlafzimmer montiert der Film dabei im Rhythmus zur Erzählstimme immer wieder Assoziations-, Erinnerungs- und Fantasiebilder, die Mollys Gedanken bebildern sollen. An manchen Stellen verbleiben die Bilder auch bloß ein symbolischer Kommentar. Adrion (2007, S. 77) gibt als Beispiel hierfür eine Stelle an, bei der Mollys Schwelgen von ihrem äußerst männlichen Liebhaber mit rohen, animalisch wirkenden, afrikanischen Masken illustriert wird.

Dieses Beispiel ist typisch für Stricks Inszenierungsstil, in ihm verdeutlicht sich aber auch der Nachteil dieses Verfahrens: Da die Filmbilder stets von der permanenten Erzählstimme motiviert sind, fehlt es ihnen an Eigenständigkeit – die Stimme gibt den Bildern erst ihre Bedeutung. So entsteht das Paradox, dass ein Roman, der seinem Schreibstil nach als enorm filmisch gilt, eine Kinoadaptation zur Seite gestellt bekommt, die sich merkwürdig „unfilmisch“ anfühlt, wie es auch der berühmte französische Filmkritiker André Bazin in seiner ihm eigenen, prägnanten Wortwahl bemerkte: „The way things are, it would seem as if the cinema was fifty years behind the novel“ (zit. n. Spiegel 1976, S. 78).

Ähnlich verhält es sich mit Sean Walshs *Bloom*: Auch hier erfahren wir Mollys Gedanken durch ihre unsichtbare *Voice Over*-Stimme, die sich nur in wenigen Momenten selbst ausstellt, wenn Molly in ihrem Schlafzimmer sitzend in die Kamera blickt und ihre Worte dadurch direkt an ein Publikum adressiert. In diesen Momenten verschmilzt die Stimme mit dem Bild, löscht durch ihre plötzlich offene Erzählerfunktion aber gleichzeitig auch die Nähe zur Figur aus; diese Inszenierung ähnelt stark dem dramatischen Soliloquy, bei welchem die Sprecherin ihren Text auswendig und akzentuiert vorträgt, die Bühne ganz allein für sich. Verstärkt wird diese theaterhaft-poetische Inszenierung noch durch Einschübe von klassischer Musik und idyllischen Landschaftsbildern aus Mollys Erinnerung. Bilder, die wiederum eine Stimme unterstützen und zur schwelgerischen Atmosphäre eines traditionellen Historienfilms beitragen – leider aber nicht die fließende *Stream of Consciousness*-Wirkung der literarischen Vorlage erzielen. Die ungeordnete Unmittelbarkeit von Mollys Gedanken weicht einer üppig inszenierten Erzählrahmung des Films. Stimmig, schön, aber dadurch ebenso distanziert und wenig intim, was der Prämisse des Bewusstseinsstroms entgegengesetzt ist.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen: Sowohl Stricks *Ulysses* als auch Walshs *Bloom* setzen den von Joyce geschaffenen Bewusstseinsstrom der Molly mit Hilfe des *Voice Overs* um, welcher zwar abwechslungsreich bebildert wird, aber wenig aus den Möglichkeiten seines eigenen Mediums schöpft, weshalb beide Verfilmungen zuweilen eher wie ein illustriertes Hörspiel wirken, denn wie eine eigenständige Filmadaption. Diese Problematik rührt aus dem einfachen Umstand der Versteifung auf die literarische Basis – die Last der Vorlage scheint beiden Filmen zu groß, um sich von ihr zu emanzipieren, also setzen die Filme auf eine bebilderte Kopie, eine wortwörtliche Übernahme des Romans. Der illustrierte *Voice Over* ist aber nun mal nicht gleichzusetzen mit dem literarischen Monolog. Zumal ist das Element des *Voice Overs* im Film ein Mittel, das in seiner herkömmlichen, erzählerischen Verwendung allgemein als eher konventionell, einfallslos oder eben „unfilmisch“ gilt: Film ist seiner Form nach dazu geschaffen, Dinge zu zeigen, nicht über sie zu sprechen. Deshalb allein schon kann der gesprochene Monolog im Film niemals den gleichen Stellenwert besitzen wie der geschriebene Monolog im Roman. Und deshalb sind die beiden *Ulysses*-Verfilmungen auch einfach das, was sie sind, können aber nicht als gute Beispiele für einen filmischen *Stream of Consciousness* verstanden werden. Ihr Problem ist schlichtweg das fehlende

Bewusstsein für die mediale Eigenheit. Mit anderen Worten: Um Mollys Gedankenfluss zu adaptieren, setzen die Filme auf Bilder, die eine Stimme unterstützen, anstatt die Stimme als eventuelle Ergänzung zu dem visuellen Hauptgehalt seiner Bilder zu verwenden. Das wirkt dann äußerst konventionell, zuweilen belanglos. Wenn Joyce' Werk aber im Stile eines Filmes geschrieben wurde, wie viele Filmkritiker strikt behaupten (vgl. Spiegel 1976, S. 78), so speist sich diese Ansicht wohl aus der Tatsache, dass Joyce sich über die Konventionen der Literatur hinweggesetzt hat; sein *Ulysses* ist eine Collage aus Konventionsbrüchen, eine ebenso komplexe wie ideenreiche Verschachtelung von Erzählstilen, ein wilder Ritt durch verschiedenste Schrift- und Sprachformen, intertextuellen Verweisen und Anspielungen. Folgerichtig kann ein solch unkonventionelles Werk nicht in einen konventionellen Film verwandelt werden, ohne den schmerzhaften Verlust seiner Wirkung hinzunehmen, die erst aus der reinen Experimentierfreude heraus entstanden ist. Vielleicht ist es ja tatsächlich unmöglich, Joyce' Roman werkgetreu zu adaptieren *und* seinen Geist einzufangen. Das Hauptproblem daran ist jedoch nicht die Unmöglichkeit, simulierte Gedanken zu verfilmen, sondern vielmehr die Unmöglichkeit, Joyce' Vorlage hinter sich zu lassen (vgl. Adrion 2007, S. 43). In diesem Zusammenhang ist es wohl auch kein Zufall, dass die beiden zu behandelnden Filme in dieser Arbeit jeweils auf Originaldrehbüchern basieren.

Gerade eine scheinbar so ausgefallene Erzähltechnik wie der *Stream of Consciousness* bedarf eines hohen Grades an Unkonventionalität, um in seiner filmischen Form nicht zu einer unbeholfenen Bebilderung zu verkommen. Dass der Film als Medium dazu im Stande ist, sollte mittlerweile unbestritten sein; die Fähigkeit zur Simultanität, zur Aufbrechung der Zeit, zur Erschaffung fantastischer die Bilder – bloß ein paar Aspekte, auf die das kinematographische Medium zurückgreifen darf. Um den Effekt des unmittelbar wirkenden Bewusstseinsstroms im Film hervorzubringen, um die Gedanken und Gefühle einer Figur zu erzählen, kann sich unser Medium folglich an seinen eigenen Techniken und Möglichkeiten orientieren.

3. DER BEWUSSTSEINSSTROM ALS FILMERZÄHLUNG

3.1 Definition und Problematik des *Stream of Consciousness* im Film

An dieser Stelle ist noch einmal zu betonen, dass der Bewusstseinsstrom nicht mit dem inneren Monolog gleichzusetzen ist. Wenn dem so wäre, dann benötigte es für unseren Begriff gar keine Verwendung (erst recht nicht im Kino). Wenn dem so wäre, könnte der Film nur mittels Sprache beziehungsweise Schrift Gedanken ausdrücken, seine Bilder im Kommentar verbleibend. Denn der innere Monolog an sich ist in der Sprache und *nur* in der Sprache verankert. Bereits in der psychologischen Auslegung von William James' *Stream of Consciousness* definiert sich dieser aber nicht nur verbal, sondern kann auch anderen „mind stuff“ wiedergeben – ein Geräusch, eine Empfindung, ein Bild (vgl. Pottbeckers 2008, S. 60ff.). Das menschliche Bewusstsein arbeitet auf sämtlichen Kanälen, die auch das Kino unterstützt; visuelle und akustische Wahrnehmungen im Gehirn verkehren gleichermaßen auf einer vorsprachlichen Ebene. Robert Humphrey (1972, S. 3) unterstützt diesen Gedanken, indem er alle Bewusstseinsvorgänge im Menschen auf das „speech level“ und das „prespeech level“ vereinfacht. Letzteres betrifft die nichtkommunikative Aktivität des Verstandes, die nur auf sich selbst gerichtet ist, also genau jene, um die es hier geht. Dieses „prespeech level“ wird im literarischen *Stream of Consciousness* natürlich ebenso wie das „speech level“ an der Schrift festgemacht, kann als Äquivalent im Film aber genauso gut durch einen anderen Informationskanal ersetzt werden (vgl. ebd.).

Humphrey (1972, S. 23) versteht den *Stream of Consciousness* im Roman als einen Überbegriff für Bewusstseinsdarstellungen von fiktiven Figuren; ihm zufolge ist der innere Monolog nur eine besondere Technik, um den *Stream of Consciousness* zu präsentieren. Diese Auslegung mag in der Literatur funktionieren, den Bewusstseinsstrom bloß als einen allgemeinen Überbegriff zu definieren, scheint mir aber trotzdem etwas problematisch. Der Bewusstseinsstrom ist nicht einfach nur ein Überbegriff, er ist konkreter gesprochen ein narratives Verfahren zur allumfassenden Bewusstseinsdarstellung fiktiver Figuren.

Definition des filmischen Bewusstseinsstroms

Schreibt man vom Strom des Bewusstseins, vom mentalen Gedankenfluss, so löst diese Begrifflichkeit augenblicklich einen psychologischen Beigeschmack aus. Wiewohl der Begriff Bewusstseinsstrom ja in der Psychologie geboren wurde, ist er aber im Film grundlegend anders zu handhaben. Auch die Definitionsansätze literarischer Bewusstseinsströme reichen nicht aus, um der filmischen Technik gerecht zu werden. Was den Bewusstseinsstrom in seiner literarischen Verwendung mit seiner Möglichkeit als filmisches Erzählmittel eint, das ist nach Humphrey (1972, S. 5) die Notwendigkeit, ihn metaphorisch zu lesen; er besitzt keinen Anspruch auf psychologische „Korrektheit“, sondern dient als Hilfe, aus den Köpfen seiner Figuren zu erzählen. Humphreys Verweis, den *Stream* in der Kunst metaphorisch zu sehen, betont, dass ein echtes Bewusstsein eben nicht dargestellt werden kann (vgl. ebd.). Es kann nur simuliert, inszeniert oder symbolisiert werden. Der Bewusstseinsstrom als Erzählmittel ist also besser als repräsentative Simulation zu lesen. In Literatur wie im Film simuliert uns der Bewusstseinsstrom echte Gedanken und Gefühle durch medial-bedingte, künstlerische Repräsentationen dieser.

Als Maßstab für eine noch wenig ausdifferenzierte, filmische *Stream of Consciousness*-Erzählung hat sich die Literatur als sehr hilfreich erwiesen, haben schließlich beide Medien in dieser Sache das gleiche Anliegen. Eine eigenständige theoretische Grundlage für den Bewusstseinsstrom im Film zu finden, gestaltet sich aber gerade ob der begrifflichen Nichtbeachtung in der Filmwissenschaft als äußerst schwierig. Einer der wenigen, die sich bis heute überhaupt mit der filmischen Repräsentation des Bewusstseinsstroms beschäftigt haben, ist der Filmwissenschaftler Haim Callev. Zu Beginn seines Buches *The Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais* stellt Callev (1997) eine Definition des Begriffes, die ich hier übernehmen möchte, da sie die bisherigen Erkenntnisse schlüssig zusammenfasst:

„Stream of consciousness in film is the cinematic representation of mental processes occurring in the minds of fictional characters simultaneously with the external action, granting a penetration into their inner life.“

(<http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>)

Diese recht allgemeine Definition Callevs darf noch weiter erklärt werden: Schreibt er „simultaneously with the external action“, so meint Callev damit die filmische Darstellung von äußeren Umständen oder Impressionen, welche im Bewusstsein der

Figur bestimmte Gedanken, Erinnerungen, Vorstellungen oder Gefühle auslösen (vgl. <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>).

Mit anderen Worten: Die äußere Handlung solle symbolisch oder andersförmig repräsentativ für den Denkprozess des Charakters stehen. Dem Verständnis erschwerend bleibt die Frage offen, ob denn auch diese externe Handlung bloß im Kopf der Figur stattfindet oder nicht. Gerade diese Ambivalenz macht aber den großen Reiz des Bewusstseinsstroms als filmisches Erzählmittel aus: als Zuschauer nicht sicher sein zu können, ob man eine Handlung verfolgt, die in der dargestellten Filmwelt oder nur in der Gedankenwelt der Filmfigur passiert. Ist der gesamte Film nur eine fließende Erinnerung des Protagonisten? Oder stehen die Filmbilder symbolisch für seinen Bewusstseinszustand, wie uns etwa der surreale Schluss von *Barton Fink* suggeriert?

Sowohl Andrej Tarkowskij's *Zerkalo* als auch Marc Forsters *Stay* geben nach und nach Häppchen einer Antwort preis, was sich denn im Bewusstsein ihrer Figuren abspiele, bevor sie erst am Ende eine Art Auflösung servieren. Natürlich muss nicht jedes Bild eines Erzählfilmes aus dem Bewusstsein seiner Figur sprechen, um als *Stream of Consciousness*-Film zu gelten (auch Joyce hat ja nicht seinen gesamten *Ulysses* als *Stream* geschrieben), es geht aber in erster Linie um den Effekt, über weite Strecken einem ungeordneten, fließenden Denkvorgang zu folgen. Dieser Effekt wiederum kann erreicht werden, indem der Film seinen Zuschauern vermittelt, bestimmte äußere Filmbilder entspringen dem Geist einer Figur. In den jeweiligen Kapiteln zu Tarkowskij's und Forsters Filmen wird sich zeigen, wie diese Vermittlung konkret aussehen kann.

Nach Callevs Definition lässt sich nun allgemein festhalten: Da der Bewusstseinsstrom nichts Greifbares ist, kann er als Erzählmittel bloß im übertragenen beziehungsweise repräsentativen Sinne verstanden werden. Da er als Repräsentation benützt wird, kann der Gedankenfluss einer fiktiven Figur nur simuliert werden. Da ein Figureninneres simulierbar ist, kann mit filmischen Mitteln ein Bewusstseinsinhalt künstlerisch nachempfunden werden, indem die Filmbilder parallel zur äußeren Handlung mentale Bilder vermitteln und diese aneinander montieren.

Besonders wichtig scheint mir in diesem Zusammenhang zu betonen, dass der Bewusstseinsstrom *kein* Synonym für Innerlichkeit, subjektives Erleben, seelisches Empfinden oder den inneren Monolog ist. Als filmisches Erzählmittel ist der Bewusstseinsstrom ein *narratives Verfahren* zur Reproduktion von diversen

Innerlichkeitsformen, das eine eigenständige, künstlerische Prozesshaftigkeit aufweist. Der filmische Bewusstseinsstrom simuliert mentale Prozesse wie Erinnerungen, Gedanken, inneres Erleben und Empfinden in erzählerischer Form, wodurch ein besonders intimer Blick auf die Seelenlandschaft der Figuren ermöglicht wird.

Bei all der Liebe für die Filmtechnik und dem Glauben, mit ihr heute nahezu alles darstellbar machen zu können, sollte dabei ein fundamentaler, durchaus berechtigter Einwand gegen das Medium Film als Mittel zur Bewusstseinsdarstellung nicht ausgeklammert werden.

Das äußere Filmbild als Grundproblematik

Seiner Betrachtung nach ist das Filmbild immer ein äußerliches. Selbst wenn man also einen Gedanken nur simulieren will, steht man als Filmemacher vor dem Problem, dem Publikum einen unsichtbaren Prozess nur in sichtbarer, materieller Form vorgeben zu können. Der Roman bildet zwar auch ein materielles System abstrakter Zeichen, doch lassen diese dem Leser immer noch genügend Platz, sich sein eigenständiges mentales Bild simultan zur Lektüre zu machen, während der Film die Bilder bereits vorgibt. Siegfried Kracauer (2005) markiert diesen Unterschied daran, dass jenes „von der Kamera eingefangene Leben [...] ein materielles Kontinuum“ (S. 370) darstellt, während der Roman an sich eine eher geistige Welt umschließt (vgl. ebd., S. 371). Zwar ist natürlich auch das Schriftbild des Romans ein materielles, aber dennoch sei dieses eher auf mentale (also immaterielle) Vorgänge ausgerichtet. Kracauer (2005) argumentiert an dieser Stelle klar gegen die Romanverfilmung, da sich die von Gedanken und Gefühlen dominierte Romanerzählung seiner physischen Entsprechung im Filmbild oftmals entzieht. Weitergedacht spricht diese Argumentation natürlich auch gegen den Bewusstseinsstrom im Film. Da die Filmwelt konkret visuell ist, sei sie auf das Einfangen des äußeren Lebens reduziert. Die brutale Konsequenz: Die Leinwand ist der Tod des Innenlebens (vgl. ebd., S. 440).

Mittlerweile sind jedoch mehr als fünfzig Jahre über Kracauers Filmtheorie hinweg gezogen und die Filmgeschichte hat gezeigt, dass komplexe Innenleben dem Kino zumindest nicht mehr fremd sind. Aber selbst wenn Kracauers (2005) Appell an das Kino als Medium zur „Errettung physischer Realität“ (S. 460) heute etwas veraltet und einseitig erscheinen mag, so wundert es doch, dass sein „Argument auch in späteren

Epochen und vor allem in modernen Narrationstheorien immer wieder auftaucht“ (Brütsch 2011, S. 241). Es scheint immer noch eine verbreitete Sicht zu sein, dass der Film es seiner Machart nach schwerer hat, ein mentales Bild zu vermitteln, als der Roman (vgl. ebd.). Die Problematik liegt vor allem in der Rezeption: In einem Buch akzeptiere ich leicht, aus den Gedanken eines Charakters zu lesen, doch habe ich große Probleme, ein Filmbild als Gedankengut seiner Figuren wahrzunehmen. Das ist daran zu erklären, dass eben ein visuelles Bild von *außen* auf den Menschen einwirkt, wohingegen ein visueller Text dem Menschen die Möglichkeit offen lässt, sich sein eigenes *inneres* Bild dazu zu imaginieren. Der Roman spornt seine Leser an, sich in der Imagination eigene Bilder zu dem schriftlichen Inhalt zu machen, der Film gibt seinen Betrachtern immer schon Bilder vor. Möglicherweise hat der *Stream of Consciousness* deshalb auch in der Literatur Anklang gefunden, weil er fiktive Gedanken und Sinneseindrücke mit abstrakten Schriftzeichen festhält, die im narrativen Kontext als unausgesprochen gelten. Der Inhalt des konkreten Filmbildes hingegen wirkt stets schon „ausgesprochen“. So ist es eigentlich paradox, dass der abstrakte Schriftroman scheinbar leichter ein mentales *Bild* vermittelt als das konkrete Leinwandbild dies kann. Allein in den Möglichkeiten zur *Darstellung* von Gedanken (stellvertretend für mentale Phänomene) kann dieser Umstand nicht liegen, denn „ist die Darstellung psychisch-mentaler Bewusstseinsinhalte *immer*, in jedem Medium und in jeder Erzählform, eine Veräußerlichung oder Übersetzung von etwas Innerem“ (Brütsch 2011, S. 241). Innerpsychische, nonverbale Vorgänge „direkt“ darzustellen, ist bis heute keinem Medium möglich (vgl. ebd.).

Das Problem vollzieht sich also mehr in der *Wahrnehmung* von Gedanken: Lese ich aus dem Bewusstsein einer Figur, lasse ich mein eigenes Inneres mit hineinfließen (durch eigene Vorstellungen, Ergänzungen); betrachte ich aber ein Bild, verbleibe ich im Gefühl, eine Außenwelt vor mir zu haben, der ich nichts mehr hinzufügen kann. Daraus ließe sich die These ableiten: Da das Filmbild in seiner Betrachtung äußerlich bleibt, kann Film nur als materielles Konstrukt von außen wahrgenommen werden.

Um gegen diese Wahrnehmungsproblematik anzukämpfen, hilft ein kleiner Ausfallsschritt in die Philosophie; eine Analogie zum Bewusstsein des Kinoapparats.

Film als Denkmaschine: Bergsons innerer Kinematograph

Seiner Technik nach ist das Filmbild ein inneres. Das ist keine neue Behauptung, sondern ein alter Gedanke, zu welchem der französische Philosoph Henri Bergson bereits vor einhundert Jahren gefunden hat. Bergson (1912) sah den Kinematographen in seinem Arbeitsprozess als Metapher für das menschliche Denken an sich. Ganz ähnlich wie bei William James alles Denken im konstanten Wandel ist, stromförmig vorantreibend, so ist in Bergsons Auslegung die gesamte Realität ein Fluss; *alles fließt*. Dieser Fluss manifestiert sich in dem, was Bergson (1912, S. 9ff.) die „Dauer“ nennt, welche es nur geben kann, weil alles fließt und sich deshalb ständig ändert. Würde unser Dasein nur aus abgetrennten Gegenwarten, separaten Vorgängen bestehen, könnte sich unser Leben nicht entwickeln und die Zeit nicht fließen, sprich vergehen (vgl. ebd.).

Das menschliche Denken aber kann nach Bergson (1912) den Fluss des Lebens und der zeitlichen Dauer nicht im Gesamten wahrnehmen, darum „lösen sich aus der Dauer diejenigen Momente heraus, die für uns wichtig sind [...]. Vom Werden nur Zustände, von der Dauer nur Momente nehmen wir wahr“ (S. 276f.). Wo ein Wasserschwall fließt, spüren wir bloß vereinzelte Regentropfen. Diese Ansicht erinnert wiederum an James' Theorie, nach welcher unser Denken nur das auswählt, wofür es sich interessiert. Wegen dieser fragmentarischen Wahrnehmung des Werdens und der Dauer vergleicht Bergson (1912, S. 308) unser Denken mit der Mechanik des Kinematographen: Der Film reiht Bild für Bild in seiner Rolle aneinander, die man auf der Leinwand aber nicht sieht, weil uns eine flüssige Bewegung simuliert wird. Momentaufnahmen (Fotos) des Vorüberziehenden (Realität) schnell nacheinander zeigen (Film abspielen) – das ist das Verfahren des Kinos. Und genauso verhält es sich auch mit unserem Bewusstsein: Weil wir auch nur Momentaufnahmen der vorüber gleitenden Realität aufnehmen, „tun wir nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen“ (ebd., S. 309). Und das bedeutet im Kurzen: „[D]er Mechanismus unseres gewöhnlichen Denkens ist kinematographischen Wesens“ (ebd.).

Dieser direkte Vergleich des Kinos mit dem menschlichen Gehirn (welcher später von Gilles Deleuze wieder aufgenommen wird) als gleichermaßen mechanische Denkmaschine, enthüllt eine innere Seite des Filmbildes: Da seine Technik dem Denken gleicht, sei der Film besonders nah am mentalen Leben. Bergson sagt also, das Bewusstsein funktioniere wie ein Kinematograph. Dreht man diese These um, so heißt

das: Das Kino ist gleich dem Bewusstsein. Es funktioniert wie unsere mentalen Vorgänge und wird somit zur bildlichen Denkmaschine. In diesem Sinne weist die Technik des Films auch eine Analogie zu William James' psychologischer Auslegung des *Stream of Consciousness* auf, wie es Oliver Sacks (2004) hervorhebt:

„Had James been writing a few years later, he might indeed have used the analogy of a motion picture. A movie, with its taut stream of thematically connected images, its visual narrative integrated by the viewpoint and values of its director, is not at all a bad metaphor for the stream of consciousness itself. And the technical and conceptual devices of cinema – zooming, fading, dissolving, omission, allusion, association and juxtaposition of all sorts – rather closely mimic (and perhaps are designed to mimic) the streamings and veerings of consciousness.“

Sacks (2004, S. 2)

Diesen Überlegungen folgend, entspricht der Fluss von Filmbildern dem Konzept des psychologischen Bewusstseinsstroms viel eher als dessen literarische Umsetzung in der Schrift. Nimmt man das grundlegende Bild des Kinos als Denkmaschine in seine filmische Wahrnehmungsweise mit auf, stellt die äußere Realitätsfesthaltung kein Hindernis mehr für das mentale Filmbild dar; im Gegenteil schwingt es sogar immer mit: Weil der filmische Bilderstrom selbst wie ein mentaler Prozess von innen heraus arbeitet, kann jedes äußere Filmbild seiner Technik nach auch ein inneres Bewusstseinsbild sein.

Die Wahrnehmung mentaler Bilder im Film ist somit absolut möglich, was durch die bildhafte Analogie zum menschlichen Bewusstseinsprozess versucht wurde aufzuzeigen. Eine weitere Problematik stellt nun die *Zuweisung* mentaler Bilder im Film dar. Dieser Aspekt ist jedoch kaum mehr abhängig von der technischen Funktionsweise des Filmapparats, er muss allein auf narratologischer Ebene geklärt werden: „Erzählungen, auch filmische, stellen fiktionale Ereignisse dar. Welche dieser Ereignisse vom Zuschauer als außenweltliche und welche als innerpsychische aufzufassen sind, wird *narrativ konstruiert*“, bestätigt Matthias Brütsch (2011, S. 242). Deshalb ist der Bewusstseinsstrom auch dezidiert als Erzählmittel zu untersuchen. Da er sich als solches aber nur sehr allgemein definieren lässt, sollen im Weiteren einige Hauptaspekte unseres Erzählmittels festgelegt werden, die es von anderen narrativen Techniken abgrenzt, seine eigene Stellung zementiert und unseren verschwommenen Blick für *Stream of Consciousness*-Elemente im Film grundlegend schärft.

3.2 Film als Bilder-Strom: Die Hauptaspekte

Humphreys Formel für die *Stream*-Erzählung

Definiert als die filmische Inszenierung von mentalen Vorgängen in einer Figur, ist der kontextuelle Bereich des Bewusstseinsstroms im Film umrissen, aber noch nicht dessen narrative Direktion. Jeder Gedankenverlauf hat seine Abzweigungen, Windungen und Kurven, die unser Denken uns vorgibt; ob wir wollen oder nicht, sie passieren uns einfach. In der künstlerischen Inszenierung wird es also ein Hauptanliegen sein, den Gedanken der Stromerzählung eine Richtung zu geben. Hier gehen Literatur und Film ihrem Anliegen nach durchaus einher, weshalb Robert Humphreys (1972) literarische Konzepte für *Stream of Consciousness*-Texte medienübergreifend zu verstehen sind; möglichst simpel ausgedrückt, lassen sie sich in folgende Formel zusammenfassen: *Freie Assoziation + Raum-Zeit-Montage = Stream of Consciousness*.

Diese Formel markiert den ersten Hauptaspekt des filmischen Bewusstseinsstroms. Ihre zwei Variablen, deren Wichtigkeit bereits bei James Joyce angedeutet wurde, stellen auch in der Filmdarstellung das zentrale narrative Muster des *Streams* dar.

Die *freie Assoziation* ist das erste Hauptmittel, um der *Stream*-Erzählung die Richtung vorzugeben. Humphrey (1972, S. 43) unterscheidet ihrem Prinzip nach drei Faktoren, welche die Assoziation lenken: (1) die Erinnerung, ihr Fundament; (2) die Sinneseindrücke, ihr Wegweiser; und (3) die Imagination, ihr Ausmaß.

Diese drei Punkte erörtern nicht nur verschiedene Assoziationsebenen, sie kombinieren auch verschiedene Zeitebenen: Erinnerung greift Erlebnisse aus der Vergangenheit auf. Sinneseindrücke verleihen dem Bewusstsein einen gegenwärtigen Impuls. Und die Imagination pendelt traumwandlerisch zwischen einem möglichem Vorher, Jetzt und Nachher.

Zumeist arbeitet die Assoziation durch das Interagieren aller drei Faktoren, wodurch ihre Unterscheidbarkeit und Aufgliederung nicht immer möglich sein kann – wo etwa Erinnerung aufhört und Imagination beginnt, ist in der Fiktion genauso schwer festzumachen wie in jeder Alltagsschilderung. Entscheidend ist, dass der Gedankenfluss durch die Regeln (Faktoren) der freien Assoziation analysierbar wird. Denn selbst wenn

man das Gefühl hat, man würde seine Gedanken einfach nur schweifen lassen, so haben diese eine Ordnung, die sich reflexiv zurückverfolgen lässt.

Der englische Philosoph Thomas Hobbes erklärte dies am Beispiel eines Soldaten, der mitten im Bürgerkrieg die völlig absurde Frage aufwirft, was denn der Silberling bei den Römern wert war (vgl. Nitzschke 2008, S. 310). An sich unvermittelt und zusammenhanglos scheinend, entsprang dem Soldaten aber zuerst der nahe liegende Gedanke an den gegenwärtigen Krieg, welcher in ihm eine umfangreiche Assoziationskette auslöste; diese führte über Opfer- und Herrschergedanken in sich logisch zu dem Verrat Jesu und endete mit dessen Belohnung von dreißig Silberlingen, was den Soldaten überhaupt erst zu seiner absurd wirkenden Frage bewegte (vgl. ebd.). Im rationalen Nachhinein lässt sich also auch in zusammenhanglos wirkenden Gedanken rückblickend eine assoziativ-logische Struktur finden. Deshalb ist der Begriff „freie“ Assoziation auch nur in jenem Sinne richtig, als dass sie sich im Moment ihrer Ereignisung frei anfühlt, im Nachhinein betrachtet aber eigenen Regeln unterliegt.

Nun ist aber nicht jeder filmische Bewusstseinsstrom eindeutig und ausschließlich auf die Regeln der Assoziation zurückzuführen, weshalb in Humphreys Formel als zweite Variable die *Raum-Zeit-Montage* auftaucht. In der literarischen Auslegung Humphreys (1972) ist sie im übertragenen Sinne zu verstehen, um spontane Gedanken und Handlungen zu „montieren“. Mit Hilfe von filmischen Hilfsmitteln wie dem Flashback, der Vision und bestimmten Zeitraffer- oder Zeitlupeneffekten, soll eine Multiplizität („multiplicity“) entstehen, die für eine pluralisierte Erzählhaltung sorgt. Nach Humphrey (1972, S. 49) benützen die *Stream of Consciousness*-Literaten, vor allem Joyce, das metaphorische Mittel der filmischen Raum-Zeit-Montage, um die Wirkung einer verdoppelten Figurenlandschaft zu erzeugen: Das figurative Innenleben soll verflochten mit dem Außenleben repräsentiert werden (was sich darin äußert, dass Gedanken und Gefühlen genauso viel Wert eingeräumt wird wie der eigentlichen Handlung). Der Roman inszeniert also mittels montageartigen Verfahren ein Nebeneinander von Außen- und Innenwelt seiner Figuren, das einen umfassenden Blick auf deren Seelenlandschaft preisgeben soll (vgl. ebd., S. 50). Da der Film seine Montage aber nicht aus der Aneinanderreihung von Schriftelementen, sondern von Bildeinstellungen bezieht, können die multiplen Vorgänge von inneren Gedanken und äußeren Geschehnissen nicht nur als Nebeneinander inszeniert werden, sondern auch als

gleichzeitiges Ineinander. In der Filmeinstellung finden wir multiple Vorgänge *in ein und demselben Bild*, manifestiert in der filmischen Eigenschaft der Simultaneität.

Diese Simultaneität, genauer gesagt, die Gleichzeitigkeit zweier Ebenen im filmischen Bild, markiert einen weiteren Hauptaspekt des Bewusstseinsstromfilms. Sie stellt eine inszenierte Doppelwertigkeit dar, die das Bewusstsein im wörtlichen Sinne ins Bild rückt.

Deleuze und die doppelten Bilder

„Die Leinwand selbst ist die Gehirnmembran, wo Vergangenheit und Zukunft, Inneres und Äußeres ohne bestimmbare Distanz, unabhängig von jeglichem Fixpunkt, sich unmittelbar gegenüberstehen.“

Gilles Deleuze (1991, S. 167)

Stellten wir in Kapitel 2.3 bereits fest, dass die Fähigkeit der Simultaneität dem Film zu seinen ambivalenten Bildern verhilft, lässt sich diese Ambivalenz in der *Stream-Erzählung* konkretisieren: Sie dient hier zur gleichzeitigen Kreierung zweier Ebenen im filmischen Einzelbild. Callevs Definition (1997) folgend kann man diese in eine innere, mentale Ebene („mental processes occuring in the minds of fictional characters“) und eine äußere, handlungsorientierte Ebene („simultaneously with the external action“) unterteilen. Problematisch bleibt aber die Frage, ob sich diese divergierenden Ebenen in der Filmbetrachtung überhaupt ausmachen beziehungsweise trennen lassen. Ein Ausflug in die filmtheoretische Welt von Gilles Deleuze soll bei der Antwortsuche helfen.

Die eigentliche Tendenz, das Filmbild seiner Eindeutigkeit zu berauben, entstand durch die große Krise des Bewegungs-Bildes, wie es Deleuze (1991, S. 11) bezeichnet. War sein erstes Kino-Buch noch auf genau dieses Bewegungs-Bild ausgerichtet, ist sein zweites filmtheoretisches Buch *Das Zeit-Bild* die konsequente Abkehr dessen. Mit Aufkommen des italienischen Neorealismus und der *Nouvelle Vague* in Frankreich vollzog sich nach Deleuze (1991, S. 13f.) eine grundlegende Verschiebung des filmischen Bildprinzips, weg von dem Aktions-Bild, hin zu einem rein optisch-akustischen Bild. Das soll heißen: Die Figur reagiert nicht mehr auf gewisse Filmsituationen, sie verbleibt vielmehr ihr Zuschauer – eine durchaus ähnliche Tendenz,

wie sie bereits der Roman der Jahrhundertwende vorzeichnete: Der neue Heldentypus handelt nicht gern, er zögert, denkt und reflektiert.

Dieses neue Bildprinzip sorgt nach Deleuze (1991, S. 37) auch für die Umkehrung der beiden Achsen des Kinos, Bewegung und Zeit. War früher die Zeit im Filmbild nur der wortwörtlichen Bewegung der Figuren untergeordnet, wird die Bewegung im optisch-akustischen Bild „eine Perspektive der Zeit. Sie läßt ein regelrechtes Kino der Zeit mit einer neuen Montagekonzeption und neuen Montageformen entstehen“ (ebd.). Dadurch, dass sich das Filmbild nicht mehr darauf beschränkt, eine direkte, eindeutige Bewegung/Aktion der Figur zu zeigen, sondern mit optischen und akustischen Mitteln Objekte und Situationen unmittelbar in der Zeit einfängt (ohne zwingende Aktion) wird das Filmbild mehr, als das, was es zeigt. Statt logisch aufeinander aufbauenden Handlungssituationen zeigt es reine optische und akustische Bilder, die erst in einem größeren Kontext verstanden werden können. Die Konsequenz dessen ist, „daß das Bild als ganzes nicht mehr nur gesehen, sondern ‚gelesen‘ werden muß“ (ebd., S. 37f.).

Soweit der Grundgedanke des Deleuzeschen Zeit-Bildes. Die Aufgabe, in der Betrachtung des Filmbildes zu *lesen*, ist dabei nur die logische Folge einer neuen Unentschiedenheit des Bildinhaltes, eben jener Ambivalenz der Ebenen. Deleuze schreibt dies der doppelten Eigenschaft des optisch-akustischen Bildes zu:

„Rein optische und akustische Situationen können [...] zwei Pole haben: einen objektiven und einen subjektiven, einen realen und einen imaginären, einen physischen und einen mentalen. Aus ihnen ergeben sich jedoch [...] Übergänge und Umwandlungen [...], die zu einem Ununterscheidbarkeitspunkt (nicht aber zu einer Vermengung) tendieren.“

(Deleuze 1991, S. 21)

Was Deleuze hier als Pole bezeichnet, kann synonym für die zwei Ebenen des filmischen Bewusstseinsstroms verstanden werden: real und imaginär (Erinnerung und Fantasie), physisch und mental (Außenwelt und Bewusstsein). Die Tendenz zur Unbestimmbarkeit haftet gerade deswegen an ihnen, weil sich beide Ebenen im Austausch miteinander befinden. Wie Deleuze dabei betont, handelt es sich aber nicht um die schlichte Vermengung beider Seiten, das Problem herrscht vielmehr in ihrer Umkehrbarkeit: Es fällt schwer, zuzuordnen, was physisch und was mental ist, weil sich ihrer Beziehung nach die beiden Seiten stets umkehren lassen. Es verhält sich wie mit einem der berühmten Kippbilder des Arcimboldo, das gleichzeitig Portrait und Stilleben darstellt; keines der beiden Motive ist so miteinander vermengt, dass ich nicht

jedes für sich sehen könnte. Einmal sehe ich im Bild das Portrait, ein andermal das Stillleben – doch kann ich nicht sagen, *wann* es nur das eine ist, da ich es nur in Beziehung zu dem anderen sehe. Das eine Motiv lässt sich in das andere umkehren, dennoch sind beide zu jeder Zeit anwesend. Deleuze (1991) spricht sich in diesem Zusammenhang entschieden gegen eine „Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, von Gegenwärtigem und Vergangenen [...] im Kopf oder im Geist“ (S. 97) des Betrachters aus, ihre Ununterscheidbarkeit sei allein „das objektive Merkmal gewisser existierender Bilder, die von Natur aus doppelt sind“ (ebd.).

In Hinblick auf die Ausgangsfrage, wie sich überhaupt von zwei Ebenen sprechen lässt, findet sich also nach Deleuze (1991) die Antwort im Prinzip des modernen Filmbildes selbst. In der Darstellung unmittelbarer Zeit mit Hilfe von optisch-akustischen Mitteln sind gewisse Bilder doppelter Natur, gerade weil sie sich stets umkehren lassen (vom Realen ins Imaginäre und so weiter). Diese Bilder nennt Deleuze *Kristallbilder* (vgl. ebd., S. 96). Die Umkehrbarkeit der Bildpole erschwert dadurch ihre Unterscheidung, bestätigt ihrer Technik nach aber die permanente *Anwesenheit* beider Pole. Somit kann Deleuze' Bildtheorie in Bezug auf den Bewusstseinsstrom als Beleg dafür verstanden werden, dass zwei Ebenen in gewissen Filmbildern existieren können, ja sogar müssen, obwohl sie zur Ununterscheidbarkeit tendieren. Im filmischen *Stream of Consciousness* pendelt das Bild zwischen einer äußeren Handlungsebene und einer inneren Bewusstseinssebene, welche zueinander im Verhältnis stehen und dadurch nie alleine sind – so wie die beiden Motive in Arcimboldos Kippbildern. Das Filmbild erlaubt den beiden Ebenen simultan zu existieren und stromförmig über die Leinwand zu ziehen, inszeniert durch einen Schnitt, der nicht mehr auf die chronologische Bewegungsfolge seiner Figuren reduziert ist, sondern die Gedanken in ihrer Unmittelbarkeit montiert. Besser gesagt: so tut, als wären die Gedanken unmittelbar montiert. Denn Gedanken so wiederzugeben, wie wir sie in der Realität erleben, dazu ist selbst der Film nicht in der Lage.

Die unsichtbare Struktur

Neben Humphreys Formel zur *Stream*-Bewegung und der Ebenendualität im Filmbild unterliegt der filmische Bewusstseinsstrom noch einem dritten Aspekt der Organisation. Ein Aspekt, der sich aus der Struktur des Kunstwerks selbst ergibt.

Wenn nämlich ein *Stream of Consciousness* im Film nur simuliert werden kann, dann eben deshalb, weil Film materielle Struktur ist, während das Bewusstsein einen nicht-materiellen Prozess begründet. Da Bewusstsein weder greifbar, noch direkt beobachtbar ist, lässt sich an ihm kein eindeutiges Muster festmachen. Will ein Film nun im Kopf seiner Figuren verweilen und deren Gedanken und Gefühle in ihrer unmittelbaren Unordnung nachstellen, müsste es ein Anliegen darstellen, seine primäre Struktur zu verwerfen. Der Film aber kann, so wie jedes künstlerische Medium, niemals strukturfrei sein. Überall da, wo der Mensch eingreift, verleiht er den Dingen auch schon eine Ordnung. Wie Umberto Eco (1973, S. 203) schon erkannte, verlangt ein jedes Kunstwerk, und sei es heute auch noch so offen, jederzeit nach einem gewissen Organisationsmodell.

Der Bewusstseinsstrom als Filmerzählung zwingt das Medium also zu einer weiten Offenheit seiner Form, welche den Aufbau seiner Struktur so sehr verwischt, bis die Struktur selbst kaum noch zu sehen ist. Die filmische Repräsentation mentaler Prozesse ereignet sich demnach im Simulieren einer Strukturlosigkeit, der Erschaffung einer quasi unsichtbaren Struktur (in der Erwartung an einen chronologisch-sinnvollen Handlungsaufbau). Um diese Simulierung zu bewerkstelligen, benötigt es jedoch erst eine äußerst penible, langwierige Planung des Films mit Hilfe seiner besonderen Technik – der Montage (vgl. ebd.).

Das Ergebnis klingt paradox: Um einen Bewusstseinsstrom im Film zu erzählen, ist eine bewusste *Konstruktion der Strukturlosigkeit* vonnöten. Die filmische *Stream*-Erzählung muss ihre Struktur unsichtbar machen, um möglichst nahe an dem Bewusstsein seiner Figuren zu sein und die inszenierte Darstellung der Gedankenwelt auf die Leinwand zu projizieren.

Dieser Bruch mit narrativen Konventionen, dazu die Auflösung der zeitlichen Kontinuität und die Anwesenheit zweier Bildebenen, das alles zusammen mag den Bewusstseinsstrom in ein sehr diffuses Erzähllicht stellen: Man könnte voreilig meinen, der Gedankenfluss hebe die eigentliche Erzählung auf. Dass dem nicht so ist, zeigt Deleuze (1991, S. 136) in Hinblick auf die Arbeiten des Drehbuchautors Alain Robbe-Grillet, in dessen Filmen sich verschiedene Zeitebenen stapeln, umkehren, widersprechen und ineinander verzweigen. *L'année dernière à Marienbad* (dt.: *Letztes Jahr in Marienbad*) zum Beispiel zeigt Erinnerungen zweier Personen, die verschiedene Gegenwarten erzeugen. Sie widersprechen sich und passen allesamt nicht in ein und dieselbe Erzählwelt. Trotzdem besitzt der Film eine narrative Dimension, nur eben

keine fortlaufend aufbauende. Das handlungsorientierte Bewegungs-Bild wurde ersetzt durch ein Zeit-Bild, welches „der Erzählung einen neuen Wert verleiht, da es sie von jeglicher sukzessiver Handlung ablöst“ (Deleuze 1991, S. 136). Worauf es im Zeit-Bild des Bewusstseinsstromfilms also ankommt, ist die Zuordnung der Gedanken-Bilder zu ihrem Schöpfer, dem denkenden Protagonisten – in dieser Zuordnung finden sie ihre Erklärbarkeit und damit ihren narrativen Wert (vgl. ebd.).

Deshalb auch bildet das Untersuchungsfeld des filmischen Bewusstseinsstroms in dieser Arbeit der fiktionale Erzählfilm. (Der surrealistische Film scheidet in diesem Sinne genauso aus, wie jede andere Form der filmisch-experimentellen Avantgarde, da es ihnen an einem klar definierten Protagonisten mangelt; und wenn keine Figur absehbar ist, kann auch schwerlich aus dem Kopf der Figur erzählt werden.)

Der Bewusstseinsstrom als Filmerzählung ist eine narrative Technik, die sich mittels der drei aufgedeckten Hauptaspekte als solche eingrenzen lässt. Assoziation und Montage geben ihr die Richtung, die Innen-und-Außen-Dualität im Filmbild gibt ihr die Doppelwertigkeit und die simulierte Strukturlosigkeit verleiht ihr die Form. Wie das am praktischen Beispiel aussieht, sollen zwei Filme zeigen, die *Stream of Consciousness*-Techniken besonders effektiv und konsequent einsetzen.

3.3 Die freie Assoziation: Andrej Tarkowskij's *Zerkalo*

„Im Gedächtnis blieben die Gegenstände und Umstände als etwas zurück, das keine scharf umrissenen Konturen hat, das unvollendet, fließend, zufällig ist. Kann ein solches Empfinden mit filmischen Mitteln wiedergegeben werden? Ohne den geringsten Zweifel!“

Andrej Tarkowskij (2009, S. 39)

Andrej Tarkowskij's vierter Spielfilm *Zerkalo* (dt.: *Der Spiegel*), 1975 in Moskau uraufgeführt, markiert eine besondere Stellung in seinem filmischen Gesamtwerk; mehr noch als seine anderen Filme, scheint er sich einem eindeutigen Handlungsschema bewusst zu entziehen, er fordert den Betrachter geradezu auf, seine ihm eigentümliche Lesart in die Erzählung mit einfließen zu lassen. „Nirgends sonst“, schreibt Norbert Schmitz (1995, S. 123), „entwickelt der Regisseur den Suspens von herkömmlich logisch-kausalen Erzähltechniken – insbesondere hinsichtlich der Montage – in so

radikaler Form wie in diesem Film.“ Sich anbietende (und bei der Kritik überwiegende) Lesart-Tendenzen von ikonographischer Symbolreise, verfilmten Biographie-Fragmenten des Regisseurs und demütiger Vaterlandsverbundenheit, wie sie etwa Deleuze (1991, S. 104) betont, erschöpfen sich allerdings sehr schnell in allzu weit gegriffener Interpretationsfreude, ohne Tarkowskij's Filmästhetik dabei gerecht zu werden (vgl. Schmitz 1995, S. 123).

Um *Zerkalo* als Bewusstseinsstromfilm zu verstehen, bedarf es bloß und vor allem der Konzentration auf seinen visuell-akustischen Gehalt, der Hingabe auf die Wirkung seiner Bilder, unter dem besonderen Aspekt der Erzählperspektive. Diese wiederum lässt sich in Tarkowskij's Film genauso schwer ausmachen wie der eigentliche Handlungsfaden, weshalb die Frage nach der Erzählhaltung eingehend zu klären ist. Interessanterweise ist es Tarkowskij selbst, der dieser Frage Abhilfe schafft, indem er das narrative Konzept hinter *Zerkalo* in einer erst allgemein anklingenden Überlegung zur Erzählform darlegt:

„Die Logik der Ereignisse, der Verhaltens- und Handlungsweisen des Helden wird äußerlich gestört; daraus wird dann eine Erzählung über seine Gedanken, seine Erinnerungen und Träume. Und sogar in dem Fall, wo der Held gar nicht, beziehungsweise nicht so, wie das in der traditionellen Dramaturgie üblich ist, auftritt, kann man damit einen gewaltigen Sinn ausdrücken, einen sehr spezifischen Charakter gestalten, die innere Welt dieses Helden sichtbar werden lassen. [...] [D]as, wie und worüber er nachdenkt, liefert eine klare und festumrissene Vorstellung von ihm. In der Folge wurde auch der *Spiegel* so konstruiert.“

(Tarkowskij 2009, S. 49)

Was Tarkowskij hier erzähltechnisch erläutert, trifft wohl unbewusst, aber unheimlich präzise die Prämisse des filmischen *Stream of Consciousness*: Eine „Erzählung über seine Gedanken, seine Erinnerungen und Träume“ verweist auf das Bewusstsein des Protagonisten, durch dessen Inszenierung „die innere Welt dieses Helden sichtbar“ gemacht wird, also seine simulierten Gedanken und Gefühle mittels der Filmbilder zum Vorschein kommen. Die äußerliche Störung, von der Tarkowskij zu Beginn spricht, wird von ihm allerdings nicht näher erläutert. Im Allgemeinen kann sie wohl alles sein, was ein Erzählschema seiner kausalen Logik beraubt; im konkreten Fall von *Zerkalo* wird diese Störung erst zu Ende bewusst: Es ist hier die Krankheit, der nahende Tod des Helden, welcher, ans Krankenbett gefesselt, auf sein Leben zurückblickt. Diese Situation bildet das Argument für eine „poetische Logik“, wie sie Tarkowskij (2009, S.

32f.) nennt, einer Erzählhaltung, die sich der herkömmlichen „Logik der Ereignisse, der Verhaltens- und Handlungsweisen des Helden“ entzieht. Gegen Ende seines Lebens denkt ein Mann, der als Erzähler unsichtbar bleibt und nur in den Bildern seiner Kinder- und Jugenderinnerungen ein Gesicht bekommt, über sein Leben nach, womit sich Erinnerungen, Imaginationen und persönliche Ansichten miteinander zu einem Bilderstrom vermengen und dadurch eine eindeutige Handlungslogik dekonstruieren. Der Held wird gleichzeitig zum Erzähler, allein seine Gedanken erzählen seine Geschichte und verleihen den Bildern erst dadurch „einen gewaltigen Sinn“.

Aus genau dieser Erzählsicht (ein Mann im Sterben lässt sein Leben in Gedanken an sich vorüberziehen) kann die filmische Narration in *Zerkalo* quer zum Kanon seiner symbolträchtigen Lesarten als *Stream of Consciousness* analysiert werden. Ausgehend von der Rolle der Einzelbilder hin zur besonderen Montierung dieser soll schrittweise gezeigt werden, wie in Tarkowskij's Film *Stream of Consciousness*-Elemente verflochten werden, um die „innere Welt“ einer Person zum Ausdruck zu bringen.

Die Kadrierung des Glaubens

Denken wir noch einmal an Deleuze' Kristallbild: In diesem Bild ist die Eindeutigkeit verloren, es beschreibt einen optisch-akustischen (aktuellen) Filmmoment, dem keine Handlung unterliegt. Derer Momente gibt es in *Zerkalo* zur Genüge: Blätter, die im Wind wehen. Eine fremde Hand, die sich an einem brennenden Ast wärmt. Ein fernes Wiesenfeuer. Allesamt Bilder, in denen die Zeit optisch eingefangen wird, ohne einen klaren Handlungsbezug aufzuweisen. Dennoch stehen diese Bilder nicht allein, sondern in einem Verhältnis. „Wenn aber die Wahrnehmung nun rein optisch und akustisch wird, womit tritt es dann in Beziehung, wenn die Handlung ja wegfällt? Das aktuelle Bild [...] tritt in Beziehung mit einem virtuellen Bild, einem mentalen oder Spiegel-Bild“, schreibt Deleuze (1993, zit. n. Lommel 2011, S. 120). Das Kristallbild hat also zwei Seiten: eine aktuelle (im Bild sichtbare) und eine virtuelle (das unsichtbare Verhältnis zu den anderen Bildern) (vgl. Deleuze 1991, S. 95f.).

Diese doppelwertigen Bilder, die ihre äußere (aktuelle) und innere (virtuelle) Ebene im Film miteinander vereinen, funktionieren als solche also nur in ihrer Pluralität. Wir können die innere Ebene dem filmischen Bild nur dann zuordnen, wenn wir zum Bild eine Beziehung haben. Um einzelne Einstellungen als Kippbilder zu betrachten, müssen

wir Kenntnis der Bilder um sie herum besitzen. „Wenn wir einzelne Einstellungen oder Dialoge isolieren, wissen wir nicht welchen Status sie haben. Sind sie vergangen, entstehen sie jetzt gerade? Sind sie real oder eingebildet?“, fragt Michael Lommel (2011, S. 123) in diesem Zusammenhang berechtigterweise. Gerade die *Stream*-Erzählung erlangt ihren Sinn erst aus einer Summe ihrer Bilder. Von der Welt getrennt, wird das filmische Kippbild unlesbar; die einzelne Einstellung verkommt zu einem Rätsel, wenn die Bilder um sie herum verschwinden. Es bleibt ein Rätsel ohne narrative Deutbarkeit, wenn auch ein ästhetisch wertvolles. Denn wie Deleuze' Kristallbild zwischen aktueller und virtueller Seite umschlägt, so bewegt sich *Zerkalo* in seinen Bildern zwischen Schönheit und Narration, wobei sich die Narration des Films erst in einer persönlichen Lesart unter Einbeziehung des Ganzen völlig entfalten kann. In ihr erst macht sich der erzählerische Sinn auf. Das isolierte Einzelbild in *Zerkalo* ist demnach unerklärlich, aber schön. Der Film fängt die Welt in seiner Kadrierung so ein, wie die Natur sie zu erschaffen vermochte, als pure Beobachtung des Schönen – Tarkowskij (2009, S. 197) würde dies die „bildlich poetische Wahrheit“ der Bilder nennen. Natürlich gäbe es genügend Platz in diese filmische Bildauswahl Symbole hineinzudeuten, doch es würde diese Analyse in die falsche Richtung lenken, die poetische Struktur des Films etwa als eine symbolistische Qualität zu verstehen, wie sie Norbert Schmitz (1995, S. 138) problematisiert. Die „poetische Wahrheit“ der Bilder ist in Tarkowskij's Sinne aber genau die Schönheit dessen, was sie zeigen, sie ist unumgänglich mit dem Schönen verbunden, allein indem sie deren reine Beobachtung darstellt (vgl. Tarkowskij 2009, S. 68). Die Kadrierung der Natur benötigt keinen Kommentar, sie steht für sich und wird deshalb ästhetisch. Das beste Beispiel hierfür sind die immer wieder gezeigten Blätter, die im Wind wehen – sie fangen die Zeit und das Leben unkommentiert in einem Bild ein, ohne direkte Handlung, Verweise oder intendierte Symbolik. Tarkowskij (2009) selbst vergleicht sein Verständnis des filmischen Einzelbildes mit der Ästhetik des japanischen Haikus: Die Verse des Haikus „sind so wunderschön durch die Unwiederholbarkeit des hier eingefangenen Augenblicks, der in die Ewigkeit fällt“ (S. 155).

Ebenso verhält es sich mit den filmischen Rahmungen in *Zerkalo*: Sie zeigen flüchtige Beobachtungen, die im eingefangenen Bild ihre Absolutheit finden. Dieser „eingefangene Augenblick“ fällt aus der Zeit und begründet ihre einzigartige, da unwiederholbare Ästhetik.

In diesem Sinne haben die filmischen Einzelbilder damit bereits ihre Berechtigung im Film, da sich in ihrer Kadrierung der Moment festhält, der ein ästhetisches Bild für die Ewigkeit besiegelt. In ihrer Gesamtstruktur als *Stream of Consciousness* gelesen, erschöpfen sich diese Bilder aber nicht in ihrer puren Ästhetik. Nur werden sie nicht symbolisch aufgeladen, sondern narrativ. Unter dem Aspekt des Bewusstseinsstroms bekommen nämlich selbst jene Bilder in *Zerkalo* einen zusätzlichen narrativen Wert, die einer rein ästhetischen Kadrierung unterliegen. Mehr noch: Gerade *weil* diese Bilder bloß schön sein (sprich: die „poetische Wahrheit“ wiedergeben) wollen, erfahren sie im Lichte des Ganzen eine erzählerische Berechtigung. Behält man sich im Hinterkopf, dass die Bilder von den Gedanken, Erinnerungen und Träumen des sterbenden Helden erzählen, so erhält das Einzelbild in der Tat den von Tarkowskij angedeuteten, ganz „gewaltigen Sinn“: Als Bewusstseinsbild wird das ästhetische Bild persönlich.

Aus diesem persönlichen Blickwinkel der denkenden Figur wandelt sich die Kadrierung des Schönen zu einer *Kadrierung des Glaubens*; sie spiegelt das Verhältnis des Helden zur Welt wieder. Diesem Verhältnis geht ein schmerzlicher Verlust voran – einem Verlust gerade jenes Glaubens; im Film wird dieser Verlust gleich zu Beginn von dem fremden Arzt angesprochen, welcher der Mutter des Helden an einer Wegzweigung begegnet: „Das Übel ist nun mal, dass wir weder der Natur, noch an uns glauben. Es entsteht so ein Misstrauen“ (Tarkowskij 2006, 00:08:38-00:08:45).

Nach Deleuze (1991, S. 224) ist dieser verloren gegangene Glaube des Menschen an die Welt gleichermaßen eine Charakteristik der Moderne: Es ist das moderne Problem des Menschen *in* der Welt, dass er sie nicht mehr schätzt, dass ihm nicht mehr gefällt, was er sieht, dass die Welt ein schlechter Film geworden ist. Die einzige Lösung stellt für Deleuze die Zurückgewinnung des Glaubens dar, die sich der Film zur Aufgabe machen soll:

„Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört.

Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band. [...] Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos“

(Deleuze 1991, S. 224)

Zerkalo gelingt nun eben diese erstaunliche Symbiose aus Welt- und Glaubenssicht: Dadurch, dass die Bilder die innere Welt der Heldenfigur ausdrücken, wird die filmische Darstellung der Welt zum Glaubensbekenntnis an diese. Ein Held, der im Sterben liegt, denkt zurück an das Leben, sein Bewusstseinsstrom zeigt die Dinge, die

am Ende in Erinnerung geblieben sind; das geborgene Gefühl der Kindheit, die aufgesprungenen Lippen der ersten Liebe, die Beziehung zur Mutter und zur ehemaligen Gefährtin, und dazwischen immer wieder die Natur und das Elternhaus, die reine Schönheit und Unschuldigkeit der Welt, wie man sie einst kennen gelernt hat. Neben der Allmacht des Krieges und den eigenen Schuldgefühlen (die sich der Held im Telefonat mit der Mutter selbst eingesteht), sind es vor allem aber die kleinen Momente, die Zufälligkeiten, die schönen Dinge, die im Kopf hängen geblieben sind. In ihr manifestiert sich schließlich der Glaube an die Welt, an deren Schönheit per se. Deleuze' Worten folgend, gibt sich der Protagonist selbst den Glauben zurück an diese Welt – und zwar Kraft seiner Gedanken. Obwohl und gerade weil er in sich selbst eine unüberbrückbare Schuld erkennt, findet er in der Unschuldigkeit der erinnerten Bilder zum Glauben und somit auch zur schlussendlichen Erlösung.

So ist die erste Szene nach dem Vorspann gleichwohl wie die letzte Szene des Films von Erinnerungsbildern der Kindheit geprägt; der unmittelbare, ausrufende Schrei des Kindes in die freie Natur schließt die Erzählung, sowie er Mensch und Welt versöhnt. Noch einmal hört man den unbeschwerten Ruf der Kindheit, dann zieht sich die Kamera langsam zurück in den Wald, bis sie zwischen den Bäumen verharrt und noch Ewigkeiten weiter dort bleiben könnte, wenn nicht der *Stream* der Figur – und somit der Film – enden würden. Das abschließende Verharren im Wald, es stellt noch einmal dar, was der fremde Arzt zu Beginn erkennt: „Die Bäume... [...] Sie laufen nicht weg“ (Tarkowskij 2006, 00:08:12-00:08:21).

Der Bewusstseinsstrom der Figur verinnerlicht den zurückerinnerten Glauben an die Welt, weshalb die Kamera nicht bloß ein lyrisch-schönes Naturempfinden umrahmt, sondern mittels dieser Kadrierung eine feste Charaktersvorstellung liefert, indem sie dessen Glauben manifestiert.

Hieß es vorhin, das Einzelbild für sich sei schön, aber unerklärlich, so bedeutet dies, dass sich sein Sinn erst im Wissen um das Ende des Films ganz entfaltet; jeder eingefangene, aktuelle Bildausschnitt kann einen virtuellen Bewusstseinswert besitzen, doch zeigt sich dieser erst in der Beziehung zu den anderen Bildern. Der narrative Sinn entwickelt sich erst im großen Ganzen, in der zusammengesetzten Montage der Gedanken, die den Glauben und den Charakter des (unsichtbaren) Helden modellieren.

Das montierte Bewusstsein

Als Gedankenerzählung entzieht sich *Zerkalo* ganz bewusst den Regeln herkömmlicher dramaturgischer Muster. Nichts könnte dem Film somit ferner liegen als die chronologische, linear aufgebaute Ereignisverkettung zur Darstellung seiner Geschichte, sowie der Drang zur narrativen Geschlossenheit dieser. Dennoch besitzt seine Montage eine erzählerisch verknüpfende Qualität, denn „es gibt auch eine andere Möglichkeit zur Synthese filmischer Materialien, bei der das Wichtigste die Darstellung der Logik menschlichen Denkens ist. Und in diesem Fall wird dann sie die Abfolge der Ereignisse und ihre Montage [...] bestimmen“ (Tarkowskij 2009, S. 33).

In *Zerkalo* unterliegt die Montage dem Gedankenfluss seines Helden, welche sich in der „poetischen Logik“ ausdrückt, die für Tarkowskij (2009) ohnehin „der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt erheblich näher als die Logik der klassischen Dramaturgie“ (S. 33) ist. Ähnlich wie Mollys Monolog im *Ulysses* ist auch der Bewusstseinsstrom in *Zerkalo* von der freien Assoziation seiner Erzählfigur geprägt. Dass Tarkowskij in diesem Sinne von einer „Logik menschlichen Denkens“ spricht, bestätigt wiederum die bereits mit Humphrey (1972) dargelegte Erkenntnis, auch freie Assoziation unterliege ihren besonderen Gesetzmäßigkeiten, sprich ihrer eigenen („poetischen“) Logik. Der Verzicht auf einen stringenten Handlungskorpus bedeutet somit nicht die Willkür einer filmischen Szenenfolge. Eine Montageform, die sich nach dem Ablauf der psychologischen, freien Assoziation richtet, unterliegt ebenso wie die klassische Dramaturgie einem formgebenden Gesetz. Auch wenn die Szenenfolge der assoziativen Montage austauschbar scheint, ist sie in ihrer eigenen Logik verkettet und dadurch notwendigerweise unabänderlich.

Recht zu Beginn wird in *Zerkalo* ein Scheunenfeuer gezeigt, eingefangen in einer beeindruckenden Plansequenz. Mutter und Kinder laufen aus dem Haus auf die Wiese, blicken hinauf zur brennenden Scheune und verfolgen den Brand in seiner flammenden Ästhetik, starr und fasziniert von der Kraft der Elemente. Kurz darauf folgt eine Schwarz-Weiß-Szene, in der sich die Mutter im Haus ihre Haare wäscht, während Wände und Decke von Wasser umspült in sich zusammenstürzen. An sich irrational wirkend, finden diese beiden Sequenzen ihre Verknüpfung in dem darauf folgenden Telefonat des Helden mit seiner Mutter. Er offenbart ihr, gerade von ihr geträumt zu haben und erkundigt sich sogleich, wann genau der große Scheunenbrand in seiner Kindheit gewesen sei. In diesem Dialog erst werden die Szenen zuvor als assoziative

Elemente ersichtlich, im Nachhinein lassen sie sich als Erinnerung (der Brand in der Kindheit) und Imagination (der Traum der sich waschenden Mutter) ausweisen. Erst durch dieses Telefonat erfahren sie ihren narrativen Wert; es spricht den Szenen die scheinbare Willkür ab und verleiht ihrer montierten Verknüpfung eine Notwendigkeit, da das Telefonat auf sie beide gleichermaßen verweist.

Die Stimme ist in *Zerkalo* an mehreren Stellen ausschlaggebend für den Verlauf der Assoziation. Anders als aber zum Beispiel in Joseph Stricks *Ulysses* illustrieren die Bilder nicht bloß einen ausgesprochenen Gedanken, sondern führen einen Satz oder ein Gespräch in einer eigenständigen filmischen Gedankenepisode weiter. Tarkowskij's Film benutzt somit nicht einen simplen *Voice Over*-Effekt zur persönlichen Gedankenmitteilung einer Figur, sondern inszeniert separate Dialog- und Handlungsebenen, die zu assoziativen Erinnerungen im Figurenbewusstsein führen. So erzählt die Mutter im weiteren Telefongespräch, eine alte Arbeitskollegin aus der Druckerei sei kürzlich gestorben. In der nächsten Szene sehen wir dann plötzlich eine einschneidende Erinnerung der jungen Mutter aus ihrer persönlichen Arbeitszeit in der Druckerei. Der Tod der Kollegin assoziiert das gemeinsame Arbeitsverhältnis, das damalige Gefühl des Alltags, das sich in einer eigenen Filmszene äußert.

Noch deutlicher und direkter zeigt sich diese dialogische Assoziationsform in einer späteren Stelle im Film: Ignat, der Sohn des Erzählers, ist allein im Haus der Mutter. Der Vater ruft ihn an und erkundigt sich, wie es ihm wohl gehe. Er rät dem Sohn, jemanden einzuladen, Jungen, Mädchen, doch der introvertierte Sohn blockt ab. Dieses Gespräch mit seinem Kind erinnert den Helden wiederum selbst an seine Jugend: Er meint, im Alter des Jungen habe er sich schon verliebt, noch während des Krieges, in eine Rothaarige, deren Lippen permanent aufgesprungen waren. Mit der Bemerkung, der Leiter seiner vormilitärischen Ausbildung habe seinerzeit ebenfalls ein Auge auf die Rothaarige geworfen, entsteht im Helden der unmittelbare Gedanke an seine Ausbildungszeit. Sofort darauf folgt ein Schnitt auf die Rothaarige von damals, die eine Szene am militärischen Schießstand aus der Jugend des Helden einleitet; dem Gedanken des Telefonats folgend, vermittelt sie die bildliche Erinnerung an die selbstlose Opferbereitschaft des Ausbildners, der sich den Rekruten zum Schutz auf eine scheinbar scharfe Granate wirft, die sich als Übungsgerät herausstellen sollte. Im weiteren Verlauf wird diese Episode durch filmische Archivaufnahmen gestört, die authentische Kriegsbilder marschierender Soldaten in die Erinnerung des Helden hineinmontieren und dadurch ebenfalls eine persönliche Note erhalten.

Im Zuge des *Streams* lassen sich zunächst scheinbar sinnlos in den Film montierte, historisch-dokumentarische Kriegsaufnahmen also auf ein einfaches Telefongespräch des Erzählers zurückführen. Das aktuelle Telefonat mit dem Sohn hat im Helden eine klar strukturierte Assoziationskette entworfen, die den drei Punkten Humphreys (Sinneseindruck, Erinnerung, Imagination) entspricht:

Der Held *spricht* mit dem Sohn am Telefon.

Er *erinnert* sich an seine Jugend.

Er *erinnert* sich an die Rothaarige im Krieg.

Er *erinnert* sich an die vormilitärische Ausbildung.

Er *imaginiert* authentische Kriegsaufnahmen hinzu.

In diesem sowie in dem vorherigen Beispiel bekommt der scheinbar irrationale Schnitt einen neuen Sinn, indem er das persönliche Bewusstsein des Helden montiert – der diskontinuierliche Schnitt schließt von daher nicht unbedingt die narrative Kontinuität aus, sondern nur dessen zeitlich-räumliche Kontinuität (vgl. Deleuze 1991, S. 235f.). Die Szenen sind nicht zeitlich aufeinander aufbauend, aber geistig, sowie ein Gedanke aus dem vorherigen hervorgeht. In dieser filmischen Struktur wird deshalb – mit Hilfe von Humphreys Assoziationskonzept – eine den Regeln und der Logik des Denkens bedingte Szenenfolge evident. Dass die Montage in *Zerkalo* in der ersten Betrachtung trotzdem willkürlich und zusammenhanglos wirkt, ist dem Umstand verschuldet, dass die Regeln des Denkens als solche schwer auszumachen sind. Das liegt einerseits an dem Versuch, ein persönliches Bewusstsein zu simulieren, das in seiner privaten Denkweise Außenstehenden in gewissem Grade unzugänglich bleiben muss, wie Humphrey (1972, S. 62) betont, andererseits an der Doppelwertigkeit des Deleuzeschen Kristallbildes. Da den Filmbildern im Bewusstseinsstrom eine aktuelle/äußere und eine virtuelle/innere Seite zuteil kommt, die zusammen zur Unentscheidbarkeit tendieren, ist auch in ihrer Montage die letzte Eindeutigkeit des Inhalts nicht gegeben.

Blicken wir noch einmal zurück auf die Erinnerung des Helden an seine vormilitärische Ausbildung, die von dokumentarischen Kriegsaufnahmen unterbrochen wird. In grobkörnigen Archivbildern transportieren vom Krieg gezeichnete Soldaten schwere Lasten und Geschütze durch schlammige Gewässer. Hier offenbart sich die Qualität des Kristallbildes am allerklarsten: Die Kriegsaufnahmen kippen zwischen Dokumentation

und persönlichem Erleben, in ihnen vereint sich der objektive Anspruch des Zeitdokuments mit der subjektiven Vorstellung des denkenden Helden – anders gesagt: Das Individuum spiegelt sich in der Historie. Die scheinbare Objektivität des Archivmaterials wird im Gedankengang der Figur zum subjektiven Bewusstseinsbild; in der Bewusstseinsstromerzählung ist der authentische Marsch der Soldaten gleichzeitig historischer Befund (äußere Ebene) und persönliches Empfinden (innere Ebene) der Historie. Durch den Kippbild-Effekt geht das eine aus dem anderen hervor, ohne dass sie sich gegenseitig auslöschen. Historie und Individuum bedingen einander.

Norbert Schmitz (1995) sieht diesen Umstand ähnlich: Für ihn findet sich in diesen Bildern die „Übertragung des Individuellen ins Allgemeine. Denn diese rein assoziativ eingeschobenen Bilder wiederholen in einem dokumentarischen Bild nur die eben inszenierte persönliche Erinnerung an das heroische Opfer des Schießlehrers“ (S. 136). Schmitz erkennt in diesen Bildern also eine Wandlung vom „*Dokument* in ein *Symbol* des Krieges“ (ebd.), ignoriert allerdings den Umstand, dass das Bild für sich trotzdem Dokument bleibt. Gleichzeitig ist sein Ansatz problematisch, die dokumentarischen Bilder als reine Wiederholung einer erinnerten Anekdote auszustellen, da sie weder inhaltlich, noch formal direkte Parallelen zu den vorherigen Bildern am Schießstand aufweisen. Plausibler scheint mir, sie als die imaginierte Weiterführung der Erinnerungsbilder zu verstehen, die in der Vorstellung des Helden an den Krieg das schlussendliche Ausmaß seiner Assoziation darstellen. In der assoziativen Erinnerungsstruktur kann demnach aber nicht von Übertragung oder Wandlung der Archivbilder gesprochen werden, weil dadurch eine Seite des Kristallbildes wegfallen müsste. Im *Stream of Consciousness* erfährt die Bedeutung des Bildes keine Wandlung, sondern eine *Dopplung*: Das Archivbild des Krieges wird doppelwertig, da es als Glied innerhalb einer persönlichen, subjektiven Assoziationskette eingeordnet ist. Der narrative (verdoppelte) Wert der im Schlamm watenden Soldaten entsteht also wiederum erst in der kalkulierten Montage, die im Sinne der „poetischen“ Logik historische Aufnahmen in ein assoziatives Denkgefüge einordnet. Wiederum zeigt sich, dass die Bilder nicht willkürlich gesetzt, sondern nach Gedanken und Gefühlen des Helden gereiht sind, die von der Assoziation gelenkt werden.

Dass sich der narrative Sinn der Erzählung erst in dem montierten Gesamtfilm erschließt, zeigt sich an einem anderen Beispiel in *Zerkalo* anhand der inszenierten Bildwiederholung. Zwischen der frühen Traumsequenz der Haare waschenden Mutter

und dem Telefonat des Helden mit ihr, hat Tarkowskij die kontextlose Detailaufnahme einer schönen, weichen Hand montiert, die sich an einem brennenden Ast wärmt. Als reine Überleitung inmitten der anderen Szenen ist das Bild sinnleer und rätselhaft, lyrisch schön ohne Bezug. Im Nachhinein erfährt aber auch dieses Bild eine persönliche Bedeutung, da es im späteren Film noch einmal aufgegriffen wird: In einer Erinnerungsepisode besucht der Erzähler als Kind mit seiner Mutter das Haus einer Fremden, Nadja, welche die Mutter in einen Tauschhandel verwickelt. Während die beiden Frauen kurz in ein Nebenzimmer verschwinden, wartet der Junge allein im Wohnraum und sieht sich verträumt um. Langsam und zurückhaltend das Bild des Raumes aufnehmend, verharret sein Blick alsbald an der Kaminstelle inmitten des Zimmers. Mit seinen Augen wandert die Kamera über glühende Kohlestücke im heißen Feuer, was den erwachsenen Erzähler umgehend an die Rothaarige im Krieg erinnert: Den Kohlestücken folgt ein Assoziationsbild des rothaarigen Mädchens, die – im Spiegel betrachtet – an einem glühenden Kachelofen kniet. Ihre schöne, weiche Hand ausgestreckt, wärmt sie sich an einem brennenden Ast, der aus dem Feuer ragt; die Assoziation des Helden evoziert an dieser Stelle das gleiche Bild von früher noch einmal, doch diesmal in dem Kontext der Erinnerungsfolge eingebettet. Plötzlich lässt sich die vorhin anonyme Hand dem rothaarigen Mädchen zuordnen, sie wird zum doppelwertigen Erinnerungsbild und bestätigt, dass sich die Bilder allesamt „im Kopf“ des Erzählers abgespielt haben.

Die unterschiedlichen Erinnerungsebenen, die in diesem Beispiel kollabieren, erschweren einmal mehr die Zuordnung dessen, was gedacht und was aktuell ist, die Zeitebenen in *Zerkalo* sind dermaßen fließend und gleichwertig inszeniert, dass einzelne Rückblenden nicht mehr eindeutig voneinander zu trennen sind. Da Vergangenheits-, Imaginations- und Gegenwartsbilder in Tarkowskij's Film gleichgestellt sind, also keine abstufende Hierarchie zwischen ihnen herrscht, wird das Mittel der Rückblende im konventionellen Sinn ad absurdum geführt (vgl. Schmitz 1995, S. 141). Der Film verrät uns nie – im Augenblick seiner Betrachtung – die klare Zugehörigkeit seiner Bilder, sie ist erst in der rezeptionsästhetischen Auseinandersetzung mit seiner Montage erahnbar.

Die inszenierte Bildwiederholung der wärmenden Hand am Feuer verleiht also auch diesem Bild seine narrative Doppelwertigkeit, wiewohl sie das Motiv des Feuers ebenenübergreifend darstellt und die Erzählstränge bildhaft assoziativ verknüpft. Das

Feuermotiv erhält in *Zerkalo* damit eine doppelte Signifikanz, ist gleichzeitig figurenbehaftetes Gedankengut und filmästhetische Überleitung.

Es findet sich hierin ein Prinzip, das sich auf den gesamten Film übertragen lässt: Die wiederholenden Bilder der Naturelemente (der Brand in der Kindheit und die Hand am Feuer; der Traum der Haare waschenden Mutter und der viele Regen; die im Wind wehenden Blätter) dienen sowohl als oberflächlich leitmotivischer Zusammenhalt der Filmerzählung, als auch gleichermaßen zur Verdeutlichung des gedanklichen Interesses des Helden an die elementare Kraft der Natur, die ihm seinen schlussendlichen Glauben an die Welt zurückgibt.

Die interpretierte Erinnerung

„... ein Spiegel zeigt ja aber doch nie genau wie man aussieht...“

Molly in *Ulysses* (Joyce 1975, S. 934)

Die oben angeführte Erinnerungsepisode des Helden ist gleichermaßen wie die Traumsequenz mit der Mutter auch ein Beispiel dafür, wie Bewusstseinsstromelemente mit filmeigenen Techniken darstellbar sind. So wird die Mutter des Helden von der Schauspielerin Margarita Terechowa verkörpert, die im Film ebenfalls seine Frau spielt. Mag diese Doppelrolle im ersten Moment irritieren und allein zu einem erschwerten Verständnis der Filmerzählung beitragen, lässt sie sich innerhalb des *Stream of Consciousness* als eine erzählerisch motivierte Entscheidung erklären.

Wie Bergson (1912) schon meinte, dass wir von dem Fluss der Realität nur Momente wahrnehmen, so erhalten diese Momente in ihrer Erinnerung noch einmal eine transformierte Wahrnehmung. António R. Damásio, berühmter Neurowissenschaftler und Spezialist auf dem Gebiet der Bewusstseinsforschung, bestätigt diese Beobachtung wie folgt:

„Wir alle können uns unmittelbar davon überzeugen, daß wir, wenn wir uns einen bestimmten Gegenstand, ein Gesicht oder ein Ereignis ins Gedächtnis rufen, nicht eine exakte Reproduktion, sondern eine *Interpretation*, eine Rekonstruktion des Originals erhalten.“

(Damásio 2010, S. 145)

Wir erinnern uns nicht an die Vergangenheit, wie sie sich exakt zugetragen hat, sondern so, wie wir diese Vergangenheit erlebt haben; und Erleben ist immer schon subjektives Erleben, demnach von dem Individuum interpretiert. Ereignisse treten nicht in Erinnerung, wie sie sich faktisch zugetragen haben, sondern wie die individuelle Wahrnehmung sie behält. Deshalb eben kann die persönliche Erinnerung einer Sache von der tatsächlichen Gegebenheit dieser stark abweichen. Der französische Philosoph Gaston Bachelard (1987, S. 36) veranschaulicht diesen Umstand am Beispiel des Hauses: Das Kindheitshaus sei in der Erinnerung immer tröstend, egal wie klein, eng oder kalt es früher tatsächlich war; das Haus ist der erste Eindruck des Menschen in der Welt, im Haus beginnt sein Leben und in der Erinnerung an das Haus bleibt es ein zeitloser Zufluchtsort gleich einer Muschel (vgl. ebd.). Das liegt eben daran, dass der Mensch dem Kindheitshaus in seiner Erinnerung Traumwerte hinzufügt, wodurch sich das Gedächtnis mit der Einbildungskraft vermengt. Nach Bachelard (1987) sind wir deshalb „niemals wirkliche Historiker, wir sind immer ein wenig Dichter“ (S. 30), wenn wir uns an unsere Kindheit erinnern. Wir reproduzieren im Gedächtnis nicht einfach das Kindheitshaus, sondern interpretieren das kindliche Gefühl der Geborgenheit in ein gefühltes Erinnerungsbild des Hauses hinein (vgl. ebd., S. 32).

Deshalb strahlen die Bilder der Kindheit in *Zerkalo* eine solch tröstende Unschuld aus, in ihnen liegt das Gefühl des Zufluchtsortes, der rettenden Muschel, in die man sich stets flüchten kann. Im Bewusstseinsstrom vermischen sich imaginierte Bilder mit gefühlten Erinnerungen und inszenieren dadurch eine äußerst intime Ästhetik. Und gerade weil sich in vielen Erinnerungsbildern einer Person imaginierte „Traumwerte“ wiederfinden, kann in *Zerkalo* die Mutter und die Frau des Helden von der gleichen Schauspielerin verkörpert werden, ohne dass der Film dadurch zu einem „surrealen Potpourri“ verkommt (vgl. Lommel 2011, S. 121). Der Film selbst kommentiert diese künstlerische Entscheidung der Doppelbesetzung in dem Telefonat des Helden mit seiner Mutter: Nachdem wir zu Beginn die Erinnerung des Helden an die brennende Scheune, den gespenstischen Traum im nassen Haus und den Vorfall in der Druckerei gesehen haben, drei Episoden, in denen Margarita Terechowa die Mutter spielt, folgt eine erste Szene, in der die Schauspielerin die Frau des Helden mimt. In der folgenden Konversation verweilt die Kamera bei der Frau, die sich im Spiegelschrank begutachtet, anstatt den unsichtbaren Helden anzusehen; so bleibt ihr gespiegeltes Gesicht im doppelten Fokus, während ihr der Erzähler erklärt, sie habe seiner Mutter stets ähnlich

gesehen: „Selbst wenn ich mich einfach nur an meine Kindheit erinnere und an Mutter, dann hat Mutter... sie hat immer dein Gesicht“ (Tarkowskij 2006, 00:32:40-00:32:50).

Die doppelte Anwesenheit der Frau durch ihr aktuelles und ihr Spiegel-Bild spiegelt innerhalb der Erzählung die doppelte Funktion der Schauspielerin im Film wieder. Der Kommentar des Erzählers, seine Mutter hätte in der Erinnerung das Gesicht seiner Frau, berechtigt somit die Doppelrolle, indem er die subjektive Erzählposition des Helden nachträglich evident macht: Weil der Film nämlich *seinen* persönlichen Bewusstseinsstrom zeigt und daher *seine* interpretierte Erinnerung, kann innerhalb dieser das Gesicht der Mutter gleich der Frau aussehen. In *Zerkalo* ist Erinnerung eine Spiegelung des Seelenzustandes seines Helden, ein subjektives Bild, das keine letzte, endgültige Klarheit in sich trägt, da es nur in seiner Interpretation besteht – eben wie das Spiegelbild.

Mittels der Doppelbesetzung gelingt dem Film ein inszenatorischer Coup zur Darstellung eines Bewusstseinsstroms, der eine eigentümlich filmische Alternative zu den Techniken seines literarischen Pendantes stellt, sowie er dessen mediale Grenzen aufzeigt. Mit der künstlerischen Konsequenz, beide weiblichen Hauptrollen mit derselben Schauspielerin zu besetzen, schafft es Tarkowskij eindrucksvoll, die Bilder als eine intime wie subjektive Gedankencollage seiner Erzählfigur auszuweisen, wofür der Roman eine umständliche Beschreibung benötigte, ohne den bewusst verwirrenden, ambivalenten Effekt der doppelten Frauenpersonen in der filmischen *Stream of Consciousness*-Darstellung erreichen zu können. So schwingt in den Szenen, in denen die Frau des Erzählers auftritt, auch das Bild der Mutter mit und umgekehrt. Die Verkörperung beider Figuren durch eine einzelne Schauspielerin verdeutlicht dabei nicht nur die persönliche Erzählperspektive, sie zeugt auch von der ambivalenten Beziehung des Helden zu den beiden Frauen, die sein Leben bestimmten; beiden gegenüber empfindet er eine belastende Schuld, von beiden hat er sich emotional entfernt und mit keiner der beiden kann er normal leben, wie es ihm seine Frau in der Szene beim Spiegelschrank vorwirft. Die Erinnerung an die Mutter suggeriert also gleichzeitig den Gedanken an die Frau des Helden, die eine lässt die andere nie ausgeklammert. Den Worten Bachelards (1987) folgend erschafft Tarkowskij in *Zerkalo* einen narrativen Kosmos, in dem „Gedächtnis und Einbildungskraft [...] in der Ordnung der Werte eine Gemeinschaft der Erinnerung und der Bilder“ (S. 32) errichten. Am Beispiel *Zerkalos* zeigt sich somit, dass der Bewusstseinsstrom als filmisches Erzählmittel nicht erst in der Montage oder etwa im Einzelbild fußt, sondern bereits vor

Drehbeginn in die Besetzungsfrage miteinfließt. Die weibliche Doppelrolle ist dahingehend eine notwendige Konsequenz der interpretierten Erinnerung des Erzählers; Frau und Mutter sind dem Figurenbewusstsein simultan behaftet und gleichermaßen in den Bildern anwesend. Das Prinzip von Deleuze' Kristallbild bleibt allgegenwärtig.

Die akustische Gefühlsbetonung

Nicht nur die Bilder, auch der Ton ist in *Zerkalos* Bewusstseinsstrom darauf ausgerichtet, Gedanken und persönliches Empfinden zu übertragen. Wie bereits erörtert, dienen Gesprächsinhalte in der Erzählung als vordergründiges Mittel der Initiierung von Erinnerung und Assoziation. Noch ungeklärt ist jedoch die Rolle der in den Film eingestreuten Gedichte, deren Verse parallel zu den Bildern eingesprochen werden. Diese Gedichtzeilen, von Tarkowskij's Vater Arseni verfasst und im Original auch gesprochen, dienen dem Film aber nicht als kommentierende Stimme simultan zu den Bildinhalten, sie erzeugen vielmehr eine autonome Filmebene, um die Subjektivität der Bilder zu verstärken, wie es auch Alexandra Smith (2004) aufzeigt: „Tarkovsky appropriates his father's poetry not to organize his film's discourse, but to ascribe to it certain [...] qualities in the service of Tarkovsky's exploration of subjectivity“ (S. 48). Smith fixiert sich in der weiteren Auseinandersetzung allerdings auf einen rein biographischen Ansatz, der die Gedichteinsätze als subjektives Mittel begreift, um Andrej Tarkowskij's eigene Künstlerseele auszudrücken und in der Poesie nach seiner Bestimmung zu suchen (vgl. ebd.). In der vorliegenden Analyse kann es aber nicht darum gehen, den Regisseur in sein inhaltliches Werk hinein zu deuten, weshalb Smiths Text nur insofern brauchbar ist, als dass er auf präzise Weise das formale Zusammenspiel zwischen Film und Poesie darlegt. Ein Zusammenspiel, das weniger aufbauend als eher deformierend wirkt, da ihre Inhalte eben nicht einander gleichen. Im ersten Gedicht des Films, das die frühe Kindheitserinnerung vor dem Brand untermalt, läuft der Fluss der Bilder gegen den Inhalt der Verse und fragmentiert dadurch deren Geschlossenheit (vgl. ebd., S. 55). „Durch taunassen Flieder führtest du mich in dein Reich, jenseits des Spiegels. Als die Nacht hereinbrach wurde mir Gnade zuteil“ (Tarkowskij 2006, 00:10:25-00:10:39), heißt es an einer Stelle in dem Gedicht, während wir Bilder der Mutter und des kindlichen Helden im bewaldeten Freien vor dem Haus sehen. Aus Sicht des Helden spiegeln diese Verse in der Kindheitserinnerung eine

aktuelle Sehnsucht wieder, nämlich die eines sterbenden Mannes, der das jenseitige Totenreich bereits erspürt und an seinem späten Lebensabend („als die Nacht hereinbrach“) nur mehr auf die Gnade der Erlösung hofft. Das Warten auf den Tod steht der Lebendigkeit des Kindseins gegenüber. Die Verse treffen hier das gegenwärtige Gefühl des Helden und bekommen als Teil der Filmerzählung somit einen neuen Wert. Als Weiterführung sämtlicher lyrischer Referenzen in *Zerkalo* untermauern die Gedichte auf akustischer Ebene das, was Deleuze (1991, S. 196) als den „poetischen Film“ versteht. Hier fungiert die Kamera weder als objektiver Erzähler, noch als subjektive *Point of View*-Darstellung des Helden, zwischen neutralem und persönlichem Blick erhält das kinematographische Bild eine neue Funktion, die „zu einem inneren Sehen gelangte, das mit der Sichtweise der Figur in ein *Simulationsverhältnis* („Mimesis“) trat“ (ebd.). Dieser Erklärung Deleuze‘ folgend erhält das Bild einen subjektiven Grad, der im inszenatorischen Sinne ein „inneres Sehen“ der Figur simuliert, also exakt das tut, was den Bewusstseinsstrom im Film definiert. Deleuze‘ Ausführung des poetischen Films ist an dieser Stelle aber bloß auf die Kameraarbeit und somit den visuellen Gehalt des Films reduziert, die anderen Vermittlungskanäle bleiben unkommentiert. Besitzt die Tonebene einen zusätzlichen narrativen Wert wie in *Zerkalo*, wird die unsichtbare Dichterstimme allerdings ebenso wichtig wie das sichtbare Bild, da das „innere Sehen“ der Figur auf mehreren Ebenen simuliert wird. Aus der Sichtweise der Figur erhalten also auch die akustischen Gedichte den subjektiven Grad des Visuellen: Die Bewusstseinsbilder in *Zerkalo* sind persönlich gefärbt; die gesprochenen Gedichte unterstützen deren Subjektivität, ohne jedoch deren Inhalt direkt anzusprechen. Weder kommentieren die Verse die Bilder, noch illustrieren die Bilder eine Dichterstimme. Vielmehr besitzt die Dichterstimme eine eigene Funktion, indem sie eine lyrische Ebene über die persönlichen Bilder legt und dadurch den poetischen Gehalt dieser noch verstärkt. In der oben zitierten Stelle entsteht die Divergenz zwischen Gedicht und Bild aus dem Umstand, dass sie inhaltlich auf verschiedenen Zeitebenen verkehren: Während die Erinnerungsbilder eine kindliche Vergangenheit des Helden darstellen, sprechen die Verse über sein gegenwärtiges Gefühl als sterbender, alter Mann im Krankenbett liegend. Ähnlich verhält es sich in der Erinnerung an den militärischen Schießstand, die zu den dokumentarischen Truppenbildern im Krieg führt. Während der mühevollen, todesgetränkten Soldatengänge durch Schlamm, Morast, Wasser und Schnee erklingen

Verse, die konträr zum hoffnungslosen Bildinhalt die Unvergänglichkeit des Lebens preisen:

„An Vorahnungen glaube ich nicht. Vorzeichen fürchte ich nicht. Verleumdungen und Gift schrecken mich nicht. Es gibt keinen Tod in der Welt. Unsterblich sind alle. Unsterblich ist alles. Man braucht den Tod nicht zu fürchten – weder mit 17 Jahren, noch mit 70. Es gibt nur Leben und Licht. Weder Dunkelheit noch Tod gibt es in der Welt. Wir alle sind schon an der Meeresküste. Und ich gehöre zu jenen, die die Netze einholen, wenn die Unsterblichkeit heranzieht in Schwärmen.“

(Tarkowskij 2006, 00:59:05-00:59:59)

Die Dichterstimme spricht hier das Aufbegehren des Helden gegen den eigenen Tod aus. In dem wiedergefundenen Glauben an die Welt gibt es nur Leben, selbst wenn die Zeit von Krieg und Opfern bestimmt ist. Abermals drücken die Verse das gegenwärtige Empfinden des Helden an dessen Lebensende aus, das zwischen beziehungsweise über den Gedankenbildern steht. Als Teil der filmischen *Stream of Consciousness*-Inszenierung bekräftigen die Gedichteinschübe Intimität und subjektive Kraft des Filmes durch seine tonale Gefühlsebene, die Vergangenheit und Gegenwart miteinander verknüpft. In gewisser Weise zitiert der Film im weiteren Gedicht auch die Ausführungen Bachelards (1987), wonach das Kindheitshaus in der Erinnerung immer ein tröstender Zufluchtsort sei: „Lebt im Haus und das Haus wird nicht einstürzen“ (Tarkowskij 2006, 01:00:01-01:00:07).

Der Held lebt in den Erinnerungsbildern seiner Kindheit und Jugend, des Hauses der Mutter und der lyrischen Natur, die ihm Glauben schenken und Leben spenden, solange er seine Gedanken schweifen lässt. Solange sein Bewusstseinsstrom voran fließt, wird die Erinnerung nicht einstürzen; ist der Strom zu Ende, hat der Tod gesiegt.

Die Gleichstellung der Gedanken

„Alle Augenblicke haben gleichen Wert.“

Henri Bergson (1912, S. 334)

Zerkalo benutzt also das akustische Hilfsmittel der Gedichttexte, um den mentalen Gefühlszustand des Helden zu simulieren und Zeitebenen der Vergangenheit und Gegenwart in Gedanken zu kombinieren. Bei der Vermengung von Ebenen spielt dabei auch der Einsatz von Farbe im Film eine gewichtige Rolle: Tarkowskij vermischt

Farbbilder mit eingeschobenen Schwarz-Weiß-Sequenzen. Was im konventionellen Gebrauch dem Effekt einer klaren Ebenentrennung zugute kommt (etwa eine Rückblende durch monochrome Farben zu kennzeichnen), verkehrt sich in *Zerkalo* aber in das genaue Gegenteil: Farb- und Schwarz-Weiß-Bilder dienen nicht der Trennung von Ebenen, sondern ihrer *Gleichstellung*. Denn egal, von welchem Standpunkt man den Film analysiert, in dem Einsatz der Schwarz-Weiß-Ästhetik lässt sich kein eindeutiges narratives Konzept ausmachen; weder beschränkt er sich auf eine bestimmte Zeitebene, noch auf Imaginations- oder Erinnerungsfragmente. Die farblosen Segmente im Film erstrecken sich von Einzelbildern der Natur über kurze Traumszenen von der Mutter bis zur gesamten Dialogsequenz des Helden mit seiner Frau – die unterschiedlichen Inhalte verbauen jegliche strukturelle Zuweisung der Farbebenen, die Findung einer narrativen Eindeutigkeit im Wechselspiel zwischen Farbe und Schwarz-Weiß ist tendenziell unmöglich. Daher ist nicht die Zuordnung der Farbebenen von Belangen, sondern deren Wirkung.

Nach einer kurzen Szene, in welcher der Vater während des Krieges seine Kinder besucht und den Helden als Kind innig umarmt, zeigt der Film eine Großaufnahme des Da Vinci-Gemäldes „Portrait einer Edeldame vor einem Wacholderstrauch“. Als persönlicher Verehrer des italienischen Universalgenies fügte Tarkowskij dieses Bild ein, da die Edeldame auf ihn einen zutiefst emotionalen, gar widersprüchlichen Effekt ausübte, der gerade auf „der Unmöglichkeit, sich [aus ihrem Gesichtsausdruck] etwas Eindeutiges, Endgültiges zu extrapolieren“ (Tarkowskij 2009, S. 158) basiere. Man ist sich nicht sicher, wie der Blick der Edeldame zu verstehen ist, sie wirkt gleichzeitig anziehend und abweisend, großmütig, aber doch gewöhnlich. Genauso verhält es sich mit der Farbwirkung in *Zerkalo*: Wie in Da Vincis Portrait lässt sich in der Farbgebung keine letzte Eindeutigkeit ausmachen, nützt es nichts, seine Teile zu zerlegen; entscheidend ist, dass die Farbwechsel eine emotionale Wirkung der Bilder bekräftigen. Und das wiederum tun sie, weil sie sich in narrativer Hinsicht eben nicht eindeutig, endgültig trennen lassen, dadurch mit zur Ambivalenz des Inhalts beitragen. Wie die akustischen Verse dienen also auch die Farbwechsel der Bilder dazu, das subjektiv emotionale Gefühlsleben in die Erinnerungs- und Imaginationsbilder des Helden hinein zu transportieren, um die Subjektivkraft der Bilder zu verstärken. Auf visueller Ebene gelingt das nun, weil die Divergenz zwischen Farbe und Schwarz-Weiß nicht zur Trennung, sondern zur Gleichstellung seiner Inhalte tendiert.

Als Teil von Tarkowskij's Filmästhetik ist die untrennbare Gleichstellung der Farbebenen nicht unwesentlich für die *Stream of Consciousness*-Struktur: Ein Merkmal, das dem künstlerischen Bewusstseinsstrom zugrunde liegt, ist der scheinbare Verzicht auf eine bewusste Trennung beziehungsweise Auswahl bedeutsamer Teile zur Simulierung unmittelbarer Gedanken. Joyce handhabte dies, indem er im *Ulysses* Alltagsbanalitäten mit Storyrelevanzen gleichstellte. Tarkowskij handhabt dies, indem er in *Zerkalo* anekdotische Erinnerungen, Naturimpressionen, Träume, Gedichtauszüge, dokumentarisches Archivmaterial, Farb- und Schwarz-Weiß-Szenen gleichwertig vereint. In beiden Fällen steht als Ergebnis der Effekt, alle Elemente seien gleichbedeutend, da keine Hierarchie und somit keine Auswahl herrsche. Für eine konkrete Handlung irrelevante Bilder haben als Gedankenmomente allesamt den gleichen Wert. Deshalb lassen sich in Mollys *Stream of Consciousness* keine unwesentlichen von wesentlichen Gedanken trennen. Und deshalb sind in *Zerkalo* eingeschobene, lyrisch-ästhetische Einzelbilder auch nicht unwesentlicher als ganze Erinnerungsepisoden. Als Teil des Bewusstseinsstroms stehen die individuelle Erfahrung und die hintergründige Historie auf derselben Stufe: „Für die geistige Erfahrung des Menschen kann das, was ihm gestern abend persönlich und der Menschheit vor Jahrhunderten zustieß, gleichrangige Bedeutung haben“ (Tarkowskij 2009, S. 274).

Alle Gedanken, alle Zeitebenen, alle Farbebenen, kurzum: Alle Einstellungen des Filmes sind gleich wesentlich (vgl. Schmitz 1995, S. 141). Gerade durch die vermeintliche Nichtauswahl, die Nichtbevorzugung gewisser Bilder hebt sich die besondere Bewusstseinsstromerzählung von konventionellen Erzählmethoden ab. Wie Joyce sich „für die unterschiedslose Aufnahme aller Ereignisse“ (Eco 1973, S. 355) in der Erzählung eines Tages im Leben des Leopold Bloom entscheidet, so zeigt *Zerkalo* die unterschiedslose Darstellung aller Bewusstseinsbilder seiner Figur, die unwesentlichen gleichbedeutend neben den wesentlichen, ohne scheinbare Auswahl.

Allerdings ist genau diese dargestellte Nichtauswahl narrativer Elemente demselben Problem ausgesetzt, das schon in Kapitel 3.2 erörtert wurde: In einem Kunstwerk auf eine Auswahl zu verzichten, ist de facto gleichermaßen unmöglich, wie seine Struktur auszulöschen. „Es ist in der Tat eine der naheliegendsten Einwände gegen die Technik des *stream of consciousness*, daß sie nicht die Registrierung aller seelischen Vorgänge im Menschen sei, sondern das Resultat einer Auswahl“, schreibt Umberto Eco (1973, S. 358). Gemäß dem Umstand, dass der Künstler niemals keine Wahl treffen kann, ist der

Bewusstseinsstrom eben nicht die naturalistische Wiedergabe aller Geschehnisse „im Geiste der Personen“ (Eco 1973, S. 358), sondern ein artifizielles Erzählmittel, das seinen eigenen Formgedanken zu vertuschen sucht. Joyce' Monologe sind handwerklich perfekt erarbeitet. Tarkowskij (2009) fertigte zwanzig Schnittversionen an, bevor er *Zerkalo* der Öffentlichkeit vorführte. Den fertigen Film interessiert dieser Hintergrund natürlich nicht im Geringsten. Aber es bestätigt, dass eine irrationale, nicht eindeutige Form nur durch eine präzise kalkulierte Bildpoetik entstehen kann und die Simulation der Nichtauswahl trotz seiner fehlenden Linearität künstlerisch sorgfältig durchkomponiert ist. „Die Irrationalität, die Polyvalenz eines Kunstwerks“, schreibt Norbert Schmitz (1995, S. 144) in Anlehnung an *Zerkalo*, „hebt die Möglichkeit eines rationalen kunstwissenschaftlichen Verstehens nicht auf.“ *Rationales Verstehen* ist an dieser Stelle vielleicht ein etwas unglücklicher Ausdruck, besser sollte es wohl *persönliches Verstehen* heißen: Gerade, da es keine letzte Endgültigkeit in den Filmbildern der *Stream*-Erzählung gibt, ist sie für mehrere Lesarten willkommen. Die Gleichstellung aller seiner Teile macht den freien Assoziationsstil in *Zerkalos* Bewusstseinsstrom erst dermaßen effektiv und rezeptionsästhetisch spannend; die Filmbilder lösen – Da Vincis Portrait gleichend – im Betrachter einen individuellen, emotionalen Effekt aus, weshalb nicht von einem allgemein rationalen Verstehen, sondern höchstens von einem persönlichen Verstehen (durch eine gedankliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand) die Rede sein kann.

Zerkalos unterschiedliche Erinnerungs- und Vorstellungsebenen kulminieren gemeinsam mit den überlagernden Poesie-Elementen in einer assoziativen Narration aus dem Bewusstsein seines sterbenden Helden. Die oberflächliche Verstreutheit seiner Glieder und die gefühlsbetonte, subjektivierende Inszenierung machen *Zerkalo* zu einem zutiefst persönlichen Film, der mit Hilfe von *Stream of Consciousness*-Techniken die bewegten Gedanken einer Figur simuliert und durch die Vermittlung persönlicher Bilder auch dem Publikum ein besonders intimes Erlebnis bereitet.

3.4 Die Raum-Zeit-Montage: Marc Forsters *Stay*

*„What if all the world's inside of your head
Just creations of your own?
Your devils and your gods
All the living and the dead
And you're really all alone?
You can live in this illusion
You can choose to believe
You keep looking but you can't find the woods
While you're hiding in the trees“
Nine Inch Nails (2005)*

Als Marc Forsters *Stay* 2005 die Öffentlichkeit erreichte, hatte er von Beginn an keinen leichten Stand: An den Kinokassen klar durchgefallen, wusste auch die Kritik nicht so recht, wie sie den Film einordnen sollte und spaltete sich in zwei Lager. Auf der einen Seite preiste Carsten Baumgardt auf der renommierten deutschen Internetplattform *filmstarts.de* das Machwerk als einen in der Tradition David Lynchs stehenden „optisch brillante[n] Psycho-Thriller“ (<http://www.filmstarts.de/kritiken/39039-Stay/kritik.html>), auf der anderen Seite stellte der amerikanische Filmkritiker Lucius Shepard (2006, S. 87f.) den Film gar in den Konnex des Horror-Genres und fertigte ihn dahingehend als überladene Technikspielerei eines selbstverliebten Regisseurs ab, um gleichermaßen zuzugeben, dass er den Film zu Teilen nicht verstanden habe.

Dieser kurze Abriss einer Rezeptionskontroverse zeigt, wie unterschiedlich ein genreübergreifender Film verstanden werden kann, er zeigt aber vor allem, dass die Kritik sich bisher nur äußerst oberflächlich mit dem Werk auseinandergesetzt hat. Denn weder der Psycho-Thriller, noch der Horrorfilm sind als formale Anhaltspunkte wirklich repräsentativ für Forsters visuell dominante Erzählästhetik, auch wenn sich der Plot in seiner einfachen Zusammenfassung durchaus als Thriller lesen lässt: Der Kunststudent Henry Letham erzählt seinem Psychiater Sam Foster, er werde sich kommenden Samstag, an seinem 21. Geburtstag, das Leben nehmen. Während Sam im nächtlichen New York alles versucht, um Henrys Entschluss zu verhindern, wird er dabei selbst an die Grenzen seiner Existenz gedrängt und kann bald nicht mehr zwischen Realität und Illusion unterscheiden. Soweit die Kurzbeschreibung des Plots, die sich eher der Vermarktung, denn dem künstlerischen Gehalt des Films dienlich erweist. Sieht man

unter seine düstere, labyrinthisch-surreale Oberfläche, offenbart *Stay* aber erst seine wahren narrativen Qualitäten, die in der Analyse von Bewusstseinsstromtechniken im Film nach und nach zum Vorschein kommen.

Die zwei Handlungsteile

Um *Stream of Consciousness* in Forsters Film ersichtlich zu machen, bedarf es abermals einer eingehenden Klärung der Erzählperspektive. Zwar ist die Erzählung bis zum Ende auf die Erlebnisse des Psychiaters Sam Foster ausgerichtet, doch offenbart sich diese Erzählhaltung am Schluss des Filmes als ein künstlerisches Ablenkungsmanöver, um den *Stream* seines Protagonisten im Dienst der Dramaturgie zu tarnen. Zur Aufdeckung der eigentlichen Erzählperspektive ist somit, wie schon in *Zerkalo*, die Vorwegnahme des Endes vonnöten: Henry Letham hatte einen Autounfall an der Brooklyn Bridge, bei dem seine Eltern und seine Freundin sofort gestorben sind, während er selbst mit dem Tod ringt. Vor seinem Wagen am Boden liegend, kniet die Figur des Sam bei ihm und leistet Hilfe, ringsum formt sich ein Kreis aus Passanten, zweifelnd, ob Henry überleben wird. Der Unfall markiert einen narrativen Twist, der plötzlich die innerfilmische Realität des gesamten Plots infrage stellt. Entscheidend ist für meine Analyse dabei gar nicht die vermeintliche Überraschung dieser Schlusserkenntnis, sondern speziell ihre Konsequenz für die erzählerische Gesamtstruktur des Films. In Henrys Kopf bildet sich ob des Unfalls ein Bewusstseinsstrom, der die vorangegangene filmische Erzählung in seiner Gesamtheit subjektiviert und als seine mentalen Bilder ausweist.

In der Festlegung von *Stays* Erzählperspektive birgt sich somit eine Parallele zu Tarkowskij's *Zerkalo*: Beide erzählen von einem Mann, der im Sterben liegt und sein Leben in Gedanken an sich vorbeiziehen lässt. Wie der Held in *Zerkalo* ist Henry von einer Schuld getrieben, er fühlt sich für den Unfall verantwortlich und durchlebt dieses Schuldgefühl in der Geschichte seiner todesnahen Gedanken. Während Tarkowskij's Protagonist jedoch an den Folgen einer längeren Krankheit dahinscheidet, ist der Held in *Stay* dem akuten Schockzustand eines unmittelbaren Unfalls ausgeliefert. *Stay* ist in dieser Konsequenz ein spielfilmlanges Sterbeerlebnis, welches den *Stream of Consciousness* seines Protagonisten bedingt. Wiederum kann der *Stream* nur als reflexive Rückbetrachtung des Films analysiert werden, welche die Kenntnis um sein Ende voraussetzt.

Erzählerisch lässt sich *Stay* also in zwei Handlungsteile aufgliedern: Der erste Teil umfasst die Geschichte Sam Fosters, die den Großteil des Filmes trägt. Den zweiten Teil bilden die Schlussminuten, die Henrys Autounfall an der Brooklyn Bridge offenbaren. Für sich genommen ist der erste Teil eine eigene Story, die in einem anderen Universum parallel zu dem Unfall spielt. In diesem Universum ist Henry nur ein Patient der Hauptfigur Sam Foster, der allerdings mit seiner Selbstmordankündigung den Anstoß für alle folgenden Erlebnisse Sams gibt. Zudem hat Henry Visionen, die sich für Sam bewahrheiten. Durch Henrys Eintreten in Sams Leben wird dessen Alltag aufgebrochen, die Beziehung zu seiner Freundin Lila erschwert und sein Glaube an die natürliche Erklärbarkeit der Dinge in Frage gestellt. Erst mit Einbezug des zweiten Teils erfährt Sams Handlungsstrang seine eigentliche Bedeutung in der narrativen Gesamtstruktur: Der Unfall ist die aktuelle (wirkliche) Filmhandlung und filmische Außenwelt, während der gesamte erste Handlungsteil nur eine virtuelle, innere Bewusstseinserscheinung aus Henrys Kopf darstellt. Sams Geschichte ist somit ein imaginiertes Handlungskonstrukt, das aus der Perspektive von Henrys Bewusstsein zu verstehen ist; es handelt sich unter diesem Aspekt zwar immer noch um Sams Erlebnisse, aber sie werden von Henrys Imagination gelenkt. *Stay* führt das Publikum damit ganz gezielt in die falsche Richtung: Der erste Handlungsteil erzählt aus Henrys Bewusstsein, indem er die imaginäre Geschichte einer separaten Figur inszeniert.

Dem Gedanken dieser zweigeteilten Grundstruktur des Films folgend, gilt es nun, den ersten Handlungsteil (also Henrys *Stream of Consciousness*) in seiner Inszenierung zu analysieren, um an diesem auszumachen, welche Elemente Henrys Bewusstsein lenken und wo sich Sams imaginäre Parallelgeschichte mit Henrys Unfall in der Realität vermischt.

Die Kadrierung des Konzepts

Nun ließen sich die Filmbilder des gesamten ersten Handlungsteils also leicht als reine Fantasie Henrys lesen. Doch ist damit noch gänzlich ungesagt, nach welchen Kriterien die einzelnen Bilder des Films gewählt sind, was die Einzelrahmungen einzufangen versuchen. Die Klärung der grundlegenden Erzählebene nimmt dem Einzelbild nämlich nicht seine Doppelwertigkeit; das Gegenteil ist der Fall. Mit Deleuze gesprochen ist jede mögliche Eindeutigkeit des Bildes ohnehin nicht gegeben, da die Eindeutigkeit des

Bildbegriffes nicht besteht, wie es die Deleuze-Expertin Mirjam Schaub (2003) festhält: „Es gibt Bilder für Deleuze tatsächlich nur von Fall zu Fall. [...] Sofern es nicht ganz bestimmte *Wirkungen* auf die Betrachtenden ausübt, ist eine Photographie, ein Gemälde, ein Film für Deleuze gar kein Bild, sondern ein *Klischee*“ (S. 11). In dieser radikalen Auslegung Deleuze’ können filmische Zeit-Bilder beziehungsweise Kristallbilder auch nur Annäherungsversuche an ein Bildkonzept sein, das die Betrachtenden *zum Lesen* seines Inhalts anregt – hierin liegt bereits seine Wirkung. Um die spezielle Wirkung des Bewusstseinsstroms zu erzeugen (das Gefühl, unmittelbare Gedanken und Gefühle der Figur vermittelt zu bekommen), sind die Bilder sowohl im Einzelnen (in der Ebenendualität) als auch im Prozess des Gesamten als ein Doppeltes zu sehen, in der filmischen Verbindung von Sichtbarem und Nichtsichtbarem – „die Prozessualität des Bildes meint die Fluchtlinien des Sichtbaren hin auf sein Außen, die Kontaktaufnahme mit all dem, was nicht aktuell sichtbar ist“ (Schaub 2003, S. 12).

Um diese Prozessualität zu bewerkstelligen, ist die Kadrierung der Bilder in *Stay* nicht nur vorwiegend inhaltlich, sondern optisch-formal ausgerichtet. An dieser Stelle interessiert vor allem der formale Aspekt der filmischen Bildauswahl (zu inhaltlichen Motivationen des Bildausschnittes wird zu späterem Zeitpunkt noch näher eingegangen). Nicht weniger als der situative Inhalt dient nämlich auch die inszenatorische Form der Effekterzeugung des *Streams*. Die einzelnen Bildausschnitte in *Stay* für sich stehend zu betrachten ist deshalb problematisch, da sie in der Idee des Gesamtfilmes immer schon auf die nächste Einstellung hinzielen und damit Deleuze’ Ausspruch, ein Bild sei nie allein (vgl. Lommel 2011, S. 120), in optisch-formaler Weise zur konkreten Anschauung bringen.

Diese konzipierte Kadrierungstechnik zeigt sich bereits zu Beginn des Filmes, wenn eine Großaufnahme von Henrys Gesicht am brennenden Unfallort fließend in die kompositorisch exakt nachgestellte Großaufnahme von Sam Fosters aufwachendem Gesicht in dessen Schlafzimmer übergeht. Diese gleich gewählten Bildausschnitte zeigen nicht nur ein spiegelhaftes Verhältnis zwischen den beiden Figuren, sie ermöglichen zudem einen stufenlosen, quasi unsichtbaren Schnitt, der die Bilder unabtrennbar vereint. *Stay* erschafft in seiner speziellen Machart einen visuellen Kosmos, in dem die Bildrahmung den Schnitt anleitet, die Kadrierungen also schon so vorausschauend gewählt sind, dass sie ein im Filmablauf zukünftiges Bild virtuell vorkadrieren. Die Kadrierung des Films wird dadurch zu einer *Kadrierung des Konzepts*, welche wiederum die Wirkung des Bewusstseinsstroms auf inszenatorischer

Ebene einfangen will. Im untrennbaren Zusammenspiel mit der Schnittmontage wird dieser formale Kunstgriff der konzeptuellen Bildrahmung also zu einem narrativen Instrument.

Der traumästhetische Schnitt

Da *Stay* die Erinnerungen und Gedanken Henrys aus verzerrtem Blickwinkel einer anderen Figurengeschichte zeigt, ist Robert Humphreys (1972) Assoziationskonzept als direkt-narratives Hauptmittel zur Bewegung des Bewusstseinsstroms nicht mehr sichtbar; in dem Perspektivenwechsel auf Sams Figur erschöpft sich die analysierbare Logik eines assoziativen Denkgefüges in der unmittelbaren Bildfolge, erst unter Einbeziehung des Filmendes kann rückbetrachtet ein Zusammenspiel von Sinneseindruck, Erinnerung und Imagination ausgemacht werden. So wirken die Szenen beim ersten Sehen inhaltlich umso irrationaler verknüpft, erweisen sich formal jedoch trotzdem als in ihrer Abfolge zusammenhängend und sind somit nicht willkürlich, sondern notwendig verbunden. Das ist ein Umstand, der auf die inszenatorische Raffinesse Marc Forsters in Hinblick auf die oben besprochene Wahl der Bildrahmung zurückgeht: Den Kadrierungen der filmischen Einzelbilder eilt der Gedanke um ihre Rolle im Gesamtwerk stets soweit voraus, dass sie ihre Montierung bereits vorgeben (oder besser gesagt: sie inspirieren).

Zur Bewegung des Bewusstseinsstroms gelangt in *Stay* das formale Mittel der Raum-Zeit-Montage in den filmästhetisch-narrativen Mittelpunkt, während die mentale Richtungsweisung der freien Assoziation in den Hintergrund tritt, ohne jedoch ganz zu verschwinden. Henrys Bewusstseinsstrom ist nicht direkt situativ von der Assoziation geleitet (da er seine Geschichte auf Sam verlagert), sondern indirekt visuell. Wir haben gesagt, dass im ersten Handlungsteil zwar überwiegend Sams Erlebnisse gezeigt werden, diese aber Henrys Kopf entspringen, womit auch sämtliche Filmbilder Henry zuzuordnen sind. Da die Kadrierungen dem Konzept folgen, einen übergangslosen, ineinander fließenden Schnitt zu ermöglichen, wird nun das Bildelement des Übergangs aus Henrys Perspektive zu einer visuellen Verbindung gleich einem Assoziationsglied. Die Welt sei eine Illusion, stellt Bob Hoskins Figur des Leo gegen Ende von *Stay* fest, und da es Henrys Welt ist, wird die Illusion persönlich. So betrachtet wird der Schnitt ebenso zu einem persönlichen, imaginierten Übergang in Henrys Denken.

Ein besonders repräsentatives Beispiel hierfür zeigt eine Erinnerungsszene im Zoo. Henry steht stumm vor dem Seelöwenbecken und blickt den erstaunlichen Kreaturen im Wasser nach, die er als Kind immer schon geliebt hat. Bereits der Übergang in diese Szene erfolgt nahtlos aus einem Gespräch mit Sam an Henrys Universität, an dessen Ende Henry durch eine Drehtür direkt in den Zoo geht, ohne dass man dazwischen einen Schnitt wahrnimmt. Während Henry daraufhin verträumt am Glas des Seelöwenbeckens lehnt, folgt die Kamera langsam einem der Tiere im Becken nach. Dabei verschwinden plötzlich die Glaswände des Zoos und der Seelöwe schwimmt hinaus in ein grenzenloses blaues Meer, in dessen Hintergrund sich eine versunken scheinende Häuserfassade aufmacht, die sich schließlich als das Atelier von Sams Freundin Lila herausstellt. Erst als die Kamera das Fenster des Hauses erreicht, verschwindet das Meer und der Film geht über in ein Gespräch zwischen Sam und Lila. Ohne dass ein merklicher Schnitt die Szenen unterbrochen hätte, folgen die Bilder Henry von der Universität in den Zoo und von hier aus ins Atelier, weiter zu Sam. Der Seelöwe schwimmt in die Imagination des versunkenen Hauses, das sich zum Atelier wandelt und die Szenen zusammenhält.

Aus Henrys innerer Sicht wird das formale, unsichtbare Schnittverfahren als Imaginationsteil zum narrativen Denkgefüge und widerspricht damit dem von Shepard (2006, S. 88) kritisierten artistischen Selbstzweck von Forsters Inszenierung. Der Schnitt hält zusammen, was der oberflächliche Inhalt trennt, er inszeniert ein persönliches Bewusstsein, dessen sprunghafte Vorgänge nur formal im Zaum gehalten werden können. Im direkten Vergleich mit der *Stream of Consciousness*-Struktur in *Zerkalo* kehrt sich das proportionale Verhältnis zwischen freier Assoziation und Raum-Zeit-Montage um: In *Zerkalo* dient die Montage untergeordnet dem Hauptmittel der dialogisch-situativ evozierten Assoziation, während in *Stay* die inhaltlich unsichtbare Assoziation untergeordnet in dem optisch-formal konzipierten Montage-Strom mitfließt. In beiden Filmen erzeugt das Zusammenspiel der Variablen aus Humphreys *Stream*-Formel den angepeilten Effekt, ein unmittelbares Figurenbewusstsein zu simulieren. Vor allem *Stay* inszeniert durch seine enorm präzise durchkonstruierte Szenenfolge ein filmisches Puzzle, in dem alle Teile ineinander greifen, obwohl sich der Film gegen erzählerische Konventionen und Geschlossenheiten sträubt. Neben dem Verfahren, zwei Szenen durch ein Zwischenbild im unsichtbaren Schnitt zu verknüpfen (oben illustriert an der Kamerafahrt durch das Meer), benützt der Film auch an mehreren Stellen das Mittel des visuellen *Match Cut*, um fließende Szenenübergänge zu

schaffen. Die scheinbare Verwandlung von Henrys Gesicht in jenes von Sam verdeutlicht dieses sich durchziehende Stilmittel gleich zu Beginn des Films. In einem weiteren Beispiel an späterer Stelle des Filmes findet sich Sam nach einem Hundebiss in einem Krankenzimmer wieder; dessen Vorhalle entpuppt sich als Äquivalent des römischen Pantheons, das formal den Übergang in die nächste Szene ermöglicht: Ein Kameraschwenk zum Lichtkreis in der Dachkuppel wandelt sich in das kreisförmige Logo eines zwielichtigen Nachtclubs, den Henry im nächsten Moment aufsucht.

Diese visuell durchdachte Inszenierung vermittelt den ersten Handlungsteil trotz seiner inhaltlichen Diskontinuität als ein geschlossenes Ganzes, da der *Match Cut* nicht an dramaturgische Muster gebunden ist: „This technique functions most clearly and directly when editing nondramatic (especially abstract) footage, because the primary concern is the visual connection between images“ (Betancourt 2009, S. 101).

Der Schnitt verbindet die Einstellungen über visuelle Gemeinsamkeiten fließend miteinander und forciert dabei eine Bewusstseinsästhetik, bei der ein Gedanke in den anderen übergeht. In diesem Sinne stellt *Stay* ob seiner inszenatorischen Konzeption und eigenem Formbewusstsein ein besonders deutliches Beispiel für das Paradox der konstruierten Strukturlosigkeit dar. Um die inhaltliche Struktur der Erzählung möglichst unsichtbar zu machen, konzipiert der Film ein formal ungemein aufwändiges, kalkuliertes Montagesystem, das die narrativ scheinbar zusammenhanglosen Szenen ihrer strukturellen Austauschbarkeit beraubt. Umso paradoxer scheint es, dass der Schnitt in *Stay* trotz der inhaltlichen Irrationalität der Erzählung in den konzipierten Übergängen keinen optischen Freiraum zwischen den Szenen zulässt, wie es Deleuze (1991) dem Schnitt des modernen Kinos zuschreibt, „*er ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles, von denen das eine ebensowenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat*“ (S. 236). Da in *Stay* jedoch der Schnitt unsichtbar wird und somit *Beginn und Ende* zweier Szenen künstlerisch verbindet, ist der Schnitt nur als narratives Element der äußeren Handlung irrational; inszenatorisch ist er jedoch keine Leerstelle, sondern eine Brücke zwischen den Szenen, was wiederum die Wirkung des fließenden *Streams* unterstützt.

Der visuell verknüpfende Schnitt ist in Forsters Film dermaßen präsent, dass die Konsequenz, jede Szene habe ihren notwendigen Platz in dem Montagesystem, im logischen Umkehrschluss auch bedeutet: Keine Szene ist entbehrlich. Wie Mollys Gedanken ohne Punkt und Komma ineinander fließen, münden in *Stay* die Szenen oftmals ohne merkliche Unterbrechung zusammen, wodurch sich das Ende der einen

und der Beginn der nächsten Szene nicht mehr voneinander trennen lassen. Bei Joyce' *Stream of Consciousness* findet das einzelne Wort eine doppelte Verwendung, indem es als formales Bindeglied das Ende des einen Gedanken mit dem Beginn des nächsten vereint: „aber zum Beispiel diese Mrs Galbraith die ist doch viel älter wie *ich* hab sie gesehn wie ich letzte Woche aus war also der ihre Schönheit ist auch ziemlich im schwinden“ (Joyce 1975, S. 937, Herv. C. S.). In dieser Passage aus Mollys *Stream* dient das von mir kursiv gesetzte „ich“ als schriftlicher Vermittler zwischen dem ersten Gedankenteil („die ist doch viel älter wie ich“) und dem noch darin begründeten neuen Gedanken („ich hab sie gesehn“), welcher die Teile zu einem gleichwertigen, untrennbaren Ganzen zusammenfügt.

Ebenso verhält es sich mit dem unsichtbaren Schnitt in *Stay*: In einer recht frühen Szene sitzt Henry in der U-Bahn und will sich verbotenerweise eine Zigarette anzünden. Als Reaktion auf die Rüge eines genervten alten Mannes drückt er sich die Zigarette am eigenen Unterarm aus, worauf der alte Mann bei der nächsten Station angewidert und schimpfend aussteigt. Im Öffnen der U-Bahn-Türen sehen wir dabei die eintretenden, anonymen Beine einer Frau, die sich in der folgenden Szene als jene von Sams Freundin Lila herausstellen. Statt in die U-Bahn, geht sie aber in die gemeinsame Wohnung – durch das Zusammenspiel von Kameraarbeit und unsichtbarem Schnitt hat sich die U-Bahn-Tür fließend in den Wohnungsflur verwandelt. Da die Kamera erst nur die Beine kadriert hat, wird dieses Bild zur Schnittstelle zwischen den Szenen, welche die beiden zusammenhält. Die im Film gerahmten Beine stellen sowohl als Schlusselement ein Teil der U-Bahn-Szene dar, wie auch als gleichzeitiges Eröffnungselement ein Teil der darauf folgenden Wohnungssequenz. Durch die unmerkliche Wandlung von der U-Bahn in die Wohnung und den damit verbundenen Ortswechsel, wird die Fokussierung der Beine zum doppelten visuellen Glied, das zwei situativ unmotiviert Szenen aneinander bindet und somit als unabtrennbarer, gleichwertiger Bestandteil beider fungiert.

So unstrukturiert und zusammenhanglos die oberflächliche Narration in *Stay* auch scheinen mag, so bindend sind ihre Teile inszenatorisch verwoben. Die Irrationalität der Erzählung entsteht nicht trotz, sondern durch seine schnitttechnisch konstruierten Bindungen – ein Paradox, das seinen wirren narrativen Effekt aus der konstruierten Unabänderlichkeit seiner Form zieht.

Anhand des Schnittes und der optisch-konzeptuell ausgerichteten Kadrierung zeigt sich also, wie *Stay* formale Mittel benutzt, um die Wirkung seines Inhalts zu erzeugen. Durch seine visuelle Verknüpfung ist den Bewusstseinsbildern dadurch ihre strukturelle Willkür genommen, den einzelnen Teilen kommt eine Notwendigkeit für das Konzept des Gesamten hinzu. Henrys Bewusstseinsstrom wird somit vor allem auf optischer Ebene durch den Schnitt der Raum-Zeit-Montage gelenkt, wodurch die Form mit dem Inhalt verschmilzt.

In Anlehnung an Nietzsches *Geburt der Tragödie* von 1871 folgt *Stays* Raum-Zeit-Montage mit seinem unsichtbaren Schnitt dabei einer fundierten Traumästhetik: Nietzsche (1993 [1871]) sieht den Traum als der Realität überlegene Scheinwelt, in der jeder Träumer ein Künstler ist. In der Traumwelt ist jeder Moment, jedes Bild gleichwertig relevant, „[w]ir genießen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges oder Unnötiges“ (Nietzsche 1993 [1871], S. 20).

Das ist der große Unterschied zur Wirklichkeit: Im Traum gibt es keine Wartezeiten, keine Längen, keine unnötigen, verschwendeten Stunden. Deshalb sind wir im Traum auch alle Künstler, da unser Gehirn in der Erschaffung der Traumwelt wie bei der Schöpfung eines Kunstwerkes immer schon eine Auswahl trifft. Im Traum ist jede Wahl gleich selbstverständlich, nichts ist unnötig. Und da nichts unnötig ist, ist alles notwendig – gleich wie in *Stay* alle Bilder notwendig sind, um seine fließende Schnittästhetik zu inszenieren. Die Bilder folgen Nietzsches Gesetz des Traumes, keine der Szenen ist austauschbar, da sie alle im Schnitt miteinander verbunden sind. Die Filmbilder markieren eine Auswahl, die in ihrer fließenden Inszenierung aber wie eine Nichtauswahl wirkt. Dieser traumästhetische Schnitt mag mithin eine Ursache sein, warum der Großteil des Films auf den ersten Blick als vermeintliche Traumdarstellung erscheint und deshalb gerne mit David Lynchs Traumwelten in *Mullholland Dr.* verglichen wird (vgl. <http://www.filmstarts.de/kritiken/39039-Stay/kritik.html>).

Doch obwohl *Stay* nun eine gewisse Traumästhetik aufweist und sich Henry eine imaginäre, traumähnliche Welt im Kopf erschafft, lässt sich auf inhaltlicher Basis festmachen, dass es sich bei der fantastischen Filmerzählung des ersten Handlungsteils nicht um eine einfache Form des Traums handelt. Dafür gibt es zwei Gründe.

Der erste Grund dafür ist offensichtlich und schließt einen reinen Nachttraum schon definitionsgemäß aus: Henry schläft nicht. Das Ende des Films weist den vorherigen Teil als Henrys imaginierte Welt aus, welche er sich aber nicht in einer schlafenden

Traumphase erschaffen hat. Dieses Argument verdeutlicht sich darin, dass in Henrys Imagination aktuelle Wahrnehmungen von dem Unfallort mit hineinfließen, umgebende Stimmen und Personen finden sich in Henrys Kopfwelt wieder. Henry darf in der Erschaffung dieser Welt gar nicht schlafen – Sam und Lilas Figuren helfen dem Schwerverletzten unentwegt, bei Bewusstsein zu bleiben, was Sam immer wieder zu Wort bringt: „Stay with me, Henry“ (Forster 2006, 01:23:48-01:23:51). Sollte Henry einschlafen, so wartet kein Traum, sondern viel wahrscheinlicher der Tod.

Doch auch ein Traum im Wachzustand, sprich ein Tagtraum, kann nicht die korrekte Kategorisierung von Henrys Welt sein. Dagegen spricht der zweite Grund: Henry spürt nicht den Schein der Fantasiewelt. Dem Wesen des Tagtraums ist aber das Wissen eigen, „ihn selbst geschaffen zu haben und ihn willentlich verändern zu können“ (Steiner 1986, S. 82). Die bedingungslose Akzeptanz der Fantasiewelt als Realität, die in den meisten Fällen des Nachtraums gegeben ist, fehlt dem Tagtraum (vgl. ebd.). Dass sich Henry jedoch nicht über die Irrealität seiner Vorstellung im Klaren ist, dafür argumentiert sein beschädigter Bewusstseinszustand: Im Sterben liegend, erlebt er das aktuelle Geschehen aus einer verzerrten Wahrnehmung, die seine Imaginationswelt begründet. Im Moment des inneren Erlebens kann Henry dabei nicht zwischen Realität und Imagination unterscheiden, wie das zweite Treffen mit seinem Psychiater Sam Foster bestätigt: Henry meint, er höre Stimmen in seinem Kopf und verwechselt dabei die jeweilige Stimme in seiner inneren Welt mit jenen aus seiner aktuellen Wahrnehmung. An dieser Stelle ist es Henry, der Sams Worte zitiert: „Stay with me“ (Forster 2006, 00:15:24-00:15:26). Einer bewussten Kontrolle seiner Wahrnehmungen, wie sie im Tagtraum gegeben ist, mangelt es Henry somit.

Henrys Bewusstseinsstrom ist also keinesfalls mit Darstellungsformen des Nacht- oder Tagtraums zu verwechseln. In Henrys *Stream of Consciousness* dringt der gegenwärtige Bewusstseinszustand konsequent hindurch – unter dem Aspekt der Unfallsituation ähnelt sein inszeniertes Innenleben der Charakteristik einer Nahtoderfahrung.

Die dissoziative Erzählung

Man sagt, kurz vor dem Tod des Menschen „ziehen die Ereignisse seines Lebens oft in Form eines blitzschnell ablaufenden inneren Films („Lebenspanorama“) an ihm vorbei“ (Fuchs 1997, S. 8). Das belegen Berichte von Personen, die Herzstillstand, Koma oder

einen Unfall nur knapp überlebt haben und dabei unabhängig voneinander von den gleichen Erlebnissen erzählten: Die Zeit war ihnen für einen Moment stehen geblieben, sie fühlten sich von ihrem Körper gelöst und erlebten eine intime Vision von außergewöhnlicher Klarheit, an deren Ende sich meist ein Licht, ein Tor oder ein Tunnel aufmachte (vgl. Fuchs 1997, S. 8). Dieses erstaunliche Seelenerleben im Umkreis des Todes wird heute als *Nahtoderfahrung* verstanden. Die Autorin und Religionswissenschaftlerin Carol Zaleski sieht die Inhalte dieses Phänomens als besonderen Ausdruck der menschlichen Imagination an: „Sie liefern kohärente Muster zur Dramatisierung der inneren Erfahrung“ (1993, zit. n. Fuchs 1997, S. 16) und zeigen somit „die auf einen imaginierten Kosmos projizierte innere Welt“ (ebd.). Diese Interpretation des Nahtoderlebnisses ist auf den dramaturgischen Aufbau von *Stay* übertragbar – Henrys mentale Welt verlagert sich auf Sams Geschichte, sie projiziert sich in den imaginierten Erzählkosmos einer anderen Figur. Der Film benützt also *Stream of Consciousness*, um die Nahtoderfahrung seines heimlichen Protagonisten Henry künstlerisch-narrativ darzustellen. Anders gesagt: Durch seinen Unfall gerät Henry in einen Bewusstseinszustand, in dem sein gefühltes Sterbeerlebnis seinen Gedankenfluss bedingt. Der Bewusstseinszustand des Helden fließt damit in die Erzählung mit ein, der *Stream of Consciousness*-Film ist in diesem Sinne auch ein *State of Mind*-Film.

Eine nähere Auseinandersetzung mit der Nahtoderfahrung wird nun bei der inhaltlichen Analyse von Henrys *Stream* helfen. Psychologisch betrachtet ist diese geistige Erfahrung nach Bengel und Hubert (2010, S. 89f.) als besondere Form des psychischen Schockzustands zu begreifen, der sogenannten *Akuten Belastungsreaktion*. Diese kann beispielsweise durch einen schweren Unfall ausgelöst werden und unmittelbar darauf in Erscheinung treten (vgl. ebd.), wie es etwa in *Stay* der Fall ist. Neben einer Einengung des Bewusstseins sind vor allem ihre dissoziativen Symptome in Bezug auf den Film von Interesse, da sie „die Verzerrung von Realitäts- und Selbsterleben“ (Bengel & Hubert 2010, S. 91) darstellen. In diesem Zusammenhang sind insbesondere zwei Punkte relevant:

„Subjektive Erfahrung einer veränderten Beziehung der Umwelt gegenüber, die Umwelt wird als plötzlich sehr [...] verändert wahrgenommen (*Derealisationserleben*).

Subjektives Gefühl von Fremdheit, Irrealität, Abtrennung dem eigenen Selbst [...] gegenüber (*Depersonalisationserleben*).“

(Bengel & Hubert 2010, S. 90f., Herv. C. S.)

Forsters Film orientiert sich in der Inszenierung von Henrys Gedanken und Imaginationen nun an diesen zwei dissoziativen Punkten des *Derealisationserlebens* und *Depersonalisationserlebens*, um Henrys *Stream* im ersten Handlungsteil anzuleiten und seiner „auf einen imaginierten Kosmos projizierten inneren Welt“ ihre Gesetze zu verleihen. Wiederum geht es hier natürlich nicht um eine psychologisch-korrekte Darstellung des psychischen Schockzustands, sondern um die ästhetische Simulierung dieser im narrativen Kontext des Films.

Das *Derealisationserleben* wird in den Filmbildern inszeniert, indem diese die Umwelt aus ihrem natürlichen Bezug heben. Raumgrenzen werden dadurch gesprengt, dass kausal unmöglich vereinbare Orte im Film aneinandermontiert erscheinen und diese somit aus der Realität zerren. Diese Art der Inszenierung verdeutlicht sich in dem bereits vorhin erwähnten Beispiel der Krankenzimmerszene. Sam läuft aus dem Zimmer hinaus auf den Gang und befindet sich plötzlich auf einem Balkon in der imposanten Eingangshalle des römischen Pantheons. Zwei räumlich unvereinbare Orte werden hier also als Teile von ein und derselben Umgebung dargestellt. Das geschieht eben deshalb, weil sie als Henrys Bewusstseinsbilder einer verzerrten Erinnerung entspringen. Als Kunststudent hat sich Henry für historische Architektur interessiert und dadurch ein vermeintliches Erinnerungsbild des Pantheons aus seinem Sitz in Rom in seine eigene, innere Welt imaginiert. Sams äußeres Erleben (der Gang in die Halle) repräsentiert Henrys innere Neigungen, Interessen und Erinnerungen, auf denen die Filmbilder basieren. Wieder ist es Sams Geschichte, aber es sind Henrys Bilder.

Ein zweites Beispiel findet sich in einer späteren Szene, in der Sam Henrys mutmaßliche Freundin Athena in einer Schauspielklasse aufsucht. Nachdem er sie über Henry ausgefragt hat, verlassen die beiden den Raum durch eine Hintertür und steigen daraufhin eine Wendeltreppe hinab. Dabei handelt es sich aber nicht um irgendeine Treppe, sondern um die architektonisch einzigartige Wendeltreppe der St. Johns Kirche in New York, die plötzlich den Ausgang des Schauspielraums markiert. Abermals wurde in der filmischen Inszenierung ein Kunstwerk der Architektur aus seinem Bezugsraum herausgerissen und in den imaginären Kosmos von Henrys mosaikartigem *Stream* versetzt. So läuft Sam diese Wendeltreppe hinunter, die wie eine abwärts führende Spirale immer tiefer in das Bewusstsein Henrys eintaucht, wo nicht mehr zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Realität und Vorstellung unterschieden

werden kann. Dass Sam die Umgebung dabei ebenso fremd wie verstörend vorkommt, liegt an dem zweiten Punkt der dissoziativen Erzählung.

Das *Depersonalisationserleben* äußert sich in einer „Entfremdung vom eigenen Körper“ (Fuchs 1997, S. 13), welche in ihrer dramatisierten Form in *Stay* bildhaft übernommen wird: Henry löst sich von seinem Körper am gegenwärtigen Unfallort und projiziert sein Ich auf die anderen Figuren in seiner Gedankenwelt, frei nach Rimbauds Ausspruch „Ich ist ein anderer“ (zit. n. Deleuze 1991, S. 177). Henrys inneres Erleben führt in der versuchten Vermeidung des aktuellen Unfalls zur Entfremdung seines Selbst; er will nicht da sein, wo er gerade ist und versucht den Unfall zu verdrängen, indem er sich von seinem Körper trennt. Diese außerkörperliche Erfahrung wird im ersten Handlungsteil des Films visuell und dialogisch durch eine charakterliche Multiplizität inszeniert, da Henry sein Ich auf andere Figuren projiziert beziehungsweise multipliziert.

In erster Linie zeigt sich diese Ich-Projizierung darin, dass Henrys Bewusstseinsstrom aus Sams Perspektive erzählt wird. Was der einleitende *Match Cut* zwischen den Gesichtern der beiden Figuren bereits visuell vorwegnimmt, zieht sich weiter durch die gesamte Erzählung des ersten Teils – Henry und Sam sind miteinander verbunden. Repräsentativ hierfür dient das im Film vermehrt aufgegriffene Ringmotiv: Sam hat für seine Freundin Lila einen Verlobungsring gekauft, jedoch noch nicht den Mut für einen Antrag gefunden. Als Henry unangekündigt in Sams Büro kommt, entdeckt er den Ring auf Sams Schreibtisch und fragt ihn nach dessen Herkunft, worauf Sam ausweichend reagiert. Der Ring wird somit schon früh im Film etabliert, um ihn später wieder aufzunehmen und in seiner speziellen Bedeutung zu verstärken: In der Szene nach der Kunstvorlesung spazieren Sam und Henry durch einen majestätischen, säulenbehafteten Festsaal der Universität. Diese Sequenz ist so gefilmt, dass Sam und Henry im Gehen zeitweilig hinter einer der Säulen verschwinden und in vertauschter Position wieder hervorkommen; einmal ist Henry im Vordergrund, dann Sam. Der unsichtbare Schnitt sorgt an dieser Stelle für eine symbolische Spiegelung der beiden Figuren in dem jeweils anderen und verbindet ihre Charaktere somit auf visueller Ebene miteinander. Inhaltlich tritt hier nun der erwähnte Ring in Erscheinung, nachdem Henry erzählt, er wolle eine Kellnerin namens Athena heiraten. Auf die Bemerkung hin, er habe bereits einen Ring für sie, der wie jener von Sam aussehe, antwortet dieser ihm unvermittelt, er habe Henrys Ring nicht gestohlen. Daraufhin beäugt Henry Sam mit Skepsis. Diese scheinbar unmotivierte Skepsis Sam gegenüber ist rückbetrachtend Henrys aktueller

Wahrnehmung zu verschulden: Am Ende des Films sehen wir, wie Sams Figur die Brieftasche des sterbenden Henry nimmt, um nach dessen Identität zu suchen. Dabei fällt Henrys Verlobungsring zu Boden, wodurch in ihm ein gegenwärtiger Sinneseindruck entsteht, der seinen Ring als verloren glaubt, was sich wiederum in der imaginierten Welt durch Henrys Skepsis äußert, Sam habe ihn gestohlen.

In der späteren Szene, als Sam Athena in der Schauspielklasse anspricht, verdeutlicht sich die Verbundenheit zwischen Henry und Sam noch ein weiteres Mal anhand des Ringmotivs: Athena und Sam verlassen den Raum durch eine schmale Wendeltreppe, wobei Athena vorangeht und nach einem Schnitt plötzlich verschwindet. Auf der Suche nach ihr rennt Sam die Treppe hinunter, stürzt in seiner Hast und verliert dabei seinen Verlobungsring. Aus Sicht von Henrys Dissoziation lässt dieser nun Sam dasselbe durchmachen, was er selbst fühlt, Henry überträgt den aktuellen Glauben des verlorenen Ringes in einer imaginierten Handlungssituation auf die Figur des Sam. Ihr verbundenes Verhältnis wird in der Treppenszene noch durch eingefügte nostalgische Familienfotos verstärkt, die Henry mit Athena und seinen Eltern zeigen, nachdem Sam seinen Ring verliert; der Verlust des Ringes evoziert augenblicklich den Gedanken an Athena, nicht an Sams Freundin Lila.

Dieses am Ringbeispiel gezeigte Verfahren ist typisch für die *Stream*-Erzählung in *Stay*: Henry erfährt einen Sinneseindruck, eine Erinnerung oder einen Gedanken, der in einer situativen Szene durch Sams äußeres Erleben in einer Parallelwelt inszeniert wird. Was Sam erlebt, sagt und tut, ist durch Henrys Persönlichkeit mitbestimmt, die Orte, in denen er sich aufhält, von Henrys Erinnerungen geprägt. Henry projiziert sich auf Sam und erinnert sich *durch* ihn an seine eigene (Lebens-)Geschichte, die in der verzerrten Imaginationswelt mitschwingt.

Dass Henry selbst in seiner Imaginationswelt vorkommt, bestätigt nur den unbedingten Versuch der Vermeidung, den Unwillen am gegenwärtigen Unfallort zu sein. Die versuchte Verdrängung der aktuellen Erinnerung durch die Flucht in imaginäre Räume und andere Körper als Reaktion auf den Unfall löst in Henry jedoch auch ein „Wiedererleben des Ereignisses in Bildern, Gedanken oder spontan wiederholenden und sich aufdrängenden Erinnerungen“ (Bengel & Hubert 2010, S. 91) aus. Das zeigt sich im Film an Henrys aufgedrängten Bildern der erinnerten Autofahrt mit Athena und seinen Eltern, kurz vor dem verheerenden Unfall, welche die Erzählung immer wieder unterbrechen. So sehr Henry sich auch von der Gegenwart und dem Unfall wegwünscht,

er kann die Ereignisse nicht aus seinem Bewusstsein löschen. Der Unfall und der damit verbundene, nahende Tod blitzen in den kristallinen Bildern permanent hindurch.

Das Rätsel der zu kurzen Hose

„Im Kopf des Zuschauers ereignet sich nichts, was nicht von der
Eigenschaft des Bildes herrührte.“

Gilles Deleuze (1991, S. 139)

Der erste Handlungsteil in *Stay* umfasst zwei narrative Ebenen: Die oberflächliche Handlungsebene, in der Sam Foster versucht, seinen Patienten Henry Letham vor dem Selbstmord zu retten, und die *Stream*-Ebene, in der Sams Geschichte die Gedanken und Gefühle des sterbenden Henry wiedergibt. Auf dieser zweiten Ebene erhalten sämtliche Bilder einen subjektiven Charakter, da sie das persönliche Nahtodeserleben Henrys vermitteln. Diese Vermittlung entsteht nun durch dissoziative Erzählelemente, die von der besonderen Schnitttechnik konstruiert werden. Darüber hinaus wird die Subjektivität der Bilder vor allem durch inszenatorische wie inhaltliche Hinweise im Einzelbild erzeugt und verstärkt, welche sie als Bewusstseinsbilder Henrys ausweisen. Die Ebenensimultaneität im optischen Einzelbild zeigt sich anhand des Einschubs subjektiver, persönlicher Elemente in den Filmbildern. Matthias Brütsch (2011, S. 269) unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen *atmosphärischer* und *situativer* Subjektivierung. Als atmosphärische Subjektivierung versteht er dabei bestimmte Szenenbildgestaltungen, Wetterinszenierungen, Kostüme oder andere Objekte, die den inneren Zustand der Figur illustrieren (vgl. ebd.). Situativ schlägt sich die Subjektivierung in den Szenen anderer Figuren nieder, deren Lage jener des Helden nachempfunden ist. In Bezug auf *Stay* ähnelt diese Form dem Sprung in die imaginierte Welt, in der Henry seine Lage auf Sam projiziert, worüber nun schon diskutiert wurde. Sowohl der atmosphärische, als auch der situative Aspekt verbleibt in Brütschs Auslegung allerdings sehr vage formuliert und ist im Falle von *Stay* auch nicht immer voneinander abzugrenzen, weshalb ich im Weiteren etwas konkreter strukturiert zwischen *visueller*, *akustischer* und *intertextueller* Subjektivierung unterscheiden möchte.

Die *visuelle Subjektivierung* ist zweifellos die dominierende Variante in *Stay*, um die Bilder als Teil von Henrys Bewusstseinsstrom zu markieren. Dennoch sind diese Elemente so latent und beiläufig in den Bildern eingebettet, dass sich auch nach vermehrter Filmbetrachtung immer noch neue Details, Anspielungen und versteckte Hinweise im Bild entdecken lassen. Das Rätsel der zu kurzen Hose ist ein perfektes Beispiel dafür und stellvertretend für den kaleidoskopischen visuellen Erzählstil des Films zu betrachten: Im ersten Handlungsteil sehen wir Ewan McGregors Figur des Sam permanent in etwas zu kurzen Hosen auftreten. Dieses Kostümdetail ist von der Kamera öfters sehr bewusst eingefangen, so dass es dem aufmerksamen Zuschauer kaum entgehen kann. Die Frage ist nun, warum einem scheinbar so unnötigen Detail dermaßen starke Aufmerksamkeit zu Teil kommt – hätte Sam bloß ein furchtbares Modegespür, müsste man es ja nicht so penetrant entlarven. Tatsächlich steckt hier aber eine größere Idee dahinter, die sich erst mit dem Ende des Filmes erklären lässt: Nach dem Unfall sterbend auf der Straße liegend, betrachtet Henry Sam, der sich helfend zu ihm hinuntergeknielt hat. Nah an Henrys Gesicht hockend, erscheinen dabei die Hosenbeine Sams aus Henrys Sicht eine Spur zu kurz, weil sich diese in der hockenden Position leicht hinaufgezogen haben (vgl. <http://www.filmstarts.de/kritiken/39039-Stay/kritik.html>). Da die Bilder im ersten Handlungsteil nun auch aus Henrys Sicht gezeigt werden, hat er die zu kurze Hose einfach in seine Vision mit hinein transportiert und gibt ihr damit einen narrativen Wert. So wird in *Stay* selbst die Kostümwahl zum visuellen *Stream of Consciousness*-Element, indem eine bewusst zu kurz gewählte Hose den Effekt des subjektivierten, inneren Bildes bewerkstelligt. Sie ist eines von vielen Indizien dafür, dass sich Henry den ersten Handlungsteil Kraft seiner Gedanken selbst erschafft. Da Henry in seinem eingeeengten Bewusstsein nicht zwischen Realität und Imagination unterscheiden kann, vermischt sich die gegenwärtige Wahrnehmung am Unfallort mit seinem mentalen Erzählkosmos, ein Merkmal, das wiederum auf die Nahtoderfahrung zurückgeht (vgl. Fuchs 1997, S. 13).

Im Sinne Deleuze' erweist sich dieses inhaltlich aufgeladene Kostümdetail, das die Simultaneität zwischen äußerer Plotebene und innerer Gedankenebene visuell festhält, als wahrhafter Kristall, wie Mirjam Schaub (2003) poetisch weiterdenkt: „Ihre Oberfläche kann glatt und glänzend sein, ihr Inneres bleibt fraktal und kantenreich“ (S. 129). Ist die Oberfläche von *Stays* Erzählung der düstere Thriller um Sam Foster, steckt in seinem Inneren, in den Bilddetails, eine narrative Qualität, die man herausschürfen muss, um Henrys Bewusstsein mosaikartig zusammenzufügen.

Weitere visuelle Elemente hierfür finden sich zuhauf: Beispielsweise hängen in Sams Schlafzimmer über seinem Bett mehrere Gemälde in kühlen Farben, die eindeutig von Henry stammen und am Interieur zeigen, dass sich Sam in Henrys persönlichen Räumen befindet. Weiters erscheint die Zahl 21 in der Filmhandlung als Hausnummer (wenn Sam vor seiner Wohnung auf Henry trifft), sowie in der Schlusseinstellung auf dem Dach des Krankenwagens, der Henry abführt. Die sich wiederholende Zahl ist ebenso von subjektiver Bedeutung, entspricht sie doch Henrys baldigem 21. Geburtstag, an welchem er sich in seiner Imaginationswelt umbringen möchte. Um das zu verhindern, hetzt Sam am Abend von Henrys Geburtstag durch das New Yorker U-Bahn-System, verzweifelt auf der Suche nach ihm. Dabei sind die Wände der U-Bahn-Station mit Plakaten von Henrys Gesicht dekoriert, die wiederum vermitteln, dass es seine Welt ist, in der sich Sam befindet. In einem anderen Beispiel früh im Film unterhält sich Sam mit Lila in deren Wohnung, wobei Sams Gesicht teilweise hinter einer überdimensionalen Sanduhr in einem Regal zu sehen ist – ein visuelles Zeichen dafür, dass Henry langsam die Lebenszeit ausgeht, seine Todesstunde immer näher rückt und das Sterben in seinem Bewusstsein anhaltend präsent ist.

Das hier implizierte Motiv der Zeit ist im Film allgegenwärtig. Wie sich Henrys wahres Zeiterleben anfühlt, davon zeugt ein markanter *Point of View*-Shot gegen Ende des Filmes. Waren die Beispiele der Bildsubjektivierung bisher von indirekter Form, zeigt die *Point of View*-Perspektive eine direkt-visuelle Figurensicht an. Nach Brütsch (2011, S. 270) liegt darin allerdings das Problem, dass sie dadurch bloß einen Blick nach außen vermittelt und somit für gewöhnlich kein Figureninneres anzeigen kann, sondern nur einen räumlichen Figurenblickwinkel. In *Stay* bildet die Verwendung des *Point of View*-Shots aber eine narrative Ausnahme: Kurz vor seinem Selbstmord spaziert Henry durch das nächtliche New York und begutachtet Ringe in der Auslage eines Juweliers. Als seine Stirn unvermittelt zu bluten beginnt, dreht er sich zur Straße hin und wir sehen die Umgebung plötzlich aus Henrys Augen. Dabei stehen für einen Moment alle Passanten, alle Autos, der gesamte Verkehr still; die Zeit scheint stehen geblieben. Da Henrys Blick nun innerhalb seiner Imaginationswelt stattfindet, in der er selbst nur eine Nebenfigur darstellt, ist die Einstellung aus Henrys verzerrter Wahrnehmung trotz äußerem *Point of View* eine *innere* Sicht: „Wir sehen in solchen Momenten nicht nur aus derselben Perspektive, *was* die Figur sieht, uns wird auch vermittelt, *wie* sie wahrnimmt“ (Brütsch 2011, S. 274). Das Blut, das Henry von der Stirn tropft, zeigt wieder das Erleben des nahenden Todes, welches die Zeit mehr und mehr verlangsamt,

bis es sich „zu einem mystischen ‚Ewigkeitsgefühl‘ steigert“ (Fuchs 1997, S. 5), in dem die Zeit völlig aufgehoben ist und nur noch Stillstand herrscht. Die eingefrorene Zeit impliziert also Henrys wahres Erleben am Unfall und weist die Bilder als Illustration seines mentalen Zustands aus.

Da das verlangsamte Zeitgefühl in Henrys *Stream* einem beschleunigten Gedankenfluss gegenübersteht, divergieren objektive und subjektive Zeit auf äußerste Art und Weise: Die aus Henrys Sicht subjektive Zeit des imaginären ersten Handlungsteils von knapp drei Tagen, die Sam bleiben, um Henry von seinem geplanten Selbstmord abzuhalten, verknüpft sich auf wenige Minuten objektive Zeit, in der Henry in der innerfilmischen Realität am Unfallort mit seinem Tod kämpft (was in der Inszenierung daran abzulesen ist, dass das Ende des Films nahezu in Echtzeit abläuft, Erzählzeit und erzählte Zeit sich am Unfallort die Waage halten). Passanten, die um den sterbenden Henry herumstehen, finden sich auch allesamt in seiner Imaginationswelt wieder. Welche Rolle diese Figuren in Henrys *Stream* spielen, verdeutlicht sich dabei auf akustischer Ebene.

Die *akustische Subjektivierung* der Bilder äußert sich in einer Überlagerung der narrativen Ebenen, denen wiederum das Wissen um das Ende vorausgeht. Sie wird im Film auf zwei Arten inszeniert: (1) Die akustische Wahrnehmung Henrys am Unfallort fließt in den imaginären Erzählkosmos hinein und (2) eine zweite akustische Ebene wird simultan zur Handlung eingespielt. Die erste Form der akustischen Subjektivierung zeigt sich durch das wiederkehrende Auftauchen scheinbar irrationaler Dialogzeilen innerhalb von Sams Geschichte. Ein Beispiel hierfür findet sich gleich zu Beginn des Films: Nach dem zweiten Treffen zwischen Henry und Sam im psychiatrischen Zentrum, kann eine scheinbar hysterische Patientin am Gang von mehreren Personen nur schwerlich beruhigt werden, bevor man sie in ein Nebenzimmer abführt. Für einen Moment kann sie sich losreißen, klopft wild an die Glastür und ruft dabei in Richtung von Sam die unvermittelten Worte: „He’s just a kid“ (Forster 2006, 00:17:47-00:17:50). An anderer Stelle besucht Sam seine Kollegin Beth, die seit Tagen nicht erreichbar war. In ihre Wohnung eintretend, findet er sie betrunken und scheinbar krank in eine Decke gehüllt vor, das Gesicht sterbensweiß. Als Sam sie auf Henry Letham anspricht, antwortet sie verwirrt: „I didn’t touch him. I know you’re not supposed to move them“ (Forster 2006, 00:41:21-00:41:25).

Auf der äußeren Plotebene des ersten Handlungsteils sind beide zitierten Beispiele narrativ unmotivierte, konsequenzlose Dialogzeilen, die allein in ihrer Unerklärbarkeit

zur mysteriösen Färbung des äußeren Thrillergewands beitragen. Erst in Beziehung zum realen Unfallteil am Ende des Films werden die Sätze als subjektivierende Elemente der *Stream*-Ebene lesbar: Am Unfallort werden die oben angeführten Dialogzeilen nämlich von den gleichen Schauspielerinnen in der Rolle von umstehenden Passanten wiederholt und verweisen in diesem Kontext klar auf Henrys sterbenden Zustand; die Ungläubigkeit, dass der Sterbende erst ein Kind sei, sowie die Selbstrechtfertigung, keine Hilfe zu leisten, da man die Opfer nicht bewegen soll. Henry nimmt diese wahrgenommenen Stimmen in seine Gedankenwelt mit auf und überträgt sie auf imaginierte Figuren, die wiederum das Erzählgerüst um Sams Geschichte aufrechterhalten. Nachträglich erhalten die Sätze ihren eigentlichen Sinn und werden akustisch subjektiviert, um das Geschehen als von Henry erschaffene und beobachtete Welt zu begreifen, wie es die offenkundig paranoide Beth im weiteren Gespräch mit Sam seherisch zusammenfasst: „He’s watching us“ (Forster 2006, 00:42:20-00:42:23). In der gleichen Szene verweist sie Sam zur tot geglaubten Mutter Henrys, deren Besuch die zweite Form der akustischen Subjektivierung illustriert: Als Sam in einer gespenstisch anmutenden Sequenz die apathische Mutter in ihrem ausgeräumten Haus antrifft, ist der Dialog zwischen ihm und der Mutter durch eine parallele, kaum hörbare Akustikebene einer dritten Stimme überlagert. Unbewusst trägt diese Ebene zur unheimlichen Atmosphäre der Szene bei – selbst wenn man nicht auf sie achtet, beeinflusst allein ihre Präsenz unterschwellig unsere Wahrnehmung der Bilder; ein Verfahren, das sich übrigens auch in *Zerkalo* wieder findet, sich dort allerdings auf reine Geräusch- und Tonkulisse beschränkt (vgl. Tarkowskij 2009, S. 235).

Bei genauerem Hinhören gibt sich die Stimme auf dieser parallelen Akustikebene ebenfalls als jene von Henrys Mutter preis, die im Gegensatz zum verstörenden Dialog mit Sam jedoch einen warmen, mütterlichen Klang aufweist und Henry als ihren Sohn („my baby-boy“) direkt anspricht. Simultan zum Gespräch zwischen Sam und der Mutter ertönt also die Stimme der Mutter gedoppelt auf einer zweiten Ebene; einer Stimmebene, die keine Verortung erlaubt, die weder direkt im Bild ist, noch von ihm getrennt: „Das visuelle und akustische Bild stehen in einem besonderen Verhältnis, in einem freien indirekten Bezug“ (Deleuze 1991, S. 333f.).

Auf Sams Plotebene agiert die akustische Stimmüberlagerung konträr zum Dialog, ohne Bezug zur Handlung. Als Element von Henrys Bewusstseinsstrom wird sie jedoch zur subjektiven, kindlichen Erinnerung an die liebevolle Stimme der Mutter, die im besonderen (sprich persönlichen) Verhältnis zum lebensleeren Raum und der

leichenhaften Erscheinung der Mutter im visuellen Bild steht. Im Kontrast zur imaginären Handlung entstammt die Stimme der innerfilmischen Realität einer nicht sichtbaren Vergangenheit Henrys, die im Film nur von ihm gehört werden kann. Da die Zuschauer aber diese akustische Erinnerung simultan zum Plot mithören, wird ihnen das Privileg zuteil, Henrys persönlichem Mutterverhältnis aus alten Tagen zu lauschen (vgl. Brütsch 2011, S. 277). So benützt *Stay* neben der Dopplung von Dialogzeilen in beiden Handlungsteilen eine zweite, überlagernde Stimmebene aus Henrys persönlichem Erinnerungsschatz, um die Bilder akustisch zu subjektivieren.

Bleibt noch die *intertextuelle Subjektivierung*, die sich bereits in der Namensgebung der Figuren ausstellt: Henrys Nachname *Letham* weist einerseits eine offensichtliche Ähnlichkeit zu dem Wort *lethal* (dt.: tödlich) auf, was seinen Glauben betont, er habe jemanden umgebracht, da er für den Unfall verantwortlich sei. Andererseits ist *Letham* auch ein Anagramm für *Hamlet*. Dass diese Shakespearesche Anspielung nicht von zufälliger Natur ist, bestätigt sich in der Schauspielklassenszene, in der das Hamletmotiv wörtlich aufgenommen wird. Sam findet Athena (deren Name gleichsam für die griechische Göttin der Kunst steht), wie sie gerade mit einem Kollegen den Text für ihre Hamletaufführung wiederholt; gelangweilt von der Rolle der Ophelia zitiert sie dabei lieber den dänischen Prinzen persönlich: „I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams’. That’s my favourite line in the whole play“ (Forster 2006, 01:03:56-01:04:04).

In Bezug auf den Film wird dieses Hamletzitat zum subjektivierenden Element der gesamten Handlung, da sich in Shakespeares Worten das Sterbeerlebnis Henrys in seiner Quintessenz ausdrückt: Wie in einer Nussschale am Unfallort gefangen, erhebt sich Henry zum schöpferischen König seiner eigenen Imaginationswelt, die sich allen Raum- und Zeitkonzepten entsagt, jedoch einem bösen Traum gleichend von seiner allgegenwärtigen Todesahnung durchwandert ist. Die Hamletanspielung verweist intertextuell auf Welten, die nur im Kopf stattfinden und im Geiste Nietzsches (1993 [1871]) weiterführend auf die Charakteristik des filmischen Bewusstseinsstroms an sich, da für ihn „Hamlet z. B. in einem ähnlichen Sinne oberflächlicher redet als er handelt, so dass nicht aus den Worten heraus, sondern aus dem vertieften Anschauen und Ueberschauen des Ganzen jene [...] Hamletlehre zu entnehmen ist“ (S. 104). Die Hamletlehre, das ist nach Nietzsche (1993 [1871], S. 50f.) der Ekel des Handelns durch die Erkenntnis, damit nie an dem eigentlichen Wesen der Dinge rütteln zu können. Und

wie dies nicht aus dem einzelnen Worte, sondern vielmehr aus dem Ganzen heraus ersichtlich wird, so zeigt sich der große Sinn der *Stream*-Erzählung auch nicht in seinem Einzelbild, sondern kann erst rückbetrachtend aus Sicht des Gesamtfilmes verstanden werden. Oberflächlich ein Thriller, sprengt *Stay* erst in der „vertieften Anschauung“ und im „Überschauen des Ganzen“ mögliche Genrekonventionen und erhält dadurch eine größere, *wahre* Bedeutung – ganz so, wie Nietzsche es Hamlet attestiert. Mit dem Hamlettext wird also gerade jenes Werk, das die *Play-within-a-Play*-Situation populär gemacht hat, zum intertextuellen Spiel-im-Spiel-Element, zu einem virtuellen Bild, das Henrys Bewusstseinsstrom widerspiegelt und die Filmerzählung im Gesamten subjektiviert. Die anschließende Bemerkung Athenas, der zitierte Hamletsatz sei ihre Lieblingsstelle im gesamten Stück, ist gleichermaßen ein Zeichen, dass auch sie nur durch Henrys Anschauung spricht und damit indirekt seinen Zustand wiedergibt. Sie zitiert nicht bloß *Hamlet*, sondern gleichzeitig auch *Letham*.

In *Stay* werden also all jene Formen der Subjektivierung benützt, um die *Stream of Consciousness*-Inszenierung als solche zu unterstreichen. Überwiegend auf visueller Ebene (demonstrativ am Beispiel der zu kurzen Hose) und auf dialogischer Ebene (die Dopplung von Dialogzeilen in Gedanken- und Realwelt, akustische Stimmüberlagerung und intertextuelle Zitate) weisen diese Elemente die fantastische Erzählung als einen Fluss mentaler Bilder aus, der nur durch Einbezug von Henrys Erinnerungen und Sinneseindrücken zu deuten ist. Die subjektiven Bilder suggerieren intime Gedanken, in denen sich Wahrnehmungen, Erinnerungen und Imaginationen untrennbar miteinander vermengen, die permanent von Henrys Sterbeerleben getränkt sind.

3.5 Schuld und Erlösung: Die Filme im Vergleich

Der spanische Titel von *Stay* lautet *Tránsito*, was soviel bedeutet wie *Durchreise* (vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0371257/releaseinfo#akas>). Dieser Begriff entspricht dem Film in vielerlei Hinsicht: Henry ist auf der bildlichen Durchreise zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten, gefangen in einem Bewusstseinsstadium, das unverortet zwischen beiden Welten pendelt, einen mentalen Nicht-Ort markiert, an dem man nicht bleiben kann, sondern nur dort ist, um weiter zu ziehen. Die Durchreise steht

wie der Bewusstseinsstrom für Bewegung, für eine kontinuierliche Fahrt, die immerzu vorwärts treibt, den Bilderfluss an sich vorüber gleitend, die bewegten Eindrücke nur im Bildwandel festhaltend. Eine Durchreise ist stets von außen auf ein Innen bezogen; um durch Länder zu reisen, muss man *in* diesen Ländern sein, wie man im Kopf einer Figur sein muss, um von deren Gedankenreise zu erzählen. Marc Forsters *Stay* erzählt gleichermaßen wie Andrej Tarkowskij *Zerkalo* von der mentalen Durchreise durch ein erinnertes Leben, von dem verworrenen und unmittelbaren Bewusstsein eines sterbenden Menschen. Beide Filme sind ein markantes Beispiel für die Macht des Kinos, innere Welten darzustellen und als solche wirksam zu machen. Mit Hilfe des Bewusstseinsstroms als Erzählmittel zeigen sie Gedanken und Gefühle aus subjektiver Sicht, um dadurch die Geschichte und den Charakter ihrer Helden zu repräsentieren. *Zerkalo* schafft dies, indem er auf assoziativ verknüpfende Art Kindheitserinnerungen, Naturimpressionen und persönliche Beziehungen zu Mutter, Frau und Vaterland aus verschiedenen Perspektiven inszeniert, ohne den gegenwärtigen Helden dabei direkt zu zeigen. *Stay* erzählt von den Gedanken seiner Hauptfigur durch die inszenatorische Verlagerung auf einen imaginierten Kosmos, auf den seine verzerrte, innere Welt projiziert wird. Um die äußeren Bilder der filmischen Bewusstseinsströme dabei als mentale Erzeugnisse ihrer Protagonisten zu vermitteln, schöpfen die Filme innovative Ideen aus den vielfältigen Möglichkeiten des Mediums; die *Stream of Consciousness*-Inszenierung beginnt deshalb nicht erst in der Montage, sondern kann bereits in den narrativen Überlegungen zu einer doppelten Besetzung (*Zerkalo*) oder in einer besonderen Kostümauswahl (*Stay*) fußen. Unscheinbare oder unverständliche Inszenierungsfaktoren wandeln sich im *Stream* zu grundlegenden Narrationselementen, die einen allumfassenden Blick auf das private Bewusstsein der Figur vorgeben. Die beiden Filme erschaffen äußerst persönliche Bilder, in denen „alles aus der Perspektive eines subjektiven menschlichen Blicks auf das Leben wahrgenommen wird“ (Tarkowskij 2009, S. 97). Jedoch in den meisten Fällen kein subjektiver Blick nach außen im Sinne des *Point of View*, sondern vielmehr ein innerer Blick in die eigene Seele.

Trotzdem löscht die Vermittlung intimer Gedankenbilder die Erzählung nicht aus; weder verhindert die fragmentarisch gestaltete Form von *Zerkalo*, noch der wahrnehmungsverzerrte Inhalt von *Stay* eine allgemeine Kommunikation mit dem Zuschauer. Der Versuch, ein fiktives Bewusstsein im Film zu simulieren, kann eben

nicht darin liegen, auf eine Erzählung vollständig zu verzichten, was ebenso schon den literarischen *Stream of Consciousness* betroffen hat:

„[T]he writer of stream-of-consciousness literature has to manage to represent consciousness realistically by maintaining its characteristics (the incoherence, discontinuity, and private implications), and he has to manage to communicate something to the reader through this consciousness.“

(Humphrey 1972, S. 62)

Um die Charakteristik eines Bewusstseinsstroms einzufangen und zu simulieren, muss auch der Film einerseits Erzählkonventionen unterlaufen und durch falsche Anschlüsse, nichtlineare, assoziative Montage und nichtkausalen Ton- und Bildelementen ein möglichst unmittelbares, möglichst unstrukturiertes Figurenbewusstsein repräsentieren, andererseits dieses Bewusstsein dermaßen dramatisieren, dass sich der Zuschauer an erzählerischen Anhaltspunkten im Film orientieren kann. Dieses komplexe Verfahren handhaben die beiden Filme durch die Qualität des Deleuzeschen Kristallbildes, in dem sich die äußere Handlungsebene (als Kommunikation mit den Betrachtenden) mit der inneren Bewusstseinssebene (der Simulation des Figureninneren) im Einzelbild spiegelt und überlagert, ohne auf die jeweils andere Ebene verzichten zu können. Als Erzählmittel ist der Bewusstseinsstrom darum bemüht, mentale Aktivitäten in einem handlungsorientierten Sinne zu repräsentieren.

Deshalb sind *Zerkalo* und *Stay* auch fiktionale Erzählfilme mit einem durchaus vorhandenen Plotgefüge, welches den Zuschauern als *Stream of Consciousness* eben durch das Figurenbewusstsein vermittelt wird. Da beide Helden an ihrem Lebensende stehen, spielt auch ihr jeweiliger Bewusstseinszustand eine tragende Rolle – in dem Rückblick auf das eigene Dasein wird ihnen erst bewusst, was am Schluss zählt und was sie nicht mehr ändern können ob ihrer durchdringenden Todesahnung. Im Grunde kreisen beide Filme um das gleiche Thema: dem Gefühl der Schuld und der Suche nach Erlösung. Ebenso wie der Erzähler in *Zerkalo* eine Schuld seiner Mutter und seiner Exfrau gegenüber spürt, die er an seinen Fehlern in der Vergangenheit festmacht, so ist der gesamte imaginäre Erzählkosmos in *Stay* von der Schuld angeleitet, die Henry sich selbst für den Unfall in der Realität gibt. Da er den Unfallwagen lenkte, fühlt er sich schuldig für den Tod seiner Eltern und seiner Freundin Athena, die mit im Auto saßen. In seiner Imaginationswelt dringt dieses eigene Schuldgefühl immer wieder durch und führt ihn zu der unausweichlichen Konsequenz, sich umbringen zu müssen, da der Verlust jener geliebten Menschen einfach zu schwer belastet. „I killed my parents“

(Forster 2006, 01:00:07-01:00:10), sagt Henry an einer Stelle zu Sam und erklärt damit sein wahres Gefühl, er allein sei für den Unfall verantwortlich. In ihm brennt das Schuldgefühl wie ein loderndes Feuer, weshalb Henry zu Beginn des Filmes den Unfallwagen anzündet und damit seinen Bewusstseinsstrom entfacht. Getrieben von Schuld, getränkt vom Tod, kann die Seelen der beiden Helden nur etwas retten – die Hoffnung auf Erlösung, um mit sich selbst Frieden zu schließen. Die Worte der Vergebung („forgive me“) sind in *Stay* deshalb ein Leitmotiv, das sich der endlosen Schuld immer wieder entgegenstellt. In *Zerkalo* ist es schließlich der zurückgefundene Glaube an die Welt, an die Unschuld der Kindheit und der Natur, der dem Helden Aussöhnung mit sich selbst und damit seine Erlösung bringt. Dieselbe Erlösung findet Henry in der Aussöhnung mit seinen inneren Dämonen durch das rettende Ufer der Liebe: Am Schluss überwiegt für einen Moment Henrys Wahrnehmung der realen Welt gegenüber seiner inneren Vorstellung, er tastet nach dem verloren geglaubten Verlobungsring am Boden, den ihm schließlich die Figur des Sam in die Hand drückt. Mit dem wieder gefundenen Ring ist auch Henrys positive Erinnerung an sein Leben wieder präsent; in der bei ihm hockenden Krankenschwester Lila erkennt er seine Freundin Athena wieder und macht ihr mit einem letzten Aufbäumen seiner Stimme einen Antrag, worauf Lila, zutiefst berührt, nur mit Ja antworten kann. Mit dieser finalen Wahrnehmung, dem großen Ja seiner Geliebten, errettet sich Henry in dem Gedanken an die liebevolle Verbundenheit aus seinen schuldbehafteten Imaginationen heraus. Zwischen den ununterscheidbaren Mächten von realem Tod und vorgestellter Welt findet Henry am Ende seiner Durchreise zu dem erlösenden Glauben an die Liebe, den er in seiner Gedankenwelt Sam in den Mund legt, an dessen Freundin Lila gerichtet: „If anything happens tonight, you know I love you. It’s the one thing I know it’s real“ (Forster 2006, 01:16:08-01:16:11).

4. FAZIT

Das Denken ist ein Fluss wie die Strömung der Moldau, der stets vorwärts treibt und sich doch dem geradlinigen Zeitgeschehen entzieht. Tarkowskij (2009) machte es sich Zeit seines Lebens zur „Aufgabe, einen eigenen, individuellen Zeitstrom zu schaffen“ (S. 179), der weniger eine kontinuierliche Gegenwartsfolge als ein verzweigtes, subjektives Empfinden wiedergibt. Verbleibt eine Geschichte wie in *Zerkalo* nun im Bewusstsein seiner Figur, so wird dieser subjektive Zeitstrom zum Gedankenstrom, im *Stream of Consciousness*-Film „taucht [das Bild] selbst in eine Vergangenheit und in eine Zukunft ein, für die die Gegenwart nur noch eine äußerste, niemals gegebene Grenze ist“, wie Deleuze (1991, S. 57) es mit seinem Zeit-Bild beschreibt. Nach Humphreys (1972) Assoziationskonzept kulminiert in diesen Bildern die Vergangenheit der Erinnerung mit der Gegenwart des Sinneseindrucks und der virtuellen Zukunft der Imagination. Und während der Heldenfigur sämtliche Zeit-Bilder durch den Kopf gehen, verliert sich der Filmzuseher in der Ambivalenz der äußeren und mentalen Ebenen, bis sich am Ende der Bewusstseinszustand des Protagonisten entlarvt und wie in *Stay* zur wiederholten Filmbetrachtung einlädt, um die Kadrierungen in ihrer Subjektivierung noch einmal neu zu lesen.

Diese Arbeit versuchte aufzuzeigen, wie dieser Fluss des Denkens in *Zerkalo* und *Stay* verfilmt wurde und welche eingehenden Voraussetzungen für eine Betrachtung des filmischen Bewusstseinsstroms vonnöten sind. 1890 von dem Psychologen William James erfunden, ist der *Stream of Consciousness* in seinem künstlerischen Gebrauch weniger psychologisch „authentisch“ als vielmehr handlungsorientiert zu begreifen. Mittels der Bewusstseinsstromtechnik wird aus dem Kopf der Figur erzählt und dadurch ebenso sehr eine fest umrissene Charakterzeichnung kundgetan. Ein zerrissenes Ich-Gefühl um die Jahrhundertwende kam der Entwicklung dieser Technik dabei ebenso zugute, wie das rege Interesse am Traum, das bei Schnitzler und Breton in der Sprache Ausdruck fand. Vor allem wollte die grobe Skizzierung der *Stream of Consciousness*-Historie aber zeigen, dass die Literatur kein Alleinrecht auf unseren Begriff hat; die Aneignung dieses Literaturbegriffs kann dem Film nur hilfreich sein, um dem ästhetischen Wert gewisser Werke gerechter zu werden und sie gleichermaßen in einem

neuen Licht zu betrachten. Andererseits hat sich am Beispiel von James Joyce' *Ulysses* gezeigt, dass sich die Literatur selbst erst der bildlichen Verwendung filmischer Verfahren andiente (Stichwort Montage), um die eigene *Stream of Consciousness*-Technik zu perfektionieren. Dass die beiden Versuche, *Ulysses* zu verfilmen, trotzdem ästhetisch scheiterten, lag weniger an den medialen Voraussetzungen als an der Last der literarischen Vorlage, wie in Kapitel 2.3 erörtert wurde.

Der Hauptteil der Arbeit widmete sich nun der Herausarbeitung dreier Hauptaspekte des filmischen Bewusstseinsstroms und ihrer Veranschaulichung anhand der beiden Filmanalysen. *Zerkalo* und *Stay* erschaffen jeder für sich einen dualistischen Erzählkosmos, in dem äußere Handlungen mit inneren Bewusstseinsvorgängen einhergehen und sich im Deleuzeschen Kristallbild ins Gegenteil kippen. Die Filme inszenieren somit doppelwertige, subjektive Bilder, die aus dem mentalen Innenleben der Figuren erzählen. *Zerkalo* beruft sich auf interpretierte Erinnerungen, die einen fragmentarischen Lebensentwurf seines Helden nachskizzieren, während *Stay* den Gedankenfluss seines Protagonisten auf eine persönliche Illusionswelt verlagert, in der Lebende und Tote vereint existieren können. Nichts scheint unmöglich in der Gedankenwelt – Vergangenheit und Gegenwart, Innen und außen, Inhalt und Form werden ständig umgekehrt, bis man sie nicht mehr getrennt lesen kann. Die Filme unterlaufen narrative Konventionen und konstruieren eine scheinbare Strukturlosigkeit willkürlicher Bilder, um den Zuschauer möglichst nah an dem privaten Bewusstsein der Figuren teilhaben zu lassen. Dennoch vergessen sie dabei nicht auf ein erzählerisches Gefüge innerhalb der mentalen Bilder, um die Kommunikation mit dem Publikum gleichermaßen aufrecht zu erhalten. Dieser Balanceakt zeichnet den *Stream* aus.

Natürlich ist der Bewusstseinsstrom als filmisches Erzählmittel damit noch lange nicht zu Ende diskutiert. Am Beispiel von so unterschiedlichen Beiträgen wie *Zerkalo* und *Stay* wurde allein gezeigt, durch welche Möglichkeiten *Stream of Consciousness* im Film vermittelt werden kann. Damit ist ein Schritt getan, der dabei helfen soll, weitere Werke als Bewusstseinsstromerzählung auszustellen und auf neue Aspekte hin zu analysieren. Dass der Bewusstseinsstrom für die Filmwissenschaft von Interesse ist, bestätigt Gilles Deleuze (1991) gewissermaßen mit dem Verweis auf seinen Landsmann und Regielegende Alain Resnais, der „unentwegt beteuert, daß sein Interesse dem zerebralen Mechanismus, der mentalen Funktionsweise und dem Denkprozeß, gelte und daß gerade dort das wahre Element des Kinos zu suchen sei“ (S. 270).

Und Deleuze (1991) selbst hält schließlich in Bezug auf Resnais, den Film und das Denken fest: „Ein Gehirn, das flackert, neu verkettet oder Schleifen durchläuft: das ist Kino“ (S. 277).

Das Denken ist ein Fluss wie die bewegten Bilder auf der Leinwand. Wo die Figuren ihr eigenes Denken auf die Leinwand projizieren und der Film rückblickend eine mentale Geschichte erzählt, wo Außen- und Innenwelt nicht mehr alleine stehen können, wo Erinnerung und Imagination zusammenfallen, wo der assoziative den kontinuierlichen Anschluss ersetzt und die Struktur verhüllt, dort wird in Zukunft der filmische Bewusstseinsstrom zu suchen sein.

5. LITERATURVERZEICHNIS

- Ackerl, I. (1999). *Die Wiener Moderne*. Wien: Bundespressedienst.
- Adrion, M. (2007). *Die Verfilmung des Unlesbaren: Problemfelder der Literaturadaption am Beispiel von James Joyce „Ulysses“*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Bachelard, G. (1987). *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Baumgardt, C. (o. J.). *Die Filmstarts-Kritik zu Stay*. Zugriff am 7.11.2012 unter <http://www.filmstarts.de/kritiken/39039-Stay/kritik.html>.
- Bengel, J. & Hubert, S. (2010). *Anpassungsstörung und Akute Belastungsreaktion*. Göttingen [u.a.]: Hogrefe.
- Bergson, H. (1912). *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Eugen Diederichs.
- Betancourt, M. (2009). *Structuring Time: Notes on making Movies (Second Edition)*. Doylestown: Wildside Press.
- Breton, A. (2009). *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Brister, J. (2010). *The Mainstream of Consciousness: James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner and Mass Modernism*. Dissertation. University of Kansas.
- Brütsch, M. (2011). *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- Burkdall, T. (1996). „Cinema Fakes: Film and Joycean Fantasy“ [elektronische Version]. In: M. Beja & D. Norris (Hg.). *Joyce in the Hibernian Metropolis: Essays*. Ohio: The Ohio State University Press. S. 260-269.
- Callev, H. (1997). *Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais*. Zugriff am 21.9.2012 unter <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>.
- Damásio, A. (2010). *Descartes' Irrtum*. 6. Aufl. Berlin: List.
- Deleuze, G. (1991). *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eco, U. (1973). *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer, T. (1973). *Bewusstseinsdarstellung im Werk von James Joyce*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Fuchs, T. (1997). *Außerkörperliche Erfahrungen und Nahtoderlebnisse bei Wiederbelebten*. Dortmund: Humanitas.

- Halliwell, L. (1988). *Halliwell's filmgoer's companion*. Michigan: Grafton.
- Humphrey, R. (1972). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. 8. Aufl. London [u.a.]: University of California Press.
- James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt and Company.
- Joyce, J. (1975). *Ulysses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kirchner, F. & Michaëlis, C. (1907). *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. 5. Aufl. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung.
- Kracauer, S. (2005). „Theorie des Films“. In: *Werke. Band 3*. Hg. v. I. Mülder-Bach & I. Belke. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp. S. 13-494.
- Lommel, M. (2011). *Im Wartesaal der Möglichkeiten: Lebensvarianten in der Postmoderne*. Köln: Halem.
- Nagel, T. (1974). *What is it like to be a bat?*. Zugriff am 15.6.2012 unter http://web.archive.org/web/20071024145103/http://members.aol.com/NeoNoetics/Nagel_Bat.html.
- Nietzsche, F. (1993 [1871]). *Die Geburt der Tragödie*. Stuttgart: Reclam.
- Nitzschke, B. (2008). „Wo Es war, soll (meine) Geschichte werden“. In: E. Düsing & H.-P. Klein (Hg.). *Geist und Psyche: Klassische Modelle von Platon bis Freud und Damasio*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 297-316.
- Pottbeckers, J. (2008). *Stumme Sprache: Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Sacks, O. (2004). „In the River of Consciousness“. In: *The New York Review of Books*. Vol. 51, Nr. 1. Zugriff am 21.10.2010 unter <http://www.nybooks.com/articles/archives/2004/jan/15/in-the-river-of-consciousness>.
- Schaub, M. (2003). *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Wilhelm Fink.
- Schmitz, N. (1995). „Der Spiegel als Symbol: Überlegungen zur modernen Formsprache in Andrej Tarkowskijs SERKALO“. In: *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Vol. 4, Nr. 2. S. 123-146.
- Shepard, L. (2006). „Stay away! For God's sake...!“ In: *Fantasy & Science Fiction*. Vol. 110, Nr. 4. S. 86-91.
- Simsa, M. (2009). *Die Moldau: Sinfonische Dichtung von Friedrich Smetana*. Wien [u.a.]: Annette Betz.

Smith, A. (2004). „Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror“. In: *Russian Studies in Literature*. Vol. 40, Nr. 3. S. 46-63.

Spiegel, A. (1976). *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. 1976. Charlottesville: University Press of Virginia.

Steiner, H.-M. (1986). *Tagtraum und Innenleben*. Abhandlung. Universität Zürich.

Surowska, B. (1990). *Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers*. Dissertation. Warschauer Universität.

Tarkowskij, A. (2009). *Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin: Alexander.

5.1 Filme

Primärfilme

Forster, M. (Regie). (2006). *Stay* [DVD-Video]. Kinowelt Home Entertainment. (Orig. *Stay*. USA 2005).

Tarkowskij, A. (Regie). (2006). *Zerkalo* [DVD-Video]. Icestorm Entertainment. (Orig. *Zerkalo*. UdSSR 1975).

Weitere Filme

Coen, J. (Regie). (1991). *Barton Fink*. USA, Großbritannien: Circle Films, Working Title.

Lynch, D. (Regie). (1986). *Blue Velvet*. USA: DEG.

Lynch, D. (Regie). (2001). *Mulholland Dr.* USA, Frankreich: Les Films Alain Sarde [u.a.].

Reed, C. (Regie). (1949). *The Third Man*. Großbritannien: London Films Productions, British Lion Film Corp.

Resnais, A. (Regie). (1961). *L'année dernière à Marienbad* (dt.: *Letztes Jahr in Marienbad*). Frankreich, Italien: Cocinor [u.a.].

Strick, J. (Regie). (1967). *Ulysses*. USA, Großbritannien: Laser Film, Ulysses Film.

Walsh, S. (Regie). (2003). *Bloom*. Irland: Odyssey Pictures.

5.2 Weitere Quellen

Nine Inch Nails (Interpret). (2005). „Right Where It Belongs“. In: *With Teeth* [CD]. Interscope Records.

<http://www.imdb.com/title/tt0371257/releaseinfo#akas>

ANHANG

Abstract

Der Bewusstseinsstrom beziehungsweise *Stream of Consciousness* ist heute in der Literatur als ein Stilmittel bekannt, das versucht, die Innenwelt einer Figur möglichst umfassend darzustellen. Diese Arbeit überträgt den Begriff auf das Medium Film und untersucht dahingehend, wie sich ein filmischer Bewusstseinsstrom inszenieren lässt. Dafür wird zuerst der zeithistorische Ursprung des Wortes aufgedeckt und seine Geschichte in der Kunst verfolgt, um ein besseres Verständnis für seine Verwendung zu bekommen. 1890 von dem Psychologen William James erfunden, fand der *Stream of Consciousness* seine künstlerischen Vorläufer in der Wiener Moderne um Schnitzler und Freud, sowie in den Anfängen des Surrealismus, bevor er sich als Technik emanzipierte und schließlich von James Joyce perfektioniert wurde. Am Beispiel des berühmten Schlussmonologs in Joyce' *Ulysses* (1922) wird die Brücke zum Film geschlagen und analysiert, wie zwei *Ulysses*-Verfilmungen schriftliche *Stream of Consciousness*-Elemente ins visuelle Bild rücken. In diesen Beispielen wird schließlich bewusst, dass sich der Film auf seine eigenen Techniken verlassen muss, um die Wirkung des Bewusstseinsstroms zu bewerkstelligen.

Der Hauptteil der Arbeit stellt sich deshalb zunächst einer eigenen Definition des Bewusstseinsstroms im Film, um weiterführend drei Hauptaspekte der filmischen *Stream*-Erzählung festzulegen. Veranschaulicht werden diese Aspekte danach anhand von zwei konkreten Filmbeispielen: Andrej Tarkowskij's *Zerkalo* (UdSSR 1975) und Marc Forsters *Stay* (USA 2005). In zwei ausführlichen, separaten Analysen wird mit Hilfe von Robert Humphreys Assoziationskonzept und Gilles Deleuze' Zeit-Bild dargelegt, wie diese beiden Filme eine Geschichte erzählen, die sich bloß „im Kopf“ ihrer Helden abspielt. Dabei benützen beide Werke speziell filmische Verfahren, um die Filmbilder als mentale Produkte ihrer Protagonisten zu subjektivieren. Am Ende steht das Resultat, dass der Bewusstseinsstrom in beiden Filmen durch einen narrativen Balanceakt inszeniert wird: *Zerkalo* und *Stay* pendeln jeweils zwischen der Vermittlung eines privaten Bewusstseins und der Kommunikation mit dem Zuschauer und ziehen die Betrachtenden dadurch in den strömenden Gedankenfluss ihrer Figuren hinein.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Constantin Schwab
Geburtstag: 5. November 1988
Geburtsort: Berlin
Staatsbürgerschaft: Österreich
Wohnort seit 2008: Wien

Ausbildung

Seit Oktober 2008 **Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien**
Wahlfächer der Anglistik und Philosophie
Leistungsstipendium der Universität Wien 2010 und 2011

1999-2007 Alpen Adria Gymnasium Völkermarkt

1995-1999 Volksschule Kühnsdorf

Berufliche Erfahrungen

2010-2012 **Nibelungenfestspiele der Stadt Worms**
Regiehospitanz 2011 und 2012

Kabinetttheater Wien
Regieassistenzen 2010 und 2011

Verein Junge Theatermacher Wien
Buch und Regie bei Kindertheater 2011
Buch, Regie und Bühnenbild bei Kindertheater 2010
2511

Schlossparktheater Berlin
Regiehospitanz Juli-September 2010

Dramatisches Schaffen

2012 *Zukunftsmusik. Die jungen Jahre des Richard Wagner.*
Schauspiel in 2 Akten. Uraufgeführt im LincolnTheater Worms,
Oktober 2012

2011 Kindertheaterstücke:
Farblos verschwunden

2010 *Kinder, Geister und Vampire*
Jeweils uraufgeführt im Metropoldi Wien