

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	3
Begriffsglossar – terminologische Hinweise:	6
TEIL I – OPERATIONALISIERUNG DER FILMANALYTISCHEN KONZEPTE	8
I.1 Dramaturgische Voraussetzungen	8
Anlass	8
Absicht	10
I.2 Gedächtnisverlust als dramaturgische Maßnahme	12
Wendepunkte	12
Konflikte	19
Krise – Climax – Beruhigung	22
I.3 Andere relevante dramaturgische Mittel im Gebrauch mit dem Motiv der Amnesie	24
I.3.1 Lifeline – Rettende Maßnahme	24
I.3.2 Zeitfristen	26
I.4 Falsche Fährten	28
I.4.1 Typen der Falschen Fährte, die aus dem Gebrauch des Amnesie-Motivs resultieren können	29
Falsche Fährten bezüglich der Identität einer Figur	31
Falsche Annahmen zu Handlungszeit und –ort	33
Falsche Annahmen zur Fokalisierung	34
Blindes Motiv	36
I.3 Zusammenfassung – analytischer Raster	37

TEIL II – ANALYSE DER FILME UND TYPOLOGISIERUNG	40
II.1 <i>Gefundene Jahre</i>	40
II.1.1. Die Handlung	40
II.1.2 Auswertung der analytischen Parameter	43
II.1.3 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele	47
II.1.5. Typus	51
II.2. <i>Mirage – Die 27. Etage</i>	55
II.2.1 Die Handlung	55
II.2.2 Auswertung der analytischen Parameter	58
II.2.4 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele	64
II.2.6 Typus	81
II.3 <i>The Hangover</i>	84
II.3.1 Die Handlung	84
II.3.2 Auswertung der analytischen Parameter	86
II.3.3 Funktion der Amnesie im Handlungsablauf	88
II.3.4 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele	89
II.3.5 Typus	90
II.4 <i>Butterfly Effect (Director's Cut)</i>	91
II.4.1 Die Handlung	91
II.4.2 Auswertung der analytischen Parameter	95
II.4.3 Funktion der Amnesie im Handlungsablauf	97
II.4.4 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele	100
II.4.5 Typus	102
FAZIT	103
MEDIOGRAPHIE	107
Filme	107
Texte	109
ANHANG	113
Handlungsprotokoll zu <i>Memento</i>	113
Abstracts	122
Lebenslauf – Lukas KOZEL	123

Einleitung

Der dramaturgische Gebrauch des Motivs der Amnesie im Film ist keineswegs eine Novität. Schon 1910 erleidet eine der Hauptfiguren in D.W. Griffiths Film *UNCHANGING SEA*¹ einen Gedächtnisverlust, wodurch die Filmhandlung eine elementare Wendung nimmt. Im Laufe des 20.Jahrhunderts wurden mehr als 200 Spielfilme produziert, die das Amnesiemotiv thematisieren, wobei die Anzahl derartiger Filme mit den Jahren tendenziell anstieg.²

Ich will mich jedoch nicht mit der Geschichte dieses Motivs auseinandersetzen, sondern herausfinden welche dramaturgischen Einsatzmöglichkeiten im Umgang mit dem Motiv der Amnesie existieren. In der Folge will ich die mit dem Motiv verwendeten dramaturgischen Varianten untereinander in Beziehung setzen und so versuchen den dramaturgischen Gebrauch dieses Motivs zu typologisieren.

Bei meiner Recherche konnte ich eine einzige wissenschaftliche Untersuchung ausfindig machen, die sich auf eine ähnliche Thematik bezieht. Lediglich Katja Kirste beschäftigte sich in ihrem Aufsatz „Black out und Tabula rasa – Zur Funktion des Amnesie-Motivs im filmischen Erzählen“ detailliert mit den narrativen Möglichkeiten des Motivs, typologisiert dabei jedoch nicht nach dramaturgischen Gesichtspunkten, sondern vielmehr nach narrativen, formalen und interpretatorischen Aspekten. Dabei trennt sie die Amnesiefilme in zwei Gruppen: Filme in denen sich die Hauptfiguren mit der Aufgabe beschäftigen, einen Tatbestand vor der eingetretenen Amnesie zu analysieren - zu rekonstruieren, ordnet sie dem „Rekonstruktionsmodell“ zu. Andererseits erleben die Hauptfiguren des „Transformationsmodelles“ im Zuge ihrer Absicht, das volle Gedächtnis wiederzuerlangen, eine moralische Wandlung – eine Transformation.³

¹ USA, 1910, Regie: D. W. Griffith.

² Kirste, „Amnesie-Filme: Eine Auswahl filmographie“, Berichte und Papiere. Hg.Düchting Wolfgang.

³ Kirste, „Blackout und Tabula rasa“, S.163-193.

Diese Unterscheidung erfolgt also nicht nach dramaturgischen, sondern nach motivischen Aspekten.

Offensichtlich schließen sich die beiden Modelle auch nicht aus, da die Handlungsmuster des einen Modells durchaus auch im anderen Modell vorkommen können – wie die Spielfilmtrilogie um die Figur des „Jason Bourne“ bereits belegt.⁴ Darüberhinaus ist es nicht sinnvoll, kategorisch nach einer Transformation zu fragen, denn in vielen narrativen Filmen macht der Protagonist von Anfang bis Ende eine Entwicklung durch, die einer moralischen „Transformation“ gleichkommt.⁵

Für die Analyse soll herausgefunden werden, wie das Motiv der Amnesie die Handlungen der Hauptfigur beeinträchtigt und in der Folge die Dramaturgie des Films beeinflusst.

Bei der Analyse wird auch das dramaturgische Konzept der „falschen Fährte“ und „des unzuverlässigen Erzählens“ mit einzubeziehen sein, denn eine amnestische Person ist „verwundbar“, wenn es um Informationen geht. Die Wahr-Nehmung von falschen Fakten und Hinweisen durch die Hauptfigur(en), kann, entsprechend aufbereitet, auch den Rezipienten auf eine falsche Fährte führen, sofern dieser keinen Wissensvorsprung gegenüber der Figur besitzt.

⁴ In allen drei Teilen der Trilogie (*DIE BOURNE IDENTITÄT*, *DIE BOURNE VERSCHWÖRUNG*, *DAS BOURNE ULTIMATUM*) versucht Bourne Ereignisse zu rekonstruieren, die die Rätsel um seine Identität auflösen sollen. Gleichzeitig jedoch ändert die Figur ihre moralischen Ansichten.

⁵ Vgl.: Eick, *Drehbuchtheorien*, S.81; Todorov, *Poetik*, S. 232; Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.59.

Zum Aufbau und zur Methodik der Arbeit:

Teil I:

Im ersten Teil der Arbeit erfolgt die Operationalisierung der filmanalytischen Parameter, mit welchen die ausgewählten Filme untersucht werden sollen.

Die Auswahl der verschiedenen Möglichkeiten von dramaturgischen Vermittlungstechniken aus der Fülle von Drehbuchtheorien und Drehbuchratgebern soll im Hinblick darauf geschehen, ob diese Vermittlungstechniken in den zu analysierenden Filmen auch Anwendung finden.

Die Operationalisierung der analytischen Parameter, erfolgt somit in Anlehnung an meine Recherche nach Filmen in denen das Motiv der Amnesie relevant ist.

Teil 2:

Im zweiten Teil der Arbeit soll die Analyse ausgewählter Filme und eine dramaturgische Typologisierung der Amnesiefilme vorgenommen werden. Ich habe mich dabei auf Filme beschränkt die zwischen 1940 und 2009 datieren. Noch früher produzierte Filme waren schwierig anzuschaffen, aber auch in der ausgewählten Zeitspanne soll sich einerseits zeigen, wie wenig sich die dramaturgische Verwendung des Amnesiemotivs über eine lange Zeit der Filmgeschichte in bestimmten Filmgenres geändert hat. Die Analyse der Filme *GEFUNDENE JAHRE*⁶ und *MIRAGE*⁷ sollen dies verdeutlichen.

Andererseits soll auch gezeigt werden, wie in neueren Filmen das Amnesiemotiv in Verbindung mit anderen dramaturgischen Elementen angewandt wird. Dazu wurden die Filme *THE HANGOVER*⁸ und *BUTTERFLY EFFECT*⁹ ausgewählt.

⁶ USA, 1942, Regie: Mervyn LeRoy.

⁷ USA, 1965, Regie: Edward Dmytryk.

⁸ USA, 2009, Regie: Todd Phillips.

⁹ USA, 2004, Regie: Eric Bress, Mackey Gruber. (orig.: *The Butterfly Effect*).

Begriffsglossar – terminologische Hinweise:

Antagonist: Eine Figur, die eine gegenteilige Absicht bezüglich der Hauptfigur hegt.¹⁰

Amnesie-Filme: Filme, in denen eine der Hauptfiguren an Gedächtnisverlust leidet.

Binnenhandlung: Eine abgeschlossene Handlung innerhalb einer bereits eingesetzten Handlung (Rahmenhandlung), die noch nicht abgeschlossen ist.¹¹

Diegese/diegetisch: Ich übernehme diesen Begriff von Entienne Souriau, der „diegetisch“ als, „alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört“¹² definiert.

Doppelfokalisierung: Eine „Ko-Präsenz“ verschiedener narrativer Instanzen. Zum Beispiel kann sich die Erzählperspektive einer Handlung, die etwa über die Erzählstimme einer Figur angeregt wird, von der bildlichen Perspektive die die Kameraeinstellung liefert, thematisch unterscheiden.¹³

Dramaturgie im Film: Lehre von der Verfertigung und Strukturierung einer Handlung in Bezug auf die Präsentationszeit.

Filmzeit: soll als die Zeit der Vorführung/Wiedergabe des Films verstanden werden.

¹⁰ Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S.70.

¹¹ Rother(Hg.), *Sachlexikon des Films*. S.256.

¹² Souriau, "Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie", S.151.

⁹ Schweinitz, „Die Ambivalenz des Augenscheins“. S.101.

Makrodramaturgie/makrodramaturgisch: Aufbaugestaltung der Filmhandlung über weite filmzeitliche Abschnitte.

Plot: Alle sicht- und hörbaren Ereignisse, so wie sie bei der Filmwiedergabe auftauchen.¹⁴

Story: enthält gegenüber dem Plot (der nur aus den gezeigten Ereignissen besteht) auch all jene Ergänzungen, die der Zuschauer durch Folgerungen selbst erschließt.¹⁵

¹⁴ Rother (Hg), *Sachlexikon des Films*. S.232.

¹⁵ Ebenda S.232.

Teil I – Operationalisierung der filmanalytischen Konzepte

I.1 Dramaturgische Voraussetzungen

Zunächst möchte ich auf die Grundbedingungen für das Entstehen einer Handlung eingehen, da diese vermutlich auch bereits für mein Analyseinstrumentarium entscheidend sein könnten.

Anlass

Jens Eder beschäftigt sich in seiner Analyse *Die Figur im Film* mitunter mit der Frage, welche verschiedenen Motivationen Filmfiguren besitzen können.

„Menschen sind geprägt durch Bedürfnisse, Triebe, Instinkte, Gefühle, internalisierte Werte und Normen. Ein Bedürfnis ist ein infolge von Bedarfs- und Mangelzuständen [z.B. Mangel an Nahrung, Zuwendung etc.] auftretendes psychisches Spannungsgefälle, das die Aktivität des Individuums anregt, auf die Beseitigung des zugrundeliegenden Mangels hinzuwirken.“¹⁶

Der Begriff des Bedürfnisses bietet sich im Zusammenhang mit dem Gedächtnisverlust an, da er den Aspekt des „Mangels“ betont und eine Amnesie nichts anderes ist als der Mangel an Gedächtnisinhalten.

Wenn also die vergessenen Informationen der Figur wichtig sind, so ist der Gedächtnisverlust einer Figur ein plausibler Anlass für eine Handlung.

Der Anlass ist allgemein der Grund, warum eine Figur etwas Bestimmtes erreichen will – etwa weil es ihr an Gedächtnisinhalten mangelt. Der Anlass bleibt solange bestehen, bis dieses Ziel erreicht ist, die Figur ihr Ziel aufgibt, oder der Anlass aus anderen Gründen zu existieren aufhört. Der Anlass ist also dramaturgisch gesehen kein punktuelles Ereignis, sondern ein bestimmter Umstand.

¹⁶ Eder, *Die Figur im Film*. S. 434.

Eine erste Frage für die Untersuchung am Filmmaterial könnte daher lauten: Ist es der Gedächtnisverlust, der die Hauptfigur zur Handlung – also jene, die auch die ‚Haupthandlung‘ des Films ausmacht - veranlasst.

Entschließt sich die Figur dafür, ein Ziel zu erreichen, weil oder obwohl sie ihr Gedächtnis verloren hat?

Im ersten Fall ist der Gedächtnisverlust Anlass für die Handlung der Figur, im zweiten Fall wird der Gedächtnisverlust typischerweise die dramaturgische Funktion eines Hindernisses erhalten.

Für die Analyse wird es außerdem auch wichtig zu erkennen sein, was vergessen wurde, oder anders, ‚wovon ein Mangel besteht‘. Es macht einen Unterschied, ob eine Figur nicht mehr weiß, wie eine mathematische Formel lautet oder ob ihr entfallen ist, wer sie ist, oder nicht mehr weiß, wie man spricht.

Je nach konkreter Art des „ Mangels“ ergeben sich Anlässe für grundverschiedene Handlungen.

Aufgrund dieser Handlungsunterschiede bei gleichem Anlass könnte daher auch die Unterscheidung zwischen verschiedenen ‚Amnesieformen‘ von Nutzen sein.

Exkurs Naturwissenschaft: Gedächtnisformen – Was kann vergessen werden?

In der Gedächtnisforschung wird grundlegend zwischen zwei verschiedenen Arten von Erinnerung unterschieden, dem Kurzzeitgedächtnis und dem Langzeitgedächtnis. Im Kurzzeitgedächtnis werden Informationen gespeichert, die nur äußerst kurz abrufbar bleiben, beispielsweise eine Telefonnummer, die nur einmalig benötigt wird.

Im Langzeitgedächtnis werden Erinnerungen permanent gefestigt. Man unterscheidet beim Langzeitgedächtnis zwischen episodischem Gedächtnis, semantischem Gedächtnis und dem prozeduralen Gedächtnis.

Das episodische Gedächtnis wird dabei oft auch als das autobiografische Gedächtnis bezeichnet und beinhaltet somit alle Erinnerungen der eigenen Lebensgeschichte.

Dem semantischen Gedächtnis wird das Allgemeinwissen über Welt, Politik und Geschichte zugeordnet, während im prozeduralen Gedächtnis das Wissen über spezielle Fertigkeiten der Person verortet ist.¹⁷

Absicht

Auf welchen Bereich des Gedächtnisses sich der angesprochene Mangel auch auswirken mag, das Gedächtnisbedürfnis – also der Anlass alleine konstituiert noch keine Handlung.

„Bevor wir handeln, müssen wir die Absicht haben zu handeln. Einer Absicht liegt immer der Wunsch zugrunde, ein bestimmtes Ziel zu erreichen.“¹⁸

Eine Absicht zu haben bedeutet also dasselbe, wie ein Ziel zu haben. Wird ein Ziel erreicht, ist allerdings ein bestimmter Zeitpunkt markiert, an dem der Anlass der Figur aufhört zu existieren.

In der Analyse soll untersucht werden, welche Ziele die amnestische Hauptfigur verfolgt und inwiefern diese Ziele/Absichten durch die Amnesie beeinflusst werden.

Wie vorhin erwähnt kann eine bei einer Figur auftretende Amnesie vom Rezipienten als „plausibler Anlass“ für eine Handlung vermutet werden, nicht immer jedoch entwickelt die Figur auch die erwartungsgemäße Absicht.

In diesem Zusammenhang ist der Film *DER MANN OHNE VERGANGENHEIT*¹⁹ wohl erwähnenswert. Die Hauptfigur wird darin zu Filmbeginn von zwei

¹⁷ Vgl. Pethes/ Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. S.142, 337, S.533, 464 und Tulving, *How many memory systems are there*. S.385-398.

¹⁸ Vale, *Die Technik des Drehbuchs Schreibens für Film und Fernsehen*, S.122.

Gangstern überfallen und verliert dabei ihr episodisches und semantisches Gedächtnis. Die Figur entwickelt dabei jedoch keinerlei Interesse oder Absicht herauszufinden wer sie war beziehungsweise ist. Nachdem M sich in seinem neuen Dasein ‚akklimatisiert‘, Wohnung und Arbeit gefunden hat, verliebt er sich wenig später in eine Arbeitskollegin. In der Folge beabsichtigt er, das Herz dieser Frau zu erobern, was auch die Haupthandlung des Films ausmacht.

Diese Figur fühlt sich also durch den Gedächtnisverlust nicht dazu veranlasst, ihr episodisches oder semantisches Gedächtnis wieder zu erlangen. Der ‚Nichtbeachtung‘ der Amnesie als Handlungsanlass will ich mich im Kapitel zur Falschen Fährte²⁰ noch einmal widmen.

Erste Unterscheidung

Aus dem einfachen Handlungskonzept Anlass (Bedürfniserzeugung) – Absicht – Ziel (Bedürfnisbefriedigung) lassen sich bereits erste Unterschiede zwischen einzelnen Amnesie-Filmen ableiten.

In den Filmen *DIE BOURNE IDENTITÄT*²¹ und *TOTAL RECALL*²² wollen die Hauptfiguren nach Bewusstwerdung der Amnesie herausfinden, wer sie selbst sind. Sie wollen die Mangelerscheinungen des episodischen Gedächtnisses wieder beseitigen. Hier führt der Anlass des episodischen Gedächtnisverlustes zur Absicht die verlorenen Erinnerungen wieder zurück zu gewinnen.

Im Gegensatz dazu wollen die Protagonisten aus *PAYCHECK*²³ oder *VERGISS MEIN NICHT*²⁴ Gedächtnisinhalte auslöschen, um ihre alltäglichen Handlungen zu vereinfachen. Der Gedächtnisverlust ist hier also (zunächst) nicht Anlass sondern Ziel.

¹⁹ FIN/D/FR, 2002, Regie: Aki Kaurismäki. (Orig.: Mies vailla menneisyttä).

²⁰ Siehe S. 40 dieser Arbeit.

²¹ Spielfilm, USA 2002, Regie: Doug Liman. (orig.: The Bourne Identity).

²² Spielfilm, USA 1990, Regie: Paul Verhoeven.

²³ USA/Kanada 2004, Regie: John Woo.

In den Filmen *MEMENTO*²⁵ oder *GEFUNDENE JAHRE*²⁶ ist die Amnesie hingegen weder der Beweggrund des Handelns der Hauptfigur noch deren Ziel, sondern erfüllt andere dramaturgische Zwecke.

I.2 Gedächtnisverlust als dramaturgische Maßnahme

In diesem Abschnitt der Arbeit möchte ich mich damit beschäftigen, welche Möglichkeiten es gibt, das Motiv der Amnesie dazu zu benutzen, um die Dramaturgie des Films zu beeinflussen. Um die makrodramaturgische Funktion des Amnesiemotivs zu analysieren, stellt sich auch die Frage, an welchen makrostrukturellen Positionen das Amnesiemotiv wirksam werden kann.

Wendepunkte

Die Bezeichnung dieser dramaturgischen Maßnahme reicht von Plot Point über Turning Point und Watershed zu Wendepunkt.²⁷ Dabei sind nicht nur die Termini unterschiedlich, ebenso sind die dramaturgischen Definitionen äußerst variantenreich, was eine Operationalisierung für die Analyse schwierig gestaltet.

Die wohl bekannteste Beschreibung dieses Begriffs stammt von Syd Field - er erklärt: „Ein Plot Point ist ein Vorfall oder ein Ereignis, das in die Geschichte eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt.“²⁸

Eine Operationalisierung aufgrund dieser Definition scheint jedoch nicht sinnvoll, da sie, wie Anton Fuxjäger meint, letztlich nicht mehr besagt, als dass sich ‚irgendetwas‘ ändert²⁹. Das von Field geschilderte Szenario könnte auf jedes Ereignis in der Geschichte, die eine Figur zu einer neuen

²⁴ USA 2004, Regie: Michel Gondry (Orig.: *The eternal sunshine of the spotless mind*).

²⁵ USA, 2000, Regie: Christopher Nolan.

²⁶ USA, 1942, Regie: Mervyn LeRoy.

²⁷ Eick, *Drehbuchtheorien*. S.61.

²⁸ Field, *Das Drehbuch*. S.12.

²⁹ Fuxjäger, „Was zum Teufel ist ein Plot Point“. S.5.

Handlung veranlasst, angewandt werden und ist für eine makrodramaturgische Analyse daher nicht anwendbar.

Seher ist bei der Definition des gemeinten Handlungspunktes nicht viel genauer: „Ein Wendepunkt lenkt die Handlung in eine neue Richtung. Er führt uns in ein neues Umfeld, und wir gewinnen eine neue Perspektive auf die Handlung.“³⁰

Die „Perspektivenänderung“ und die Wahrnehmung „eines neuen Umfeldes“ ist wohl von Rezipient zu Rezipient unterschiedlich; wodurch sich diese ‚Definition‘ Seherers ebenso kaum als geeignete Operationalisierung anbietet.

Michaela Krützen schildert den Begriff daher nicht aus Rezipientensicht:

„Der Wendepunkt ist keine beliebige Wendung im Verlauf der Handlung, sondern eine Umorientierung in der Entwicklung der Hauptfigur(en). [...] Eine sinnvolle Bestimmung der Wendepunkte kann nur vorgenommen werden, wenn sie figurenorientiert verstanden werden.“³¹

Genaue Zeitangaben für die makrostrukturelle Verortung der Wendepunkte sind laut Krützen nicht nötig. Auf Grundlage der Arbeiten von Joseph Campbell und Christopher Vogler, die die Situations- und Handlungsabfolge einer Figur im Muster der „Reise des Helden“ beschreiben³², schlägt Krützen vor, dass Wendepunkte dort zu lokalisieren seien, wo die Figur den Entschluss fasst, „in eine andere Welt“ überzutreten.³³ Ich spekuliere, dass Krützen diesen „Entschluss“ als „Umorientierung in der Entwicklung der Hauptfigur“ betrachtet.

Für meine Analyse möchte ich diesen „Entschluss“ als Ausbildung einer neuen Absicht oder Neuauslegung eines Ziels verstehen.

Ein Wendepunkt soll daher als Re- oder Neudefinierung eines Ziels der Hauptfigur verstanden werden.

³⁰ Seher, *Das Geheimnis guter Drehbücher*. S.47.

³¹ Krützen, *Dramaturgie des Films*. S.111.

³² Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*; Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*.

³³ Krützen, *Dramaturgie des Films*. S.111. und 124.

So wäre etwa der Gedächtnisverlust in der Mitte des Films *GEFUNDENE JAHRE* als besonders ‚markanter‘ Wendepunkt zu bezeichnen. Der Protagonist kann sich nach einem Unfall an sein bisheriges Leben nicht mehr erinnern. In der Folge nimmt er eine andere Identität an, in der er völlig andere Absichten entwickelt. Die Figur entwickelt sich völlig neu (0:54)³⁴.

Auch die Bewusstwerdung des Gedächtnisverlustes bei der Hauptfigur Quaid (Arnold Schwarzenegger) in *TOTAL RECALL* (0:25) ist als Wendepunkt anzusehen. Da die Figur ihr bisheriges Leben aufgibt und den neuen Entschluss fasst, auf den Mars zu reisen um herauszufinden welche Identität ihr angehört, ist dieser Wendepunkt recht deutlich erkennbar.

³⁴ Die filmzeitlichen Positionsangaben erfolgen stets ab Filmbeginn und werden in der Form (h:mm) ausgewiesen. Die 54. Filmminute entspricht daher der Angabe 0:54.

Auslösendes Ereignis/ Inciting incident / Ruf des Abenteuers

In der Drehbuchliteratur herrscht allgemeiner Konsens darüber, was unter einem auslösenden Ereignis zu verstehen sei.³⁵

„Das auslösende Ereignis bringt das Kräftegleichgewicht im Leben des Protagonisten radikal durcheinander. [...] Der Protagonist muss auf das auslösende Ereignis reagieren. [...] Schließlich treibt das auslösende Ereignis den Protagonisten in eine aktive Verfolgung dieses Objekts oder Ziels.“³⁶

Unter dem „Kräftegleichgewicht im Leben“ könnte man auch die alltäglichen Handlungen des Protagonisten verstehen. Somit ist das auslösende Ereignis nichts anderes als ein Vorfall, der diese „alltäglichen Handlungen“ ‚destabilisiert‘ und einen neuen Handlungsanlass hervorruft. Der Inciting Incident soll somit als eine Art von Wendepunkt begriffen werden, der die Figur(en) zum ersten Mal innerhalb der Geschichte dazu antreibt, ein nicht alltägliches Ziel zu verfolgen. Ein Inciting Incident stellt somit den Auslöser der Haupthandlung dar.

Die makrostrukturelle Verortung des Inciting incident ist nach Alan Armer „usually [...] within a screenplay's first ten pages.“³⁷, was nach der Faustregel, die besagt, dass eine Drehbuchseite einer Filmminute entspricht³⁸, einem Vorkommen innerhalb der ersten zehn Minuten des Films gleichkommt.

Somit ist der Inciting incident als eine spezielle Art des ‚Handlungsauslösers‘ zu verstehen, der in den ersten zehn Filmminuten stattfindet.

In vielen Amnesie-Filmen stellt das Eintreten oder das Bewusstwerden des Gedächtnisverlustes den Inciting incident dar.

³⁵ Eick, *Drehbuchtheorien*, S.60.

³⁶ McKee, *Story*, S208ff.

³⁷ Armer, *Writing the Screenplay*, S.42.

³⁸ Field, *Das Drehbuch*, S.11.

In den Filmen *IN SACHEN HENRY*³⁹ oder *OVERBOARD*⁴⁰ tritt der ‚amnestische Schock‘, nachdem die Figuren bei ihren alltäglichen Handlungen gezeigt wurden, als Inciting incident auf.

In *DIE BOURNE* oder *UNKNOWN*⁴¹ werden die „gewöhnlichen Handlungen“ der Figuren hingegen gar nicht erst gezeigt und der Film beginnt nahezu direkt mit der Gedächtnislosigkeit der Protagonisten, was auch den Anlass zu deren weiteren Handlungen markiert.⁴²

Hat der Gedächtnisverlust der Figur gleich mit Filmbeginn eingesetzt, so besitzt der Rezipient den gleichen Grad an Uninformiertheit bezüglich Charakter und vergangener Handlungen der Figur. Setzt der amnestische Schock jedoch erst nach zehn Minuten Filmzeit ein, so besitzt der Rezipient einen Wissensvorsprung gegenüber der Figur. Für die Analyse und die Unterscheidung verschiedener Amnesiefilme könnte es daher sinnvoll sein, zwischen Inciting incident ohne (ii₀) und mit (ii₊) Etablierung der Hauptfigur in ihrem gewohnten Umfeld zu unterscheiden.

Es sei jedoch auch darauf hingewiesen, dass der Gedächtnisverlust nicht zwangsläufig die Funktion des Inciting Incident für die Haupthandlung eines Amnesiefilms einnehmen muss. In *VERGISS MEIN NICHT* findet dieser Auslöser erst nach ungefähr 30 Minuten Filmzeit statt, als der Protagonist versucht, seine Erinnerung an seine Freundin nicht zu verlieren.

³⁹ USA 1991, Regie: Mike Nichols. (Orig.: Regarding Henry).

⁴⁰ USA, 1987, Regie: Garry Marshall. (Orig.: Overboard).

⁴¹ USA 2006, Regie: Simon Brand.

⁴² Siehe S. 78f. dieser Arbeit.

Peripetie und Anagnorisis - Umkehrung/ Reversal und Wiedererkennung

„Der stärkste dramatische Handlungspunkt“ ist für Linda Seger eine „Umkehrung“.⁴³ Dabei zieht sie eine Trennlinie zu den Wendepunkten, „die der Handlung zwar eine andere Richtung geben, sie aber nicht umkehren.“⁴⁴ Etwas später sagt sie: „Eine Umkehrung am ersten oder zweiten Wendepunkt stattfinden zu lassen eignet sich besonders gut [...] doch Umkehrungen können überall funktionieren.“⁴⁵ Zunächst unterscheidet sie also die Umkehrung vom Wendepunkt, spricht dann aber davon, dass sich die Vereinigung dieser Handlungspunkte „besonders gut eignet“.

Linda Cowgills Definition von „reversal“ würde einem expositorischen Einsatz dieses dramaturgischen Elements Recht geben:

„It is a revelation of unexpected facts involving the characters or story action. Whatever it is, a reversal almost always leads to new and unexpected development (obstacles, complications or support) which the protagonist must deal with in order to move forward.“⁴⁶

Die makrostrukturelle Position dieses Elements scheint also nicht eindeutig bestimmbar. Eine Umkehrung kommt jedoch offensichtlich dem Konzept eines Wendepunktes gleich und scheint somit nichts anderes als eine besonders ‚ausgeprägte‘ Wendung hervorzurufen.

Gemäß der Terminologie Vales impliziert die Umkehrung, dass sich an diesem Punkt die Absicht ‚umkehrt‘ oder ‚umpolt‘, was der aristotelischen Auffassung der Peripetie gleichkommt: „Die Peripetie ist, wie schon gesagt wurde, der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in dessen Gegenteil“⁴⁷.

⁴³ Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*. S.88.

⁴⁴ Ebenda. S.88.

⁴⁵ Ebenda. S.88.

⁴⁶ Cowgill, *Secrets of screenplay structure*. S.15.

⁴⁷ Aristoteles, *Poetik*. XI.

Anagnorisis

Die **Wiedererkennung** oder Entdeckung, wie Oliver Schütte es nennt, ist etwas, das die Figur noch nicht wusste oder nicht wahrgenommen hat, für ihr Handeln jedoch von entscheidender Bedeutung ist. Durch eine Wiedererkennung wird somit die Sichtweise der Figur verändert.⁴⁸

Die Information kommt nicht selten als Schock für die Hauptfigur. Dadurch erfährt die Figur, „what’s going on in the story, relative to motivations and/or back story“⁴⁹

Durch „die Änderung der Sichtweise“ ändert sich auch gleichzeitig die Absicht der handelnden Figur. Laut Aristoteles hat die *Anagnorisis* auch immer Freundschaft oder Feindschaft zur Folge⁵⁰, was die Konsequenz aus der Veränderung der „Sichtweise“ darstellt.

Die Verwendung dieses dramaturgischen Elementes ist in Amnesie-Filmen symptomatisch. Figuren wie Annie (*OVERBOARD*) erinnern sich plötzlich wieder an ihre Vergangenheit und entwickeln im Moment der Erinnerung eine völlig neue Sichtweise auf ihre aktuelle Situation. Andererseits ist es auch als Anagnorisis anzusehen, wenn einer Figur plötzlich bewusst wird an Amnesie zu leiden und sie in der Folge ihre Sichtweise und ihre Absicht ändert.

⁴⁸ Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*. S.90.

⁴⁹ Cowgill, *Secrets of screenplay structure* S.16.

⁵⁰ Aristoteles.*Poetik*. Kap.11.

Konflikte

Ein Wendepunkt soll also eine „neue Absicht“ und in der Folge auch eine neue Entwicklung im Handlungsverlauf erzeugen.

„But developments can also come in the form of complications and actions which result from meeting obstacles. [...] An obstacle is whatever stands in the way of the protagonist's progress toward his goal, it is the clearest form of conflict.“⁵¹

Genau wie Cowgill sieht Vale eine Handlung auch immer einer Veränderung unterworfen, wenn Konflikte entstehen. Dabei unterscheidet er verschiedene Konfliktarten: Hindernis, Komplikation und Gegenabsicht.⁵²

Die Vale'sche Unterscheidung soll Ausgangspunkt zur Kategorisierung sein.

Das Hindernis

Als eine Art des Konflikts nennt Vale „das Hindernis“ und definiert es als „Schwierigkeit des Umstands [...], der sich keinen plötzlichen Wandlungen unterziehen kann“⁵³ und gibt dazu das Nicht-Verstehen einer Sprache als Beispiel. Eine Sprache lässt sich jedoch erlernen und das Hindernis somit überwinden. In diesem Verständnis muss die Figur zwar eine neue Entscheidung treffen, eine neue zusätzliche Absicht entwickeln, aber sie muss nicht gezwungenermaßen ihre ursprüngliche Absicht neu auslegen, umpolen oder verwerfen, wie dies etwa bei der Peripetie oder der Anagnorisis der Fall ist.

Beim Motiv der Amnesie, stellt der Gedächtnisverlust im Film *IN SACHEN HENRY*⁵⁴ unter anderem diese Form des Konflikts dar. Der Protagonist

⁵¹ Cowgill, *Secrets of screenplay structure* S.15.

⁵² Vale, *Die Techniken des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*.S.137f.

⁵³ Vale, *Die Techniken des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*.S.140f.

⁵⁴ USA, 1991, Regie: Nichols Mike (Orig.: *Regarding Henry*).

Henry muss zunächst versuchen die englische Sprache wieder zu beherrschen, bevor er mit anderen Absichten fortfahren kann.

Laut Cowgill hat ein Hindernis die dramaturgische Funktion, die ursprüngliche Zielverfolgung der Figur zu verhindern. Zunächst müsse das Hindernis überwunden werden, bevor die ursprüngliche Zielverfolgung wieder aufgenommen werden kann.⁵⁵

Ein Gedächtnisschwund muss somit, um auch als Hindernis zu wirken, der Absicht der Figur entgegenstehen, wodurch ein Weiterkommen zum Ziel erst dann gewährleistet ist, wenn die Amnesie überwunden wurde.

Die Gegenabsicht

Ein Konflikttyp, der sich plötzlichen Wandlungen unterziehen kann, da er von einer antagonistischen Kraft ausgeht. Diese versucht das Ziel der handelnden Figur zu verhindern, also die Bedürfnisbefriedigung der Figur nicht stattfinden zu lassen.

Eine mit der Amnesie verbundene Gegenabsicht ist eine antagonistische Kraft, die Einfluss auf die Gedächtnisleistung des Protagonisten besitzt und durch gezielte Erinnerungslöschung die Bedürfnisbefriedigung der Figur entscheidend behindert.⁵⁶

Ein Beispiel dafür ist der Film *VERGISS MEIN NICHT*, in dem die Antagonisten versuchen, Joels Freundin aus dessen Erinnerung zu löschen, während er versucht, diese Erinnerungen zu bewahren – also gegenteilige Absichten. Joel muss sich immer wieder neue Methoden überlegen, um die Erinnerung vor den Wissenschaftlern zu verstecken.

Die Komplikation

Ein Konflikttyp, der die Absicht des Protagonisten nicht im Moment des Auftretens beeinträchtigt, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt.

⁵⁵ Cowgill, *Secrets of screenplay structure*. S.9.

⁵⁶ Vale, *Die Techniken des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*.S.140.

Im Zusammenhang mit meiner Thematik ist ein Gedächtnisverlust dann als Komplikation anzusehen, wenn die vergessenen Informationen das Vorankommen der Figur in der Handlung vorerst nicht beeinträchtigen, diegetisch später jedoch ein relevantes Kriterium für die Beendigung der Handlung der Figur wird.⁵⁷

Beispielsweise könnte ein Gedächtnisverlust keine Auswirkungen auf das Handeln einer Figur über einen weiten Teil des Films haben, bis sie Informationen benötigt die für das Vorankommen zum Ziel unabdingbar sind, von der Figur aber vergessen wurden.

Als Beispiel könnte die anterograde Amnesie in den Filmen *FINDET NEMO*⁵⁸ oder *MEMENTO* genannt werden, durch welche die Figuren neu aufgenommene Informationen nach einiger Zeit wieder vergessen. Die eingeschränkte oder absolut unerreichbare Merkfähigkeit für neue Inhalte ist für das Vorankommen zum Ziel einer Handlung nicht förderlich, stellt im Moment des Agierens jedoch keine Bedrohung dar. Diegetisch später kann sich das Vergessen, aus Sicht des Handelnden, jedoch negativ auswirken.

⁵⁷ Cowgill, *Secrets of screenplay structure*. S.11.

⁵⁸ USA 2003. Regie: Stanton, Andrew. (Orig.: *Finding Nemo*).

Krise – Climax – Beruhigung

Als fixe Bestandteile eines Drehbuchs werden in der Drehbuchliteratur auch die Elemente **Krise**, **Höhepunkt** und **Auflösung** oder Beruhigung begriffen.

Die Krise ist laut Robert Mckee jener Zeitpunkt der Handlung, an dem der Protagonist das letzte Mal daran gehindert wird sein Ziel zu erreichen. Meist ist dieser Konflikt für die Figur am schwierigsten zu überwinden.⁵⁹

Die Krise grenzt sich somit lediglich durch ihre zeitliche Position vom allgemeinen Begriff „Konflikt“ ab und ist somit für meine Analyse nicht relevant.

Den Höhepunkt einer Handlung erklärt Mckee folgendermaßen: „Eine Umwälzung der Werte von Positiv zu Negativ oder Negativ zu Positiv, [...] ein Werteschwenk bei höchster Ladung, der absolut und irreversibel ist.“⁶⁰ Ein Werteschwenk passiert aber auch bei anderen Wendepunkten – wie etwa der Peripetie. Cowgill merkt außerdem an, dass eine Filmhandlung meist bis zu drei Höhepunkte hat, die einer vorhergehenden Krise folgen.⁶¹ Daher ist auch der Höhepunkt oder die Höhepunkte keine eigene dramaturgische Maßnahme, sondern nichts anderes als ein letzter entscheidender Wendepunkt, der die Absicht der Figur stark gefährdet.

Eine Beruhigung liegt dann vor, wenn das Ziel des Protagonisten erreicht wurde – die Absicht der Figur hört auf zu existieren.⁶² Es liegen keine weiteren Gründe für ein Andauern der Handlung vor – die Handlung endet hier. Dieser Zeitpunkt einer Handlung stellt daher einen einzigartigen Typ des Handlungspunktes dar.

Vale zufolge kann sich eine Beruhigung etwa durch die Absichtsbefriedigung der Hauptfigur, durch eine Knüpfung einer Beziehung mit dem Antagonisten, beziehungsweise dem Abbruch einer freundschaftlichen Beziehung zu einer gleichgesinnten Figur oder durch

⁵⁹ Mckee, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. S.327.

⁶⁰ Ebenda. S.333.

⁶¹ Cowgill, *Secrets of screenplay structure*. S.19.

den Charakterwandel der Figur, einstellen. Eine Beruhigung durch einen Charakterwandel müsse sich allerdings „langsam und allmählich“ ergeben.⁶³ Ein Charakterwandel kann durch Amnesie allerdings umschlagsartig stattfinden⁶⁴, daher ist auch in dieser Art eine Beruhigung denkbar.

Eine Beruhigung ist auch dann möglich, wenn eine Figur den Anlass ihrer Handlung ganz einfach vergisst. Egal ob das ursprüngliche Ziel erreicht wurde oder nicht.

Andererseits kann die Figur aber auch vergessen, dass das eigentliche Ziel der Handlung bereits erreicht wurde und eine weitere Handlung nicht mehr nötig ist, wie etwa im Film *MEMENTO*.

⁶² Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S.148.

⁶³ Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. S.149.

⁶⁴ Wie etwa im Film *Gefundene Jahre*, in dem die Hauptfigur durch den amnestischen Schock plötzlich eine andere Identität annimmt.

I.3 Andere relevante dramaturgische Mittel im Gebrauch mit dem Motiv der Amnesie

I.3.1 Lifeline – Rettende Maßnahme

Paul Lucey beschreibt diesen dramaturgischen ‚Kniff‘ folgendermaßen:

“The lifeline is a skill, a tool, a weapon, an ally, or whatever the hero uses to solve the dramatic problem of the story. [...] A lifeline can come into play when the hero seems about to be defeated in the climactic scene. Then, when all seems lost, the hero uses, seizes, or discovers an action, a tool, a device, or information that solves the problem.”⁶⁵

Läuft die Figur Gefahr, ihr Ziel nicht zu erreichen, weil sie es nicht schafft, den auftretenden Konflikt zu lösen, ist die “Lifeline” eine dramaturgische Lösung, um diesen Konflikt zu überstehen.

Auch ein amnestischer Zustand einer Figur könnte die Funktion einer „Lifeline“ erhalten. In den Filmen *BUTTERFLY EFFECT*⁶⁶ oder *THE JACKET*⁶⁷, sind es die Gedächtnislücken in Kombination mit anderen Hilfsmitteln, die den Protagonisten ‚aus der Patsche helfen‘.

In *BUTTERFLY EFFECT* entwickelt die Hauptfigur Evan (Ashton Kutcher) das soziale Bedürfnis, das Leben seiner Freunde erträglicher zu gestalten, da sie alle gewisse Traumata aus Ereignissen ihrer gemeinsamen Kindheit plagen. Evan entdeckt eine Methode, mit Hilfe seiner Tagebucheintragungen und seiner Erinnerungskraft in der Zeit zu reisen und nimmt sich vor, die traumatischen Ereignisse von früher zu verhindern, sodass sie keine negativen Auswirkungen auf die Gegenwart nehmen.

Lucey fordert jedoch bezüglich dem Einsatz der Lifeline auch:

„The lifeline should be believable and logical [...] and appear in the nick of time to help the hero win. It should be planted earlier in the story so the audience is aware of its presence. Do not make the device so obvious that the audience anticipates its purpose.“⁶⁸

⁶⁵ Lucey, *Story Sense*. S.87, 207.

⁶⁶ USA, 2004, Regie: Eric Bress, Mackey Gruber. (orig.: *The Butterfly Effect*).

⁶⁷ USA, 2005, Regie: John Maybury.

⁶⁸ Lucey, *Story Sense*. S.88.

Dies betont also, dass eine Lifeline für den Rezipienten überraschend zum Einsatz kommen muss. Dennoch sollte das diegetische Element, das die Funktion der Lifeline erhält, bereits vor ihrem Gebrauch im Film vorgekommen sein.

Daher ist die in *BUTTERFLY EFFECT* entdeckte Fähigkeit an die Orte seiner Gedächtnislücken zurückreisen zu können, eher nicht als Lifeline zu bezeichnen. Denn das diegetische Element, das ihm „aus der Patsche hilft“, wird etabliert und kommt eher erwartend als überraschend zum Einsatz.

In diesem Fall würde ich die Amnesie eher als ‚rettende Maßnahme‘ bezeichnen, die es der Figur ermöglicht den Konflikt zu lösen. Diese rettende Maßnahme kann meiner Ansicht nach, etwa mit den übernatürlichen Fähigkeiten eines ‚Superhelden‘ verglichen werden. Der Rezipient erwartet (oder erhofft) durch deren Anwendung die vermeintlich einfache Lösung der Konfliktsituationen. Kann der Konflikt auch nicht durch die speziellen Fertigkeiten der Figur überwunden werden, scheint es umso schwieriger den Konflikt zu überstehen.

I.3.2 Zeitfristen

Anton Fuxjäger weist in seiner Dissertation *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*⁶⁹ darauf hin, dass Fristen nicht nur ein häufiger Bestandteil von populären Filmerzählungen sind⁷⁰, sondern auch eine „relevante (dramaturgische) Analysekategorie“⁷¹ ist.

Fuxjäger definiert:

„Eine dramaturgisch relevante diegetische Frist ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes diegetisches Ereignis, in Zusammenhang mit dem für bestimmte Figuren etwas auf dem Spiel steht, für einen bestimmten Zeitpunkt angekündigt wird“.⁷²

Wie kann nun eine bei einer Figur auftretende Gedächtnisstörung eine diegetisch relevante Frist konstituieren?

Der Film *THE HANGOVER*⁷³ etwa weist diese ‚Kombination‘ aus Zeitfrist und Amnesiemotiv auf. Anlässlich der bevorstehenden Hochzeit beschließen der Bräutigam Doug und seine drei besten Freunde eine Junggesellenfeier in Las Vegas zu machen. Die geplante Hochzeit liegt drei Tage in der Zukunft. Zumindest Doug sollte bis zu diesem Zeitpunkt wieder zu Hause sein, um diesen Termin wahrzunehmen – ein fristgebender Prozess, jedoch noch keine diegetisch relevante Frist, da das Einhalten der Frist gesichert zu sein scheint, kein potentieller Schaden ankündigt ist und somit kein Ziel erreicht werden muss bevor das angekündigte Ereignis eintritt.

Erst als Doug's Freunde sich nicht mehr erinnern können, wo der verschwundene Doug steckt, kann die Einhaltung der Frist bezweifelt werden und die Frage gestellt werden: „Können sich die Freunde erinnern wo Doug ist, bevor die Hochzeit stattfindet?“.

⁶⁹ Fuxjäger, *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*. Diss. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, 2002.

⁷⁰ Ebenda, S.8-14.

⁷¹ Ebenda, S.15.

⁷² Ebenda, S.58.

Die entscheidende Frage, die die diegetisch relevante Frist fundiert, entsteht also erst durch das Hindernis der Amnesie.

Für die Analyse kann für diese dramaturgische Kategorie somit die Frage gestellt werden: „Kann sich die Figur erinnern, bevor x eintritt?“.

⁷³ USA, 2009, Regie: Todd Phillips.

I.4 Falsche Fährten

Der Begriff der „Falschen Fährte“ im Film wird in der Literatur äußerst vielseitig und teils kontrovers behandelt. Alleine die Begriffsbezeichnung des Phänomens ist nicht einheitlich und so liest man oft anstatt von falschen Fährten auch von „unzuverlässigem Erzählen“ oder „red herrings“⁷⁴.

Um das ‚Phänomen‘ zunächst zu beschreiben, ist wiederum der definitorische Vorschlag von Anton Fuxjäger hilfreich:

„Ich schlage vor, den Begriff der „Falschen Fährte“ zur Bezeichnung all jener Elemente in Vermittlungen (welcher Art auch immer) zu verwenden, die für das Zustandekommen einer Täuschung beim Rezipienten verantwortlich sind. [...] Die Verwendung des Begriffs „falsch“ orientiert sich also einzig und allein an der Frage, ob der jeweilige Rezipient später seine ursprünglichen Annahmen oder Überzeugungen revidiert bzw. zur Erkenntnis gelangt, dass er sich getäuscht hat oder getäuscht wurde.“⁷⁵

Im Folgenden will ich mich auf jene Arten der falschen Fährten konzentrieren, die sich makrodramaturgisch auswirken und intratextueller Art sind. Also jene Arten der filmischen Vermittlung, die eine Täuschung beim Rezipienten bezüglich der erzählten Welt erzeugen (intratextuell) und weitreichende Fehlannahmen bezüglich der Handlung des Films zur Folge haben.

In diesem „Extremfall“ – wie Hartmann es nennt - kommt es bei der Auflösung der falschen Fährte „zu einem Situationsumbruch, der eine retrospektive Re-Evaluation und Re-Semantisierung der Ereignisse notwendig macht.“⁷⁶

Es liegt daher nahe, dass der Ausgangspunkt für die Täuschung dort passiert, wo **Informationen über Figur, Zeit und Ort** oder bezüglich der **Erzählperspektive** etabliert werden.

⁷⁴ Vgl. Liptay [Hg.], *Was stimmt denn jetzt*. und Blaser/ et al. (Hg.). *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*.

⁷⁵ Fuxjäger, „Falsche Fährten“, S.13.

⁷⁶ Hartmann, „Von der Macht erster Eindrücke“, S.154f.

I.4.1 Typen der Falschen Fährte, die aus dem Gebrauch des Amnesie-Motivs resultieren können

Für Falsche Fährten die aus dem Gebrauch mit dem Amnesie-Motiv resultieren, muss als entscheidender Faktor die Wahl der Erzählperspektive berücksichtigt werden. Eine Täuschung des Rezipienten aufgrund der Amnesie einer Figur, kann nur dann erfolgen, wenn die Erzählperspektive entsprechend beschränkt wird - zum Beispiel auf den Wahrnehmungshorizont der amnestischen Figur. Würde der Rezipient Informationen durch andere Erzählperspektiven – wie etwa einem Erzähler - erhalten, die die amnestische Figur nicht weiß, ist ein Zustandekommen einer Falschen Fährte durch das Amnesie-Motiv auszuschließen.

Beschränkt sich die Erzählperspektive etwa auf den Wahrnehmungshorizont einer amnestischen Figur, die sich ihres Gedächtnisverlustes nicht bewusst ist, so gibt es für den Rezipienten keinen Anlass, die Figur als amnestisch einzuschätzen.

Dass dies zu einer falschen Gewissheit seitens des Rezipienten führen kann, zeigen die Filme *THE SIXTH SENSE*⁷⁷, *FIGHT CLUB*⁷⁸ oder *THE SECRET WINDOW*⁷⁹ musterhaft. Bei diesen Filmen erfährt der Rezipient zunächst nichts über den gestörten Geisteszustand der Figuren und wird so auf falsche Fährten geführt.

Bei Figuren, die sich der Amnesie bewusst sind und sich die Erzählperspektive auch auf die amnestischen Figuren beschränkt, ist der Rezipient zwar über die Krankheit informiert, jedoch können allenfalls Hypothesen erstellt werden, was diegetisch früher vor dem Gedächtnisverlust passiert ist.

⁷⁷ USA 1999, Regie: M.Night Shyamalan.

⁷⁸ USA/DE 1999, Regie: David Fincher.

⁷⁹ USA 2004, Regie: David Koepp.

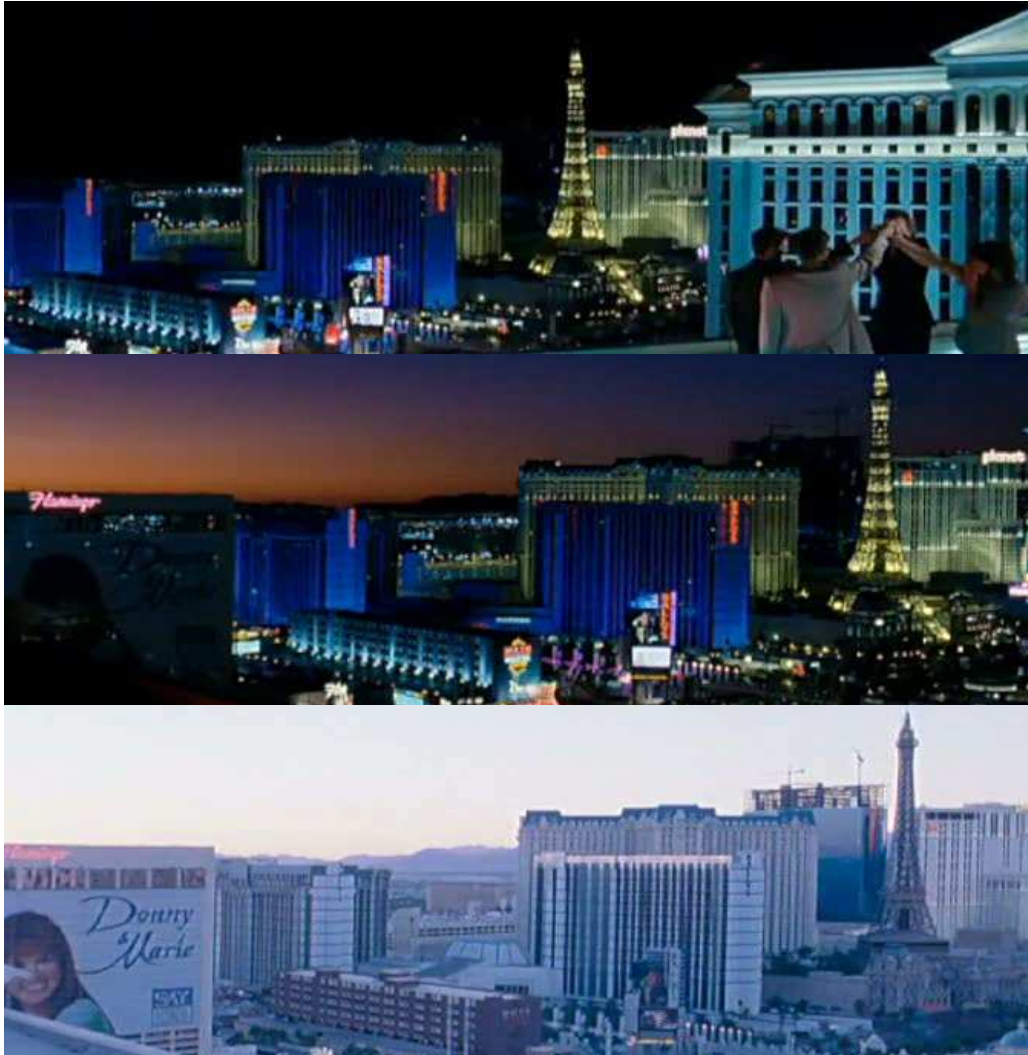


ABB. 1: *THE HANGOVER*, 00:22: ZEITRAFFER; DIE BILDICHE PERSPEKTIVE ENTFERNT SICH VON DEN HANDELNDEN FIGUREN UND VERWEILT SO ÜBER GERAUME DIEGETISCHE ZEIT. ÜBER GENAU DIESE ZEIT ERSTRECKT SICH DER GEDÄCHTNISVERLUST DER FIGUREN. DADURCH HAT DER REZIPIENT DEN GLEICHEN INFORMATIONSTATUS WIE DIE AMNESTISCHEN FIGUREN. DER REZIPIENT KANN SOMIT NUR VERMUTUNGEN BEZÜGLICH DER DIEGETISCHEN VERGANGENHEIT ANSTELLEN.

Gemäß den Überlegungen Anton Fuxjägers zur Klassifikation von falschen Fährten kann bei intratextuellen falschen Fährten zwischen falschen Vermutungen und falschen Überzeugungen unterschieden werden, die sich auf die diegetische Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft beziehen können.⁸⁰

Mit dieser Klassifikation sollen die weiteren Möglichkeiten das Amnesiemotiv als falsche Fährte zu benutzen, kategorisiert werden.

Im Falle der Bewusstlosigkeit einer Figur bezüglich ihrer Amnesie können daher seitens des Rezipientens falsche Überzeugungen in Bezug auf die

⁸⁰ Fuxjäger, „Falsche Fährten“. S.17ff.

diegetische Gegenwart entstehen, je nachdem, wie sehr die Erzählperspektive auf den Horizont der Figur beschränkt bleibt.

In dem Fall in dem sich die Figur der Amnesie bewusst ist, kann eine falsche Überzeugung nur durch vermeintlich wahre ‚Belege‘⁸¹ konstituiert werden.

Es stellt sich daher die Frage, wie solche ‚Belege‘ im Zusammenhang mit dem Motiv der Amnesie funktionieren können und welche Art von „Falsche Fährte“ sie dann auslösen können.

Falsche Fährten bezüglich der Identität einer Figur

Um eine Hauptfigur dramaturgisch richtig zu etablieren muss sie, laut Krützen, zunächst „in der ihr vertrauten Welt vorgestellt werden“⁸², und vermittelt werden; „Was treibt sie im wahrsten Sinne des Wortes an?“⁸³.

Da viele Amnesiefiguren jedoch keine Erinnerung haben, was sie ‚normalerweise‘ „antreibt“, beziehungsweise wie ihre vertraute Welt aussieht, müssen sie dies in Erfahrung bringen und Informationen über sich selbst von Außenstehenden oder anderen Belegen einholen. Stellt sich später heraus, dass diese Informationen nicht der Wahrheit entsprechen, so kann der Rezipient vom Charakter der Figur falsch überzeugt gewesen sein, sofern seine Wahrnehmung der Figur entsprechend beschränkt wurde.

In vielen Amnesie-Filmen dekuviert die Figur, dass sie nicht dem entspricht, was sie zunächst von sich dachte, beziehungsweise was ihr über ihre Identität berichtet wurde. *UNKNOWN* oder *SHATTERED – TOD IM SPIEGEL* sind Paradebeispiele dafür. In *SHATTERED* kann sich die Hauptfigur Dan Merrik (Tom Berenger) nach einem schweren Autounfall an nichts aus ihrer Vergangenheit erinnern. Seine Beziehung zu seiner Frau Judith (Greta Scacchi), seine Freunde und sein Arbeitsumfeld

⁸¹ Etwa in Form von extradiegetischer Informationen, Figurenerzählungen oder Rückblenden.

⁸² Krützen, *Dramaturgie des Films*. S.129.

⁸³Ebenda. S.129.

werden ihm völlig neu erläutert. Die Figur wird aufgrund dieser Darstellungen charakterisiert.

Als Dan Fotos von seiner Frau mit einem (vermeintlich) fremden Mann entdeckt, spioniert er seiner Gattin heimlich nach, um den Geliebten ausfindig zu machen. Am Ende des Films stellt sich heraus, dass er selbst der Geliebte ist und nach dem Unfall das Gesicht des toten Ehemannes Dan erhalten hat – was von der Gattin/Geliebten veranlasst wurde. Die gesamte Charakterisierung des Unfallopfers stellt sich somit als falsch heraus.

In *UNKNOWN* wacht die Hauptfigur Jean (James Caveziel) gemeinsam mit fünf anderen Männern ohne Erinnerung an das eigene Leben in einer Lagerhalle auf. Zwei der Figuren sind gefesselt und ebenso ohne Gedächtnis. Nach und nach werden in den Figuren Erinnerungen zu deren Identität hervorgerufen, die sich dem Rezipienten als kurze, sehr wage gehaltene „Flashbacks“ visualisieren. Durch diese Rückblenden, als auch durch einen Zeitungsartikel, den die Figuren finden, werden die einen als vermeintliche ‚Kidnapper‘ und die anderen als ‚Geiseln‘ etabliert.

Am Ende des Films erinnert sich Jean wieder vollständig an seine Vergangenheit, was sich dem Rezipienten in einem – als klare Erinnerung markierten⁸⁴ – Flashback visualisiert. Diese letzte Rückblende lässt schlussendlich die anfänglichen Annahmen bezüglich der Identität der Figur in einem völlig anderen Licht erscheinen.

Kirste nennt diese Kombination von Flashbacks nach Turim einen *verrätseIn den* und einen *auflösenden Flashback*⁸⁵. Dabei werden bei der verrätseIn den Rückblende, wie eben beschrieben, die Informationen bewusst wage gehalten, während die auflösende Rückblende „die vollständige Wiedererlangung des Gedächtnisses“⁸⁶ markiert.

⁸⁴ Während die vorigen Flashbacks in Graustufen und schnellen Schnitten die wage Erinnerung der Figuren anzeigen, ist dieser Flashback eine klare, in Farbe gehaltene Erinnerungssequenz.

⁸⁵ Kirste, „Black out und tabula rasa“, S. 174, vgl. auch Turim, *Flashback in Film*, S.1-40.

⁸⁶ Kirste, „Black out und tabula rasa“, S.174.

Vage gehaltene Rückblenden geben dem Rezipienten also eher einen unvollständigen, rätselhaften Blick auf die vergessenen Informationen zur Figur. Daher kann in diesem Fall wohl nicht von einer Überzeugung seitens des Rezipienten gesprochen werden. Vielmehr geben verrätselnde Flashbacks, eben aufgrund ihrer Fragmenthaftigkeit, Grund zu Annahmen oder Vermutungen und eröffnen den Raum für Spekulationen.

Falsche Annahmen zu Handlungszeit und –ort

Ein Gedächtnisverlust muss sich klarerweise nicht immer nur auf Informationen über die Figur beziehen. Beschränkt sich die Erzählperspektive auf die Wahrnehmung der Erinnerungslosen, kann die Amnesie auch Auswirkungen auf diegetische Informationen über Zeit und Ort der Handlung haben.

Diese Arten der falschen Fährte finden sich etwa in den Filmen *EY, MANN WO IST MEIN AUTO*⁸⁷ oder dem jüngsten Amnesie-Film *THE HANGOVER*, welche sich in der Handlung sehr ähnlich sind.

In beiden Filmen verlieren die Protagonisten nach einer durchzechten Nacht jegliche Erinnerung an den Vorabend. Die einen verlieren ihr Auto, die anderen ihren besten Freund. Bei der Rekonstruktion der vergessenen Vorfälle des Vorabends stellt sich in beiden Filmen zunächst die Frage, „wo“ das gesuchte Objekt zu finden sei, beziehungsweise in welchem Zeitraum – also „wann“ - es verloren ging.

Wie bei den Falschen Fährten bezüglich der Identität einer Figur, kann der Rezipient durch falsche Belege beziehungsweise aufgrund fragmenthafter Erinnerungen der Figuren, auf eine Falsche Fährte geführt werden.

⁸⁷ USA, 2000, Regie: Danny Leiner (Orig.: Dude, Where's is my car).

Falsche Annahmen zur Fokalisierung

Der Gedächtnisverlust einer Figur kann auch zu einer Vorenthaltung des Wechsels in eine andere Erzählperspektive der Erzählung gebraucht werden.

Wechselt die Darstellung von der äußeren diegetischen Realität unvermittelt zu Darstellungen von Träumen, Visionen, Erinnerungen, etc. oder umgekehrt, so wird der Rezipient (vermutlich) zur Überzeugung veranlasst, die gezeigten Handlungen seien immer noch Ereignisse der zuvor etablierten Erzählperspektive.⁸⁸

Die Entscheidung, ob der Wechsel in eine andere Erzählperspektive gezeigt wird oder nicht, liegt jedoch bei den Filmemachern und resultiert nicht zwangsläufig aus dem Vorkommen des Amnesiemotivs. Der Einfluss des Amnesiemotivs auf jene Art der Falschen Fährte lässt sich in dieser Hinsicht also bezweifeln.

Diese Art der Irreführung kann durch die makrodramaturgische Verwendung des Amnesiemotivs ‚begünstigt‘ werden. So kann die Zeitspanne, die die Gedächtnislücke der Figur ausmacht jene diegetische Zeit sein, zu dem die Markierung des Perspektivenwechsels angegeben werden sollte. Der Perspektivenwechsel wird gewissermaßen durch den Gedächtnisverlust ‚versteckt‘ angebracht.

So hat etwa der Protagonist David Ames (Tom Cruise) im Film *VANILLA SKY*⁸⁹ vergessen, dass er sich in einem Traumzustand befindet und die von ihm erlebten Ereignisse nicht der diegetischen Realität entsprechen. David hatte eine Firma beauftragt sein Gedächtnis nach einem traumatischen Ereignis zu löschen. Bis kurz vor Ende des Films erfährt der Rezipient aufgrund der beschränkten Erzählperspektive auf den Wahrnehmungshorizont der amnestischen Figur, nichts von der Löschung des Gedächtnisses und wird dazu veranlasst, die Traumerfahrung als diegetische Realität anzunehmen.

⁸⁸ Fuxjäger, „Falsche Fährten“. S.29.

⁸⁹ Spielfilm, USA, 2001, Regie: Cameron Crowe.

Auch der Film *UNA PURA FORMALITA*⁹⁰ benutzt dieses Prinzip der Täuschung des Rezipienten. Als der berühmte Autor Onoff (Gerard Depardieu) von einem Polizeiinspektor (Roman Polanski) zur Vergangenheit verhört wird, hat der Schriftsteller erhebliche Probleme, die Ereignisse in einem gewissen Zeitraum zu rekonstruieren. Am Ende stellt sich heraus, dass die vergessenen Ereignisse die Begebenheiten zu seinem Selbstmord waren. Die Erzählperspektive wechselte somit zu diesem Zeitpunkt und war ab Filmbeginn die eines Toten, der sich seines ‚Daseins‘ nicht bewusst war.

Bei dieser Art der Täuschung des Rezipienten wird bei Amnesiefilmen also die Nicht-Markierung des Erzählperspektivenwechsels mit dem Zeitpunkt der Gedächtnislosigkeit zusammengelegt, was den Rezipienten dazu veranlasst, von einer unveränderten Fokalisierung auszugehen.

⁹⁰ Spielfilm, IT/FR, 1995, Regie: Guiseppe Tornatore.

Blindes Motiv

Wird der Rezipient, etwa durch das Eintreten eines Ereignisses, zu der Annahme gebracht, dass die Figur auf dieses Ereignis reagiert, es jedoch nicht tut, und das Ereignis somit keine wesentliche weitere Bedeutung für die Handlung darstellt, so ist dieses Ereignis als „blindes Motiv“ zu bezeichnen.⁹¹

Wulff ist dabei der Meinung, dass ein zweiter Konflikt das Zustandekommen dieser Falschen Fährte konstituiert.

„Geschieht es, dass der erste durch den zweiten Konflikt überlagert oder gar ersetzt wird, muss die Fährte gewechselt werden, weil sich herausgestellt hat, dass die Geschichte eine andere ist.“⁹²

Auch das Eintreten eines Gedächtnisverlustes, der als ein plausibler Handlungsanlass angesehen werden kann⁹³, kann als diese Art der Irreführung des Rezipienten gebraucht werden.

Im Film *DER MANN OHNE VERGANGENHEIT* entwickelt die Hauptfigur „M“ nach erlittenem Gedächtnisverlust keine Absicht herauszufinden, wer sie war oder ist. Nachdem sich die Figur in ihrem neuen Dasein ‚akklimatisiert‘ hat, Wohnung und Arbeit gefunden hat, verliebt sich M in eine Heilsarmeehelferin, die ihn jedoch vorerst ‚abblitzen‘ lässt. In der Folge beabsichtigt er, das Herz dieser Frau zu erobern, was auch die Haupthandlung des Films ausmacht.

Obwohl also ein Anlass besteht, sich auf die Suche nach den verlorenen Erinnerungen zu begeben, bestimmt dieser Anlass nicht die weitere Handlung der Figur. Die ‚Nichtbeachtung‘ der Amnesie als Handlungsanlass ist somit ein blindes Motiv.

⁹¹ Fuxjäger. „Falsche Fährten“, S.16.

⁹² Wulff, Hans. „Hast du mich vergessen.“ S.150.

⁹³ Siehe Seite 5 und 6 dieser Arbeit.

I.3 Zusammenfassung – analytischer Raster

Frage zur Art des Gedächtnisverlustes:

Für die Analyse der Filme soll geklärt werden, welche Arten des Gedächtnisses tatsächlich nicht vorhanden oder ausgelöscht sind.⁹⁴

Episodisches Gedächtnis: autobiografische Erinnerungen

Semantisches Gedächtnis: Gedächtnisinhalte des Allgemeinwissens

Prozedurales Gedächtnis: Erinnerungen an spezielle Fertigkeiten und Gewohnheiten der Figur.

Frage zum Handlungsanlass:

Die Amnesiefilme sollen daraufhin untersucht werden, ob der Gedächtnisverlust Anlass für die Haupthandlung des Films ist oder nicht.⁹⁵

Fragen zur Absicht:

Es soll untersucht werden, welche Ziele die amnestische Hauptfigur verfolgt und inwiefern diese Ziele/Absichten durch die Amnesie beeinflusst werden.⁹⁶

Frage zu Konflikten:

Es wurden drei Konfliktarten aus der Literatur ausgewählt, über welche unter den Theoretikern ungefähre Konsens besteht: das **Hindernis**, die **Komplikation** und die **Gegenabsicht**.

Für die Analyse ist jeweils die Frage zu stellen, welchen Typus das Auftreten der Amnesie zuzuordnen ist.⁹⁷

⁹⁴ Siehe Seite 6, 7 dieser Arbeit.

⁹⁵ Siehe Seite 4 dieser Arbeit.

⁹⁶ Vgl. Seite 7,8 dieser Arbeit.

⁹⁷ Vgl. Seite 17-20.

Wendepunkte:

Der Wendepunkt ist ein Zeitpunkt der Handlung, zu dem sich eine Bedürfnisumorientierung der handelnden Figur bemerkbar macht. Bestehende Absichten werden hier geändert. Aus der Literatur ergeben sich folgende verschiedene Arten von Wendepunkten:⁹⁸

Inciting incident (ii) :

Der Inciting incident ist ein Ereignis, welches die gewohnten Handlungen einer Figur stört. In der Folge setzt sich die Figur ein konkretes Ziel. Manche Drehbuchratgeber sehen die makrostrukturelle Position des Inciting incident innerhalb der ersten fünfzehn Minuten eines Films.

Für die Analyse ist es daher naheliegend danach zu fragen, ob das Amnesie-Motiv bereits den „gewohnten Handlungen“ der Figur angehört und falls nicht, ob es als Inciting incident (also in den ersten fünfzehn Minuten des Films) auftritt und dabei das Hauptbedürfnis der Figur in der Geschichte hervorruft.

Fragen zur Peripetie:

Die Peripetie oder der Umschlag ist ein dramaturgischer Punkt, der die Absicht der handelnden Figur in eine entgegengesetzte Richtung umpolt. Bei der Analyse ist demnach zu fragen, ob die Amnesie oder deren Überwindung eine Peripetie erzeugt.

Fragen zur Anagnorisis:

Bei einer Anagnorisis oder Wiedererkennung erhält eine Figur Informationen, die ihre Absichten für die handelnde Figur in einem neuen Licht erscheinen lässt und in der Folge neue Bedürfnisse erzeugt.

Analog zu den Überlegungen zur Peripetie ist hierbei zu fragen, ob die Änderung des amnestischen Zustandes eine Anagnorisis erzeugt.

⁹⁸ Vgl. Seite 10-16 dieser Arbeit.

Fragen zur Beruhigung:

Eine Beruhigung einer Handlung liegt dann vor, wenn das Bedürfnis der Figur befriedigt wurde.

Die analytische Frage zum Amnesiemotiv muss demnach lauten: Hat die Beruhigung stattgefunden, weil das Amnesiemotiv ausgelöscht wurde? ⁹⁹

Falsche Fährten

Als Falsche Fährte sind, im Rahmen dieser Arbeit, Informationen gemeint, die beim Rezipienten falsche Vermutungen oder Überzeugungen bezüglich der Handlung auf makrostrukturellem Niveau erzeugen. Dabei wird zwischen verschiedenen Falschen Fährten unterschieden, die falsche Annahmen bezüglich der Filmfigur, der Handlungszeit, des Handlungsortes oder der Erzählperspektive erzeugen und sich auf die diegetische Vergangenheit oder Gegenwart beziehen können.

Für die Analyse muss daher untersucht werden, ob der Gedächtnisverlust vom Autor als Anlass genommen wird, irreführende Informationen über die Identität der Filmfigur, der Handlungszeit, den Handlungsort oder die Erzählperspektive zu geben. ¹⁰⁰

⁹⁹ Vgl. Seite 20 dieser Arbeit.

¹⁰⁰ Vgl. Seite 25 – 31 dieser Arbeit.

Teil II – Analyse der Filme und Typologisierung

II.1 Gefundene Jahre

Orig. Titel:	<i>Random Harvest</i>
Drehbuch:	Claudine West, George Froeschel, Arthur Wimperis
Regie:	Mervyn LeRoy
Produktionsland / Jahr:	USA / 1942
Länge:	125 Min.

II.1.1. Die Handlung

Charles Rainier (Ronald Colman) war Major im ersten Weltkrieg und hat bei einem Einsatz sein gesamtes Gedächtnis verloren. Er kann sich nicht erinnern, wer er ist beziehungsweise war, beherrscht das Sprechen nicht richtig und vegetiert unter dem Namen Smith in einem Pflegeheim in Melbridge dahin. Er hofft dabei immer wieder, dass ihn jemand aus seiner Verwandtschaft ausfindig macht und aus dem Pflegeheim „befreit“.

Als das Ende des Weltkrieges bekannt gegeben wird, bricht der Gedächtnislose mit Glück aus der Anstalt aus. In der Stadt ist der Ausreißer durch die jubelnde Menschenmasse völlig verängstigt und er sucht Rast in einem Raucherladen. Dort fällt er der Tänzerin Paula Ridgeway (Greer Garson) ins Auge, die sich um ihn kümmert und vor der Polizei versteckt. Im Zuge dessen verlieben sich die beiden ineinander und Paula beschließt ihren Beruf aufzugeben, um mit ihm aufs Land vor den Behörden zu flüchten.

„Smithy“ ist von der Zuneigung und Fürsorge seiner Retterin völlig beflügelt und er entwickelt ein neues Selbstbewusstsein sowie ein Gespür für die Schriftstellerei. Schließlich heiraten die beiden und bekommen einen Sohn. Das Familienglück scheint dann perfekt, als Smith einen Job von einer renommierten Zeitung in Liverpool angeboten bekommt.

Bei seiner Reise nach Liverpool wird Smithy jedoch von einem Auto angefahren. In der Folge kann er sich zwar an Nichts aus seiner neuerworbenen Identität erinnern – er vergisst Frau, Kind und seinen Namen Smith. Dafür erinnert er sich aber nun wieder an seine frühere Identität als Kriegsveteran und wundert sich, wo die letzten drei Jahre in seiner Erinnerung geblieben sind.

Er beschließt zu seiner ursprünglichen Familie zurückzukehren und nimmt dort sein altes Leben wieder auf. Er beendet seine Offizierskarriere, beschließt sich fortzubilden und nimmt eine hohe Stelle in der privaten Wirtschaft an. Auch eine neue Liebe findet der Magnat in seiner Halbnichte Kitty.

Unter dem falschen Namen Margret lässt sich seine ehemalige Frau Paula bei ihm als Privatsekretärin anstellen und hofft damit Smithys Erinnerung und Liebe zu wecken, doch sie hofft vergeblich und beschließt ihre Ehe bei einem Anwalt als geschieden zu deklarieren. Kurz vor der Heirat zwischen Kitty und Charles trennt sich Kitty von ihm, da sie offensichtlich nicht die wahre Liebe seines Lebens ist und Charles sich anscheinend nach einer rätselhaften Person sehnt.

Von Kitty verlassen, geht Charles nach Liverpool und will herausfinden, was er dort am Tag seines Unfalles getan hat. Paula reist ihm nach und will ihn auf die richtige Fährte bringen. Charles jedoch gibt die Suche auf und akzeptiert sein jetziges Dasein.

Zeit vergeht und Charles hat nun auch Erfolg in der Politik, er wird zum Parlamentarier gewählt. Aus ‚Etikettgründen‘ will Charles nun eine Ehefrau an seiner Seite und sieht Paula dafür als ideale ‚Kandidatin‘. Margret wähnt sich am Ziel ihrer Wünsche, doch sie wird mit Charles nicht glücklich, da sie immer noch in Charles alte Persönlichkeit Smithy verliebt ist. Sie beschließt ihn zumindest vorläufig zu verlassen und will dorthin zurückkehren, wo sie einst ihren Smithy kennenlernte.

Wegen eines Streiks muss Charles nach Melbridge, um die Dinge dort gerade zu biegen. Nach beigelegtem Streik, erinnert sich Charles plötzlich schon einmal in Melbridge gewesen zu sein. Er erinnert sich an das Krankenhaus in dem er einst stationiert war und folgt Schritt für Schritt seiner zurückgerufenen Erinnerung bis sich Charles/Smithy und

Paula/Margret vor deren ehemaligem Haus wiederfinden und Smithy seine Liebe für Margret wieder entdeckt.

II.1.2 Auswertung der analytischen Parameter

Frage zum Handlungsanlass:

Der Film handelt davon, wie Smith/Charles trotz seines Gedächtnisverlustes zweimal ein neues Leben aufbaut. Dabei stellt die Amnesie nicht den Beweggrund seines Handelns dar, sondern einerseits seine Liebe zu der Tänzerin Paula und andererseits sein Wille, „etwas Neues in seinem Leben zu machen“.

Für nur kurze Zeit entwickelt Charles eine Neugierde bezüglich der Gedächtnislücke; und zwar als er nach Liverpool fährt, um herauszufinden, was er in Liverpool gemacht hat. Für diese Handlung ist der Gedächtnisverlust der Anlass. Da Charles jedoch nichts herausfinden kann, ist diese Handlung von nur kurzer Dauer und somit makrodramaturgisch nicht relevant (01:29).

Art des Gedächtnisverlustes:

Smith leidet anfangs an einer ‚totalen Amnesie‘. Er kann sich an nichts und niemanden aus seiner eigenen Vergangenheit erinnern und hat schwere Probleme beim Sprechen. Der Vorstand der Klinik erklärt dies in einem Gespräch mit seinen vermeintlichen Eltern, die ihn abholen wollen. (00:02-00:03).

Somit besteht eine Amnesie bezüglich des episodischen und prozeduralen Gedächtnisses. Ein Fehlen des semantischen Gedächtnisses kann aufgrund seiner Verwirrtheit über die Alltagsgeschehnisse (Massenjubel über Kriegsende, Wirtshausstimmung im Tanzsalon) angenommen werden. (00:10 -00:20).

In der zweiten Hälfte des Films fehlen dem Offizier Erinnerungen aus dem episodischen Gedächtnis. Er weiß sich auszudrücken und scheint auf ein Allgemeinwissen zurückgreifen zu können. Erinnerung an seine dreijährige Vergangenheit vor dem Unfall in Liverpool fehlen ihm jedoch. Durch den Gedächtnisverlust bei diesem Unfall wechselt daher die Art der Amnesie. (00:51)

Absicht:

Bis zu Minute 55 geht der Protagonist der Absicht nach, mit Paula ein glückliches Familienleben zu führen. Er betont, dass er die Vergangenheit ruhen lassen will und beabsichtigt trotz der Amnesie nicht herauszufinden, was in seiner Vergangenheit passiert ist. (00:36)

Nach seinem Unfall und dem damit eintretenden, zweiten Gedächtnisverlust entwickelt Charles die Absicht Karriere zu machen. Für kurze Zeit, als er nach geplatzter Heirat mit Kitty nach Liverpool fährt (01:25), hat er die Absicht herauszufinden, was er am Tag seines Unfalles in Liverpool zu suchen hatte, und hinterfragt somit die Geschehnisse seiner Vergangenheit. Als er trotz Paulas/Margrets Hilfe nicht herausfindet was passiert ist, resigniert er, wodurch diese Absicht von nur kurzer Dauer ist und keine makrodramaturgische Ausdehnung erfährt (01:29 – 01:33).

Als er sich plötzlich an seine Vergangenheit in Melbridge erinnert, entwickelt er schließlich doch die Absicht alles herauszufinden was vor seinem zweiten Gedächtnisverlust passiert ist. Dadurch finden Paula und Smithy auch wieder zueinander (01:57 – 01:59).

Konflikte durch die Amnesie:

In der ersten Hälfte des Films stellt der Gedächtnisverlust nur ein beiläufiges Konfliktpotential dar, Smiths anfängliches Bedürfnis nach Freiheit und sozialer Bindung ist weniger durch die Amnesie gehindert als durch die Absichten anderer Figuren, die ihn aufgrund seiner Amnesie lieber im Hospital verwahrt haben wollen und so seine Bedürfnisbefriedigung nicht zulassen.

In der zweiten Hälfte des Films stellt Charles amnestischer Zustand eine *Komplikation* dar. Die Unklarheit über sein früheres Leben beschäftigt ihn seit dem Unfall, wirkt sich jedoch nicht auf sein Handeln aus – die Amnesie stellt keinen unmittelbaren Anlass für sein Handeln dar.

Erst als die Heirat mit Kitty aufgrund seines Sinnierens über die Vergangenheit platzt und er somit nicht im Stande ist diese Absicht

durchzusetzen, kompliziert die Amnesie sein Handeln und er geht dem Rätsel auf die Spur. Er sieht jedoch ein, dass dieses Bedürfnis nicht gestillt werden kann, resigniert und verabschiedet die Absicht die Vergangenheit ergründen zu wollen. (01:30- 1:37). In weiterer Folge stellt die Amnesie für seine anderen Absichten keinerlei Konfliktpotential dar. Es sei jedoch erwähnt, dass Charles/Smiths Gedächtnisverlust für Paula/Margret ein *Hindernis* darstellt, da diese immer noch die Absicht hat in Charles die Erinnerung an die gemeinsame vergangene Zeit zu wecken. Aufgrund Charles fehlender Erinnerungsleistung passiert dies jedoch nicht. Der Konflikt scheint hier also eher auf Seiten von Paula zu liegen, welche immer noch die Gefühle aus der - von Smithy vergessenen - Vergangenheit hat.

Falsche Fährten:

Gemäß den analytischen Kriterien zur Kategorie der Falschen Fährte werden in diesem Film keine der vorgeschlagenen Typen gebraucht.

Funktion der Amnesie im Handlungsaufbau

Der amnestische Schock in Mitte des Films ist als Peripetie (00:53) auszulegen, da die Figur ab diesem Zeitpunkt völlig konträre Absichten hat als vor dem Gedächtnisverlust.

Dies äußert sich anschließend auch durch einen Wechsel der Art des Gedächtnisverlustes. Während Smith vor seinem Unfall an einem Gedächtnisverlust gelitten hatte, der auf allen drei Ebenen des Gedächtnisses Auswirkungen hatte, fehlt ihm danach ‚lediglich‘ ein ‚Erinnerungsabschnitt‘ seines episodischen Gedächtnisses.

Da sich also Identität, Absicht und auch die Art des Gedächtnisverlusts zu diesem Zeitpunkt ändern, verursacht die zweite Amnesie eine Umwandlung der Figur. Man könnte sowohl dramaturgisch als auch aus Sicht des Rezipienten behaupten, der Film ‚fängt neu an‘.

Die Amnesie hat insbesondere auch Auswirkungen auf das Handeln der Nebenfigur Paula/Margret. Bis zu dem Gedächtnisverlust in London teilten

Smithy und Paula die Absicht, miteinander ein harmonisches Leben zu führen. Nach dem Gedächtnisverlust hat nur noch Paula diese Absicht. Durch Charles Erinnerung an die gemeinsame Zeit mit Paula und die damit verbundene Anagnorisis, werden somit eher die Absichten von Paula ans Ziel geführt, womit auch die Beruhigung und das Ende der Handlung besiegelt sind.

Für den Rezipienten könnte sich daher während des Films die Frage stellen, ob sich die Hauptfigur wieder an die ‚alten Zeiten‘ erinnern kann und die beiden Figuren in der Folge wieder zueinander finden werden.

II.1.3 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele

Demenzfilme

Ähnlich wie in *GEFUNDENE JAHRE* wird der Gedächtnisverlust in den Filmen *AN IHRER SEITE*¹⁰¹ und *IRIS*¹⁰², in denen jeweils eine der Hauptfiguren an Demenz erkrankt, als Peripetie benutzt. In beiden Filmen wird ein älteres Ehepaar etabliert, bei dem Zusammengehörigkeit und Liebe trotz des hohen Alters noch einen großen Stellenwert haben. Als in beiden Filmen die weibliche Figur im Zuge ihrer Demenzerkrankung immer vergesslicher wird, schwindet auch ihre Liebe zu ihrem Partner. In *AN IHRER SEITE* verliebt sich die Ehefrau Fiona (Julie Christie) während ihres Aufenthaltes in einem Pflegeheim sogar in einen anderen Mann und vergisst dabei den alten Ehemann. Bei *IRIS* verfällt die eloquente und geistreiche Literatin Iris Murdoch (Kate Winslet / Judi Dench) durch die Krankheit zu einer völlig hilflosen Person, die nicht mehr in der Lage ist, einfache Sätze zu bilden. Durch die Alzheimererkrankung vergisst sie dabei auch, wer ihr Ehemann ist und so auch die Liebe zu ihm. Aufgrund der Verwirrtheit der Figuren ist es schwierig, noch von einer konkreten Absicht der Amnesiefiguren auszugehen.

Für die Ehepartner jedoch ist die Erkrankung der Frau in beiden Filmen als *Hindernis* anzusehen, da die Männer bemüht sind, die Erinnerung an die gemeinsame Zeit aufzufrischen.

Auch das Ende beider Filme ist ähnlich. Während sich Fiona schlussendlich (zumindest für einen Augenblick) doch wieder an ihren Ehemann erinnern kann und ihm dabei ihre Liebe zum Ausdruck bringt, macht auch Iris ihren Ehepartner vor ihrem Ableben ein Liebesgeständnis. Damit ist dieser kurze Moment der Erinnerung und die damit verbundene Bestätigung der Liebe füreinander abermals als *Anagnorisis* auszulegen. Die männlichen Hauptfiguren scheinen (zu diesem Zeitpunkt) ans dramaturgische Ziel gekommen zu sein.

¹⁰¹ Spielfilm, Kanada, Regie: Sarah Polley, 2006 (Orig.: *Away from her*).

¹⁰² Spielfilm, GB/USA, Regie: Richard Eyre, 2001.

Amnesie als Segen für die Nebenfiguren

Auch die Filme *IN SACHEN HENRY* oder *OVERBOARD - EIN GOLDFISCH FÄLLT INS WASSER* sind den vorigen Beispielen in der Anwendung des Amnesiemotivs sehr ähnlich.

Im Film *IN SACHEN HENRY* wird der Hauptfigur Henry (Harrison Ford) nach ungefähr 11 Filmminuten bei einem Überfall in den Kopf geschossen, wodurch er sein gesamtes Gedächtnis verliert.

Bis dahin lebt Henry ein Leben als Anwalt, in dem Beruf, Geld und Besitztum mehr zählen als familiäre Harmonie. Nach dem Attentat entwickelt die Figur völlig konträre Gefühle für seine Familie, seine Mitmenschen und seine früheren Klienten. Nach und nach lebt sich Henry wieder in sein altes Umfeld ein und beginnt seinen Beruf wieder ernster zu nehmen. Schließlich kündigt er in der Kanzlei, da er einsieht, dass sein Beruf nicht mit seinem (neuen) Gewissen zu vereinbaren ist und kümmert sich in der Folge mehr um seine Familie.

In diesem Fall fällt die Peripetie mit dem Inciting incident zusammen. Henry entwickelt nach dem Gedächtnisverlust allmählich Absichten nach sozialer Bindung, welche völlig konträr zu seinen Begierden vor dem Gedächtnisverlust stehen. Die Absichten werden also durch den amnestischen Schock umgepolt.

Die durch den Überfall ausgelöste Amnesie, ist mit jener in *GEFUNDENE JAHRE* und *IRIS* vergleichbar. Henry vermag nicht zu sprechen, ist äußerst scheu und kann sich an Niemanden erinnern – alle drei Gedächtnisarten sind vollständig gelöscht.

Der Gedächtnisverlust stellt anfangs ein *Hindernis* für Henry dar, da er Sprache und Fortbewegung neu erlernen muss, um sich wieder in seinem vertrauten Umfeld einleben zu können. Als dieses Hindernis überwunden ist, hindert ihn die Amnesie nur noch, seine Arbeit als Anwalt in gewohnter Souveränität zu absolvieren. Sein Familienleben scheint hingegen ausgewogener als vor dem Gedächtnisverlust.

Als Henry von der Affäre zwischen seiner Frau und einem Arbeitskollegen aus der Kanzlei erfährt, scheint das Familienglück auf der Kippe zu

stehen. Henry wird in der Folge jedoch an eine eigene Affäre mit einer Arbeitskollegin erinnert und er verzeiht seiner Ehefrau.

Diese ‚Entdeckungen‘ der Hauptfigur sind als (zweifache) Anagnorisis auszulegen. Die erste Anagnorisis bewirkt die Distanzierung zu seiner Frau – für den Rezipienten scheint das neuentstandene Familienglück auf der Kippe zu stehen. Die zweite Anagnorisis (Affäre Henrys) motiviert die Hauptfigur wiederum zur Familie zurückzukehren.



ABB. 2 UND. ABB.3: IN SACHEN HENRY : (00:05) UND (01:44) : SOZIALER KONTRAST VOR UND NACH DEM GEDÄCHTNISVERLUST: LINKS VOR DER AMNESIE ALS ERFOLGREICHER ANWALT, RECHTS ALS FÜRSORGLICHER FAMILIENVATER NACH DER AMNESIE

Im Film *OVERBOARD - EIN GOLDFISCH FÄLLT INS WASSER* nimmt das Amnesiemotiv eine ähnliche dramaturgische Funktion ein.

Die dekadente und selbstsüchtige Millionärin Joana (Goldie Hawn) kann sich nach dem Gedächtnisverlust, der ebenfalls als Inciting incident einsetzt, nicht mehr an ihr voriges Dasein erinnern. Aus Rache für eine kurz zuvor erlittene Erniedrigung nimmt der verwahrloste Tischler Dean (Kurt Russell) sie als seine vermeintliche Frau Annie in sein Haus auf, wo sie die Kinder versorgen und den Haushalt führen muss. Diese Tätigkeiten sind völlig gegensätzlich zu den Absichten die sie als Joana hatte und somit stellt die Amnesie für Annie – genau wie bei *IN SACHEN HENRY* - anfangs ein *Hindernis* dar, da sie immer noch elitär-egozentrische Absichten hegt. Nach und nach lebt sie sich in ihrem neuen Umfeld jedoch ein und entwickelt die zugehörigen Absichten der sozialen Bindung und der Sicherheit der Familie. Somit hat auch hier die Amnesie die Funktion

der Peripetie, auch wenn sich dies erst später nach dem amnestischen Schock äußert.

Gegen Ende erinnert sich Annie wieder an ihr früheres Dasein und begleitet zum Leid ihrer neuen Familie ihren alten Ehemann zurück auf ihre Yacht. Joana/Annie erkennt jedoch, dass sie dort nicht hingehört und entschließt sich für ein Leben mit ihrer neuen Familie.

Somit scheint auch in diesem Fall eine zweifache Anagnorisis einzutreten, welche schließlich für die Hauptfigur dazu führt, die ‚neue Identität anzunehmen‘.

Die Erinnerung an die frühere Identität erzeugt genauso wie in *IN SACHEN HENRY* ein *Hindernis* für die Nebenfiguren (Dean und seine Söhne) und wie für Paula in *GEFUNDENE JAHRE*.

II.1.5. Typus

Zusammenfassend würde ich für diese Gruppe von Amnesiefilmen die Bezeichnung „**Kontrasttypus**“ vorschlagen. In diesen Filmen sieht der Rezipient zwei völlig konträre Charakterbilder einer Figur, welche sich durch den amnestischen Schock ablösen. Der Gedächtnisverlust löscht die Absichten der „alten“ Persönlichkeit aus und initiiert gleichzeitig neue entgegengesetzte Absichten. Der Gedächtnisverlust evoziert somit eine Peripetie.

In diesen Filmen spielt auch die Nebenfigur beziehungsweise jene Figur, die dem Amnesieopfer beisteht, eine dramaturgisch wichtige Rolle.

Der Gedächtnisverlust der Hauptfigur, wird für die Nebenfigur, die auf die Erinnerung der Amnesiefigur hofft, häufig zum Hindernis. Die wieder einsetzende Erinnerung der Amnesiefigur wird dieses Hindernis überwunden, wodurch die Beruhigung aus Sicht der Nebenfigur einsetzen kann. Die Erinnerung löst sodann eine Anagnorisis aus.

In der Variation in der die Amnesie als Segen für die Nebenfigur zu verstehen ist, ist der Gedächtnisverlust der Amnesiefigur zunächst ein *Hindernis* für die amnestische Hauptfigur.

Wird dieses Hindernis überwunden, entwickeln die Amnesiefiguren im Vergleich zu ihren früheren Persönlichkeiten vor dem Gedächtnisverlust jedoch entgegengesetzte Absichten. Auch in diesen Fällen bewirkt die Amnesie also eine Peripetie. Die für diese Filme typische *Anagnorisis* hat im Gegensatz zur ersten Variante vorerst negative Auswirkungen für die Nebenfiguren, da das Amnesieopfer einsieht, sich in der anderen Figur getäuscht zu haben und sich in der Folge von ihr abwendet. Bei dieser Variante kommt die Amnesiefigur abermals zur Einsicht, dass sie bei der verstoßenen Figur besser aufgehoben war. Somit tritt in diesen Filmen eine zweifache *Anagnorisis* auf.

Dieser dramaturgische Gebrauch des Amnesiemotivs dürfte in Liebesdramen bevorzugt zur Anwendung kommen.

Sonderfall - Vergiss mein nicht

Plot

In *VERGISS MEIN NICHT* wacht die Hauptfigur Joel (Jim Carrey) am Valentinstag in einem seltsamen Gemütszustand auf, worauf er sich bei seinem Arbeitgeber krank meldet und stattdessen scheinbar ohne Grund nach Montauk fährt. Bei der Heimfahrt lernt er die extrovertierte Clementine (Kate Winslet) kennen, die ihn zu sich auf ein Getränk einlädt. Die beiden verlieben sich ineinander.

Der *Plot* wechselt zu den Geschehnissen zwei Tage vor dem Valentinstag, wo sich herausstellt, dass Joel und Clementine ein völlig zerrüttetes Paar sind. Als Joel herausfindet, dass Clementine ihre Erinnerungen an ihn hatte löschen lassen, beschließt auch er seine Erinnerungen an sie bei der Firma „Lacuna“ auszulöschen. Bei der Gedächtnislöschung erlebt Joel – und mit ihm der Zuseher – wie seine Freundin aus seinem Gedächtnis buchstäblich verschwindet.

Als er bemerkt, dass auch alle schönen Erinnerungen mit ihr entfernt werden, möchte er den Löschvorgang abbrechen. Gemeinsam mit der imaginären Clementine seiner Erinnerung, beschließt er die Erinnerung an sie in Teilen seines Gedächtnisses zu verstecken, die nicht zur Löschung vorgesehen sind. Doch Dr. Mierzwiak und sein Team bemerken Joels Absicht und wirken dem entgegen. Als Joel am Valentinstag aufwacht, ist sein Gedächtnis an Clementine gänzlich gelöscht.

Danach wechselt die Erzählung zu der anfangs eingesetzten Rahmenhandlung. Als Clementine nach einer romantischen Nacht mit Joel ihre aktuelle Post mit in Joels Auto nimmt, befindet sich dabei auch eine Audiokassette, die preisgibt, dass die beiden bereits eine traurige Vergangenheit hatten und ihr Gedächtnis aneinander löschen ließen. Auch Joel hat eine ähnliche Kassette erhalten. Die Sekretärin der Firma hatte diese Kassetten aus Rache an Dr. Mierzwiak, der das Verfahren auch bei ihr angewandt hatte, an die Klienten verschickt. Am Ende versucht Joel Clementine zu überreden, noch einmal von vorne anzufangen.

Analytische Kriterien

Vor der Gedächtnislöschung hatten beide Figuren die Absicht sich nicht mehr aneinander erinnern zu wollen – was einem Ende der Beziehung gleichkommt. Nach dem Eingriff verlieben sich die beiden Figuren allerdings wieder ineinander.

Aus dramaturgischer Sicht entwickeln die Figuren durch die Gedächtnislöschung also konträre Absichten und Gefühle. Der Gedächtnisverlust nimmt also auch hier die Funktion einer Peripetie ein.

Allerdings nimmt die Binnenhandlung, die Joels Löschvorgang visualisiert, die meiste Filmzeit in Anspruch. Daher muss auch hier die makrodramaturgische Funktion der Amnesie berücksichtigt werden.

Diese Binnenhandlung wird durch Joels Absicht, seine Freundin aus dem Gedächtnis zu löschen, ausgelöst. Hier wird die Amnesie also zunächst als Ziel angestrebt. Als er sich klar wird, dass er dies eigentlich gar nicht will und somit die Absicht entwickelt, den Löschvorgang zu stoppen, ist damit nicht nur eine Peripetie markiert, sondern auch ein Antagonist, denn die Gedächtnislöschung erfolgt von den Angestellten der Firma außerhalb seines Handlungsspielraumes. Diese Form des Konflikts ist in anderen Filmen dieses Typus nicht vorzufinden.

Ein weiterer Unterschied zum zuvor erstellten Typ ist auch in der Rahmenhandlung zu bemerken, da hier zwei Hauptfiguren einen Gedächtnisverlust erleiden und nicht nur eine, wie in den anderen Filmen dieses Typs. Die Hoffnung der Nebenfigur auf die wiederkehrende Erinnerung der Amnesiefigur, welche Anlass zu einer Vereinigung beider Figuren geben würde, ergibt sich in *VERGISS MEIN NICHT* somit nicht.

Die zugeschickte Audiokassette, die die Informationen über die Amnesie und die frühere Beziehung für die Figuren offenbart, löst am Ende des Films die für diesen Typus charakteristische Anagnorisis aus, welche die neu entfachte Liebe wieder dem Scheitern nahe bringt.

Der Film endet auch, ganz ähnlich wie *OVERBOARD* oder *IN SACHEN HENRY*, mit einem erneuten Umdenken der Hauptfigur – was auch als zweite Anagnorisis verstanden werden kann.

Filme	Amnesie als Handlungsanlass	Art der Amnesie	Absicht	Konflikte durch die Amnesie	Wendepunkte	Beruhigung	Falsche Fährte
Gefundene Jahre	Nein	Vollständiger Gedächtnisverlust / Verlust des episodischen Gedächtnisses	Familienleben / Karriere zu machen Nebenfigur: Amnesieopfer wieder für sich zu gewinnen	Für Nebenfigur: Hindernis	Peripetie durch Amnesie Anagnorisis	Durch Absichtserfüllung der Nebenfigur	Keine
An ihrer Seite	Ja	Vollständiger Gedächtnisverlust	Familienglück – Gesundheit Nebenfigur: Amnesieopfer wieder für sich zu gewinnen	Für Nebenfigur: Komplikation	Peripetie durch Amnesie Anagnorisis	Durch Absichtserfüllung der Nebenfigur	Keine
Iris	Ja	Vollständiger Gedächtnisverlust	Liebesglück mit Nebenfigur Nebenfigur: Amnesieopfer wieder für sich zu gewinnen	Für Nebenfigur: Komplikation	Peripetie durch Amnesie	Durch Absichtserfüllung der Nebenfigur	Keine
In Sachen Henry	Nein	Vollständiger Gedächtnisverlust	Karriere / Familienglück Nebenfigur: Amnesieopfer mit neuer Persönlichkeit zu behalten	Amnesiefigur: Hindernis Für Nebenfigur: Hindernis nach Erinnerung	Inciting incident (ii+) = Peripetie durch Amnesie	Durch Absichtserfüllung der neuen Identität	Keine
Overboard	Nein	Verlust des episodischen Gedächtnisses	Luxus / Familienglück Nebenfigur: Amnesieopfer mit neuer Persönlichkeit zu behalten	Amnesiefigur: Hindernis Für Nebenfigur: Hindernis nach Erinnerung	Inciting incident (ii+) = Peripetie durch Amnesie	Durch Absichtserfüllung der neuen Identität	Keine

II.2. Mirage – Die 27. Etage

Orig. Titel:	Mirage
Drehbuch:	Peter Stone
Regie:	Edward Dmytryk
Produktionsland / Jahr:	USA / 1965
Länge:	108 Min.

II.2.1 Die Handlung

In einem Bürogebäude kommt es plötzlich zu einem Stromausfall und der Protagonist David Stillwell (Gregory Peck) ist gerade dabei, Feierabend zu machen. Er beschließt trotz der Dunkelheit die Feuertreppe nach unten zu nehmen, wo er einer vermeintlich Unbekannten begegnet. Unten angekommen behauptet die Frau David zu kennen, was er mit Überzeugung dementiert. Daraufhin läuft die Dame in Richtung Kellergeschoss davon, er geht ihr bis ins vierte Untergeschoß nach, doch sie scheint wie vom Erdboden verschluckt zu sein.

Als David das Gebäude endlich verlässt, findet er sich in einer aufgebrachten Menschenmenge wieder, die die Leiche eines Mannes umringt, welcher sich offenbar aus dem Gebäude zu Tode gestürzt hat.

Nicht so sehr vom Selbstmord des Mannes, sondern eher von der Flucht der Frau bekümmert, möchte sich David der Frau noch einmal vergewissern und stellt fest, dass das Bürogebäude gar keine vier Untergeschosse hat.

Sichtlich verwirrt fährt David nach Hause und erfährt noch am Weg dorthin, dass der Name der Leiche vor dem Gebäude Charles Calvin war, der ein berühmter Rechtsanwalt und auch Weltfriedensstifter war.

Zu Hause angekommen hört der Tag nicht auf seltsam zu sein: Als er an seiner Wohnungstür von einem Gangster mit einer Pistole bedroht wird, fordert ihn dieser dazu auf, sich mit einem ‚Major‘ auf Barbados zu treffen. David versteht jedoch nicht, aus welchem Anlass er sich mit dem ihm unbekannten Major treffen sollte.

Nachdem David den Gangster überwältigt hat, geht er am nächsten Tag zur Polizei, um eine Anzeige zu machen und bemerkt dabei, dass er weder weiß, wann noch wo er geboren wurde und lässt deshalb die Anzeige frustriert fallen. Daraufhin macht er einen Psychologen ausfindig, um herauszufinden, was mit ihm nicht stimmt. Am Weg dorthin begegnet er wieder der mysteriösen Frau in einem Park und will von ihr wissen wo diese hinverschwunden sei. Diese gibt ihm jedoch wenig Aufschluss über seine Rätsel.

Beim Psychologen, der David nach persönlichen Informationen befragt, wird ihm das erste Mal bewusst, dass er an Amnesie leidet. Da der Psychologe skeptisch ist und David als Verbrecher einschätzt, wirft er ihn aus der Praxis. Also beschließt David woanders Hilfe zu suchen und begibt sich zu einem Privatdetektiv. Stillwell gibt diesem den Auftrag herauszufinden, wer er ist.

Bei der Spurensuche zu Davids Identität stellen sich die Dinge anders dar, als dieser sie in Erinnerung hatte. So ist der vermeintlich leere Kühlschrank in seiner Wohnung voll und sein vermeintliches Büro nicht existent. Auch seinen Beruf als Kostenrechner kann sich der Protagonist nicht erklären und auch nicht mit einem Tätigkeitsprofil beschreiben. Bei der Untersuchung der rätselhaften Untergeschoße im Bürogebäude werden die beiden von einem bewaffneten Mann bedroht, welchen David jedoch überwältigt.

Als der Detektiv und Stillwell verschiedene Spuren verfolgen und David dabei den Sicherheitsbeauftragten des Bürogebäudes ausfindig machen will, der ihn vermutlich identifizieren könnte, trifft er abermals die mysteriöse Frau. Es stellt sich heraus, dass sie dem gleichen Kommando untersteht wie der zuvor überwältigte Gangster. Sie will David nicht verraten, wer der Gangster ist, weil sie in Sorge um ihn ist und befürchtet, dass seine Erinnerung an sein früheres Leben und die damit verbundenen Recherchen ihn sein Leben kosten könnten.

Die Recherchen des Detektives ergeben, dass Davids vermeintlicher Boss Josephson eigentlich Leiter der „physochemischen Abteilung“ einer Organisation namens Garrison Laboratories in Kalifornien ist. Diese

Laboratorien sind wiederum Teil der Charles Calvin Friedensstiftung, also der Stiftung jenes Mannes, der Selbstmord vor dem Hochhaus beging.

Am nächsten Morgen wird David auf seinem Weg zum Detektiv wieder von den Gangstern verfolgt und bedroht. Er schafft es jedoch zu flüchten und findet den Detektiv tot in seinem Büro vor.

Stillwell macht sich abermals zum Psychiater auf, welcher ihn diesmal akzeptiert und therapiert. Bei der Behandlung kommen seine Erinnerungen zurück und er ist im Stande, einzelne Fragen zu seiner Person zu beantworten. Er ist Physikochemiker in Kalifornien bei den Garrison Laboratories und nicht Kostenrechner in New York. Er weiß jedoch noch immer nicht, was er genau macht und warum er verfolgt wird. Bei einem Besuch von Calvins Witwe wird David bewusst, um wen es sich bei dem ‚Major‘ handelt und dass nur er die Antwort auf seine Fragen weiß.

Bei Crawford, dem ‚Major‘, fallen ihm die letzten Einzelheiten ein und es stellt sich heraus, dass David eine Methode entwickelt hatte, die es ermöglicht, atomare Strahlung zu neutralisieren.

Bevor Calvin starb, hatte David mit ihm und Crawford eine heftige Debatte da Crawford die Methode zu militärischen Zwecken nutzen wollte. Als Calvin sich auf die Seite von Crawford schlug, wollte David den Zettel mit der Methodenformel verbrennen. Beim Versuch ihn davon abzuhalten stolperte Calvin aus dem Fenster, was bei David eine Amnesie verursachte.

Schließlich gelingt es David Crawford zu überwältigen und als er wieder im Vollbesitz seiner Erinnerung ist, beschließt er noch einmal von vorne anzufangen, sowohl mit seiner Arbeit als auch mit Sheila, der mysteriösen Frau, mit der er vor der Amnesie ein Verhältnis hatte.

II.2.2 Auswertung der analytischen Parameter

Frage zum Handlungsanlass:

Der Anlass zur Haupthandlung erfolgt durch den Überfall des Gangsters in Davids Wohnung. In der Folge will David herausfinden, wer und warum ihn jemand um sein Leben bedroht (00:17). Allerdings will David auch herausfinden wer er eigentlich ist (00:30), daher ist auch der Gedächtnisverlust ein Handlungsanlass.

Art des Gedächtnisverlustes:

Die Hauptfigur David Stillwell ist sich bis zur 30. Minute ihres Gedächtnisverlustes nicht bewusst, was belegt, dass sein semantisches und prozedurales Gedächtnis noch intakt ist. Zum besagten Zeitpunkt bemerkt David, dass er sich an nichts aus einem zweijährigen Zeitraum erinnern kann. Daher ist in diesem Fall das episodische Gedächtnis lückenhaft.

Fragen zur Absicht:

Gemäß den Fragen zum Handlungsanlass gibt es in Mirage zwei makrostrukturell relevante Absichten, die die Hauptfigur verfolgt:

- Sicherheitsbedürfnis
- Suche nach der eigenen Identität

Konflikte durch die Amnesie:

Der Gedächtnisschwund stellt für die Befriedigung des Sicherheitsbedürfnisses ein Hindernis dar. Zunächst weiß Stillwell nicht einmal, dass er einen Antagonisten hat, was die Bekämpfung desselben schwierig macht und im nächsten Schritt kann er sich auch nicht erinnern, wer der Major ist, der der Drahtzieher der Terrorisierung von Stillwell zu sein scheint (00:00 – 00:15).

Der Protagonist muss daher seine mikrodramaturgischen Absichten immerzu neu auslegen, bis er weiß, wer er selbst ist, beziehungsweise herausgefunden hat, was ihn zum Feind seines Kontrahenten macht.

Falsche Fährten:

Bereits in Minute fünf findet in *MIRAGE* die erste Täuschung des Rezipienten statt. Als die für David unbekannte Frau wegläuft und er ihr bis ins vierte Untergeschoss folgt, hat das gleiche Gebäude kurz danach, als er sich der Frau nochmal vergewissern möchte, nur noch ein Untergeschoss. (00:09)

Seitens des Rezipienten besteht hier für kurze Zeit die Überzeugung, David habe die Dame wirklich bis zum vierten Untergeschoß verfolgt, da man aus einer objektiven Perspektive Davids Scheinwerferlicht bis ins vierte Untergeschoß folgen sieht. Durch die eigene Überprüfung Davids und die Bestätigung von mehreren Figuren für das Nicht-Existieren dieser Untergeschoße (00:09,00:26 ,00:30), wird sowohl die erzählerische Instanz, als auch Davids Wahrnehmung als unzuverlässig gekennzeichnet. Der Rezipient wird ab diesem Zeitpunkt insgesamt misstrauisch gegenüber der Erzählung.

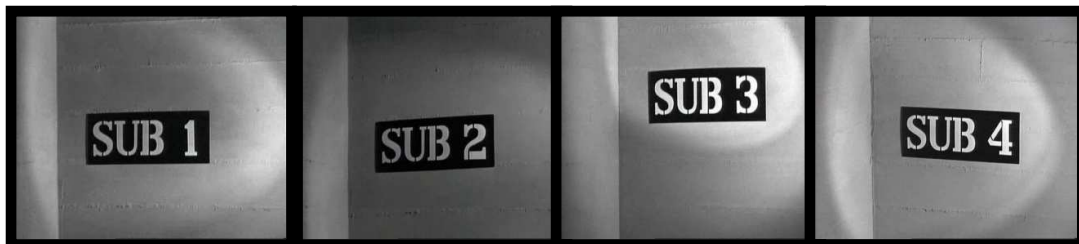


ABB.4: *MIRAGE*, 00:05 – 00:06: OBJEKTIVE PERSPEKTIVE , ALS DAVID DIE TREPPEN HINUNTERGEHT UM NACH DER FRAU ZU SEHEN.

Kurz vor Filmende bewahrheitet sich auch die Wahrnehmungsstörung Davids zu Beginn des Films. David hatte die nicht existenten Untergeschoße durch Erinnerungen an seinen früheren Arbeitsplatz ersetzt.

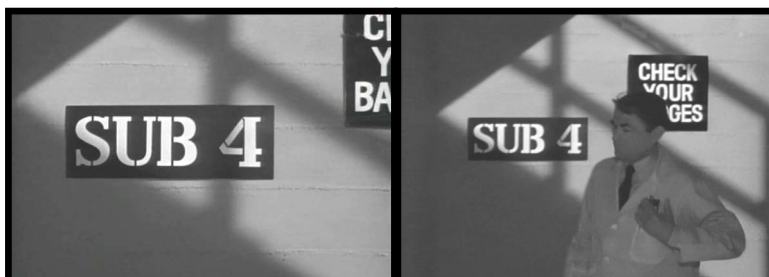


ABB.5: *MIRAGE*, 01:20: DAVIDS ERINNERUNG AN DAS VIERTE UNTERGESCHOß IN OBJEKTIVER PERSPEKTIVE

Nachdem sich zu Filmbeginn herausstellt, dass es keine vier Kellergeschoße gibt, wird dem Rezipienten zwar klar, dass etwas faul ist, es gibt jedoch keinen Grund zur Annahme David könnte an Amnesie leiden. Die Figur wird als Berufstätiger in einem Bürogebäude etabliert, der seine Mitarbeiter kennt (Joe Chicken, Josephsen) und nach einem etwas seltsamen Tag von seinem Arbeitsplatz die Heimfahrt antritt (00:00-00:11). Sein episodisches Gedächtnis scheint also in Ordnung zu sein. Der Rezipient hat daher Grund zur Annahme, es sei Davids fester Wohnsitz, wo er anschließend überfallen wird und wohin er auch später im Film wieder zurückkehrt (00:13-00:20, 01:00 -01:09). Die Informationen, die der Rezipient zu diesen zwei Orten erhält, sind meines Erachtens Informationen, die Aufschluss über die Filmfigur geben. Der Rezipient erfährt, dass der Protagonist in einem New Yorker Bürogebäude arbeitet und auch in New York wohnt.

Als David bereits bewusst ist, einen Gedächtnisverlust erlitten zu haben, fällt ihm allerdings ein, dass er gar nicht weiß, was ein Kostenrechner mache (00:47). Ab diesem Moment ergeben sich beim Rezipienten vermutlich neue Spekulationen zur Filmfigur. David könnte einfach vergessen haben, wie er seinen Beruf ausgeübt hat – also sein prozedurales Gedächtnis verloren haben - oder er täuscht sich ganz einfach und übt in Wirklichkeit einen anderen Beruf aus.

Als seine Erinnerung bei seiner zweiten Sitzung beim Psychiater teilweise zurückkehrt, stellt sich auch heraus, dass er seit zwei Jahren in Kalifornien lebte und seine Wohnung in New York in diesem Zeitraum auch nicht bewohnt hatte (1:21). Damit erweist sich auch die Annahme, David arbeite in dem Bürogebäude und wohne in der Wohnung in der er überfallen wurde als falsch. Beide Fehlannahmen entstehen in diesem Fall durch die anfängliche Unbewusstheit der Amnesie und der gewählten Erzählperspektive die sich auf Davids Wahrnehmungshorizont beschränkte.

Im Laufe des Films erfährt die Figur zweimal einen Flashback, der ein diffuses Erinnerungsbild von einem Geschehen vermittelt, an das sich David offenbar schlecht erinnert. Der erste Flashback wird durch den Blick

auf ein Buch von Charles Calvin – den vermeintlichen Selbstmörder – ausgelöst. Der verrätselnde Flashback zeigt in einem Extreme Long Shot zwei Männer an einem Baum stehen. Beide Male werden die Rückblenden als Erinnerungsleistung Davids markiert und stellen somit seine Mental subjectivity¹⁰³ dar.

Seitens des Rezipienten besteht Grund zur Annahme, diese Totale sei ein Erinnerungsbild, wie die Figur es gesehen hat also die Darstellung der subjektiven visuellen Perspektive Davids zum erinnerten Zeitpunkt. Da diese diffuse Erinnerung durch den Blick auf Calvins Buch ausgelöst wird, wird der Rezipient zur Hypothesenbildung veranlasst, David könnte etwas mit dessen Tod zu tun haben – womöglich der Mörder sein, da er auch seitdem bedroht wird.



ABB.6.: *MIRAGE* 00:24: ALS DAVID IN EINEM SCHAUFENSTER EIN BUCH DES VERMEINTLICHEN SELBSTMÖRDERS CALVIN SIEHT, ERFÄHRT ER EINE RÄTSELHAFTE ERINNERUNG. SEITENS DES REZIPIENTEN KÖNNTEN VERMUTUNGEN ENTSTEHEN, DAVID HÄTTE ETWAS MIT SEINEM TOD ZU TUN – ZUMAL ER AUCH SEIT CALVIN'S TOD BEDROHT WIRD.

Auch Cassell weist auf diesen Zusammenhang hin (00:48), wodurch diese Hypothese bekräftigt wird.

¹⁰³ Eine Erzählperspektive die die diegetischen Erscheinungen so präsentiert, wie die Figur sie subjektiv wahrnimmt oder wahrgenommen hat, vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 70-76

Das gleiche Erinnerungsbild wird im Zuge von Davids schrittweisem Erinnerungsprozess noch zweimal gezeigt, wobei die Einstellung von einer Totalen beim ersten Mal, zu einem Head and Shoulder Shot beim letzten Mal wechselt und somit klar erkennen lässt, dass David mit Calvin ein Gespräch führte.

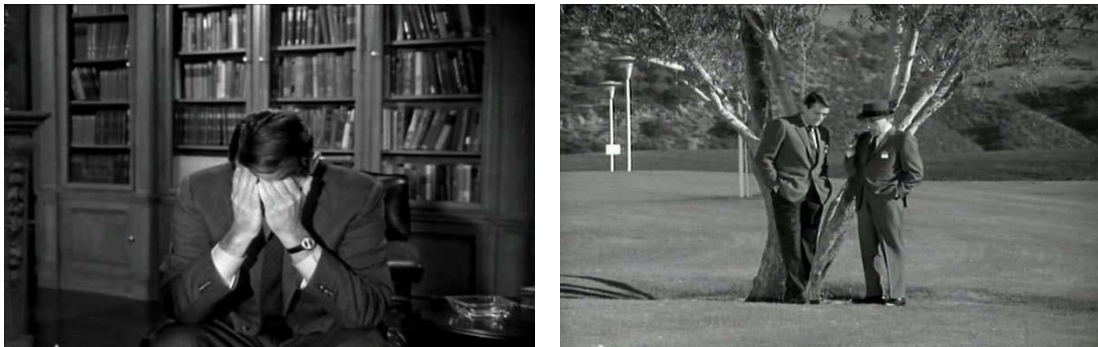


ABB.7.: *MIRAGE* (01:20): DAVID ERFÄHRT EINEN ERSTEN AUFLÖSENDEN FLASHBACK DER DIE RÄTSEL UM SEINE FRÜHERE IDENTITÄT TEILWEISE AUFLÄRT.

Somit klärt sich auf, dass David mit Calvin zu tun hatte. Dennoch bleibt die Hypothese aufrecht, David könnte Calvins Mörder sein, da auch Calvins Witwe David als Mörder in Frage kommen lässt (1:25) und ein weiterer Flashback Davids, diese These unterstützt¹⁰⁴.

Im finalen auflösenden Flashback klärt sich jedoch auf, dass Calvins Tod ein Unfall war. Die Flashbacks, werden somit dazu genutzt um beim Rezipienten Vermutungen aufkommen zu lassen, die dann durch Aussagen von anderen Figuren bekräftigt werden. Durch den auflösenden Flashback, in dem die klare Erinnerung visualisiert wird, erweisen sich diese Vermutungen allerdings als falsch.

¹⁰⁴ Die entsprechende Abbildung befindet sich auf S. 68.

Funktion der Amnesie im Handlungsaufbau:

Im Film *MIRAGE* erfolgt der Anstoß zur Handlung durch die antagonistische Bedrohung. Durch die Bewusstwerdung des amnestischen Zustandes ergibt sich für die Figur ein *Hindernis*, die antagonistische Kraft zu bekämpfen. Das Bewusstwerden des amnestischen Zustandes markiert zugleich auch eine Anagnorisis (00:20), da die Figur zu diesem Zeitpunkt etwas erfährt was sie bisher nicht wusste. Auf diese Weise wird sie zu einer neuen Absicht motiviert: David muss, bevor er die Antagonisten bekämpfen kann, zunächst herausfinden, wer er selbst ist beziehungsweise aufklären, wie sein vergangenes Handeln mit der Gegenabsicht des Antagonisten zusammenhängt.

Als sich das Rätsel um den Zusammenhang zwischen seinem Gedächtnisverlust und der antagonistischen Absicht aufklärt, schafft es David seine Ziele zu erreichen. Dadurch setzt auch die Beruhigung ein.

II.2.4 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele

In sehr vielen Filmen, in denen das Motiv der Amnesie vorkommt, entwickelt die Hauptfigur das Bedürfnis ihre Identität wiederzuerlangen und ist dabei einer antagonistischen Gefahr ausgesetzt. Diese simple Konstellation zwischen Gegenabsicht und Amnesie als Hindernis kommt in den Amnesiefilmen jedoch in verschiedenen Variationen vor.

Identitätsbewusstlose Amnesiefiguren vs. Antagonisten

Der Film *TOTAL RECALL – DIE TOTALE ERINNERUNG* kann aus dramaturgischer Sicht als enger Verwandter von *MIRAGE* angesehen werden.

In dem in der Zukunft handelnden Film wird die Hauptfigur Quaid (Arnold Schwarzenegger) als Ehemann etabliert, der davon träumt, auf den Mars umzuziehen, seine Frau ist jedoch strikt dagegen, weil sich dort eine Rebellion der Mutanten gegen den autoritären Cohagen, den Boss der Sauerstoffproduktion des Planeten, anbahnt. Daher entschließt sich Quaid, künstliche Erinnerungen von einem Marsaufenthalt in sein Hirn einspeisen zu lassen. Dies schlägt jedoch fehl und als seine Arbeitskollegen von seinem Besuch bei der Erinnerungsagentur „Rekall“ erfahren, versuchen diese ihn umzubringen. Quaid überwältigt die Gangster und sieht sich bald erneut der Lebensbedrohung ausgesetzt, als auch seine Frau versucht ihn zu töten. In der Folge erfährt Quaid, dass seine bisherige Ehe scheinarrangiert war, sein Gedächtnis gelöscht wurde und stattdessen durch ein anderes ersetzt wurde.

Auf der Flucht bekommt Quaid einen Koffer überreicht, der eine Videobotschaft von sich selbst enthält. Die Aufzeichnung wurde anscheinend vor seiner Gedächtnislöschung aufgenommen, wo er noch den Namen „Hauser“ hatte. Hauser fordert Quaid auf, zum Mars zu kommen, wo er weitere Instruktionen von ihm erhalten würde, um seine Kontrahenten zu besiegen. Gemeinsam mit Melina, der ehemaligen Geliebten von Hauser, flüchtet er zum Geheimversteck der Mutanten, wo

sie von den Antagonisten aufgegriffen und gefangen genommen werden. Es stellt sich heraus, dass Quaid als Hauser für Cohagen arbeitete und die Ratschläge Hausers zu Cohagens Plan gehörten, das Geheimversteck der Mutanten auszuheben. Schlussendlich gelingt es Quaid mit Hilfe von Melina, Cohagen zur Strecke zu bringen. Gleichzeitig können sie einen von Cohagen geheimgehaltenen Sauerstoffgenerator in Betrieb setzen, der den Mars ohne Abhängigkeit von Cohagen mit Atemluft versorgt.

Dramaturgische Funktion der Amnesie

Auch hier wird die Hauptfigur, wie in *MIRAGE*, aufgrund einer Bewusstlosigkeit bezüglich des amnestischen Zustandes falsch etabliert, wodurch sich in der Folge eine falsche Überzeugung bezüglich der Filmfigur ergibt. Der Anlass zur Handlung der Hauptfigur erfolgt wie in *MIRAGE* durch die überraschende antagonistische Bedrohung, wobei die Hauptfigur Quaid (Arnold Schwarzenegger) nicht weiß, wer ihr Gegner ist, wo dieser situiert ist und warum die Antagonisten ihn verfolgen. Wie bei *MIRAGE* setzt zu diesem Zeitpunkt also auch eine Anagnorisis ein, wonach Quaid eine neue Absicht entwickelt und zunächst wissen will wer er ist.

Es entsteht hier das gleiche Konfliktpotential wie im Vergleichsfilm – die Amnesie ist ein Hindernis, um die Antagonisten ‚zur Strecke zu bringen‘.

In *Total Recall* sind die filmzeitlichen Intervalle zwischen dem Auslöser zur Haupthandlung, der Bewusstwerdung des amnestischen Zustandes und der „Wiedererkennung“ der Vergangenheit jedoch kürzer als bei *MIRAGE* (00:39).

Da die Absicht, Wissen über sich selbst zu erlangen, im Gegensatz zu *MIRAGE* daher bald ans Ziel geführt ist, ist die Absicht, den Antagonisten zu eliminieren, filmzeitlich länger aufrecht.

Die Beruhigung tritt in der Folge auch hier erst dann ein, als der Antagonist besiegt wird.

Das makrodramaturgische Rätsel um den Zusammenhang, wer die Amnesiefigur in der Vergangenheit war und warum der Antagonist versucht ihn zu töten, ist hier somit nur für relativ kurze Filmzeit existent.

In *SHATTERED* kann sich Dan Merrik (Tom Berenger) die Hauptfigur, nach einem schweren Autounfall mit seiner Frau an nichts aus seiner Vergangenheit erinnern. Die Beziehung zu seiner Frau Judith (Greta Scacchi), zu seinen Freunden, sowie sein Arbeitsumfeld werden ihm völlig neu erläutert – die Figur Dan aufgrund dieser Darstellungen charakterisiert.

Der Auslöser für die Handlung erfolgt hier durch Dans Entdeckung der Fotos eines Geliebten seiner Frau. Er beabsichtigt mit Hilfe eines Detektivs (Bob Hoskins), die Wahrheit bezüglich seiner Ehe vor dem Gedächtnisverlust herauszufinden.

Eine erste Ähnlichkeit zu *MIRAGE*, besteht durch Dans ersten verrätselnden Flashback, der dem Rezipienten Anlass zur Annahme gibt, Dan sei in einen Mord verwickelt, entweder als Beobachter oder Täter.



Abb.8: *SHATTERED*, 00:36. ERSTER VERRÄTSELNDER FLASHBACK. ALS SICH DAN DIE FOTOS DES AKTES GENAUER ANSIEHT, FÜHREN UNDEUTLICHE ERINNERUNGSFETZEN DEN REZIPIENTEN ZUR ANNAHME, DAN HÄTTE IN SEINER VERGESSENEN VERGANGENHEIT JEMANDEN ERMORDET. DIESER VERRÄTSELNDE FLASHBACK WEIST EINE DRAMATURGISCHE GEMEINSAMKEIT MIT DEN VERRÄTSELNDEN FLASHBACKS IN *MIRAGE* AUF. AUCH DORT WIRD DER REZIPIENT ZUR HYPOTHESENBUILDUNG VERANLASST. VGL. ABBILDUNG SEITE 62.

Somit ergeben sich beim Rezipienten die möglichen Fragen, *ob und wie* Dans vergessene Beziehung zu seiner Frau mit seinen fragmentarischen Erinnerungen bezüglich eines Mordes, den er möglicherweise begangen hatte, zusammenhängen.

Filmzeitlich später tischt ihm seine Gattin die Lüge auf, er habe Stanton – ihren ehemaligen Liebhaber - im Affekt getötet. In der Folge erfährt Dan zum dritten Mal einen verrätselnden Flashback bezüglich einer Ermordung, welcher in dieser Erscheinungsform Judiths Schilderungen entsprechen könnten.

Dieser Zeitpunkt der Handlung weist wiederum eine enge Gemeinsamkeit zu *Mirage* auf. Auch dort wird die Anschuldigung von Calvins Witwe mit einem Flashback ‚gekoppelt‘, der die Annahme, David könnte der Mörder sein, weiter bekräftigt.



ABB: 9. *SHATTERED*, 01:15-01:16: DER FLASHBACK ZEIGT IN SUBJEKTIVER PERSPEKTIVE, WIE DAN MIT HILFE VON JUDITH DEN VERMEINTLICH ERMORDETEN STANTON IM SCHIFFSWRACK VERSTECKT.



ABB:10. *MIRAGE*, 01:26: DAVIDS FLASHBACK ZEIGT IN SUBJEKTIVER PERSPEKTIVE, WIE CALVIN AUS DEM FENSTER STÜRZT. DER REZIPIENT WIRD IN DER ANNAHME BEKRÄFTIGT, DAVID KÖNNTE CALVINS MÖRDER SEIN.

Judiths Version des Tathergangs scheint durch Dans - immer noch etwas unklare - Erinnerung belegt. Auch die Annahme des Rezipienten, Dan könnte in einen Mord verwickelt sein, bewahrheitet sich dadurch.

Nachdem sich Dan mit seinem Privatdetektiv zu dem Schiffswrack begibt, findet er jedoch nicht den toten Stanton, sondern eine Leiche die genau so aussieht wie er selbst. Dieses Schockerlebnis löst in Dan/Stanton die wahren Erinnerungen vom Tathergang aus. In einer auflösenden Flashback-Sequenz wird klar, dass Judith ihren Ehemann ermordet hat und Stanton Augenzeuge dieses Mordes war. Judith verursachte darauf mit Stanton den Autounfall, welcher Stantons Gesicht bis zur Unkenntlichkeit verunstaltete. Im Krankenhaus gab Judith das Unfallopfer als Dan aus. Bei der Operation wurde daher Dans Gesicht wieder hergestellt.



Abb. 11 -15: *SHATTERED*. 01:25 -01:27: AUFLÖSENDER FLASHBACK. DAN ENTPUPPT SICH ALS STANTON, DER ZEUGE DER ERMORDUNG DES EHEMANNES WAR. ER ERINNERT SICH, WIE JUDITH DEN AUTOUNFALL HERBEIGEFÜHRT HATTE, WELCHER DEN ANLASS FÜR EINE GESICHTSOPERATION GAB UND STANTON DAS AUSSEHEN VON DAN VERSCHAFFTE. DIESER AUFLÖSENDE FLASHBACK STELLT EINE ANAGNORISIS DAR.

Zusammenfassend ergibt sich in *SHATTERED*, ähnlich wie in *MIRAGE* und *TOTAL RECALL*, ein Rätsel um den Zusammenhang zwischen den vergessenen Handlungen der Figur und dem Antagonisten.

Die wesentlich falsche Fährte bezüglich Dan/Stantons Identität, ähnelt ebenfalls denen in *MIRAGE* oder *Total RECALL*. Dan ist sich im Unterschied zu diesen Filmen zwar im Klaren, dass er an Amnesie leidet, allerdings ist er sich genau so wie die anderen Figuren nicht bewusst, eine andere Identität zu haben. Da sich auch in *SHATTERED*, die Erzählperspektive auf den Wahrnehmungshorizont der Amnesiefigur beschränkt und sich die Figur der anderen Identität nicht bewusst ist, wird der Rezipient bezüglich der wahren Identität der Filmfigur beinahe über den gesamten Film hinweg getäuscht.

Die Entdeckung der wahren Identität führt zu einer Anagnorisis, die sich durch den Wechsel von Freundschaft zu Feindschaft hinsichtlich Judith äußert.

Die verrätselnden Flashbacks funktionieren – wie in *MIRAGE* – dazu, um beim Rezipienten etwaige Annahmen hervorzurufen. Durch Judiths falsche Aussage, werden diese Annahmen bekräftigt.

Treten also verrätselnde Flashbacks gemeinsam mit falschen Aussagen oder Hinweisen von anderen Figuren auf, so kann dies den Rezipienten auf eine Falsche Fährte führen.

Identitätsbewusste Amnesiefiguren vs. Antagonisten

Auch die dreiteilige Spielfilmreihe über die Figur des Jason Bourne (Matt Damon) knüpft an die Prinzipien von *MIRAGE* und *TOTAL RECALL* an.

Der Auslöser der Haupthandlung erfolgt im ersten Teil der Trilogie jedoch anders als in *MIRAGE* durch die Amnesie und zwar in Form eines ‚unmittelbaren‘ Inciting incident (ii₀). Die Figur ist sich der Amnesie zwar bewusst, der Rezipient hat jedoch keine Informationen bezüglich der „üblichen Handlungen“ der Amnesiefigur.

In allen drei Teilen - *DIE BOURNE IDENTITÄT*, *DIE BOURNE VERSCHWÖRUNG* und *DAS BOURNE ULTIMATUM* - hat die Figur die grundlegende Absicht, Details über seine eigene Person zu erfahren um nicht zuletzt herauszufinden, welche Identität seine richtige ist. Diese grundlegende Absicht ist das ‚verbindende Glied‘ der gesamten Spielfilmreihe.

In *DIE BOURNE IDENTITÄT* wird dem Rezipienten (vermutlich) bald klar, dass Jason vor seinem Gedächtnisverlust ein Auftragskiller war und wer seine Antagonisten sind.

Dem Rezipienten stellt sich die Frage, was den Antagonisten zur Bedrohung der Figur veranlasst, also welche Verbindung zwischen Antagonisten und den Handlungen der Amnesiefigur, die vor der Erinnerungslosigkeit stattgefunden haben, besteht. Diese Frage stellt sich auch der Figur selbst.

Bournes Absicht scheint ans Ziel geführt, als er vom Antagonisten an sein Versagen bei einer Mission erinnert wird, bei welcher er auf der Flucht seine Erinnerung verloren hatte. Nachdem Bourne verstanden hat, warum er verfolgt wurde und sich auch der antagonistisch Kraft entledigen konnte, tritt die Beruhigung ein.

Ähnlich wie in *MIRAGE* liefert erst das Aufeinandertreffen mit dem Antagonisten sowohl für die Amnesiefigur als auch für den Rezipienten die letzten auflösenden Informationen, wonach die Beruhigung des Films einsetzen kann.

Im zweiten Teil (*Die Bourne Verschwörung*) erfolgt der Anlass zur Handlung, trotz der Ermordung seiner Freundin, abermals durch das Amnesiemotiv. Bourne plagten bereits vor der Ermordung der Freundin,

die beim Anschlag mit ihm verwechselt wurde, rätselhafte Erinnerungen aus seiner Zeit als Geheimagent. Wiederum entsteht beim Rezipienten die Frage, aufgrund welcher diegetisch früherer Ereignisse Bourne getötet werden soll.

Die verschwommenen Erinnerungen Bournes erzeugen außerdem ein Rätsel um deren Zusammenhang mit dem Antagonisten - ganz ähnlich wie bei *MIRAGE*.

Die Ermordung von Bournes Freundin Marie (Franka Potente) bildet erst im dritten Teil der Bourne Trilogie den Anlass für Jasons Handlung. Er will sie rächen und muss, um dies zu tun, die Rätsel um seine frühere Identität endgültig aufklären. Die Ähnlichkeit zu *MIRAGE* besteht hier wiederum darin, dass nicht die Amnesie der Handlungsanlass ist und gleichzeitig ein Hindernis für die Absicht der Amnesiefigur darstellt. Am Ende, als Jason zur gesuchten Person gelangt, löst sich das Rätsel um seine Identität endgültig auf und auch der Antagonist wird von der Polizei in Gewahrsam genommen. Bournes Absicht scheint somit ans Ziel geführt, wodurch die Beruhigung einsetzen kann.

Alle bisher genannten Filme dieses Typs funktionieren also auf sehr ähnliche Weise: In allen sechs Filmen entsteht durch das Amnesiemotiv das Rätsel, wie die antagonistische Absicht und die Handlungen der Amnesiefiguren aus der Zeit vor dem Gedächtnisverlust in Verbindung stehen.

Die Protagonisten beabsichtigen daher diese Verbindung aufzuklären, um die (Gegen-) Absicht des Antagonisten zu eliminieren. Da die Amnesie diese Verbindung verrätselt, kommt ihr die dramaturgische Funktion eines Hindernisses zu.

Der markante Unterschied zwischen *MIRAGE* bzw. *TOTAL RECALL* und den ersten zwei Teilen der *BOURNE TRILOGIE* besteht darin, dass sich die Hauptfiguren in *MIRAGE* und *TOTAL RECALL* ihrer Amnesie vorerst nicht bewusst sind und die Bewusstwerdung eine Anagnorisis in der Handlung markiert. Darüberhinaus wird diese Unbewusstheit der Amnesie gemeinsam mit der entsprechenden Erzählperspektive dazu genutzt um

Falsche Fährten bezüglich der Filmfigur zu legen, welche in den Bourne Filmen in dieser Form nicht auszumachen sind.

Dagegen wird die Amnesie von der Figur beispielsweise in *Die Bourne Identität* gleich zu Beginn des Filmes realisiert und ist somit als Inciting incident (ii₀) auszulegen.

Hypnose vs. Amnesie

Ähnlich wie in den anderen Filmen dieses Typs wird auch in *SPELLBOUND*¹⁰⁵, *PLÖTZLICH LETZTEN SOMMER*¹⁰⁶ - Filme aus den 40ern bzw. 50er Jahren – das Motiv der Amnesie dramaturgisch angewandt.

Im Gegensatz zu den anderen Filmen, ist in diesen Filmen die Amnesiefigur eine Nebenfigur. Die Hauptfigur will der Amnesiefigur allerdings helfen und versucht sie vor einer bevorstehenden Inhaftierung zu bewahren oder dieselbe rückgängig zu machen. In jedem Fall hat die Verurteilung der Amnesiefigur bereits stattgefunden. Die Antagonisten sind jene Figuren, die die Verurteilung der Amnesiefiguren veranlassen. Um die Unschuld der Amnesiefigur zu beweisen, muss die Hauptfigur das Gedächtnis der Amnesiefigur wiederherstellen. Die Erinnerung an den im Dunkeln gebliebenen Tathergang ist somit der Schlüssel zur Unschuld für die Amnesiefigur. In diesen Filmen ist daher meist ebenso das episodische Gedächtnis lückenhaft.

Auch in diesen Fällen stellt die Amnesie für die Hauptfigur ein *Hindernis* dar, um ihre Absicht ans Ziel zu führen, mit dem Unterschied, dass es sich nicht um ihr eigens Leiden handelt. Die Hauptfigur versucht diesem *Hindernis* stets mit der Methode der Hypnosetherapie zu begegnen.

Aus Rezipientensicht stellt sich in diesen Filmen vermutlich nicht so sehr die Frage, wie die vergessenen Handlungen mit der antagonistischen Absicht zusammenhängen, sondern vor allem *ob* diese vergessenen Handlungen den Anschuldigungen des Antagonisten entsprechen.

Die vollständige Erinnerung der Amnesiefigur, welche im Zuge der Hypnose herbeigeführt wird, lässt schlussendlich eine eindeutige und endgültige Evaluierung der verurteilten Handlung der Amnesiefigur zu. Meist kann ihre Unschuld dadurch bewiesen werden.

Die Beruhigung findet, wie in den anderen Filmen dieses Typs, dann statt, wenn die Bedrohung durch den Antagonisten abgewendet werden kann.

¹⁰⁵ Spielfilm, USA, 1940, Regie: Alfred Hitchcock.

¹⁰⁶ Spielfilm, USA, 1959, Regie: Joseph Mankiewicz. (Orig.: *Suddenly last Summer*).

Diese Variation unterscheidet sich daher von den Varianten dieses Typs, durch eine nicht an Amnesie leidende Figur, die die Perspektive auf die Handlung liefert und der auftretenden Frage, „*ob*“ die Handlungen mit der antagonistischen Absicht zusammenhängen oder nicht.

Der Gedächtnisverlust ist aber wie in den anderen Filmen dieses Typs, ein *Hindernis* für die beabsichtigte Handlung der Hauptfigur.

II.2.5 Sonderfall Memento - Auf der Suche nach dem Antagonisten

Bei Memento ist eine Handlungsbeschreibung wie ich sie bisher bei den zu analysierenden Filmen vorgenommen habe, vermutlich wenig sinnvoll. Der Film präsentiert die Geschichte vom Ende zum Anfang. Ereignisse die also am Ende der Handlung stattfinden, werden am Anfang des Plots präsentiert – je später das diegetische Ereignis in der Handlung stattfindet, desto filmzeitlich früher tritt es im Plot auf.

Aufgrund dieser einzigartigen Erzählform will ich, im Gegensatz zu den anderen Filmen dieses Typus, den analytischen Raster hier speziell anwenden.¹⁰⁷

Leitfaden zur Handlung

Leonard Shelby (Guy Pearce), die Hauptfigur leidet seit einem Raubüberfall, bei dem seine Frau vergewaltigt und ermordet wurde und auch er am Kopf verletzt wurde, an anterograder Amnesie.

Seit dem Unfall ist er auf der Suche nach dem Mörder, um seine Frau zu rächen. Bei seiner bisherigen Recherche konnte er Hinweise auf den Mörder zusammentragen, welche er sich, aufgrund seiner Gedächtniskondition, auf seinen Körper tätowieren lässt, um sie auch später abrufen zu können. Andere Informationen, die für sein Handeln in seiner unmittelbaren Umwelt von Wichtigkeit sind, hält er auf Polaroidfotos fest, um sie mit Kommentaren auf der Rückseite der Fotos zu attribuieren. So steht etwa auf den Bildern des Kriminalbeamten Teddy „Dont believe his lies“ und auf dem von seiner scheinbaren Freundin Natalie „She has also lost someone – She will help you out of pitty“. Diese Bilder zieht er heran, um seine Situation in der er sich jeweils befindet, einschätzen zu können, da er sich an den situativen Hergang nie zu erinnern vermag.

¹⁰⁷ Um die Auswertung der analytischen Parameter trotz fehlender Handlungsbeschreibung nachvollziehen zu können, ist ein detailliertes Handlungsprotokoll im Anhang vorzufinden.

II. 2.5.1 Auswertung der analytischen Parameter

Frage zum Handlungsanlass:

Der Anlass zu Leonards Handlung erfolgt durch die Ermordung seiner Frau, welche er rächen will. Der Zeitpunkt der Ermordung und der ausgelösten Amnesie liegt somit außerhalb des Plots, aber innerhalb der story.

Art des Gedächtnisverlustes:

Leonard leidet an anterograder Amnesie, wodurch er sich keine neuen Informationen merken kann und darauf angewiesen ist, neue Informationen auf externen Speichern wie Tätowierungen, Notizen oder Polaroids festzuhalten.

Fragen zur Absicht:

Leonards Absicht den Mörder seiner Frau zu töten, besteht bereits bei Filmbeginn. Am Filmende stellt sich heraus, dass diese Absicht bereits diegetisch früher ans Ziel geführt wurde. Leonard hatte dies allerdings vergessen, wodurch seine Absicht weiterhin erhalten blieb.

Außerdem besteht für eine kurze Zeit die Absicht, Dodd für den vermeintlichen Gewaltakt an Natalie büßen zu lassen (01:07 – 00:31). Diese Absicht resultiert jedoch aus Natalies Irreführung, welche Leonard aufgrund seines Gedächtnisverlusts vormachen konnte, die Verletzungen stammten von Dodd.

Konflikte:

Leonards Art des Gedächtnisverlustes stellt eine Komplikation für seine Absicht dar. Die Amnesie wirkt sich zwar nicht im Moment des Handelns aus, lässt ihn zu einem späteren Zeitpunkt jedoch alle neuen Informationen wieder vergessen, die für ein Vorankommen in der Handlung von Wichtigkeit sind.

Um dieser Komplikation entgegenzuwirken, entwickelt Leonard daher sein System aus Tätowierungen, Notizen und Polaroidfotos.

Wendepunkte:

Leonards eigentliche Absicht den Mord an seiner Frau zu rächen, ändert sich nie. Da er neu aufgenommene Informationen, welche ihn in der „Entwicklung“ voran bringen könnten, nur durch seine Mnemotechnik konservieren kann, nehmen die Wendepunkte bei diesen Techniken ihren Ausgangspunkt.

Der erste Wendepunkt im Plot findet somit in Minute 15 statt, als sich Leonard auf Teddys Foto „He is the one. Kill him“ notiert. Dies veranlasst ihn Teddy - diegetisch später und filmzeitlich früher - tatsächlich umzubringen.

Auch die nur für kurze Zeit bestehende Absicht Dodd – den Kontrahenten Natalies – für seine Gewalttat büßen zu lassen, resultiert aus einem Notizfehler beziehungsweise durch das Versäumnis einer Notiz: Da sich Leonard, nachdem er Natalie aufgrund einer Unverfrorenheit ins Gesicht geschlagen hatte, nicht mehr rechtzeitig eine Notiz machen konnte, dass Natalie eine Betrügerin ist, ging er ihr diegetisch später ‚auf den Leim‘, als diese ihm vormacht Dodd hätte sie geschlagen. Die resultierende neue Absicht entsteht also durch das Zusammenwirken von Vergessen und Fehlinformation (01:07).

Der Ausgangspunkt für viele diegetisch spätere Wendepunkte findet sich kurz vor Filmende: Als Leonard herausfindet, dass er von Teddy dazu benutzt wurde den Drogendealer Jimmy – den Freund Natalies – zu beseitigen, Leonard jedoch der Annahme war es handle sich um den gesuchten Mörder seiner Frau, notiert sich der Protagonist „Don't believe his lies“ auf Teddys Polaroidfoto. Diese Information ist für Leonard der Anlass, diegetisch später stets das Gegenteil von Teddys Ratschlägen auszuführen.

Aus Abscheu Teddy gegenüber notiert er sich zu diesem Zeitpunkt zusätzlich sein Autokennzeichen, welches er zu den Fakten bezüglich des Mörders auf seinen Körper hinzutätowieren lässt. Diese Notiz führt

unweigerlich dazu, dass Teddy dem (neuen) Täterprofil entspricht. Leonard merkt dazu an: „Do I lie to myself to be happy? In your case Teddy; Yes I will“. (01:43)

Beruhigung:

Da Leonard ein Foto von der erschossenen Leiche Teddys macht, welchen er für den Mörder seiner Frau hielt, besteht Grund zur Annahme, dass sich Leonard die beabsichtigte Handlung seine Frau zu rächen anhand des Fotos merken könnte.

Außerdem ließ er sich diegetisch früher Teddys Nummernkennzeichen eintätowieren, welches nur ihn als Täter in Frage kommen ließe und so eine erneute Suche nach dem Mörder ausschließt.¹⁰⁸

Da der Rezipient gegen Ende des Films jedoch erfährt, dass Leonard diegetisch früher bereits zwei Morde begangen hat, bei welchen die Figur sicher war, es handle sich um den Mörder ihrer Frau, ist bereits zu hinterfragen, ob sich Leonard diesmal erinnern wird, seine Absicht ans Ziel geführt zu haben. Nimmt der Rezipient an, Leonard wird auch diese Tötung vergessen und immer weiter morden, so könnte argumentiert werden, dass eine Beruhigung aufgrund des Vergessens nie einsetzen wird.

Falsche Fährten:

Während der Rezipient bei einer ‚üblichen‘ chronologisch ablaufenden Filmerzählung nur Vermutungen bezüglich der diegetischen Zukunft anstellen kann und Überzeugung zur diegetischen Vergangenheit einnehmen kann¹⁰⁹, ist dies in *MEMENTO* umgekehrt. Bezüglich der diegetischen Ereignisse die vor dem Mord an Teddy stattgefunden haben, kann prinzipiell nur antizipiert werden. „An die Stelle der Hypothesenbildung über die (zu erzählende) Zukunft des Helden tritt die

¹⁰⁸ Anm.: In den USA wird das Autokennzeichen für eine Person nur einmal vergeben. Die Nummer wird selbst nach dem Ableben der Person nicht weitergegeben.

¹⁰⁹ Fuxjäger, Falsche Fährten. S.17.

Neugier nach jenen Ereignissen, die ihn in die jeweilige Situation manövriert haben.“¹¹⁰

So kann der Rezipient bezüglich der Ereignisse die vor Teddys Ermordung stattgefunden haben, nur Vermutungen anstellen. Möglicherweise erweisen sich diese Vermutungen des Rezipienten später als falsch. Für den Rezipienten gibt dieser Vorfall am Filmanfang jedoch Grund zur Annahme, dass Teddy tatsächlich der Mörder seiner Frau ist und Leonard ihn endlich gefunden hat. Diese mögliche Überzeugung entsteht durch das Zusammenwirken von rückläufiger Erzählung, der Amnesie des Protagonisten und der Einschränkung der Erzählperspektive auf Leonards Wahrnehmung, da der Rezipient nur vermuten kann und sich nur auf Informationen beziehen kann die durch Leonards Wahrnehmung präsentiert werden. Die Figur selbst hat vergessen, dass sie den wahren Täter bereits ermordet hat. Da es in Leonards Erinnerungssystem keine Anzeichen dafür gibt, dass er sein Ziel diegetisch früher bereits erreicht hätte, wird diese falsche Fährte weiter untermauert.

Es ist somit Leonards Erinnerungssystem, das die falsche Wahrnehmung der diegetischen Vergangenheit verursacht und somit den Ausgangspunkt für diese gravierende falsche Fährte darstellt.

Genauso wie Leonard fälschlicherweise darauf vertraut, dass das Nummernschild des Mörders der Ziffernabfolge auf seinem Tattoo entspricht, vertraut er (und vermutlich auch der Rezipient) auf die Nicht-Existenz des Tattoos oder der Notiz, die ihm über die ‚erfolgreiche‘ Ermordung Auskunft geben würde.

Ähnlich wie bei falschen Interpretationen von verrätselnden Flashbacks oder Fehlinformationen von anderen Figuren oder Quellen, ist Leonards Erinnerungssystem nichts anderes als ein Konvolut von Fehlzuschreibungen, die in dieser Weise falsche Belege konstituieren.

¹¹⁰ Wittmann, Matthias: Where is my mind? Von Gedächtnislücken und Gedächtnistücken. S.101. In Falsche Fahrten.

Zeitfrist:

Obwohl in dieser Arbeit nur makrodramaturgische Auswirkungen des Amnesiemotivs analysiert werden, soll hier auf eine mikrodramaturgische Zeitfrist verwiesen werden, die durch das Auftreten der anterograden Amnesie entsteht.

Da Leonard neuaufgenommene Informationen nach einer gewissen Zeit immer wieder vergisst, ist er der Gefahr ausgesetzt wertvolle Informationen, die ein Vorankommen in der Handlung gewährleisten würden zu vergessen, bevor er sie entsprechend konservieren kann.

Konkret tritt diese mikrodramaturgische Zeitfrist zum Zeitpunkt 1:07 auf, wo Leonard vergeblich versucht einen Stift zu finden um sich zu notieren, dass er Natalie in Wahrheit nicht trauen sollte. Es kann also gemäß einer Frist die Frage gestellt werden: „Kann Leonard rechtzeitig die Information konservieren, bevor er sie wieder vergisst? “

II.2.6 Typus

Die besprochenen Filme weisen zwei Gemeinsamkeiten auf: Eine Amnesie bezüglich des episodischen Gedächtnisses und das Bestehen eines steten Antagonisten. Die Amnesie stellt immer ein Konfliktpotential für die Absicht der Hauptfigur dar, den Antagonisten zu bezwingen. In allen Filmen ergibt sich für den Rezipienten die Frage, welche, beziehungsweise ob Zusammenhänge zwischen den vergessenen Handlungen und dem Antagonisten bestehen. In jenen Filmen, in denen die Figur an einer Bewusstlosigkeit bezüglich einer anderen Identität leidet, hat die Bewusstwerdung eine Anagnorisis zur Folge. Für den Rezipienten deckt diese Bewusstwerdung eine falsche Fährte bezüglich der Identität der Amnesiefigur auf.

Den verschiedenen Varianten des soeben besprochenen Typs könnten aus Rezipientensicht folgende Fragestellungen zugewiesen werden:

Identitätsbewusstlose Amnesiefiguren vs. Antagonist: *Was ist passiert? Wer ist die Amnesiefigur? Wer ist der Antagonist und warum bedroht er die Figur?*

Identitätsbewusste Amnesiefiguren vs. Antagonist: *Was ist passiert? Warum bedroht der Antagonist die Figur?*

Hypnose vs. Amnesie: *Was ist passiert? Hat die Figur wirklich ein Verbrechen begangen?*

Für den Rezipienten besteht bei diesem Typus immer ein Informationsbedarf bezüglich der diegetischen Vergangenheit der Amnesiefigur.

Die Amnesie ist in diesen Filmen stets ein erzählerischer ‚Vorwand‘ für eine beschränkte Informationsvergabe entsprechend dem eingeschränkten Wahrnehmungshorizont der Figuren. Dadurch entstehen Rätsel um einen Zusammenhang zwischen den Gedächtnislücken der Amnesiefigur und dem Antagonisten.

Zusammenfassend würde ich diesen Typus von Amnesiefilmen mit der Formel: „***Amnesie als Konflikt und Rätsel beim Kampf gegen den Antagonisten***“ beschreiben.

Filme	Amnesie als Handlungsanlass	Art der Amnesie	Absicht	Konflikte durch die Amnesie	Wendepunkte	Beruhigung	Falsche Fährte
Mirage Identitätsbewusstlose Amnesiefiguren vs. Antagonisten	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht 1: Beseitigung der antagonistischen Kraft Absicht 2: Wissen über eigene Identität	Hindernis bezüglich Absicht 1	Anagnorisis durch bewusstwerdende Amnesie	Beide Absichten ans Ziel geführt	Beschränkung der Erzählperspektive durch Amnesie – Auswirkung auf Infos zur Filmfigur, verrätselnde Flashbacks
Total Recall Identitätsbewusstlose Amnesiefiguren vs. Antagonisten	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht 1: Beseitigung der antagonistischen Kraft Absicht 2: Wissen über eigene Identität	Hindernis bezüglich Absicht 1	Anagnorisis durch bewusstwerdende Amnesie	Beide Absichten ans Ziel geführt	Beschränkung der Erzählperspektive durch Amnesie - Auswirkung auf Infos zur Filmfigur
Die Bourne Identität Identitätsbewusste Amnesiefiguren vs. Antagonisten	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht 1: Wissen über eigene Identität Absicht 2: Beseitigung der antagonistischen Kraft	Hindernis bezüglich Absicht 2	Amnesie = ii_0 Wendepunkt durch Antagonisten	Absicht 2 ans Ziel geführt Absicht 1 teilweise	Keine
Spellbound Hypnose vs. Amnesie	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht Amnesiefigur: Verhindern der Inhaftierung Absicht Hauptfigur: Verhindern der Inhaftierung der A.figur Absicht beider Figuren: Wissen über Identität	Hindernis bezüglich beider Absichten	Wendepunkt durch Offenbarung der Amnesie und gleichzeitig durch Antagonisten	Beide Absichten ans Ziel geführt	Beschränkung der Erzählperspektive durch Amnesie
Shattered Falsche Rollen durch Amnesie	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht 1: Beseitigung der antagonistischen Kraft Absicht 2: Wissen über eigene Identität	Hindernis bezüglich Absicht 1	Amnesie = ii_0 Wendepunkt durch Eintreten des Antagonisten Anagnorisis durch Erinnerung	Beide Absichten ans Ziel geführt	Beschränkung der Erzählperspektive durch Amnesie – Auswirkung auf Infos zur Filmfigur, verrätselnde Flashbacks

II.3 The Hangover

Orig. Titel:	The Hangover
Drehbuch:	Jon Lucas, Scott Moore
Regie:	Todd Phillips
Produktionsland / Jahr:	USA / 2009
Länge:	100 Min.

II.3.1 Die Handlung

Anlässlich Dougs (Justin Bartha) Hochzeit, beschließen er, seine beiden besten Freunde Stu (Ed Helms) und Phil (Bradley Cooper) und sein zukünftiger Schwager Alan (Zach Galifianakis), einen Junggesellenabend zwei Tage vor der Hochzeit in Las Vegas zu verbringen.

Die vier mieten sich die teuerste Suite im Caesars Palace und stimmen sich für den Abend mit Jägermeister am Dach des Gebäudes ein.

Am nächsten Morgen wachen Dougs Freunde völlig verkatert in der verwüsteten Suite auf, wo sich ein Tiger im Badezimmer befindet, Stu seinen Eckzahn vermisst und ein Baby in der Abstellkammer weint. Obendrein ist Doug nirgendwo aufzufinden und alle drei können sich an nichts vom Vorabend erinnern.

Die drei begeben sich in einem Polizeiauto, welches sie offensichtlich am Vorabend entwendet haben, auf Spurensuche nach Doug. So bringt das Hospitalarmband, das Phil am Handgelenk trägt, den Hinweis, am Vorabend im Krankenhaus gewesen zu sein. Der zuständige Arzt bestätigt ihnen bei Phils Verarztung noch zu viert gewesen zu sein und dass sie zu diesem Zeitpunkt eben von einer Hochzeit gekommen wären.

In der Hochzeitskapelle wo diese Hochzeit offensichtlich stattgefunden hat, stellt sich heraus, dass Stu am Vorabend geheiratet hat. Um dies zu annullieren müssen die drei also die Braut ausfindig machen und erhoffen sich, dass diese etwas über Doug weiß. Als sie sich auf den Weg machen, werden sie von asiatischen Gangstern überfallen, können aber flüchten.

Die Braut bestätigt sodann, dass Doug bei der Heirat noch anwesend war. Mitten in diesem Gespräch platzt die Polizei in die Wohnung und nimmt die drei aufgrund des entwendeten Polizeiautos in Gewahrsam. Phil verhandelt mit den Polizisten, worauf die drei ihren eigenen Wagen vom Abschleppdienst abholen können.

Als sie den Wagen wieder in die Stadt fahren wollen, vernehmen sie ein Klopfen aus dem Kofferraum. In der Hoffnung es sei Doug hüpfert beim Öffnen des Kofferraums ein nackter Asiate heraus der alle drei verprügelt.

Wieder im Hotel angekommen, wartet der verdrossene Mike Tyson auf sie und verlangt von ihnen, dass sie ihm den Tiger wieder zurückbringen, den sie in ihrer Suite verwahren. Als dies geschafft ist und sich im Hause Tyson auf einem Überwachungsvideo herausstellt, dass Doug auch zu diesem Zeitpunkt bei seinen Freunden war, sind sie erleichtert, da sie befürchteten der Tiger könnte ihn erlegt haben.

Danach werden die Männer wieder von den Asiaten überfallen, deren Boss der zuvor entflohenen Nackte aus dem Kofferraum ist. Er verlangt von ihnen bis zum Morgengrauen 80000 Dollar, ansonsten würde er den von ihm gekidnappten Doug nicht frei lassen. Die drei sind völlig außer sich und gehen ins Casino, wo sie durch Alans Rechenkünste das nötige Geld gewinnen.

Bei der Geldübergabe stellt sich heraus, dass die Asiaten den falschen Doug gekidnappt haben. Als die Junggesellen die Hoffnung fast aufgegeben haben, die Hochzeit noch rechtzeitig wahrnehmen zu können, schlussfolgert Stu durch Zufall, dass sie Doug, bevor sie in die Suite schlafen gingen, samt Matratze aufs Dach des Cesars Palace getragen haben müssen.

Tatsächlich befindet sich der völlig dehydrierte und sonnenverbrannte Doug am Dach.

Auch die Hochzeit können die vier Freunde noch rechtzeitig wahrnehmen und Doug heiratet seine Freundin.

Einen pikanten Abschluss finden die Partylöwen in den Fotos der verloren geglaubten Kamera, wo sich auch aufklärt wie Stu seinen Zahn verloren hat.

II.3.2 Auswertung der analytischen Parameter

Fragen zum Handlungsanlass:

In Minute 24 ist der Bräutigam Doug nicht mehr aufzufinden, was die übriggebliebenen zur Suche nach ihm veranlasst. Das Verschwinden Dougs stellt somit den Anlass zur Haupthandlung des Films dar.

Art des Gedächtnisverlustes:

Den Figuren fehlen die Erinnerungen an den Vorabend, also Erinnerungen die dem episodischen Gedächtnis hinzugezählt werden. Das prozedurale und semantische Gedächtnis sind voll in Takt.

Fragen zur Absicht:

Die vier Protagonisten haben bis zu Minute 23 die Absicht, einen „unvergesslichen“ Polterabend in Las Vegas zu feiern. Außerdem wollen sie rechtzeitig zu Dougs Hochzeit zu Hause sein, die zwei Tage nach diesem Abend stattfinden soll.

Daher wollen die Übriggebliebenen am Morgen nach dem Polterabend so schnell wie möglich herausfinden, wo und wann sie ihren Freund verloren haben. (00:23 – 01:25).

Da die Figuren immer wieder von neuen Antagonisten bedroht werden, entwickeln die Amnesiefiguren folglich auch die Absicht die antagonistische Absicht zu neutralisieren (01:08 – 01:18, 00:59 – 01:09, 00:42 – 00:50).

Konflikte:

Da die Hauptfiguren beabsichtigen den verlorengegangenen Freund wieder ausfindig zu machen, um die Hochzeit rechtzeitig wahrnehmen zu können, müssen sich die Figuren erinnern wann und wo sie Doug verloren haben. In diesem Sinne kommt der Blackout einem *Hindernis* gleich.

Immer wieder treten den Figuren Antagonisten entgegen, die die Spurensuche nach Doug sichtlich erschweren. Diese antagonistische Gefahr muss zunächst beseitigt werden um die Suche fortsetzen zu können:

So müssen sie sich darum kümmern, die Mutter des gefundenen Babys zu finden, welche sich gleichzeitig mit Stu am Vorabend vermählte (00:26 – 00:42). Daraufhin werden alle drei von der Polizei festgenommen und müssen mit der Exekutive verhandeln, um so schnell wie möglich wieder freigelassen zu werden (00:42 – 00:50). Zurück im Hotel, werden sie von Mike Tyson genötigt, den gestohlenen Tiger so schnell wie möglich in sein Haus zurückzubringen (00:59 – 01:09). Danach werden sie von einer asiatischen Mafiabande vor das Ultimatum gestellt, bis zum nächsten Morgen 80000 Dollar zu besorgen oder der vermeintlich gekidnappte Doug werde getötet (01:08 – 01:18).

Die eintretenden Antagonisten sind somit ebenso als Hindernisse zu bezeichnen. Erst nachdem diese Hindernisse überwunden sind, können sich die Figuren wieder ihrer Absicht widmen Doug rechtzeitig – vor Ablauf der Frist - zu finden.

Frist

Aufgrund der Darstellungen am Beginn der Rahmenhandlung, in welcher Phil Dougs Freundin beichtet, die Hochzeit könne nicht stattfinden da sie Doug verloren hätten, erhält der Rezipient zu Filmbeginn Grund zur Annahme, dass angekündigte Ereignis – die Hochzeit - könnte nicht eintreten.

Die Aktualität dieser Frist ist jedoch am Beginn der Binnenhandlung noch nicht evident. Erst als sich Dougs Freunde nicht mehr erinnern können, wo Doug geblieben ist, wird die Einhaltung dieses zukünftigen ‚Termins‘ gefährdet. Dougs Verschwinden macht das angekündigte diegetische Ereignis somit zur diegetisch relevanten Frist, da seine Absenz bei der Trauung womöglich ein schlimmes Nachspiel für alle Beteiligten hätte. Dies wird besonders deutlich, als Phil die Braut zum ersten Mal anruft und die Rückkehrfrist verlängert.



ABB. 16 : *THE HANGOVER*: 00:43, PHIL VERSUCHT DIE FRIST BIS ZUR ERWARTETEN HEIMKEHR ZU VERLÄNGERN.

II.3.3 Funktion der Amnesie im Handlungsaufbau

Ähnlich wie im Typus „*Amnesie als Konflikt und Rätsel beim Kampf gegen den Antagonisten*“ wird in *THE HANGOVER* das Amnesiemotiv dramaturgisch hauptsächlich dazu genutzt, der Absicht der Hauptfiguren entgegenzuwirken. Der Black-out ist für die Hauptfiguren daher ein Hindernis.

Dougs Verschwinden konstituiert einen Wendepunkt der Filmhandlung, da sich hier neue Absichten entwickeln.

Die Beruhigung findet statt, als schlussendlich die Hochzeit stattfinden kann.

Der hauptsächliche Unterschied zum Typus „*Amnesie als Konflikt und Rätsel beim Kampf gegen den Antagonisten*“ besteht jedoch in der Zielverfolgung der Figuren.

Während sich Figuren beim eben genannten Typus makrodramaturgisch durch eine antagonistische Gefahr bedroht sehen und die Beseitigung der antagonistischen Absicht eine der Hauptabsichten der Amnesiefigur bildet, ist es in *THE HANGOVER* hauptsächlich die durch Dougs Verschwinden ausgelöste Frist, die von den Figuren eingehalten werden soll. Für den Rezipienten ist dies ein erheblicher Unterschied, da sich bei diesem Typus eher die Frage ergibt; „Können sich die Figuren erinnern wo sie Doug gelassen haben, bevor die geplante Hochzeit stattfinden soll?“, während sich im anderen Typus in erster Linie makrodramaturgische Fragen bezüglich der vergangenen Handlungen der Amnesiefigur, die im Zusammenhang mit dem Antagonisten stehen, ergeben.

II.3.4 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele

Auch in dem Film *BLIND HORIZON – DER FEIND IN MIR*, wird das Amnesiemotiv für das Zustandekommen einer Frist gebraucht.

Auch hier kann, aus Sicht des Rezipienten, die Frage gestellt werden; „Kann sich der Protagonist an die nötigen Ereignisse erinnern, bevor x eintritt?“.

Der in der Wüste aufgefundene Frank Kavanaugh (Val Kilmer) hat nach einer Schussverletzung sein episodisches Gedächtnis verloren. Im Krankenhaus kommen ihm Erinnerungen, die Hinweise auf ein geplantes Attentat auf den Präsidenten darstellen. Zunächst glaubt ihm niemand, da er nicht einmal den Namen des Präsidenten weiß und es eher unwahrscheinlich ist, dass der Präsident einer so kleinen Gemeinde einen Besuch abstattet. Als sich der Besuch jedoch plötzlich ankündigt, wird der Rezipient zur Frage veranlasst, ob sich Frank noch rechtzeitig vor Eintreffen des Präsidenten an die designierten Drahtzieher oder die Killer erinnern kann.

Die Frist entsteht hier anders als in *THE HANGOVER*. Die bruchstückhafte Erinnerung an das geplante Attentat setzt noch keine Frist in Gange, da noch kein angekündigtes Ereignis in der diegetischen Zukunft existiert. Als sich dieses Ereignis schließlich doch ankündigt, wird eine diegetisch relevante Frist ausgelöst. Die Amnesie ist in der Folge auch hier ein Hindernis beim Versuch, die Frist einzuhalten.

Auch in dem weiter oben besprochenen Film *UNKNOWN* tritt das Amnesienmotiv im Zusammenhang mit einem diegetisch angekündigten Ereignis auf. Auch hier könnte beim Rezipienten die Frage entstehen, ob sich die erinnerungslosen Figuren daran erinnern können, wer welcher ‚Partei‘ angehört ist, bevor die Antagonisten eintreffen.

Diese Ankündigung ist dramaturgisch jedoch nicht so entscheidend, da die Figuren vor allem beabsichtigen aus der Lagerhalle zu entkommen, bevor die Gangster eintreffen und nicht so sehr ihre Erinnerung bis zu diesem Ereignis wiederherzustellen.

II.3.5 Typus

In diesen Filmen wird das Motiv der Amnesie dazu gebraucht das Einhalten einer diegetisch relevanten Frist zu erschweren.

Bevor das angekündigte diegetisch zukünftige Ereignis eintritt, muss sich die Figur daran Erinnern was in der Zeit des Gedächtnisverlustes passiert ist, ansonsten läuft sie Gefahr, einen großen Schaden zu erleiden.

Filme dieses Typus würde ich daher mit der Formel „**Amnesie als Hindernis im Kampf gegen die Zeit**“ bezeichnen.

II.4 Butterfly Effect (Director's Cut)

Orig. Titel:	The Butterfly Effect
Drehbuch:	Eric Bress, J. Mackye Gruber
Regie:	Eric Bress, J. Mackye Gruber
Produktionsland / Jahr:	USA / 2004
Länge:	120 Min.

II.4.1 Die Handlung

Evan, die Hauptfigur wächst alleine mit seiner Mutter auf, da sein Vater in einer geschlossenen Anstalt sitzt. Den Jungen plagen immer wieder auftretende Gedächtnislücken, welche ihn zu anstrengenden ärztlichen Untersuchungen zwingen. Während eines Blackouts zeichnet er ein, für einen Siebenjährigen, furchteinflößendes Bild das ihn als Mörder an zwei Bösewichten zeigt. Sein Arzt schlägt vor er solle Tagebücher führen, um die Gedächtnislücken möglicherweise so zu beseitigen.

Die Tagebucheintragungen zeigen jedoch keine positive Wirkung und Evan erleidet zwei weitere Male ein Black out als ihn seine Mutter plötzlich mit einem großen Messer in bedrohender Haltung in der Küche entdeckt und als er sich bei seinem Babysitter, dem Vater seiner Freundin Kayleigh, nackt vor dessen Videokamera wiederfindet.

Der Arzt schlägt vor, Evan solle seinen Vater sehen, da ein Vaterkomplex möglicherweise der Grund für seine Amnesieattacken sein könnte.

Beim Vater in der Zelle verliert Evan abermals das Gedächtnis und er findet sich plötzlich vom Vater gewürgt am Boden wieder. Die Sicherheitskräfte können den Vater jedoch überwältigen und schlagen ihn unabsichtlich zu Tode.

Sieben Jahre später, als Evan mit seinen Freunden einen Streich ausheckt und sie den Postkasten eines Hauses sprengen wollen, hat Evan abermals ein Black out. Seine Freunde meinen er könne sich glücklich schätzen das Ereignis vergessen zu haben, da sie der Vorfall scheinbar sehr traumatisiert hat. Trotz des Vorfalls verlieben sich Evan

und Kayleigh ineinander, was deren Bruder Tommy sehr eifersüchtig stimmt. Aus Rache an Evan verschleppt Tommy Evan's Hund in den Wald und will ihn dort verbrennen. Lenny, Kayleig und Evan werden Zeuge dieses Attentats und beim Versuch den Hund zu retten, erleidet Evan wieder einen Bewusstseins/Gedächtnisverlust wodurch sein Vorhaben den Hund zu retten scheitert.

Aufgrund der jüngsten Vorfälle, beschließt Evans Mutter aus der Gegend wegzuziehen, was für die frischverliebten Evan und Kayleigh sehr bitter ist.

Sieben Jahre später: Evan ist ein erfolgreicher Student am College und hatte er seit seinem Umzug keine Black-outs mehr. Als er in einem seiner Tagebücher liest erfährt er einen Flashback zu jenem Ereignis, als sein Hund verbrannt wurde. Aus Neugierde, ob die Ereignisse die Evan in seinem Flashback gesehen hat auch stimmen, beschließt er zu seinem traumatisierten Jugendfreund Lenny zu fahren, um ihn zu diesem Vorfall zu befragen. Es stellt sich heraus, dass die gesehenen Ereignisse aus dem Flashback tatsächlich so stattgefunden haben.

Als Evan erneut in seinen Tagebüchern liest und den Vorfall mit dem Postkasten nachblättert, erleidet er als junger Evan im Flashback eine Brandwunde am Bauch, die kurioser Weise auch nach dem „Aufwachen“ aus dem Flashback vorhanden ist. Als Evan vom Tod seiner Jugendfreundin Kayleigh erfährt, glaubt Evan wenn er in seinen Flashbacks Narben erleiden kann, müsse er auch in der Lage sein andere Dinge zu ändern. Also liest er den Tagebucheintrag, an dem er sich mit Kayleigh plötzlich nackt vor der Kamera ihres Vaters vorfand. Er schlüpft sodann mit der Persönlichkeit des College-Evan in die des kleinen Jungen und schüchtert den Vater so sehr ein, dass dieser Kayleigh nie wieder etwas Böses antun wird.

Als Evan aus dem Flashback aufwacht, findet er eine völlig veränderte Realität vor, in der er mit Kayleigh liiert ist und sich in einer völlig anderen sozialen Rolle wiederfindet. Kurz nach Erwachen erleidet er einen physisch schmerzhaften Flashback, der Ausschnitte einer glücklichen Vergangenheit der beiden Kinder zeigt - sein Vorhaben scheint geglückt zu sein.

Aber es kommt zum Streit zwischen Evan und Tommy- Kayleighs Bruder. Evan schlägt Tommy zu Tode und landet dafür im Gefängnis.

Der einzige Ausweg aus der Haft sind seine Tagebücher. Nachdem ihm seine Mutter die Bücher zukommen ließ und er die Bücher von anderen Häftlingen zurückerobern konnte, liest er den Eintrag als sein Hund von Tommy verbrannt wurde. Wieder aktiv in der Erinnerung, veranlasst er Lenny mit einem Stück Metall den Jutesack aufzuschneiden in dem Tommy den Hund gefangen hielt. Anstatt den Hund zu befreien sticht Lenny jedoch mit dem Metallstück auf Tommy ein, welcher in der Folge ums Leben kommt. Nachdem Evan aus diesem Flashback wieder erwacht, zeigen sich wiederum radikale Veränderungen in seiner Umwelt. Sein Freund Lenny wurde aufgrund des Vorfalls in eine geschlossene Anstalt verbannt, während Kayleigh als drogenabhängige Prostituierte dahinvegetiert.

Auch diese Realität entspricht nicht Evans Vorstellung und so beschließt er, zu dem Vorfall „zurückzureisen“ als sie als Jugendbande den Postkasten sprengten. Beim Versuch den Knallkörper zu entfernen, sprengt sich Evan jedoch die Hände ab, was zur Folge hat, dass Kayleigh und Lenny ein glückliches Paar wurden.

Als Evan erfährt, dass seine Mutter an Lungenkrebs leidet, weil sie wegen Evans Behinderung zur Kettenraucherin wurde, beschließt er abermals in die Vergangenheit zu reisen um dies irgendwie zu verhindern.

Er liest sich in die Situation ein, als er sich nackt vor der Kamera vorfand. Im Körper des Kindes macht er den Knallkörper ausfindig der ihm später die Hände absprenge sollte. Als er ihn dort im Keller zünden will, gelangt der Sprengstoff irrtümlich in Kayleighs Hände welche durch die Detonation getötet wird.

In der Folge erwacht er in der abgeänderten Realität diesmal selbst in einer geschlossenen Anstalt. Aus dieser Bredouille kann er sich jedoch vorerst nicht befreien, da der Doktor ihm seine „nie existierenden“ Tagebücher nicht aushändigen will. Die letzte Möglichkeit um in die Vergangenheit zu reisen, ergibt sich durch einen Amateurfilm von Evans Geburt. Er begibt sich in den Körper des Babys und erdrosselt sich selbst

mit der Nabelschnur, sodass sein Handeln keine Auswirkungen auf andere mehr haben kann.

II.4.2 Auswertung der analytischen Parameter

Fragen zum Handlungsanlass:

Der Haupthandlungsanlass erfolgt durch Evans Mitgefühl mit seinen früheren Freunden. Er will Ihnen mit seiner Fähigkeit der Zeitreise helfen. (0:49)

Art des Gedächtnisverlustes:

Evans Gedächtnisstörung beläuft sich auf kurze Erinnerungslücken aus der Zeit seiner Kindheit. Ihm fehlen kurze Episoden seiner Erinnerung, die die Fehlerhaftigkeit des *episodischen Gedächtnisses* aufzeigen. Seine anderen Gedächtnisfunktionen sind intakt.

Fragen zur Absicht:

In den Jahren seiner Kindheit und somit bis Minute 29, hegt der Protagonist keine für die Handlung relevanten makrostrukturellen Absichten.

Sein Handeln wird anfangs von seiner Mutter gesteuert, die beispielsweise beschließt, dem psychisch labilen Vater einen Besuch abzustatten und auch entscheidet den Wohnort zu wechseln (00:25).

Nach seinen ersten „aktiv-erlebten“ Flashback beschließt er die Vergangenheit neu zu hinterfragen und befragt seine ehemaligen Freunde zu den vergangenen Ereignissen (0:29-0:35).

Als er die Nachricht erhält, Kayleigh hätte sich das Leben genommen, entwickelt er ein soziales Bedürfnis und will versuchen das Leben seiner Freunde zu bessern. (00:49).

Bis zum Ende des Films bleibt dies Evans makrodramaturgische Hauptabsicht (00:50 – 01:43).

Konflikte durch die Amnesie:

Die Black-outs scheinen für Evan anfangs ein Ärgernis zu sein, da er während der Gedächtnislücken wehrlos ist. Außerdem verwehren Sie Evan Informationen, die er unbedingt wissen möchte. Die Amnesie kann daher als (anfängliches)Hindernis angesehen werden (0:00-0:25).

Rettende Maßnahme

Die Zeitreisen sind für den Rezipienten eher voraussehbare rettende Maßnahmen die die bestehenden Konflikte beheben sollen.

Die Black-outs in der Kombination mit den Tagebucheintragungen aus der Vergangenheit sind Auswege aus gescheiterten Handlungen des Protagonisten der diegetischen Gegenwart und bieten so die Möglichkeit diese abzuändern.

Besonders deutlich bemerkbar ist dies, als Evan nach dem Totschlag an Kayleighs Bruder ins Gefängnis muss und Keyleigh in der Folge auch kein Interesse an Evan mehr hat. Um dies ungeschehen zu machen, liest Evan im Gefängnis einen Tagebucheintrag, wodurch er in der Lage ist diegetisch frühere Ereignisse während seines Black-outs zu manipulieren. Er will sich zu jenem Zeitpunkt mit Kayleighs Bruder versöhnen, um es nie zu einer verhassten Rivalität und so in der Folge zum Totschlag beziehungsweise der Inhaftierung kommen zu lassen. (01:14-01:17)



ABB. 17 : *BUTTERFLY EFFECT*: 01:14, EVAN VERSUCHT IN DIE VERGANGENHEIT, AN DEN ZEITPUNKT SEINES BLACK-OUTS ZU FLÜCHTEN, UM DIE INHAFTIERUNG NIE STATTFINDEN ZU LASSEN UND IN DER FOLGE DEN HERANNAHENDEN RIVALEN IM ZELLENBLOCK ZU ENTGEHEN.

Da der Plan zur Abänderung der vergangenen Ereignisse nicht gelingt, und die Realität nicht zur Bedürfnisbefriedigung Evans führt, muss er immer wieder durch das Lesen seiner Tagebucheinträge in die Zeit seiner

Black-outs reisen um andere Ereignisse „auszubessern“, welche in der Konsequenz seine Absicht schließlich zum Ziel führen könnten.

Insgesamt versucht Evan fünf Mal die diegetische Gegenwart durch seine Flashbackreisen zu verändern.

Die letzte Zeitreise Evans entzieht sich zwar der Logik des gesamten Films, da seine Lebenszeit als Ungeborener wohl nicht den Ereignissen die während seiner Black-outs passierten, gleichkommt, dennoch ist diese „Zeitreise“ als rettende Maßnahme zu sehen, da er den herannahenden Wächtern so entfliehen kann und seine Absicht das Leben seiner Freunde zu bessern, durch seinen Selbstmord als Fötus, erreicht.

II.4.3 Funktion der Amnesie im Handlungsaufbau

Der erste Black-out des jungen Evans ist der Inciting Incident. Seine Mutter reagiert auf dieses Ereignis. Es wird eine Handlung ausgelöst die sich von den alltäglichen Handlungen der Figuren unterscheidet.

Auch beim Rezipienten entstehen durch Evans Konflikt, der durch diesen Black out ausgelöst wird, Fragen was in den Gedächtnislücken passiert, beziehungsweise in Evan vor geht. Nicht zuletzt entsteht diese Frage deswegen, da auch hier die Erzählperspektive auf Evans Wahrnehmungshorizont beschränkt bleibt und so keine Informationen zu den Ereignissen während der Gedächtnislücken vorliegen.

Als die Figur ihren ersten Flashback erfährt, kommt es zu einer „Aktualisierung“ seines Black-outs, die in Evan eine neue Absicht auslöst. Der erste Flashback ist demnach eine Anagnorisis. (0:30) Der zweite Flashback in dem Evan und so auch der Rezipient erfährt, dass bei der Sprengung des Briefkastens zwei Menschen getötet wurden, entdeckt Evan außerdem dass er seine Flashbacks aktiv beeinflussen kann (0:35). Man kann an hier daher von einer Anagnorisis sprechen, die eine Entdeckung einer neuen Fähigkeit der Figur mit sich bringt.

Allerdings ist es in der Folge sein soziales Bedürfnis, welches ihn dazu veranlasst weiterhin in der Zeit zurückzureisen, um die traumatischen Momente im Leben seiner Freunde abzuändern. Dieses Bedürfnis wird durch den Tod seiner Jugendfreundin Kayleigh (00:50) erzeugt.

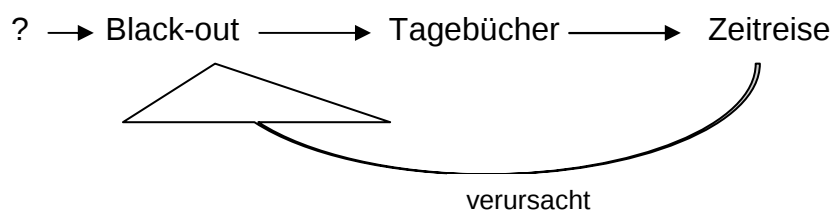
Die Befriedigung Evans primärer Absicht, das Leben seiner Freunde zu bessern ist zumindest im Director's cut nicht erkennbar. Da Evan beschließt, sich noch als Fötus das zukünftige Leben zu nehmen, gefährdet seine Existenz zwar nicht mehr die Entwicklung seiner Freunde und seiner Mutter, da er sodann aber selbst nicht am Leben wäre, kann wohl nicht von einer Befriedigung der Bedürfnisse seiner Person gesprochen werden. (01:44)

Im alternativen Ende der Kinofassung, in welcher Evan einen Film von einem Kindergeburtstag als Zeit/Flashback-Fenster benutzt, in welchem er Kayleigh so sehr beleidigt, dass diese nie wieder etwas mit ihm zu tun haben möchte. In der Folge hat seine Existenz keine Verbindung zu seinen Kindheitsfreunden, ergo wird Evans soziales Bedürfnis und die daraus folgende Absicht ausgelöscht. Dadurch kommt es auch zur Beruhigung (01:44).

Rezeption

Der Rezipient könnte der Annahme sein, Evan hatte als Kind all diese Black-outs, da er in diesen Momenten nicht er selbst war, sondern der in der Zeit gereiste ältere Evan, der diese Momente manipulierte. Die Black-outs wären somit bloß die Folgen der Zeitreisen und wären im Nachhinein betrachtet keine ‚Fluchtorte‘ für die rettenden Zeitreisen, sondern deren Ursachen.

Der ältere Evan benötigte jedoch die Tagebücher um in der Zeit reisen zu können, welche er als Kind nur deswegen zu schreiben begonnen hatte, weil ihn diese Black-outs plagten.



Für diese Konstellation gibt es also keinen Auslöser, wodurch sich ein gewisser Widerspruch um den Zusammenhang der drei Elemente ergibt.

In einem anderen Rezeptionsverständnis sind die Black-outs gewisse Zeitpunkte seines Lebens, an welche er zurückreisen kann und sich dadurch Konflikten entziehen kann. Dieses Verständnis, welche ich auch in der Analyse verarbeite, wird an verschiedenen Momenten der Handlung auch evident: Als Evan im Gefängnis die Tagebücher von seiner Mutter erhält, ist er zunächst außer sich, dass sie nur zwei der Bücher brachte.(1:10) Als sie Evan von anderen Sträflingen entwendet werden, kann er immerhin einige Seiten rausreißen. (1:11)

Gäbe es keine Abhängigkeit der Zeitreisen von den Black-outs, dann wäre Evans Reaktion bei der Übergabe der Bücher unverständlich. Außerdem wäre es auch nicht plausibel, dass er eine Zeitreise anhand der rausgerissenen Seiten nicht zumindest versuchen würde.



ABB.18: *BUTTERFLY EFFECT* (AUSSCHNITT): 00:34 + 1:10, NACHDEM EVAN SEINEN ERSTEN FLASHBACK ERFUHR – MARKIERTE ER SICH IN DEN TAGEBÜCHERN DIE STELLEN AN DENEN DIE BLACK-OUTS PASSIERTEN. ALS IHM SEINE MUTTER NUR ZWEI BÜCHER BRINGT, IST EVAN ÄUßERST VERÄRGERT. DIES WEIST DARAUFHIN, DASS DIE AUFZEICHNUNGEN DER BLACKOUTS FÜR EVANS ZEITREISE MÖGLICHERWEISE WICHTIG SIND.



Abb.19: *BUTTERFLY EFFECT*: 1:12: EVAN KANN EINIGE SEITEN SEINER AUFZEICHNUNGEN AUS DEN ENTWENDETEN TAGEBÜCHERN RAUSREIßEN. DIESE ERMÖGLICHEN ES IHM JEDOCH NICHT IN DER ZEIT ZU REISEN. AUCH DIESE SZENE WEIST DAHER AUF EINEN ZUSAMMENHANG ZWISCHEN BLACK-OUT UND DER MÖGLICHKEIT DER ZEITREISE HIN.

II.4.4 Variationen dieses Prinzips und weitere Beispiele

Der Film *THE JACKET* gebraucht das Amnesiemotiv auf ähnliche Weise.

Der Golfkriegsveteran Jack erleidet nach einem Kopfschuss im Gefecht einen Gedächtnisschwund. Nachdem er von der Armee entlassen wird, begibt er sich auf Heimreise in den Bundesstaat Vermont. Dort hilft er einer Mutter mit ihrer Tochter deren gestrandetes Auto wieder zum Laufen zu bringen. Wenige Zeit später wird er von einem ehemaligen Häftling mitgenommen der bei einer Polizeikontrolle den Beamten überfällt. Beim Schusswechsel trifft Jack eine Kugel und er verliert die Erinnerung an dieses Ereignis. Er wird von der Justiz beschuldigt den Polizeibeamten erschossen zu haben, wird aber als unzurechnungsfähig eingestuft und in eine Anstalt für geistesgestörte Rechtsbrecher eingeliefert. Dort werden an Jack vom Oberarzt Dr. Becker (Kris Kristoferson) Versuche durchgeführt, die seine Gewaltbereitschaft auslöschen sollen. Dabei bekommt er Drogen verabreicht und wird, festgeschnallt in einer Zwangsjacke, in einen Leichenkasten gesperrt. Das Zusammenwirken des amnestischen Zustandes, der Drogen und der klaustrophobischen Angst eröffnen Jack jedoch Erinnerungen aus der Zeit seines Gedächtnisverlusts. Überdies ‚katapultiert‘ ihn dieses Zusammenwirken plötzlich mit einem Schlag in die diegetische Zukunft. In der Zukunft verliebt sich Jack in Jackie, die er damals vor seinem zweiten Gedächtnisverlust kennenlernte als sie noch ein kleines Mädchen war. Als Jack auf seiner Zeitreise in der diegetischen

Zukunft erfährt, dass er in der Anstalt ums Leben kam, setzt das Liebespaar alles darauf herauszufinden wie Jack gestorben ist.

Als Jack wieder in der diegetischen Gegenwart angekommen ist, tritt der unvorhersehbare Unfall ein und Jack ist dem Tod nahe. Er verlangt abermals in die klaustrophobische Kammer gesperrt zu werden und kann von dort wieder in die Zukunft ‚flüchten‘, wo er Jackie erneut kennenlernt.

Wie in *BUTTERFLY EFFECT* verursacht die Amnesie für Jack zunächst einen Konflikt. Der Gedächtnisverlust hindert ihn seine Unschuld vor dem Gericht zu beweisen. Da Jack nicht im Stande ist sich zu erinnern und somit dieses Hindernis nicht überwinden kann, wird er eingesperrt.

Ähnlich wie bei *THE BUTTERFLY EFFECT* sind die ‚Hilfsmittel‘ – die Drogen und die klaustrophobische Angst - die eigentliche rettende Maßnahme um seinem Tod in der Gegenwart zu entgehen. Zwar gibt es in diesem Fall keine Gedächtnislücken zu denen der Protagonist zurückkehrt, allerdings entschlüpft er der Gegenwart ebenfalls durch das Zusammenwirken des amnestischen Zustandes, zugeführter Drogen und klaustrophobischer Angst.

Schlussendlich benützt er das eben angesprochene Zusammenwirken als rettende Maßnahme, um seinem Tod in der Gegenwart entgehen und in der abgeänderten Zukunft glücklich werden zu können.

II.4.5 Typus

Zusammenfassend lassen sich die Filme in denen der Gedächtnisverlust dramaturgisch auf diese Weise zur Anwendung kommt mit der Formel **„Rettung durch ein Zusammenwirken der Amnesie mit einem anderen diegetischen Element“** beschreiben.

In diesen Filmen verursacht der Gedächtnisverlust zunächst ein Hindernis für die Figur. Diegetisch später werden die vergessenen Episoden jedoch als „rettendes Schlupfloch“ vor der bevorstehenden Katastrophe gebraucht. Die Erinnerung und die damit verbundene Rettung gelingen nur, wenn sie im Zusammenwirken mit einem anderen Gegenstand ausgelöst werden, wie etwa einem Tagebuch oder einer Klaustrophobie-erzeugenden Kammer.

Fazit

Diese Analyse brachte mich zur Unterscheidung von vier grundlegend verschiedenen Typen von Amnesiefilmen:

Amnesiefilme des „Kontrasttyps“:

(z.B.: GEFUNDENE JAHRE, IRIS, AN IHRER SEITE, IN SACHEN HENRY, OVERBOARD)

In diesen Filmen hat der Gedächtnisverlust der Hauptfigur hauptsächlich eine *Peripetie* zur Folge. Diese führt dazu, dass die Amnesiefiguren durch den Gedächtnisverlust eine neue gegensätzliche Absicht entwickeln.

Für den Rezipienten führt dies (vermutlich) zu einer Wahrnehmung von zwei völlig unterschiedlichen Persönlichkeiten/Wesensarten der amnestischen Figur.

Amnesiefilme des Typus „Amnesie als Konflikt und Rätsel beim Kampf gegen den Antagonisten“

(z.B.: MIRAGE, DIE BOURNE IDENTITÄT, SPELLBOUND, SHATTERED)

Allen Filmen dieses Typus ist gemeinsam, dass die Hauptfiguren an einer Amnesie bezüglich des episodischen Gedächtnisses leiden. Die ‚vergessenen Episoden‘ führen sowohl bei der Figur als auch beim Rezipienten zu einem Rätsel um einen Zusammenhang zwischen der Amnesie und einem Antagonisten. Entscheidend dafür ist die jeweilige Erzählperspektive und deren Beschränkung auf die Wahrnehmung der amnestischen Figuren.

Der Gedächtnisverlust ist der Figur außerdem stets ein Hindernis sich des Antagonisten zu entledigen.

Amnesiefilme des Typus „Amnesie als Hindernis beim Wettlauf gegen die Zeit“

(z.B.: *THE HANGOVER*, *BLIND HORIZON*)

In diesen Filmen ist der Gedächtnisverlust ein Hindernis beim Versuch eine diegetisch relevante Frist einzuhalten. Interessanterweise konnte ich bei meiner Recherche nur sehr wenige Filme ausfindig machen, in denen das Amnesiemotiv in dieser dramaturgischen Weise Anwendung findet.

Amnesiefilme des Typus „Rettung durch ein Zusammenwirken der Amnesie mit einem anderen diegetischen Element“

(z.B.: *BUTTERFLY EFFECT*, *THE JACKET*)

Für die Amnesiefigur ermöglicht das Zusammenwirken des Gedächtnisverlustes mit einem anderen diegetischen Element, einen Ausweg aus einem unüberwindbaren Konflikt. Dabei wird diese rettende Maßnahme von der Figur öfters und gezielt eingesetzt.

Filme	Amnesie als Handlungsanlass	Art der Amnesie	Absicht	Konflikte durch die Amnesie	Wendepunkte	Beruhigung	Falsche Fährte	Lifeline	Dieget. relev. Frist
Gefundene Jahre <i>Kontrast-typus</i>	Nein – Anlass erfolgt durch Drang nach Freiheit	Vollständiger Gedächtnisverlust / Verlust des episodischen Gedächtnisses	Familienleben / Karriere zu machen Nebenfigur: Amnesieopfer wieder für sich zu gewinnen	Für Nebenfigur: Hindernis	Peripetie durch Amnesie Anagnorisis	Durch Absichtserfüllung der Nebenfigur			
Mirage <i>Amnesie als Konflikt und Rätsel beim Kampf gegen den Antagonisten</i>	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht 1: Beseitigung der antagonistischen Kraft Absicht 2: Wissen über eigene Identität	Hindernis bezüglich Absicht 1	Anagnorisis durch bewusstwerdende Amnesie	Beide Absichten ans Ziel geführt	FALSCH FÄHRTE: Beschränkung der Erzählperspektive durch Amnesie – Auswirkung auf Infos zur Filmfigur, Falsche Fährte durch verrätselnde Flashbacks		
The Hangover <i>Amnesie als Hindernis beim Kampf gegen die Zeit</i>	Nein – Anlass erfolgt durch vermisste Person	Episodischer Gedächtnisverlust	Absicht: Einhaltung der Frist	Hindernis bezüglich Absicht; Komplikation für Absicht 1	Neue Entwicklung durch Amnesie	Durch Absichtserfüllung			Amnesie löst eine Frist aus
The Butterfly Effect <i>Rettung durch ein Zusammenwirken der Amnesie mit einem anderen diegetischen Element</i>	Ja	Episodischer Gedächtnisverlust	Änderung der Realität aufgrund der miserablen Lebenssituationen seiner Freunde		Die Entdeckung seiner Fähigkeit markiert den zentralen Wendepunkt	Beruhigung durch Auslöschung des Handlungsanlasses		Gedächtnislücken stellen den ‚Zufluchtsort‘ aus seinen mikro-dramaturgischen Problemen	

Dieser Unterteilung in Typen kann keine Allgemeingültigkeit oder Vollständigkeit bezüglich der dramaturgischen Anwendung des Amnesiemotivs in allen Amnesiefilmen zugesprochen werden. Nicht nur deshalb, weil ich nicht alle erschienenen Filme mit dem Amnesiemotiv sichten beziehungsweise analysieren konnte, sondern auch deshalb, weil es nicht auszuschließen ist, dass die von mir unterschiedenen dramaturgischen Typen auch in einem Film zusammen auftreten könnten. So wäre es denkbar, dass eine Figur einen Gedächtnisverlust erleidet, der zu einer Persönlichkeitsänderung führt und die Figur gleichzeitig dazu veranlasst nach vermeintlichen Verbindungen/Zusammenhängen zu einem Antagonisten zu suchen. Zusätzlich könnte sich die Figur einer diegetischen Frist unterworfen sehen, die es verlangt sich vor dem Verstreichen der Frist an eine gewisse Information zu erinnern.

Mediographie

Filme

An ihrer Seite. Regie: Sarah Polley. Drehbuch: Sarah Polley, Alice Munro. Can: Film Farm, Echo Lake Productions. 2006. (Orig.: *Away from her*). Fassung: DVD-Kaufvideo. Ascot Elite Home Entertainment. 2008, 110'.

Besessen, Regie: Curtis Bernhardt, USA 1947. (Orig.: *Possessed*).

Blind Horizon - Der Feind in mir. Regie: Michael Haussman. Drehbuch: Paul Benz, Steve Tomlin. USA: Millennium Films. 2003. (Orig.: *Blind Horizon*) Fassung: DVD-Kaufvideo: MGM Home Entertainment, 2004, 99'.

Butterfly Effect. Regie: Eric Bress, J. Mackye Gruber Drehbuch: J. Mackye Gruber, Eric Bress. USA: Bender Spink, Film Engine. 2004. Fassung: DVD-Kaufvideo: Warner Home Video, 2005, Directors's Cut, 109'.

Das Bourne Ultimatum. Regie: Paul Greengrass. Drehbuch: Tony Gilroy, Scott Z. Burns, George Nolfi, n.d. Roman von Robert Ludlum. USA: Universal Pictures. 2007. (Orig.: *The Bourne Ultimatum*), Fassung: DVD-Kaufvideo: Universal Studios Home Entertainment. 2008. 110'.

Der Mann ohne Vergangenheit. Regie: Aki Kaurismäki. Drehbuch: Aki Kaurismäki. FIN/D/FR: Bavaria Film, Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik. 2002.(Orig.: *Mies vailla menneisyyttä*) Fassung: DVD-Kaufvideo: Eurovideo, 2003. 93'.

Die Bourne Identität. Regie: Doug Liman. Drehbuch: Tony Gilroy, W.Blake Herron, n.d. Roman von Robert Ludlum. USA: Universal Pictures. 2002.(Orig.: *The Bourne Identity*) Fassung: DVD-Kaufvideo: Universal Studios Home Entertainment. 2003. 114'.

Die Bourne Verschwörung. Regie: Paul Greengrass. Drehbuch: Tony Gilroy, n.d. Roman von Robert Ludlum. USA: Universal Pictures. 2004. (Orig. *The Bourne Supremacy*). Fassung: DVD-Kaufvideo: Universal Studios Home Entertainment. 2007. 104'.

Ein Mann wo ist mein Auto. Regie: Danny Leiner. Drehbuch: Philip Stark. USA: Alcon Entertainment. Twentieth Century Fox. 2000. (Orig.: *Dude, where is my car?*) Fassung: DVD-Kaufvideo: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001. 80'.

Fight Club, Regie: David Fincher. USA: Atman Entertainment, Twentieth Century Fox. 1999.

Findet Nemo, Regie: Andrew Stanton, Lee Unkrich, AUS/USA, 2003 (Orig.: *Finding Nemo*).

Gefundene Jahre. Regie: Mervin Leroy. Drehbuch: Claudine West, George Fröschel, Arthur Wimperis. USA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1947. (Orig.: *Random Harvest*). Fassung: RBB. 5.5.2007. 122'.

In Sachen Henry. Regie: Mike Nichols. Drehbuch: J.J. Abrams. USA: Paramount Pictures. 1991. Fassung: Orf 1, 15.07.1999, 100'.

Iris. Regie: Richard Eyre. Drehbuch: Richard Eyre, Charles Wood. UK/USA: British Broadcasting Corporation (BBC)/Intermedia Films/Mirage Enterprises/Miramax Films. 2001. Fassung: DVD-Kaufvideo. Miramax Home Entertainment. 2002, 91'.

Memento. Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Christopher Nolan, n.d. Kurzgeschichte von Jonathan Nolan(*Memento Mori*). USA: Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions, Summit Entertainment. 2000. Fassung: DVD-Kaufvideo: Columbia TriStar Home Entertainment, 2002. 109'.

Mirage- Die 27.Etage. Regie: Edward Dmytryk. Drehbuch: Peter Stone. USA: Universal Pictures. 1965. Fassung: N3, 06.05.1999, 105'.

Overboard – Ein Goldfisch fällt ins Wasser. Regie: Gerry Marshall. Drehbuch: Leslie Dixon. USA: Hawn/Sylbert Movie Company/Metro-Goldwyn-Mayer/ Star Partners. 1987.(Orig.: *Overboard*) Fassung: Orf 1, 30.03.1997, 104'.

Paris Texas, Regie: Wim Wenders, BRD/FR/UK: Argos Films, Road Movies Filmproduktion .1984.

Paycheck, Regie: John Woo, USA/Can: Paramount Pictures. 2003.

Plötzlich letzten Sommer, Regie: Joseph L. Mankiewicz, USA: Columbia Pictures. Horizon Pictures. 1959. (Orig.: *Suddenly last summer*).

Secret Window, Regie: David Koepp. USA: Columbia Pictures. Grand Slam Productions. 2004.

Shattered – Tod im Spiegel. Regie: Wolfgang Petersen. Drehbuch: Wolfgang Petersen, n.d. Roman von Richard Neely. USA: Capella International, Davis Entertainment, Palace Pictures. 1991. (Orig.: *Shattered*), Fassung: ORF 1, 02.12.2000. 90'.

Spellbound, Regie: Alfred Hitchcock, USA: Vanguard Films. 1945.

The Hangover. Regie: Todd Phillips. Drehbuch: Jon Lucas, Scott Moore. USA: Warner Bros. Pictures, Green Hat Films, IFP Westcoast. 2009.Fassung: DVD-Kaufvideo: Warner Home Video, 2009. 96'.

The Jacket. Regie: John Maybury Drehbuch: Massy Tadjedin, Tom Bleecker, Marc Rocco. USA/D: Mandalay Pictures, VIP Medienfonds. 2005. Fassung: DVD-Kaufvideo: Highlight Video. 2006, 99'.

The Sixth Sense, Regie: M. Night Shyamalan. USA: Barry Mendel Productions. 1999.

Total Recall – Die totale Erinnerung. Regie: Paul Verhoeven. Drehbuch: Ronald Shusett, Dan O'Bannon, Jon Povill, Dan O'Bannon, Gary Goldman, n.e Kurzgeschichte von Philip K. Dick. USA: Carolco International N.V./Carolco Pictures/TriStar Pictures. 1990. (Orig.: *Total Recall*) Fassung: DVD-Kaufvideo: Kinowelt Home Entertainment. 2000. 113'.

Una pura Formalita, Regie: Guiseppe Tornatore, IT/FR: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Film Par Film 1994.

Unchanging Sea, Regie: D.W. Griffith, USA: Biograph Company. 1910.

Unknown. Regie: Simon Brand. Drehbuch: Matthew Waynee. USA: Rick Lashbrook Films, Eleven Eleven Films. 2006. Fassung: DVD-Kaufvideo: Ascot Elite Home Entertainment GmbH, 2007. 92'.

Vanilla Sky, Regie: Cameron Crowe, USA: Paramount Pictures. 2001.

Vergiss mein nicht. Regie: Michel Gondry. Drehbuch: Charlie Kaufman, Michel Gondry, Pierre Bismuth. USA: Anonymous Content/ Focus Features/This Is That Productions. 2004. (Orig.: *The Eternal Sunshine of a Spotless Mind*). Fassung: DVD-Kaufvideo: Highlight Film. 2004. 108'.

Texte

Aristoteles. *Poetik*. Übs. u. hg. v. Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1989.

Armer, Alan A. *Writing the Screenplay: TV and Film*. 2. Aufl. Belmont, CA: Wadsworth Publishing, 1993. (Orig.: 1988).

Brauneck, Manfred u. Gérard Schneilin (Hg.). *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3., vollst. überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1992. (Orig.: 1986).

Campbell, Joseph. *Der Heros in tausend Gestalten*. Übs.: Karl Koehne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. (Orig.: *Hero with a Thousand Faces*).

Cowgill, Linda. *Secrets of Screenplay Structure: How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Films*. L.A.: Lone Eagle, 1999.

Eder, Jens. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008.

Eick, Dennis, *Drehbuchtheorien: eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH¹, 2006.

Field, Syd, *Das Drehbuch: die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. Übs. Kerstin Winter. Berlin: Autorenhaus-Verlag, 2007.

Fuxjäger, Anton. "Falsche Fährten: Ein Definitionsvorschlag und eine Erörterung jener Untervariante, die durch die Vorenthaltung von expositorischen Informationen zustande kommt". *Maske und Kothurn* 53/2-3: *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*. Hg.: Fuxjäger, Anton, Patrice Blaser, Andrea Braidt u. Brigitte Mair. Wien: Böhlau, 2007. S. 13-32.

Fuxjäger, Anton. "Was zum Teufel ist ein 'Plot Point'? Zur filmwissenschaftlichen Anwendbarkeit eines Begriffs von Syd Field". *Maske und Kothurn* 43/1-3 (o.J. [1999]): 149-162. Online-Publikation: <http://homepage.univie.ac.at/anton.fuxjaeger/texte/field.pdf>, 2003.

Fuxjäger, Anton. *Deadline/Time Lock/Ticking Clock und Last Minute Rescue: Zur Dramaturgie von Fristen und Zeitdruck im populären Film*. Diss. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, 2002. Online-Publikation: <http://homepage.univie.ac.at/anton.fuxjaeger/texte/dissertation.pdf>, 2005.

Hartmann, Britta. „Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatischen Krisenexperiment“ *Was stimmt denn jetzt. unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf. München: Ed. Text und Kritik, 2005, S. 154- 174.

Hünemann, Christoph (Hg.). *Brockhaus Enzyklopädie. Online*. <http://www.brockhaus-encyklopaedie.de> 2005ff, 16.7.2009.

Kirste, Katja. „Black out und Tabula rasa. Zur Funktion des Amnesie-Motivs im filmischen Erzählen“, *All-Gemeinwissen: kulturelle Kommunikation in populären Medien*, Hg. Hans, Krah. Kiel: Ludwig, 2001, S.169-193.

Kirste, „Amnesie-Filme: Eine Auswahl filmographie“, *Berichte und Papiere*. Hg. Düchting, Eder, Wulff, http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0025_03.html, 18.11.2008.

Krützen, Michaela. *Dramaturgie des Films: wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl.², 2006.

Lucey, Paul. *Story Sense: Writing Story and Script for Feature Films and Television*. N.Y.: McGraw-Hill, 1996.

Mckee, Robert. *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Hg. Alexander Wewerka. Übs. v. Eva Brückner –Tuckwiller, Josef Zobel. Berlin: Alexander Verlag Berlin⁵. 2008. (Orig.: *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, N.Y.: Regan Books, 1998)

Pethes, Nicolas/ Ruchatz, Jens (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2001.

Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.

Schmidt Stefanie. *Film und Erinnerung: das Kristall-Bild von Gilles Deleuze als Verschränkung von Sagbarem und Sichtbarem oder Psychoanalyse und Zeitphilosophie*. Berlin:Avinus, 2005.

Schütte, Oliver. *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe, 1999.

Schweinitz, Jörg. „Die Ambivalenz des Augenblicks am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film“, *Was stimmt denn jetzt. unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf. München: Ed. Text und Kritik, 2005, S.89-107.

Seeger, Linda. *Das Geheimnis guter Drehbücher*. Übs. Ursula Keil, Raimund Maessen. Berlin: Alexander-Verlag ⁴, 2001. (Orig.: *Making a good script great: a guide for writing and rewriting*. L.A.: B&T, 1994).

Souriau, Etienne. "Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie". Übs. Frank Kessler. *montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6/2 (1997): 140-157. (Orig.: "La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie". *Revue internationale de filmologie* 2/7-8 (1951): 231-240).

Turim, Maureen Cheryn. *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York: Routledge, 1989.

Vale, Eugene. *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*.Hg. v. Jürgen Bretzinger. Übs. Gabi Galster. München: TR-Verlagsunion ⁶, 2004. (Orig.: *The Technique of Screenplay Writing: A Book about the Dramatic Structure of Motion Pictures*. N.Y.: De Vorss, 1944).

Vogler, Christopher. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Übs. Frank Kuhnke. Frankfurt am Main: Zweitausendeins-Verlag⁴, 2004.

Wittmann, Matthias. „Where is my mind? Von Gedächtnislücken und Gedächtnistücken“ *Maske und Kothurn* 53/2-3: *Falsche Fahrten in Film*

und Fernsehen. Hg.: Fuxjäger, Anton, Patrice Blaser, Andrea Braidt u. Brigitte Mair. Wien: Böhlau ,2007. S.97-109.

Wulff, Hans J. „Hast du mich vergessen? Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer“ *Was stimmt denn jetzt. unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf. München: Ed. Text und Kritik, 2005, S. 147-154.

Wulff, Hans J./Theo Bender (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://lexikon.bender-verlag.de> 2003ff, 12.11.2009.

Anhang

Handlungsprotokoll zu *Memento*

Pos.	Handlung	Schauplatz	Figuren
00:00-00:02	Erschießung eines Mannes mit Schnurbart. Der Mörder des Mannes (Guy Pearce) fotografiert nach dem Kopfschuss die Leiche mit einer Polaroidkamera und schüttelt das unentwickelte Foto. Als einzige Sequenz des Films läuft dieses Ereignis rückläufig ab.	Keller/Lagerhalle	Mörder/Mann mit Schnurbart
00:02-00:03	Leonard Shelby (Guy Pearce) „erwacht“ aus seinem Gedächtnisverlust in einem anonymen Zimmer. Er weist daraufhin, dass er an anterograder Amnesie leidet.	Anonymes Motelzimmer	Leonard Shelby
00:03-00:05	Teddy – der in der Anfangssequenz erschossene Mann mit Schnurbart – holt Leonard vom Motel ab und begibt sich mit ihm zu dem „fucked up building“. Dort liest Leonard die Notiz auf Teddys Polaroidfoto und erschießt ihn.	Motel/ Empfangshalle/ Lagerhalle	Leonard, Teddy
00:05 – 00:07	Leonard beginnt hier seine Erzählung von einem gewissen Sammy Jankis – einem ehemaligen Klienten von Leonard - der genauso wie Leonard jetzt, an anterograder Amnesie litt. Im Unterschied zu ihm hatte dieser kein System und keinen Grund für ein weiteres Leben gehabt. Er hingegen will den Mörder und Vergewaltiger seiner Frau finden und töten.	Motelzimmer	Leonard

00:07 – 00:08	Leonard öffnet einen Umschlag in denen sich Hinweise auf den Mörder seiner Ehefrau befinden. Diese Hinweise führen Leonard dazu, die entscheidende Notiz auf Teddys Polaroidfoto zu machen. „He is the one. Kill him.“	Motelzimmer	Leonard
00:08	Leonard erzählt dem Rezeptionisten seines Motels von seiner „condition“ – seinem Amnesiezustand – und vom Mord an seiner Frau.	Motel	Leonard
00:09-00:10	S/W Leonard erzählt dem Gegenüber am Telefon von seinem System des Erinnerns via Tätowierungen und Polaroidfotos.	Motelzimmer	Leonard
00:10-00:15	Leonard reibt sich auf der Toilette eines Frühstücklokals eine Tätowierung mit dem Schriftzug – „Remember Sammy Jankis“. Als er die Toilette verlässt übergibt ihm ein Kellner den Umschlag in dem Leonard die Hinweise finden wird, die Teddy als Mörder entlarven.	Frühstückslokal	Leonard
00:16 – 00:21	Leonard fährt zum Frühstückslokal in welchem er eine gewisse Natalie trifft. Nach anfänglicher Zänkerei, übergibt sie ihm den Umschlag mit den Informationen die ihn zu Teddy führen werden. Sie bemerkt, dass ihm die Rache nicht helfen werde, da er sich wohl nicht daran erinnern wird. Er entgegnet ihr und verspricht, dass er sich in diesem Fall ein weiteres „freaky Tattoo“ zulegen werde. Natalie gibt ihm außerdem eine Adresse wo er seine Rache ungestört durchführen kann. Außerdem gibt sie ihm den Schlüssel für sein Motelzimmer, den er anscheinend bei ihr vergessen hatte.	Frühstückslokal	Leonard, Natalie
00:21	Leonard erzählt am Telefon von seinem früheren Beruf als Versicherungsagent – als welcher er die Richtigkeit von Versicherungsfällen überprüfte und so eine gewisse Menschenkenntnis erwerben konnte.	Motelzimmer	Leonard

00:22	Leonard geht mit Teddy essen. Er rät Leonard, sein Leben und vor allem seine Handlungen nicht seinen Notizen auf den Polaroids anzuvertrauen. Er entgegnet jedoch dass seine Notizen, Fakten entsprechen und somit zuverlässiger als Erinnerungen sind, die verschwommen und somit uneindeutig erscheinen können.	Speisebar	Leonard, Teddy
00:24	Leonard fährt zu seinem Hotel, wo er den Rezeptionisten fragt ob sein Zimmer aufsperrbar könnte, weil er denkt den Schlüssel verlegt zu haben. Es stellt sich heraus, dass der Motelinhaber Leonard betrügt und ihm in Wirklichkeit zwei Zimmer verbucht. Er gibt ihm den Rat, sich immer eine Rechnung schreiben zu lassen.	Motel	Leonard, Rezeptionist
00:25	Leonard erzählt weiter von Sammy Jankis und den Versuch in zu konditionieren und ihm so zu Erinnerung zu führen	Motelzimmer	Leonard, Sammy Jankis
00:27	Leonard wacht neben einer Frau in einem fremden Bett auf. Es ist Natalie, die ihm verspricht mehr über den Mörder seiner Frau herauszufinden. Sie revanchiert sich bei ihm weil Leonard auch ihr geholfen hatte	Natalies Hause zu	Leonard, Natalie
00:31	Leonard kommt bereits in der Dämmerung bei Natalie an und fragt sie ob sie <u>die</u> Natalie sei. Er ist völlig außer sich und will wissen, in was für ein Schlamassel sie ihn geritten habe, als er ihr ein Polaroidfoto von einem gewissen Dodd zeigt, der darauf völlig blutüberströmt abgebildet ist. Darauf beruhigt sie ihn, und erklärt, dass Leonard ihr seine Hilfe angeboten hätte, da sie von Dodd geschlagen wurde, was durch Abschürfungen am Gesicht erkennbar ist. Sie zeigt ihm auch ein Foto von ihrem Ex-Freund Jimmy der nach einem Treffen mit einem gewissen Teddy nie mehr zurückgekommen ist. Auf dem Polaroid von Natalie, das Leonard in seiner Tasche hat, notiert er sich unter einer durchgestrichenen Notiz, dass sie genau wie er, jemanden verloren hätte. Danach legt er sich zu ihr ins Bett.	Natalies Hause zu	Leonard, Natalie

00:39	.Leonard erwacht in einem anonymen Motelzimmer und findet eine Waffe im Nachtkästchen. Als er den Wandschrank öffnet, befindet sich ein mit Blut überströmter Mann darin namens Dodd. Auf dem zugehörigen Polaroidfoto, steht der Hinweis Natalie wegen Dodd zu konsultieren. Teddy steht plötzlich vor der Tür, der ihm hilft Dodd loszuwerden.	Dodds Motelzimmer	Leonard, Dodd, Teddy
00:44	Leonard „erwacht“ in einem Badezimmer mit einer Weinflasche in seiner Hand und „fühlt sich gar nicht betrunken“. Im Glauben er befinde sich in seinem eigenen Motelzimmer nimmt er eine Dusche. Plötzlich betritt der tatsächliche Bewohner des Zimmers ein und Leonard schafft es ihn zu überwältigen	Dodds Motelzimmer	Leonard, Dodd
00:47	Leonard findet sich urplötzlich in einer Verfolgungsjagd wieder und ist sich nicht sicher wer Jäger und Gejagter ist. Er schafft es zu flüchten und fährt zu Dodds Motelzimmer – der der Verfolger ist. Im Motelzimmer wartet er mit einer Flasche um Dodd zu überwältigen	Auf einen Campingplatz	Leonard, Dodd
00:50	s/w Immer noch am Telefon – erhält Leonard die Information, dass der Mörder seiner Frau Zugang zu Drogen hat	Motelzimmer	Leonard
00:51	Leonard wird in seinem Jaguar von einem hinter ihm fahrenden Auto bedrängt und aufgefordert zur Seite zu fahren.	Straße, Auto	Leonard, Dodd
00:53	Leonard verbrennt die Sachen seiner Frau und steigt wieder ins Auto.	Abgelegener Ort	Leonard

00:55	Leonard wacht in seinem Bett auf und denkt er habe seine Frau im Badezimmer gehört, In Wahrheit ist es eine Prostituierte die auf der Toilette Kokain schnüffelt.	Motelzimmer	Leonard, Prostituierte
00:57	Auf einem Bierdeckel findet er die Adresse des Motels „Discount Inn“. Er checkt dort ein und ruft eine Partneragentur an, wo er eine Prostituierte zu sich bestellt.	Discount Inn	Leonard
01:00	s/w Am Telefon erzählt Leonard weiter die Geschichte von Sammy Jankis und wie dessen Frau versucht hat herauszufinden, ob Sammy seine Krankheit vortäuschen würde., indem sie Essen vor seinen Augen versteckt hat, Wenige Augenblicke später konnte sich Sammy nicht mehr daran erinnern.	Motelzimmer	Leonard, Erinnerung: Sammy, Sammys Frau
01:03	Als Leonard in sein Auto steigt, erschrickt er zurück, da der ihm unbekannte Teddy darinsitzt. Teddy glaubt Natalie will ihn reinlegen – ihr Freund ist ein Drogendealer und Lenny könnte negativ in die Sache verwickelt werden. Teddy fordert Lenny auf sich aufzuschreiben, dass er Natalie nicht vertrauen sollte, was er auch macht. Teddy macht ihn darauf aufmerksam dass er nicht einmal mehr wüsste wann er diese Investigation begonnen hätte und er gar nicht mehr wisse wer er wirklich sei. Teddy gibt ihm den Ratschlag des discount inn und steigt aus dem Auto aus. Als Teddy ausgestiegen ist, entdeckt Leonard die Notiz „Don't believe his lies“ auf Teddys Foto. Daher fühlt er sich veranlasst, die Notiz zu Natalie wieder von deren zugehörigen Foto zu streichen. Er macht sich auf zum Discount Inn.	In Leonards Auto	Leonard, Teddy
01:06	s/w Während des Telefonierens entdeckt Leonard auf seinem Körper die Tätowierung mit dem Schriftzug „Never answer the phone“ Als er den Gesprächspartner nach seinem Namen fragt, legt dieser auf.	Motelzimmer	Leonard

01:07	Leonard findet keinen Stift um sich etwas zu notieren. Natalie kommt zurück und blutet aus der Nase. Sie gibt vor Dodd hätte sie so zugerichtet. Aus Mitleid mit Natalie lässt er sich Dodds Adresse geben – er will ihn für seine Gewalt an Natalie büßen lassen.	Natalies Hause	zu	Leonard, Natalie
01:10	s/w Das Telefon läutet. Leonard ist sichtlich nervös, weist den Anruf ab und gibt an der Rezeption Bescheid, dass keine Anrufe zu ihm durchgestellt werden sollen	Motelzimmer		Leonard
01:10	Natalie kommt äußerst verärgert zurück, da sie in Geldsorgen ist, die ihr ihr verschwundener Freund Jimmy aufgebürdet hat. Sie verursacht einen Streit mit Leonard, provoziert ihn und schimpft auf seine verstorbene Frau. Daraufhin schlägt Leonard Natalie zu Boden, so dass sie aus der Nase blutet. Natalie verlässt mit einem syphisanten Lächeln die Wohnung und Leonard versucht vergeblich einen Stift um sich dieses Ereignis zu notieren.	Natalies Hause	zu	Leonard, Natalie
01:14	Natalie nimmt Leonard mit zu sich in die Wohnung. Er erzählt ihr seine Geschichte und dass er den Mörder selbst suche, da ihm die Polizei nicht glaubt. Natalie verlässt die Wohnung um sich mit jemanden zu treffen.	Natalies Hause	zu	Leonard, Natalie
01:18	s/w Das Telefon läutet weiterhin. Ein Umschlag wird unter der Tür reingeschoben auf dem „answer the phone“ geschrieben steht. Im Umschlag befindet sich ein Polaroidfoto, das Leonard in extatischer Miene mit nacktem Oberkörper zeigt.	Motelzimmer		Leonard
01:19	Leonard bekommt von Natalie in der Bar in der sie arbeitet ein Bier spendiert. Als er davon trinkt, lacht ihn ein Mann an der Bar aus. Natalie ist etwas irritiert, ist überzeugt, dass er an anterograder Amnesie leidet und nimmt das Bier wieder, da sie ihm ein neues bringen will.	In Natalies Bar		Natalie, Leonard

01:20	s/w Das Telefon läutet abermals und Leonard entschließt sich doch abzuheben. Er ist sichtlich nervös, da sein Gesprächspartner ein Kriminalbeamter der Polizei zu sein scheint.	Motelzimmer	Leonard
01:21	Er findet in seiner Jackentasche einen Bierdeckel einer Bar, worauf eine Nachricht von einer Natalie steht. Er begibt sich in die Bar und sie erkennt ihn wieder. Sie sagt; er sei doch der Erinnerungstyp – ihr Freund Jimmy Grant habe ihr davon erzählt. Er hätte den Bierdeckel in seiner Tasche gefunden und deshalb sei er vorbeigekommen. Natalie fragt verwundert: „In your pocket?“. Daraufhin lässt sie einen Gast, sowie auch ihn selbst in ein Bier spucken. Als sich Leonard an einen Tisch gesetzt hat, tischt sie ihm das Bier auf.	Auto, Natalies Bar	Leonard, Natalie
01:23	s/w Leonard erklärt dem Inspektor seine Nervösität damit, dass es in seinem Zustand Schuldgefühle gibt die man sich selbst gar nicht erklären kann. Er bringt ihm das Beispiel von Sammy Jankis, der seine Frau mit einer Überdosis Insulin getötet hatte, da diese seine Krankheit testen wollte und Sammy vergessen hatte, dass er seiner Frau bereits mehrere Insulinspritzen verabreicht hatte.	Motelzimmer	Leonard, Erinnerung: Sammy und dessen Frau
01:26	Leonard macht eine Vollbremsung bei einem Tattooladen und lässt sich ein Nummernkennzeichen eintätowieren. Teddy kommt in den Laden und lügt ihn an; er sagt ein Cop wäre auf der Suche nach ihn und er solle sich andere Kleider anziehen sowie seinen Wagen verstecken. Lenny geht auf die Toilette um sich die Sachen anzuziehen und entdeckt dort die Notiz „Dont believe his lies“ auf Teddys Foto. Daraufhin macht sich Lenny hinter Teddys Rücken davon und entdeckt in seiner Jackentasche den Bierdeckel von Natalies Bar.	Tattooshop	Leonard, Teddy
01:31	s/w Leonard trifft sich mit dem Inspektor in der Lobby und es stellt sich heraus, dass sein Gesprächspartner Teddy war. Er gibt ihm die Information wo er den Mörder seiner Frau findet. Bevor Leonard abfährt macht er noch ein Foto von Teddy. Leonard begibt sich in einem Pick-up zu einer abgelegenen Lagerhalle, wo ein gewisser Jimmy in einem Jaguar auftaucht. Das Filmbild wechselt von schwarz/weiß in Farbe. Jimmy erkennt Leonard wieder und wundert sich wo Teddy sei. Leonard überfällt ihn und gibt ihm die Chance um	Motel, abgelegene Halle, Tätowierladen	Leonard, Jimmy, Teddy

	Vergebung für seinen Mord zu bitten. Jimmy schwört die Frau nicht umgebracht zu haben. Dennoch erwürgt Leonard, Jimmy und zieht sich danach seine Kleidung an. Als Jimmy beim letzten Atemzug Sammy seufzt, wird Lenny misstrauisch ob er denn den richtigen erwürgt hätte. Als Teddy am Tatort eintrifft, tut dieser zunächst so als würde er Leonard nicht kennen. Lenny aber kann sich noch an Teddy erinnern und entlarvt ihn so als Lügner. Teddy erklärt ihm, dass er den richtigen Mörder seiner Frau schon längst gefunden hätte und er Jimmy als Mörder vorgab um ihn zu beseitigen und ein wenig „extra money“ zu machen. Teddy behauptet außerdem, dass es gar keinen Sammy gebe und er dessen Schicksal mit dem eigenen verwechselt, denn Leonards Frau hätte den Überfall überlebt und sei später an einer Überdosis Insulin gestorben. Teddy selbst habe damals die Ermittlungen geführt und habe Leonard geholfen den Räuber zu finden. Leonards Foto in extatischer Pose, sei zu dem Zeitpunkt entstanden als er den richtigen Mörder seiner Frau getötet hatte. Leonard ist schwer bestürzt und zornig über Teddys Geschichte. Auf Teddys Foto, notiert er sich „Dont believe his lies“ und notiert auf einen Zettel Teddys Autokennzeichen, welches er sich als neues Faktum tätowieren lassen will. Er merkt dazu an; „Do I lie to myself to be happy? – In your case Teddy, yes I will.“ und verbrennt das Foto dass ihn selbst nach der erfolgreichen Rache zeigt. Anschließend schnappt er sich den Jaguar des ermordeten Jimmy und macht eine Vollbremsung beim nächsten Tätowierladen.		
--	---	--	--

Danksagung

Vielen herzlichen Dank,

an meine Eltern Heinz und Brigitte Kozel, meinen Bruder Matthias Kozel
und meine Freundin Sachi Cote, die mich alle in jeder Hinsicht über meine
gesamte Studienzeit unterstützt haben.

Abstracts

Deutsches Abstract:

In zahlreichen Filmen erleidet eine der Hauptfiguren einen Gedächtnisverlust. In den Amnesiefilmen zwischen 1940 und 2009 erfahren manche Figuren durch die Amnesie eine Persönlichkeitsänderung, während sich andere mit der Frage nach dem Zusammenhang mit einem Antagonisten oder gar nach ihrer eigenen Identität konfrontiert sehen. Manche Figuren müssen sich durch die Amnesie einer entstehenden Zeitfrist fügen, während wieder andere Figuren ihren amnestischen Zustand gezielt als rettende Maßnahme nutzen. In dieser Arbeit wird der dramaturgische Gebrauch des Amnesie-Motivs untersucht, um die Filme anschließend in verschiedene dramaturgische Typen rubrizieren zu können.

Abstract in English:

In countless movies one of the main characters suffers from amnesia. In movies dealing with amnesia between 1940 and 2009, there are some characters who encounter a severe change in personality, while others see themselves confronted with a riddle about the connection between their opponent and their own identity. The memory loss of other characters again, causes a race against time, as the characters have to find out about their forgotten actions before the dramatic event takes place. By contrast, some amnesic characters use their disordered mind by linking their state of amnesia with another device, which allows them to solve a dramatic problem.

It is the main goal in this thesis to categorize different techniques of scriptwriting which result by the authorial use of the amnesic character.

Lebenslauf – Lukas KOZEL

Persönliche Daten:

Geburtsdatum	16.11.1984
Geburtsort	Melk (Niederösterreich)
Staatsangehörigkeit	Österreich
Muttersprache	Deutsch

Schulische und Berufliche Bildung:

2004 – 2010	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2004 – 2008	Studium der Publizistik- u. Kommunikationswissenschaft
1995-2003	Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Wieselburg (Niederösterreich)
1991-1995	Volksschule Erlauf

Präsenzdienst

2003 – 2004	Pionierbataillon 3, Melk/NÖ
-------------	-----------------------------

Berufliche Erfahrung und Praktika:

2009-	Spotzer (AT/NL) – Media Advertising. Tätigkeit: Videograph / Schnitt
2008	WABI-TV (USA) Tätigkeit: Intern in Productiondepartment
2007	Concorde Filmverleih (AT) Tätigkeit: Redaktionsassistent
2007	Prisma Entertainment Production (AT) Tätigkeit: Assistenz in Redaktion, Produktion und Postproduktion