

Mnemozid auf *Shutter Island* (2010)

Scorseses Traumatologie des 20. Jahrhunderts

*Abstract: Mnemocide on Shutter Island (2010). Scorsese's traumatology of the 20th century. "You gotta make a choice ... If you wanna uncover the truth ... you have to let her go!" – With these lines, spoken by a madman at Ashcliffe Hospital on Shutter Island who is expecting the night of enlightenment: the lobotomy in the lighthouse, Scorsese reveals a schizophrenic structure of his film and thus makes us an offer: it's our choice whether we want to follow the narrative structure of the film – its plot twists, bifurcations and retroactive mechanics – and therefore consider *Shutter Island* (2010) as just another (and maybe failed) *mind game* movie, or to watch its pulp images and vivid Technicolor dreams as a complex phantasmagory, composed of highly campy screen memories that, at the same time, encrypt and recall traumatic incidents and mnemocidal tendencies of the 20th century. The proposed diagrammatic approach investigates Scorsese's film as a field of forces and relations that let private and public spheres, individual and collective memory, US American and European traumata irradiate and irritate each other.*

Key Words: history of film, history of psychiatry, memory, traumatization, archaeology



Abbildungen 1 und 2: *Shutter Island* (2010), Martin Scorsese

*It's like you got yesterday, today and tomorrow,
all in the same room. There's no telling what can happen.*

Billy the Kid in Todd Haynes *I'm not there*

*You flood into history and history floods into you.
You flood into America and America floods into you.*

Philip Roth, *I married a Communist*

I. In den Korridoren der Erinnerung¹

„It's about exposing the truth ... this is a game, it's for you. You gotta make a choice ... If you wanna uncover the truth ... you have to let her go!“ – Mit diesen Sätzen, gesprochen von jenem Patienten/Gefangenen, der im Hochsicherheitstrakt des *Ashecliffe Hospitals* auf das Dunkel der schlussendlichen Aufklärung – die Lobotomie im Leuchtturm – wartet, wird nicht nur U.S. Marshal Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) vor eine Entscheidung gestellt. Mit diesem Satz flackert in den tropfnassen Gewölberitzen und Schock-Korridoren der experimentellen Psychiatrie eine Schizophrenie des Films auf. Und somit auch: eine Öffnung für Lektüremöglichkeiten. Was will der Film denn wirklich sein? „Mysterious and sinister, but headed where precisely?“², eine in den Rezensionen zu *Shutter Island* häufig gestellte Frage. Scorsese – und was wäre er ohne sie: Thelma Schoonmaker³ – ist ein Virtuose darin, sein Unbehagen in der Kulturindustrie als offene Wunde zu verhandeln und seine Zugeständnisse als Geständnisse zu markieren oder plötzlich gar aufzukündigen. Erinnert sei nur an den unterschätzten Großstadtwestern *Gangs of New York* (2002) und an die Dreistheit, mit der Scorsese in diesem Fall das finale, racheologisch aufgebaute Duell Amsterdam vs. Bill (*the Butcher*) in den *draft riots* von 1863 ganz einfach untergehen und zur Nebensache werden lässt. Hier wird plötzlich klar, worum es (Scorsese) geht: nicht um Figurenpsychologie und den Plot der Rache, sondern um D. W. Griffith, Parallelmontagen und das Gegen- wie Ineinander von privater und öffentlicher Sphäre. *You gotta make a choice ...* – auch *Shutter Island* lässt seinen multipel traumatisierten Helden zwischen privatem Rachemotiv und Wahrheitssuche im Interesse der Öffentlichkeit den Verstand verlieren, wobei der Konflikt privat vs. öffentlich – wie so oft bei Scorsese – seine katholische Strukturiertheit kaum verleugnen kann.

Zurück zur Ausgangsfrage: Womit haben wir es im Fall von *Shutter Island* denn wirklich zu tun? In ihrem Text *Impressions of a shoot*⁴ gibt die argentinische Filmemacherin Celine Murga folgenden Bericht über ihre ersten Eindrücke bei der Besichtigung der Dreharbeiten:

„Saturday 26 April

First impressions of script. It's Kafka / Welles (*The Trial*) / Hitchcock / *After Hours*, set in the '50s, given a film noir adaptation. The story of a man facing his fears ...

Sunday 27 April

I tell Marty the script reminded me of *The Trial* by Welles. He says it's one of the references they worked with. References to *The Trial*: corridors, tunnels and low, claustrophobic ceilings. Angular lenses. [...]

Wednesday 2 July

The last day of shooting. It's very hot. Retakes. It is quite remarkable because the set for the interiors of the ferry bath are constructed in the same parking lot as a corridor in Dachau.

On one side, a corridor in Dachau with all the famished-looking extras, behind barbed-wire fences. On the Dachau décor it is snowing (artificial snow is poured on) while on the other set it isn't.

This almost surreal superimposition of sceneries creates a strange, hallucinatory feeling on set. Cinema as the purest, most fantastic fiction/recreation.“

Schon am Set haben wir es also mit Korridoren zu tun, die – einer kracauerschen *Kaliko-Welt*⁵ vergleichbar – historische Zusammenhänge aufheben und neu verweben. Der Korridor von Dachau führt ins Interieur jener Fähre, mit der Teddy Daniels und sein Partner in den 50er Jahren landen. Geschichte beginnt sich als Erinnerung in den Korridoren der Psychiatrie zu verlaufen. Wir werden hierauf noch öfters zurückkommen. Vorerst sei bemerkt, dass Scorsese die Korridore auf *Shutter Island* dazu benützt, Filmgeschichte – und deren *Geschichtlichkeit*⁶ – zu *re-membern*: um- und durchzuarbeiten.



Abbildungen 3, 4, 5 und 6: *The Trial* (1962), Orson Welles, *Shock Corridor* (1963), Sam Fuller, *The Shining* (1980), Stanley Kubrick; *Shutter Island* (2010), Martin Scorsese

Wenn es nicht nur in den Köpfen der Patienten stürmt, sondern plötzlich auch in den Korridoren zu regnen beginnt, dann findet hier der *expressionistic touch* Sam Fullerscher Schock-Korridore einen Nachhall. Gleichzeitig führen uns Scorseses Korridore in das Overlook-Hotel aus Stanley Kubricks *The Shining* (1980). Und, immer wieder, wie ein Refrain: in die klaustrophobisch konstruierten Räume von Orson Welles' Cold-War-Version von Kafkas *The Trial* (1962). Hinzu kommt, dass die eingangs erwähnte Szene im Hochsicherheitstrakt topologisch exponiert ist wie Kafkas

Parabel *Vor dem Gesetz* (aus dem berühmten *Domkapitel*). Immer wieder finden sich Monologe und Dialoge in Scorseses Filmen, die sich gegenüber den umgebenden Paroxysmen und (Bilder-)Stürmen durch eine wohltuende Ruhe auszeichnen und topologisch funktionieren wie das Auge im Hurrikan. Erinnerung sei an die Theater-Szene aus *Cape Fear* (1991), in der Danielle Bowden (Juliette Lewis) auf den *big bad wolf* in Gestalt von Max Cady (Robert De Niro) trifft und im Zuge eines langen Dialogs ihre sexuelle Neugier entdeckt, oder auch an den machiavelistischen „Amerika-Monolog“ von Bill, the Butcher‘ Cutting in *Gangs of New York*: „You know how I stayed alive this long? All these years? Fear.“ Das zweite Kapitel hierzu liefert jener Gewalt-Monolog, den der Chefaufseher (Ted Levine) auf *Shutter Island* während der Fahrt im Jeep hält: „God gave us violence!“

Die im Hochsicherheitstrakt des *Ashecliffe Hospitals* deutlich werdende Zerrissenheit Teddys zwischen zwei Seelen, die seine Brust bewohnen – einer öffentlichen und einer privaten Seele –, lässt ein Strukturprinzip erkennen, das dem Film wie ein „conspirational text“⁷ zugrunde liegt und dessen Traumato- wie Mnemo-Logik entscheidend mitbestimmt. Es geht um das Kräfteverhältnis zweier Traumata (und ihrer Insistenzen): einem privaten Trauma – den Tod von Teddys Frau und den gemeinsamen Kindern – und Teddys post-traumatischen Erinnerungen an die Befreiung des Konzentrationslagers von Dachau. Beide Traumata suchen Teddy in Form von überdeterminierten, multipel codierten Deck- und Kompositerinnerungen heim, die auf verschiedene *background wounds* zurückgehen. Nicht zuletzt deshalb wurde dem Film von vielen Seiten vorgeworfen, die Verbrechen des Dritten Reichs auf eine Ebene mit individuellen Psychosen zu bringen.⁸ Was derartige Vorwürfe erstaunlicherweise kaum berücksichtigt, ist der Umstand, dass die Korridore der Psychiatrie ganz besondere Milieus der Erinnerung sind, in denen Erinnerungen restratifiziert und reetabliert, ausbuchstabiert oder ausgeblendet – *spelled and shuttered* – werden, in denen mentale und gouvernementale Zustände interferieren, *altered states* induziert werden und – besonders bemerkenswert – in denen Traumata sich gegenseitig durchkreuzen, kontaminieren und irritieren. Auch Fuller hat seine Schock-Korridore in erster Linie dafür benützt, um verschiedenste Standpunkte und *points of remembering* miteinander zu konfrontieren.⁹ Und *The Shining* ist zwar kein Psychiatrie-Film, folgt aber einer vergleichbaren Traumato-Logik des *cross-mappings*:

„Jack Nicholson of ‚The Shining‘ is possessed neither by evil as such nor by the ‚devil‘ or some analogous occult force, but rather simply by history, by the American past as it has left its sedimented traces in the corridors and dismembered suites of this monumental rabbit warren, which oddly projects its empty formal after-image in the maze outside (significantly, the maze is

Kubrick's own addition). Yet at this level the genre does not yet transmit a coherent ideological message, as Stephen King's mediocre original testifies: Kubrick's adaptation, indeed, transforms this vague and global domination by all the random voices of American history into a specific and articulated historical commentary [...].¹⁰

Nicht nur, dass das *Overlook Hotel* auf einem Friedhof errichtet wurde, auf dem *american natives* begraben liegen (erste Schicht), sehnt sich Jack in die *leisure class* der 20er Jahre zurück (zweite Schicht), die auf die Gegenwart des Hotels (dritte Schicht) eine magische Anziehungskraft ausübt, wobei diese Gegenwart noch dazu von rassistischen Dämonen und Wiedergängern – Opfern wie Tätern – eines Familien-Massakers heimgesucht wird (vierte Schicht).¹¹

Zurück zum ‚Domkapitel‘ aus *Shutter Island*, der Szene im Hochsicherheitstrakt: *This is a game, it's for you. You gotta make a choice!* – Nicht nur Teddy, auch der Zuschauer darf sich in diesem Moment trans-diegetisch adressiert fühlen. Für einen kurzen Moment öffnet der Film seine Tür und fordert das Publikum heraus, seine Haltung zum Film zu überdenken. Sollen wir der konventionellen Narrato-Logik des Films folgen – seinen Plot Twists, Bifurkationen und retroaktiven Mechaniken – und *Shutter Island* als weiteres, vielleicht sogar gescheitertes *Mind Game Movie* (Elsaesser) betrachten, das uns mit einem kaum überraschenden *surprise ending* wieder einmal erzählt: *It's all in your head, in your brain, in your membrain!?* Oder geht es darum, einer anderen Dimension des Films auf die Spur zu kommen, die allzu viele *Mind Game Movies* unter ihren Schichten aus Deckerinnerungen und Traumebenen vergessen zu haben scheinen: den soziopolitischen Rahmenbedingungen jeder *mental imagery*. Erinnerung ist immer auch die Arbeit am Bild (und seiner Relation zu einem Außen). Wenn Lars Henrik Gass in seiner Streitschrift über *Film und Kunst nach dem Kino* feststellt, dass „Film [...] zum *Game*“ geworden sei, weil er keine alternative Wahrnehmung der Welt mehr vorschläge, sondern nichts als ein „narzisstisches, [...] manipulierbares Bild“¹² geworden sei, dann sucht Scorsese's Film vielleicht sogar nach einem Ausweg aus diesem Dilemma der Selbstreferentialität.

Scorsese ist kein guter Lügner und somit auch kein echter Mind-Game-Player. Für einen Vergleich mit David Lynch ist er zu materialistisch, für einen Vergleich mit Christopher Nolan zu wenig manipulativ. Sein nervöses Agitations- und Mitteilungsbedürfnis speist sich aus ganz anderen Quellen. In *Shutter Island* sind dies Fullerscher Existenzialismus und (Dis-)Sensationalismus. Vor allem auch ist Scorsese ein ausgesprochen versierter Ikonoklast, Schmuggler und Verpackungskünstler, ein Vertreter des *pure cinema*, der Stilgeschichte und die Geschichtlichkeit des Stils verwendet, um einen anderen Film hinter dem Film entstehen zu lassen. Dementsprechend soll in der Folge argumentiert und demonstriert werden, dass *Shutter Island* den *historic look* seiner Bilder – insbesondere das Retro-Design der Träume

und Deckerinnerungen in *Technicolor* – als Vehikel benutzt, um *Camp*-Strategien zu reaktivieren und diese als Form des Widerstands gegen etablierte Muster des Erinnerns in Anschlag zu bringen. In einem Interview, das Scorsese der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (2012) gab, kommt dies geradezu programmatisch zum Ausdruck, wenn er eine Art vorausgesetzte Komplizenschaft zwischen den Bildern seines Films und der Erinnerung der Zuschauer/innen annimmt:

„Wir wollten unbedingt dieses Pulp-Element einbringen, aber nicht einfach als Hommage an Fuller oder Anatole Litvaks „The Snake Pit“ oder die Filme von Robert Siodmak und so weiter. Aber: Es gibt sie nun mal. Sie sind Teil unserer Kultur, Teil unseres Unterbewussten, wenn es um diese Art Geschichte geht. Ihre Elemente sind: eine Festung auf einer Insel. In dieser Festung eine Anstalt für verrückte Kriminelle. Es gibt einen Sturm, Blitz und Donner. Automatisch haben Sie doch dann diese Bilder vor Augen. Aber können wir sie einfach benutzen? Sind sie unser Vokabular für diese Art Geschichte, oder können wir vielleicht im Gesicht von Teddy (den Leonardo DiCaprio spielt) eine Art Konzentrat all dieser Bilder erzeugen? Und sein Gesicht benutzen, um die Geschichte zu erzählen? Unsere Referenzen finden Sie möglicherweise in den Ecken der Zimmer. *Those who know will know* – alle anderen bekommen einen Eindruck, der für ihre Wahrnehmung der Geschichte wichtig ist.

[...]

Wenn Sie aus einer Arbeiterfamilie kamen, in der nicht gelesen, aber Fernsehen und Kino geschaut wurden, dann waren Bilder von der ‚Invasion der Körperfresser‘, Verfahren wie die Lobotomie und Ängste, die Kommunisten könnten unsere Seele stehlen, dann war all das an der Tagesordnung.“¹³

Wenn *Camp* eine „Betrachtung der Welt unter dem Gesichtspunkt des Stils“ ist, wie Susan Sontag betont, der „Camp-Geschmack“ sich „von der Liebe“ nährt, die in gewisse Gegenstände und individuelle Stile eingegangen ist“, und Camp-Gesten voller Doppeldeutigkeiten sind, „mit einem Sinn“ für „Kenner“ und einem anderen für „Außenstehende“,¹⁴ dann sollte Scorsese als prototypischer *Camp-Materialist*¹⁵ betrachtet werden, der nicht nur dem ästhetischen Sinn einer Stil-Bourgeoisie zu schmeicheln versteht, sondern gleichzeitig die Fähigkeit des Publikums herausfordert, Konnotationen zu supplementieren und den politischen Überschuss in den Wahrnehmungsangeboten zu erkennen. So wie Leonardo DiCaprios Körperspiel in jeder Mikrobewegung Gesten der Filmgeschichte *re-enacted* – vor allem auch den soldatischen Habitus des *1st Squad* (Mark Hamill) aus Sam Fullers *Big Red One* (1980) –, so zählt *Shutter Island* auch auf unsere Filmerinnerungen und subjektiven Investitionen, die die kausale Kette der *Mind-Game*-Fabel mit Momenten der Suspension durchkreuzen sollen.



Abbildungen 7 und 8: *Big Red One* (1980), Samuel Fuller;
Shutter Island (2010), Martin Scorsese

Möglicherweise hat Scorsese die Bereitschaft seines Publikums, den Camp-Materialisten hinter dem Film – sein Spiel mit dem Weggeworfenen und Übersehenen der Filmgeschichte – zu erkennen, etwas überschätzt. Manche Kritiken erhoben sogar den Vorwurf, Scorsese hätte eine Art von *holocaust denial* und Genozid-Komparatistik betrieben.¹⁶ Doch offensichtlich will Scorsese nicht – wie Günter Grass¹⁷ – mit seiner letzten Tinte eine letzte Wahrheit auf- und festschreiben oder noch dazu wie Hirschbiegel/Eichinger in *Der Untergang* (2004) mit der Autorität von Authentizitätssignalen arbeiten, um eine *dokumentarische Lektüre* (Odin) nahezulegen und die Fiktionalität des Gezeigten vergessen zu machen. Wenn Eichinger in einem Interview gestand, dass seine „größte Angst“ die war, „dass sich Hollywood des Buches [Anm.: von Joachim Fest] annimmt“, wo doch die Deutschen endlich „in der Lage“ sein müssten, ihre „Geschichte“ und ihr „Trauma“ selbst in die „Hand zu nehmen“¹⁸, dann steht die Traumato-Logik von *Shutter Island* in deutlichem Kontrast zu dieser monotraumatischen Selbst-Viktimisierung, wie sie Eichinger hier betreibt.

II. Die Insel des Dr. Caligari

Alles beginnt in *Shutter Island* mit einer fundamentalen Störung der Verweisstruktur, einer Szene der *Suspension der Welt* (Schefer¹⁹), wie sie sich schon in *King Kong* (1933) oder *Ugetsu monogatari – Erzählungen unter dem Regenmond* (1953) findet: Wir sehen nichts als Nebel, sollen den Kontakt zu räumlichen Koordinaten und unsere Verwiesenheit auf die Welt zunächst verlieren, um im Durchgang durch ein Höchstmaß an Artifizialität neu auf die Welt verwiesen zu werden. Allmählich wird ein Schiff erkennbar, ein Geisterschiff, das aus dem *no-where* im *now-here* ankommt und auf eine Kalte-Kriegs-Insel des Dr. Caligari²⁰ trifft, wo *toute la memoire du monde* (Resnais) akkumuliert scheint, um von den Psycho-Techniken der McCarthy-Ära in eine *Armee von Phantomen*²¹ transformiert zu werden.

„Camera trickery really is camera magic. Cinema illusion creates a throwback in the mood of the spectator to [ancient] beliefs in ghosts, secret forces, telepathy“²², hat Parker Tyler in seinem Buch *Magic and Myth of the movies* (1947) geschrieben, das im selben Jahr wie Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* erschien.²³ In *Shut-*

ter *Island* erleben wir Caligari vor und nach Hitler,²⁴ eine Foucaultsche Variante von Kracaurs Buch: Psychohistorie als Archäologie der Filmbilder und ihrer Geschichtlichkeit. Bei seinen Ermittlungen auf *Shutter Island* wird Teddy erfahren, dass das Gefängnis vom *House Un-American Activities Committee* (HUAC) gegründet wurde und der *chief of staff* Verbindungen zum *Office of Strategic Services* (OSS) hat, eine weitere *intelligence agency* im Dienste der operativen Beschaffung von Informationen. Von Rachel Solando, jener Patientin, die aus ihrer von innen verschlossenen Zelle wie aus einem Poeschen Raum verschwunden ist und zweimal wieder auftauchen wird – als Rachel Nr. 1 (Emily Mortimer) in ihrer Zelle und Rachel Nr. 2 (Patricia Clarkson) in einer meeresumtosten Felsengrotte –, wird Teddy eine weitere Seite der Geschichte erzählt bekommen:

„You think I’m crazy? [...] Once you are declared insane, than everything you do is called part of that insanity, reasonable protests or denial, valid fears, paranoia [...] They’re creating ghosts here, Marshal. Ghosts to go out into the world [...] ghost who can’t be interrogated because they have no memories to confess [...] years of research, hundreds of patients to experiment with. 50 years from now people will look back and say: Here, at this place, this is where it all began. The Nazis used Jews. The Soviets used prisoners in their own gulags, and we, we tested patients on Shutter Island.“

Wir sehen uns mit dem „Psychodrama“²⁵ einer ausgesprochen kritischen Periode in der US-amerikanischen Geschichte konfrontiert, einer Periode, in der Ängste, paranoische Strukturen und Drehbücher des Erinnerns neu entworfen wurden. Hollywood – im Begriff, sich von einer *company town* in eine *global factory* zu verwandeln – hatte entscheidenden Anteil an diesem *emplotment* (Hayden White) und an dem, was Aida Hozic in *Hollyworld* als „occupation of privacy“ bezeichnet: „the politicization of the sphere of everyday life turned privacy into a public matter and yet another ‚contested terrain‘ of the mass production process.“²⁶ Da die geschichtsmodellierenden Narrative der McCarthy-Periode entscheidend sind auch für das Verständnis der Atmosphäre, die *Shutter Island* heraufbeschwört und zur selben Zeit neu kontextualisiert, seien hier ein paar Schlaglichter auf gesellschaftspolitische Erzählungen dieser Zeit geworfen.

Im Zuge eines *brain warfare* und propagandistischen Wettkampfes wurde versucht, die Bevölkerung dazu zu bringen, einen Staatsfeind (den Faschismus) durch einen neuen Feind (den Kommunismus) zu ersetzen, Debatten und Konferenzen über *brainwashing* und *mindcontrol* generierten Phantome und medial-paranoische Strukturen,²⁷ TV-Ausstrahlungen der HUAC- und McCarthy-Hearings schufen ein Klima der Denunziation und gaben der Nation eine neue Definition als Publikum (*the audience is listening*). Ein Sachverhalt, den Jim Hoberman sehr eindrücklich anhand eines Symptomfilms dieser Zeit, *The Next Voice you Hear* (1950) aufzeigt.

„There are movies that alter one's perspective and movies designed to do that very thing. *The Next Voice you Hear*, an MGM film directed by William Wellman in 1950, is one such manufactured revelation. [...] The iconography of American unconscious/alienated suffering – the workers' suburbs – is as strong as Crumb's best ... Fantastically symptomatic of Hollywood's impending nervous breakdown in the face of TV. [...] If one movie is a manufactured fantasy, a year's worth of movies – or a decade's – becomes an instrumentalized stream of consciousness that insinuates itself to a shared national narrative.“²⁸

Es ging um ein neues US-amerikanisches Selbst, das entworfen werden sollte, einen *nation building*-Prozess, der sich immunologische Modelle zunutze machte, um gegen Mars- wie Marx-Attacken aus dem Weltall oder Bedrohungen aus dem Inneren – *body snatchers* und *phantom menaces* – vorzugehen. Eine Atmosphäre der frei-flottierenden Schuld und Verdächtigung wurde erzeugt, die das Vertrauteste mit einer fundamentalen Unheimlichkeit anzustecken vermochte. Frank Capras *It's a Wonderful Life* (1946) stand plötzlich unter Verdacht, prosowjetische Propaganda zu sein²⁹ und Sam Fuller hatte nicht nur seine Akte beim FBI, sondern wurde nach *Pick Up on South Street* (1952) verschärft unter Verdacht gestellt, mit dem Kommunismus zu sympathisieren.³⁰ Sogar die Donau verwandelte sich 1947 in die *Red Danube*.

Bezeichnenderweise erschien 1949 ein weiteres politisches Vexierspiel, George Orwells Dystopie *1984*, die gleichermaßen auf den stalinistischen Terror wie die US-amerikanische Dauermobilisierung anwendbar wurde:

„Oceania is a mobilized society in a state of perpetual war, that being the most economical form of social control. Winston Smith, the novel's luckless protagonist, is a middle-level employee of the Ministry of Truth, a bureaucracy devoted to updating or obliterating the past according to the political needs to the present – a task not altogether unlike Hollywood's. Most dramatically, the ministry consigns unpersons to the Memory Hole in support of the Party's central truth: ‚Reality exists in the human mind and nowhere else ... Whatever happens in all minds, truly happens.“³¹

Es waren nicht zuletzt auch die epischen Filme mit ihren (Re-)Visionen der Antike, die an diesem *imageneering* vergangener Realitäten mitarbeiteten. Hinzu kamen zahlreiche *docufictions*, die Fiktionen mit *newsreel footage* anreicherten: „*Invasion USA* framed a montage of World War II and nuclear test footage provided by unspecified ‚military sources‘ with a story in which six ordinary citizens face the apocalypse. [...] Bela Lugosi-like aliens establish a ‚People's Republic of America‘, and, in a newsreel atomic blast superimposed over a miniature set, Manhattan is reduced to smoldering rubble.“³² In *War of the Worlds* (1953) begannen sich Schwarzweißbilder des Ersten und Zweiten Weltkriegs mit extraterrestrischen Kampfhandlungen

gen in *Technicolor* zu vermischen. Und *Invaders from Mars* (1953) wurde als erster Science Fiction-Film angeworben, der fliegende Untertassen und Außerirdische in Farbe präsentierte („Told in panorama of fantastic, terrifying COLOR“), wie auch der Kurzfilm *Operation A-Bomb* in erster Linie deshalb zur Sensation wurde, weil er atomare Tests (*explosions at Yucca Flats*) zum ersten Mal in Farbe zeigte.³³

Ameisenhügel entwickelten sich zu einer beliebten Metapher für die kommunistische Bedrohung (vor allem durch China)³⁴ und Gott begann sich in den verschiedensten Aggregatzuständen in das Geschehen einzumischen: als reine Strahlung in *Quo Vadis* („I am the way, the truth, and the light“³⁵) oder als Stimme aus dem Radio in *The Next Voice you Hear*. Im Jahr 1951 konnte das Publikum zwischen *The Thing (alien invasion)* und *I Was a Communist for the FBI (alien subversion)* wählen, zwischen amerikanischen Soldaten, die sich am Nordpol mit Außerirdischen konfrontiert sahen, oder einem Undercover-Helden, der einem politischen Plot auf der Spur war: „a red plot to take over Pittsburgh“.³⁶ Die verschiedensten *Fort Apaches*³⁷ wurden errichtet, um sich die vielgestaltigsten Bedrohungen vom Leib zu halten, bis der Leib selbst zum *Fort Apache* gegen trainierte Zombies und Körperfresser werden musste, die sich wechselweise als Kommunisten, Nazis und *Communazis* allegorisieren ließen oder – aus anderer Perspektive – als Exponenten der Army McCarthy. „Like *High Noon*, *Invasion of the Body Snatchers* lent itself to both right- and left-wing readings – either drama of Communist subversion or a parable of suburban conformity [...]“.³⁸

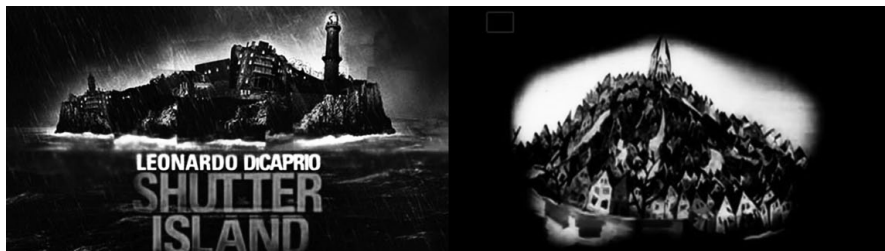
Wer und wo waren die geheimen Drahtzieher wirklich? Eine zirkulierende Frage dieser Zeit. Hinzu kam eine weitere Frage, die von Henry A. Wallace – dem Begründer der *progressive party* – in einem Radiogram aus Haifa folgendermaßen formuliert wurde: „Has America really gone crazy? Is the Un-American Activities Committee evidence that America is traveling the road to fascism?“³⁹ Schon Edward Dmytryk's *Crossfire* wagte sich 1947 an dieses Tabuthema, indem er den Antisemitismus auch im Kern der US-Armee aufspürte.

Geht es um 1954, jenes Jahr, in dem Scorsese/Lehane U.S. Marshal Teddy auf *Shutter Island* ankommen lassen, dann könnte von *The Great Whatzit* die Rede sein – es ist das Jahr, in dem Robert Aldrich's *Kiss me deadly* erscheint –, von der psychiatrischen Medizin, die sich zwischen *psycho surgery* (Lobotomie) und Psychopharmakologie (*mind-controlling drugs*) nicht entscheiden kann, oder auch von dem 12-jährigen, asthmakranken Martin Scorsese, der Welt und Geschichte in erster Linie als Film erfährt.

III. Bringing out the Dead

Das visuelle Bild wird archäologisch, stratigraphisch und tektonisch.
Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild⁴⁰

Zurück zum Beginn des Films: Schon die ersten Bild-Sätze sind (Fullersche) Schlagzeilen. Nebel, ein Schiff taucht auf – gar jenes aus *Cape Fear*? –, ein Blick in den Spiegel, ein Selbstgespräch: „Pull yourself together, Teddy!“ Der *expressionistic touch*⁴¹ des Films ist somit klar ausgewiesen.



Abbildungen 9 und 10: *Shutter Island* (2010), Martin Scorsese;
Das Cabinet des Dr. Caligari (1920), Robert Wiene

Es geht um eine fragmentierte Mentalität – *frag-mens*⁴²– und um Selbstausslegung über die Äußerlichkeiten des Raums. In den Milieus der Einschließung werden die „Formen der Äußerlichkeit“⁴³ zu Äußerungsformen, die eine – immer auch: illusorische – Innerlichkeit mit- und ausformulieren. Nach fünf Minuten erfolgt der erste *Flashback*. Es geht um eine verlorene Liebe und das Schlachtfeld der Psyche. Die Fettschmuckkrawatte ist auch schon zu sehen. Und dann: Robert Richardsons sture, frontale Kamerafahrt auf die Anlegestelle der Insel zu. Angekommen am Kap der Pulp-Monströsitäten ... lasst, die ihr die Insel betretet, alle Berührungängste mit Kitsch fahren! Es geht um Blitz und Donner, *Technicolor*-Himmel und Stirnrunzeln in Großaufnahmen, Friedhöfe und Zellenkreaturen, um H-Bombe, (Anti-)McCarthyismus und Verschwörungstheorien.

Besonders bemerkenswert ist die *soundscape* und ihr Verhältnis zu den Bildern: Während sich das Schiff aus dem Nebel löst, hören wir wiederholt den Klang eines Nebelhorns. Was sich zunächst wie ein innerdiegetisches Klangereignis anhört, gibt sich allmählich als Musikstück zu erkennen. Tatsächlich hören wir Ingram Marshalls *Fog Tropes*: Aufnahmen eines Streicher-Quintetts, das mit geloopten *real world sound samples* – von Nebelhörnern, Seemöwen und ätherischen Frauenstimmen – interagiert.⁴⁴

Wie Joshua Busman in seinem Text *Crossing the Noisy Divide: Music, Noise and the Avant-garde in „Shutter Island“*⁴⁵ herausgearbeitet hat, geht es Scorsese und Robertson um die Erkundung und Destabilisierung der Grenzen zwischen Musik

und *noise*, *soundtrack* und *soundscape*. Die Noise-Elemente aus Marshalls Stück werden derart dekontextualisiert, dass sie sich im Kontext der Diegese in tatsächliche Umgebungsgeräusche verwandeln. Während Teddy und sein Partner auf dem Schiffsdeck ihr Privatleben diskutieren, werden sie von halbakusmatischen Soundpartikeln geradezu umschwirrt, die die Trennschärfe zwischen Musik und Geräusch, innerdiegetischer *soundscape* und außerdiegetischem Soundtrack destabilisieren. Wie Moby Dick die Trennlinie zwischen Wasser und Luft durchkreuzt, so wechseln hier die Tonereignisse unaufhörlich die Seite der Diegese.

Wir haben es mit einer metaleptischen Struktur zu tun, die mit dem ersten *Flashback* eine zusätzliche Verabgründung erfährt: Teddy erinnert sich an seine Frau Dolores (Michelle Williams) und daran, wie sie ihm eine (bzw.: *die*) Krawatte um den Hals legt, während sich eine Schallplatte am Teller dreht. Die Nadel der Schallplatte steckt jedoch fest. Zumindest suggerieren dies Bild- wie Tonschnitt. Der *Loop* auf Tonebene – Marshalls *sound poetry* – erhält dadurch einen zweiten Ursprung, ein zweites *back-up* in der Vergangenheit. Die Umgebungsgeräusche der Gegenwart werden zum Echo der in der Erinnerung abgespielten Schallplatte. Vergangenheit und Gegenwart werden über den Ton in ein palindromisches Verhältnis des gegenseitigen *echoing* gebracht: Die Gegenwart erinnert eine Vergangenheit, die diese Gegenwart erinnert. Im Laufe des Films wird dieser Plattenspieler (wie auch Teddys Krawatte) wiederholt auftauchen und dem Gewebe aus Deckerinnerungen zusätzlichen Zusammenhang geben: als Gerät, das Erinnerungen evoziert, und als Gerät, das in eben diesen Erinnerungen als Handlungsträger auftaucht.⁴⁶ Hinzu kommen zahlreiche andere Reproduktionstechniken, die als Erinnerungstrigger fungieren: ein Foto der verschwundenen Rachel Solando etwa evoziert bei Teddy Erinnerungen an die gefrorenen Leichenberge in Dachau, die sich an der Ästhetik dieses Fotos orientieren und die auf dem Foto abgebildete Rachel buchstäblich inkorporieren, anverwandeln, er-innern.



Abbildungen 11, 12 und 13: *Shutter Island* (2010), *Martin Scorsese*

Mentale Bilder werden zum Effekt medialer Träger und erinnern Vergangenheiten, die in dieser Form nie Gegenwart waren. Teddys Erinnerungen folgen einer Logik des Supplements. Sie vollziehen und formen sich in medialen Rhythmen und Strukturen. Hinzu kommt, dass Teddy von Anfang an Patient des *Ashecliffe Hospitals* ist,

woran er keine Erinnerung hat. Seine Subjektivität ist somit vor- und eingebildet von jenen Bildern, die ihm auf *Shutter Island* implantiert wurden. Wie Jack Torrence in ‚sein‘ *Overlook Hotel* kehrt Teddy dorthin zurück, woher er immer schon kommt.



Abbildungen 14 und 15: *Shutter Island* (2010), Martin Scorsese;
The Shining (1980), Stanley Kubrick

Teddy ist von Anfang an ein *ghost*, seine Imagination eine Kreatur von *Shutter Island*. Anders als Kubrick eröffnet Scorsese jedoch das Palindrom des Erinnerns zu einer Spirale und stellt eine Frage, die in Kubricks gnadenloser Mechanik der ewigen Wiederkehr des Gleichen keinen Platz fand: Wie können die Gefängniszellen der Repetition geöffnet und die Muster des Erinnerns durchbrochen werden?

Who framed our memory? In welchen institutionellen und soziopolitischen Rahmungen (der Rahmungen) vollzieht sich unser Erinnern? So oder so ähnlich ließe sich die zentrale Frage umreißen, die *Shutter Island* antreibt. Und: Wie können wir im Genre-Dickicht von Reproduktion und Serialität, Allusion und Variation neue Singularitäten und Erinnerbarkeiten (re-)generieren? Hierfür veranstaltet Scorsese ein bis dato noch nie da gewesenes, ausgesprochen gewagtes Experiment: Er reappropriert die polysemischen Pulp-Bilder und Erinnerungslandschaften der 1950er Jahre, um eine genealogische Perspektive auf die mnemopolitischen Umbrüche und Erosionen unserer Gegenwart zu entwickeln, die Nathan Sznajder and Daniel Levy – hierbei die Globalisierungstendenzen vor Augen – auf den Begriff des *kosmopolitischen Gedächtnisses* gebracht haben. Darunter verstehen sie keineswegs etwas Homogenes, sondern eine Hybridbildung und eine palimpsestartige Überlagerung von globalen, nationalen und lokalen Kontexten und Rahmungen, mit der Konsequenz einer Entortung und Neu-Kontextualisierung von Ereignissen und Erinnerungen.⁴⁷ Folgt man Andreas Huyssens ganz anders perspektivierter, aber nicht weniger auf die *memoryscapes* von *Shutter Island* zutreffender Rede von den *Twilight Memories*, dann geht unsere zwielfichtige Erinnerungskultur einem Verlust ihrer referentiellen Verankerung entgegen:

„The twilight of memory, then, is not just the result of a somehow natural generational forgetting that could be counteracted through some form of a more reliable representation. Rather, it is given in the very structures of represen-

tation itself. The obsessions with memory in contemporary culture must be read in terms of this double problematic. Twilight memories are both: generational memories on the wane due to the passing of time and the continuing speed of technological modernization, and memories that reflect the twilight status of memory itself. Twilight is that moment of the day that foreshadows the night of forgetting, but that seems to slow time itself, an in-between state in which the last light of the day may still play out its ultimate marvels. It is memory's privileged time.⁴⁸

Auch die positiven Konsequenzen, die Huyssen aus seiner Diagnose zieht, decken sich mit der Politik des Erinnerns, wie sie in *Shutter Island* ausformuliert wird:

„The increasing temporal and generational distance, therefore, is important in another respect: it has freed memory to focus on more than just facts. In general, we have become increasingly conscious of how social and collective memory is constructed through a variety of discourses and layers of representations. Holocaust historiography, archives, witness, testimony, documentary footage – all have collaborated to establish a hard core of facts, and these facts need to be transmitted to the post-Holocaust generations.“⁴⁹

Die Frage nach der Transmission von Fakten und Erinnerbarkeiten wird von Scorsese in ausgesprochen anspruchsvoller, buchstäblich vielschichtiger Form gestellt. Er konstruiert eine *Telescopage* (Benjamin) von Vergangenheit und Gegenwart – von *Holocaust*, *Kalter Krieg* und *post 9/11-Erosion von Bürgerrechten*⁵⁰ – durch jene Bilder hindurch, die beinahe zur Gänze der McCarthy-Ära entsprungen scheinen. Nicht genug, versucht er auch noch eine genealogische Perspektive auf das Genre der *Mind Game Movies* zu werfen, indem er auf eine Zeit zurückgreift, in der das Bewusstsein tatsächlich zum Spielball zwischen verschiedenen *Psycho-Mächten* (Stiegler) wurde.

Was *Shutter Island* entwickelt, ist eine komplexe Diagrammatik bzw. Diagrammatologie der Erinnerung. Folgt man Peirce, so bedeutet *diagrammatic reasoning* immer auch die Fabrikation von Referentialität und die Erschaffung von Ähnlichkeit in der Konstruktion von Relationen.⁵¹ Es ist bemerkenswert, dass sich Freuds Auffassung vom Deckerinnern mit der Diagrammatik, wie sie von Peirce beschrieben wurde, in wesentlichen Punkten deckt:

„[...] man bildet sich dann die Vorstellung, daß zwei psychische Kräfte an dem Zustandekommen dieser Erinnerung beteiligt sind [...]. Die beiden entgegengesetzt wirkenden Kräfte heben einander nicht auf, es kommt nicht dazu, daß das eine Motiv das andere – mit oder ohne Einbuße – überwältigt, sondern es kommt eine Kompromißbildung zustande, etwa analog der Bildung einer Resultierenden im Kräfteparallelogramm.“⁵²

Auch die Erinnerungslandschaften von *Shutter Island* definieren sich über „entgegengesetzt wirkende Kräfte“ und lassen Erinnerungsbilder wie „Resultanten eines Kräfteparallelogramms“ entstehen. Dies soll abschließend anhand zweier Erinnerungssequenzen aufgezeigt werden.

Die erste Erinnerungssequenz ist Bestandteil eines Albtraums von Teddy. In Hitchcockscher Manier wird die Szene des Erinnerns vom Gleifen der Blitze und ihrem Widerschein auf Teddys Gesicht eröffnet: Wieder einmal ist der Plattenspieler zu sehen, gefolgt von einer Kamerafahrt entlang eines grün tapezierten Flurs, der vor allem hinsichtlich der symmetrischen Anordnung der Beleuchtungskörper an den Seitenwänden an *Barton Fink* (1991) – und somit auch: *The Shining* – erinnert. Am Ende des Flurs befindet sich ein Fenster, durch das wir auf die Straßen New Yorks sehen. Der *tracking shot* entlang des Flurs, auf das Fenster zu, wird retroaktiv als *Point-of-View* von Teddy markiert. Plötzlich steht Dolores vor dem Fenster, mit einer Flasche in der Hand, um Teddy seine Alkoholsucht zum Vorwurf zu machen. „But I killed a lot of people!“, entgegnet er. Ein ikonischer Aschregen beginnt sich allmählich ins Bild einzumischen. Dann folgt eine Lateral-Kamerafahrt – kombiniert mit einem leichten Schwenk – in einen Nebenraum, dessen Fenster den Blick nicht mehr auf New York, sondern auf einen Pavillon am See freigeben, der Schauplatz der Familientragödie gewesen sein wird, wie wir am Schluss des Films erfahren. Bevor Dolores sich in Blut, Wasser und Asche auflösen und der Raum – wie der Flur in *Barton Fink* – Feuer fangen wird, sehen wir Dolores als *Rückenfigur*⁵³ am Fenster stehen und können über ihre Schulter ins Freie, an dem Pavillon vorbei, in die Tiefe des Bildraumes sehen, wo unser Blick auf einen prächtigen *Technicolor*-Himmel trifft.



Abbildung 16: *Shutter Island* (2010), Martin Scorsese

Nicht genug, dass der Pavillon ein überdeterminiertes Symbol ist und ein beliebtes Versteck für Leichen (vgl. *Jo/Hasch mich ich bin der Mörder*, 1971, mit Louis de Funès), besitzt auch der idyllische Abendhimmel einen doppelten Boden (bzw. Horizont). „[...] je mehr in den Kellern gefoltert ward, desto unerbittlicher wurde dar-

über gewacht, dass das Dach auf Säulen ruhe“⁵⁴ heißt es in Adornos *Ästhetische[r] Theorie*. Ganz in diesem Sinne bringt auch Scorsese den *Technicolor*-Himmel zum Einsatz: nicht als Schließung des diegetischen Raums, sondern um uns eine „Außen-seite des Films“⁵⁵ und eine *abwesende Ursache* (Althusser) bzw. *lost cause* (Kracauer) erahnen zu lassen. Was wie ein Farb-Echo aussieht, das aus *Gone with the Wind* herüber weht, wird für uns zur Deckerinnerung, die ein ganz anderes Filmmaterial und eine ganz andere Farbtechnik⁵⁶ in versteckter Form mit erinnert: George Stevens’ 16mm-Kodachrome-Aufnahmen auf seinem Weg *From D-Day to Berlin*, insbesondere von der Befreiung des Konzentrationslagers von Dachau.⁵⁷ *Shutter Island* ist somit nicht nur der Versuch, die Subjektivität eines *shell-shocked soldier* zu verhandeln, der von Erinnerungsbruchstücken an den Zweiten Weltkrieg heimgesucht wird. Es geht auch um den Versuch, die Körpererinnerung eines Menschen zu rekonstruieren, der mit den *atrocities pictures* der Nachkriegszeit aufgewachsen ist und insbesondere jene Bilder im Kopf hat, die von George Stevens aufgenommen wurden. Hierzu ein Auszug aus einem Interview mit Scorsese:

„Verena Lueken: Lassen Sie uns über die Dachau-Szenen in ‚Shutter Island‘ sprechen. Ich war ziemlich verblüfft, als ich plötzlich die gefrorenen Leichen sah ...

Martin Scorsese: Schnelle Schnitte zwischen dem Gesicht und der Hand ...

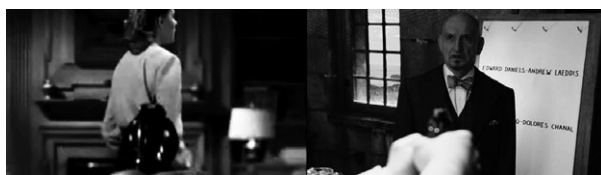
V.L.: ... verblüfft, weil ich den Eindruck habe, die Bilder aus den Konzentrationslagern in unsern Köpfen sind ziemlich kodiert, zuletzt durch Steven Spielbergs Bilder in ‚Schindlers Liste‘. Sie zeigen uns hier etwas ganz anderes, das hatte ich so noch nicht gesehen.

M.S.: Die Idee dazu kam von den Filmbildern, die George Stevens in Dachau aufgenommen hat, in Kodachrome. Überall war Schnee und darunter die Leichen. Die Farbe macht diese Bilder noch verstörender. Schwarzweiß ist abstrakter, man hat den Eindruck, da besser hinschauen zu können. Unsere Vorstellung vom Zweiten Weltkrieg ist ja schwarzweiß, weil wir vor allem die schwarzweißen Bilder und Filme kennen. Dabei gibt es, vor allem aus den Schlachten im Pazifik, tonnenweise Farbmaterial. George Stevens hatte vor dem Krieg eine Menge Komödien gedreht. Danach nicht mehr.“⁵⁸

In gleichermaßen vorder- wie hintergründigem Rückgriff auf die Pulp-Bilder der 1950er Jahre versucht uns Scorseses *camp materialism* eine neue Perspektive auf die Shoah anzubieten, indem er kaum bekannte *atrocities pictures* dieser Zeit appropriiert und als Pulp tarnt. Zwar handelt es sich im Fall des Kodachrome-Himmels über dem Pavillon keineswegs um ein Bild des Schrecken, Scorsese scheint hier allerdings eine der wenigen (trägerisch) idyllischen Einstellungen aus George Stevens *Material*⁵⁹ zu zitieren (oder gar zu verwenden), um diese zu einem janusköpfigen Screen

zu machen, der uns etwas zeigt und gleichzeitig etwas abschirmt, das uns Scorsese an anderen Stellen des Films zeigt, vor allem dann, wenn Teddy sich an die gefrorenen Leichenberge und die aufgerissenen Augen der Toten erinnert. Über die Schultern von Dolores blicken wir auf einen Himmel, der zur *screen memory* wird und ein *politisches Unbewusstes* (Jameson) artikuliert bzw. allererst generiert. Scorseses *Mnemopolitik* konfrontiert uns hier mit einem diagrammatischen Raum des Erinnerns, der im Spannungsfeld verschiedenster mnemopolitischer Kräfte entsteht und uns durch verschiedenste Schichten des Erinnerns hindurch, am Grunde des Bildes, in ein indexikalisches Verhältnis zur Vergangenheit bringt. Es handelt sich um eine Indexikalität höherer Ordnung, um eine Indexikalität, die sich erst im Gefüge der Zeichen herausstellt.⁶⁰

Mit einem besonders anspruchsvollen diagrammatischen Erinnerungsrelief konfrontiert uns Scorsese im – scheinbar alles – aufklärenden Erinnerungsshowdown, der bezeichnenderweise in einem Leuchtturm stattfindet: Dass sich die Erinnerungen an die Erlebnisse und Massaker rund um die Befreiung des KZ Dachau teilweise als Deckerinnerungen entpuppen und die vermuteten Menschenexperimente auf *Shutter Island* in Luft auflösen, mag ein Zugeständnis an die retroaktiven Logiken der Mind-Game-Movies sein. An der „unentrinnbaren Faktizität des Fiktiven“⁶¹ (Koselleck) als Signum einer traumatisierten Gesellschaft will der Film trotz (oder auch gerade mit) seinen Volten allerdings keineswegs rütteln. Ist doch gerade der klärende Showdown im Leuchtturm – mit Schultafel, Mementos und Spellboundscher POV hinter vorgehaltener Pistole bis zur Penetranz altmodisch inszeniert, so dass man diesem erinnerungstherapeutischen bzw. -mäeutischen Setting viel weniger trauen mag als dem, was Teddy den Film hindurch halluziniert.



Abbildungen 17 und 18: *Spellbound* (1945), Alfred Hitchcock;
Shutter Island (2010), Martin Scorsese

Die audiovisuellen Überschüsse des Films, die Dennis Lehanes schwächelnder Romanvorlage eher hinzugefügt als entlehnt sind, lassen sich vom finalen *plot twist* nicht wirklich abschütteln. Ging es Scorsese tatsächlich in seinem ersten Film, der explizit Lagerbilder enthält, die sich an George Stevens' Kodachrome-Aufnahmen von Dachau klammern und mit Musik von Max Richter, Boris Berman oder Cage-Hommagen unterlegt sind, um *just another mind game movie* mit *surprise ending* und *false memories* in Edelschauer-Ästhetik?

So wie Teddy in der leeren, verschlossenen Zelle der spurlos verschwundenen Rachel einen Zettel findet, der auf eine weitere Leerstelle verweist, einen Patienten Nr. 67, so sind auch die verhandelten Traumata nie dort, wo man sie dingfest zu machen sucht. Scorseses Kunst, mit multiplen Codierungen zu arbeiten und polyvalente Erinnerungslandschaften zu entwerfen, zeigt sich insbesondere im letzten Mnemo-Clip, der vorgibt, Teddys privates Trauma zu enthüllen: die Ermordung seiner Frau Dolores, nachdem diese im Wahn die Kinder im See ertränkt hatte. Wie schon in *Taxi Driver* (1976) – erinnert sei an das (ver-)störende rote Licht, das Travis Bickle am Schluss des Films im Rückspiegel aufblitzen sieht – hat Scorsese auch für den Schluss von *Shutter Island* einen *little disturber* vorgesehen, der sich aus dem Spannungsfeld zwischen dem, was man sieht, und dem, was man weiß, ergibt bzw. ergeben könnte. *Those who know will know*.

Schließlich ist *Shutter Island* kein politischer „Rorschachtest“⁶² wie Eastwoods *J. Edgar* (2011) oder Nolans *The Dark Knight Rises* (2012). Wie kommt es denn, dass Teddy seine ertränkten Kinder – und seine Frau, die Kindsmörderin, gleich dazu – verstörend akkurat, ja fast militärisch korrekt, Schulter an Schulter am Ufer des Sees anordnet? Welche Person in einer emotionalen Stresssituation wie dieser würde derart pedantisch agieren? Womöglich ein Ex-Soldat mit entsprechender Körperdisziplin? Womöglich aber auch jemand, der Sam Fullers *first amateur film about professional homicides* – so Fuller über seinen eigenen Film – gesehen hat, jenen Film, den Fuller als Infanterist der ersten Infanteriedivision (*Big Red One*) mit seiner kleinen Bell & Howell – einem Geschenk seiner Mutter – von der Befreiung des böhmischen KZ-Außenlagers Falkenau (im Mai 1945) gedreht hatte. Der Einsatz führte Fuller von Nordafrika 1942 über Sizilien, Omaha Beach am D-Day, Belgien und Deutschland bis zum Sturm auf das KZ-Außenlager. Erfahrungen, die Fuller später in seinen Kriegsspielfilm *The Big Red One* einarbeitete. Er ist dort sogar kurz als Kriegsreporter – das heißt: Fuller, der *auteur, himself* – mit der kleinen Bell & Howell zu sehen. Es war Emil Weiss, der Fuller im Jahr 1988 dazu brachte, sein 22-minütiges Filmmaterial in ungeschnittener Form wieder aufzusuchen und für die Dokumentation *Falkenau, L'impossible* (1988) zu kommentieren. Was in Fullers Doku – als Bestandteil der Doku von Weiss – zu sehen ist, hat sein Nachleben in Scorseses *Shut-*



Abbildungen 19 und 20: *Shutter Island* (2010), Martin Scorsese
Abbildung 21: *Falkenau, L'impossible* (1988), Emil Weiss [Samuel Fuller]

ter *Island* gefunden: So wie die Einwohner des nahe gelegenen Dorfes, die behauptet hatten, nichts gewusst und bemerkt zu haben, obwohl sie ein paar Meter vom Lager entfernt wohnten,⁶³ die Leichen bergen, Schulter an Schulter auf weißen Laken aufreihen und würdevoll bekleiden mussten,⁶⁴ so sehen wir plötzlich Teddy die Leichen seiner Kinder Seite an Seite aufreihen.

Wer diese Erinnerungsspur aufzunehmen bereit ist, der wird die Erinnerungsbilder aus *Shutter Island* kaum geschmäckerlich empfinden können und die nuancierte, eben nicht klischierte Welthaltigkeit entdecken, die in diesen steckt. Der Mnemozid findet zwar auf *Shutter Island*, der Insel innerhalb der Diegese, aber nicht in *Shutter Island*, dem Film von Scorsese statt. Ganz im Unterschied zu der nur mäßig gelungenen Comic-Adaption (von Christian De Metter und Dennis Lehane⁶⁵), in der sich kaum mehr die Spur einer Insistenz von traumatisierten Erinnerungen an die Shoah und die Befreiung von Dachau findet. Das kollektive Trauma scheint dort fast zur Gänze zugunsten des Erinnerungsstrangs, der zu Teddys Familientragödie führt, beseitigt worden zu sein. Ein weiterer Mnemozid.

Teddys Erinnerung mag im Leuchtturm eine institutionelle Korrektur gefunden haben, es ist jedoch nicht gesagt, dass es sich hierbei auch wirklich um die korrekte Erinnerung handelt. Was bleibt, ist die Insistenz einer „unentrinnbaren Faktizität des Fiktiven“ (Koselleck), ein dynamisches Objekt X (als Welt möglicher Erfahrung), das die Tektoniken der Deckerinnerung mit der Hartnäckigkeit eines hängen gebliebenen Plattenspielers heimsucht und ungreifbar bleibt wie die frei-flottierende *soundscape* am Beginn des Films. Nach Scorseses Politik der Erinnerung muss es ein „Reales der Fiktion und ein Fiktionales des Realen“ (vgl. Rancière⁶⁶) geben, eine Kooperation zwischen dem Realen und der Fiktion, die über das *Medium der Spur* eine Sphäre geteilter und mitteilbarer Referenz generiert: ein kooperatives Gedächtnis.

Fuller war nach eigener Aussage erleichtert, das in Falkenau Gesehene mit der Kamera auf Distanz halten zu können, ja sogar zu müssen. Er filmte auf Anordnung. So wurde die First-Hand-Erfahrung Fullers vermittels der Kamera zur Second-hand-Erfahrung für den Asthmakranken Scorsese, der uns in *Shutter Island* erleben lässt, wie Teddys Körperszenen zur Detektion jener Spuren werden, die von den Traumata und medialen Trauma-Übertragungen des 20. Jahrhunderts hinterlassen wurden. *Those who know will know.*

Abbildung 22: Samuel Fuller in *Big Red One* (1980), Samuel Fuller



Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag ist eine abgewandelte Fassung eines Kapitels meiner Dissertation *MnemoCine. Die Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films*.
- 2 Joanne Laurier, Martin Scorseses *Shutter Island*: Mysterious and sinister, but headed where precisely?, unter: <http://www.wsws.org/articles/2010/mar2010/shut-m10.shtml> (10.9.2012).
- 3 Wenn in der Folge vor allem Scorseses Name fällt, dann ist hiermit keineswegs nur der *auteur*, sondern sein Team mit gemeint. Hervorheben möchte ich deshalb an dieser Stelle den Schnitt von Thelma Schoonmaker, die Kameraarbeit von Robert Richardson, der auch bei *Inglorious Basterds* (2009) die *cinematography* leitete, und Laeta Kalogridis' Drehbuch, das auf dem Roman *Shutter Island* von Denis Lehane basiert, der auch die Romanvorlage für Clint Eastwoods *Mystic River* (2003) lieferte.
- 4 Unter: <http://www.totalfilm.com/features/on-set-shutter-island/page:7> (10.9.2012).
- 5 „Damit die Welt im Film vorüberziehen kann, wird sie zuvor in der Filmstadt zerstückt.“ – Siegfried Kracauer, *Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1963, 271–278, hier 271.
- 6 Vgl. Jacques Rancière, *Die Geschichtlichkeit des Films*, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Hg., *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, 230–246.
- 7 „[...] which, whatever other message it emits or implies, may also be taken to constitute an unconscious, collective effort at trying to figure out where we are and what landscapes and forces confront us in a late twentieth century whose abominations are heightened by their concealment and their bureaucratic impersonality. [...] in the desire called cognitive mapping – therein lies the beginning of wisdom.“ Vgl. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, London/Bloomington 1992, 3.
- 8 „Scorseses wrongheaded notion that evil is inherent in human nature permits him to place world-historical tragedies, such as the crimes of the Third Reich, on the same plane as individual misdeeds and psychoses.“ unter: <http://www.wsws.org/articles/2010/mar2010/shut-m10.shtml> (11.9.2012).
- 9 Zur *Sensation der Rede* und der *Konfrontation* bei Fuller vgl. Drehli Robniks Vortrag: *Polizei der Repräsentation // Politik des Erscheinens*. Jacques Rancière „Aufteilung des Sinnlichen“, mit Sam Fuller gesehen, unter: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/data/uploads/RingVO_2007_Robnik.pdf (11.9. 2012).
- 10 Fredric Jameson, *Historicism in The Shining*, in: ders., *Signatures of the Visible*, London 1992, 82–98, hier 90.
- 11 Hinzu kommen zahlreiche versteckte Bezugnahmen auf die Shoah, wie von Geoffrey Cocks in seinem Buch *The Wolf at the door* (2004) und in Rodney Ashers Dokumentation *Room 237* (2012) akribisch herausgearbeitet wurde. Insbesondere die Symbolik des Wolfs, wie sie in den 1930er- und 40er Jahren – u. a. von Tex Avery – neu ausgestaltet und aufgeladen wurde, scheint sowohl für Kubrick wie auch für Scorsese ein zentrales Anspielsystem geworden zu sein. Bezeichnenderweise trägt Scorseses neuer, im Entstehen begriffener Film den Titel: *The Wolf of the Wall Street* (2013).
- 12 Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg 2012, 23.
- 13 Unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/ein-gespraech-mit-martin-scorsese-zum-verrueckt-werden-1942911.html> (10.9.2012).
- 14 Susan Sontag, *Anmerkungen zu ‚Camp‘*, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, München/Wien 1980, 269–284, hier 272, 275, 284.
- 15 Die ästhetische Politik des *Camp Materialism*, wie ihn Juliane Rebentisch begreift, richtet ihr Augenmerk insbesondere auf den „aufgesplitterten Fetisch, das Supplement, das Überflüssige und das Weggeworfene“, unter: <http://taintedgoods.info.yorku.ca/confirmed-participants/camp-materialism/> (8.9.2012).
- 16 ... in einer Rückblende ist Teddys Beteiligung an dem sogenannten „Dachau Massaker“ (vom 29. April 1945) zu sehen, ein Kriegsverbrechen von Seiten der Alliierten. Die Exekution der SS-Leute wurde von dem Militärarzt und Augenzeugen Howard A. Buechner in seinem Buch *The hour of the Avenger* – ein Kultbuch in rechtsextremen Kreisen – maßlos übertrieben. Tatsächlich gab es auch Artikel, die *Shutter Island* ganz besonders wegen der Erinnerung an dieses Ereignis lobten. – „So

- viele SS-Leute töteten die GIs in Dachau wirklich. Martin Scorseses jetzt anlaufender Thriller ‚Shutter Island‘ erinnert an die Exekution von SS-Leuten am 29. April 1945“, unter: <http://www.welt.de/kultur/article6535466/So-viele-SS-Leute-toeteten-die-GIs-in-Dachau-wirklich.html> (14.10.2012).
- 17 Nicht genug, dass Günter Grass mit seinem israelkritischen ‚Gedicht‘ *Was gesagt werden muss* (2012) sich anmaßt, etwas sagen zu müssen, das sonst niemand auszusprechen wagt, etwas, das dann gesagt werden muss, wenn man sich – wie Grass offenbar – der Wahrheit verpflichtet fühlt. Nicht nur, dass Grass diesen Sprechakt wie eine untragbare Schuld auf seine Schultern lädt und Bereitschaft signalisiert, sich – in einer *imitatio christi* – dafür verfolgen zu lassen, um den Deutschen endlich ihre Schuldgefühle nehmen zu können, verkehrt Grass noch dazu Ursache und Wirkung und macht die israelische Politik und das jüdische Trauma für die Qual der eigenen deutschen Schuldgefühle verantwortlich. Es handelt sich somit um ein *worstcase*-Szenario der Geschichtsverdrehung und Selbstviktimsierung, vergleichbar jenen Argumentationsstrukturen, die Lars von Trier in *Dogville* (2003) offengelegt hat.
- 18 „Der Zweite Weltkrieg war ein Ausrottungskrieg, der das deutsche Volk in ein Trauma versetzt hat. Doch warum sollten andere über unser Trauma berichten? Wir müssen doch in der Lage sein, unsere Geschichte in die Hand zu nehmen [...].“ – Interview mit Bernd Eichinger, in: epd Film 10 (2004), 37. – Zum Vergleich: 1983/84 bedauert Edgar Reitz, der Regisseur von *Heimat* (1984), dass „die Amerikaner mit ihrer ‚internationalen Kommerzästhetik‘ den Deutschen ‚Geschichte weggenommen‘ hätten.“ Das war eine ganz andere Zeit und ein anderer Kontext. Es ging um die ausgebliebene Aufarbeitung der Shoah und nicht um den Hitler-Stoff. – Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München/Wien 2004, 157.
- 19 „Das Sehen ist nur im Kino von einer solchen Verkettung von Störungen [*enchaînement de troubles*] affiziert (im Hintergrund der Filmbilder bewegt sich zunächst kein Körper, sondern – mehr als seine Nähe – die Auflösung des Sichtbaren) [...]“. – Jean Louis Schefer, *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, hg. von Matthias Wittmann, München 2013, 162.
- 20 Vgl. hierzu auch Jim Hobermans Formulierung eines „Cold War Cabinet of Dr. Caligari“. – Jim Hoberman, *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London 2011, 223 f.
- 21 Vgl. ebd.
- 22 Zit. nach Hoberman, *Army of Phantoms*, 118.
- 23 Worauf Parker Tyler auch selbst in seinem Vorwort zur britischen Neuauflage eingeht: Parker Tyler, *Magic and Myth of the Movies*, London 1971, 13.
- 24 Zu der Beziehbarkeit von *Shutter Island* auf Kracauers Buch vgl. auch: Diedrich Diederichsen, In der Hochzeit des Kalten Kriegs, unter: <http://www.taz.de/!48381/> (11.9.2012).
- 25 Tyler, *Magic and Myth of the Movies*, 23.
- 26 Aida Hozic, *Hollyworld. Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, New York 2002, 73 f.
- 27 *Brain washing* und *mind control* waren Begriffe, die sowohl von der Linken verwendet wurden, um die Manipulationen des HUAC zu charakterisieren, wie auch von der US-Administration, um insbesondere während des Korea-Kriegs die kommunistische Strategien der psychologischen Einflussnahme möglichst furchteinflößend zu beschreiben. Vgl. Hoberman, *Army of Phantoms*, 91 sowie: Ramón Reichert, *Aliens, Brain Washing, Cold War. Feindbildkonstruktionen im US-Lehrfilm*, in: Winfried Pauleit u.a., *Public Enemies. Film zwischen Identitätsbildung und Kontrolle*, Berlin 2011, 65–75, hier 65.
- 28 Hoberman, *Army of Phantoms*, Xiii–Xviii.
- 29 „[...] the report asserted that Capra was ‚known to have associated with Left-wing groups.‘ *Mr. Smith Goes to Washington* was ‚decidedly Socialist in nature‘ and *It’s a Wonderful Life* was even worse, ‚an obvious attempt to discredit bankers‘ and magnify the problems of the so-called ‚common man‘ in society.“ – Hoberman, *Army of Phantoms*, 54.
- 30 „*Pickup on South Street* pushes McCarthy-style anti-Communism through the looking glass to the far side of self-parody.“ Vgl. Hoberman, *Army of Phantoms*, 236.
- 31 Ebd., 90.
- 32 Ebd., 222 f.
- 33 Ebd., 220 ff.
- 34 Ebd., 275.
- 35 Ebd., 241.

- 36 Ebd., 163.
- 37 Ebd., 75 ff.
- 38 Ebd., 311.
- 39 Ebd., 56.
- 40 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino2*, Frankfurt am Main 1997, 312.
- 41 Es war insbesondere David Bordwell, der Scorseses Stil in die Nähe des Expressionismus (und weniger des Realismus) gerückt hat, so z. B. anhand von *Taxi Driver*: „*Taxi Driver* (1976) is Scorseses's most famous venture into subjectivity. From the first shot of the cab heaving through wafting vapour – steam? smoke? sulfur fumes? – we cut to a man's eyes, and then to dissolving views of the city through a rainy windshield. [...] The general point, however, is that Scorsese has updated Impressionist and Expressionist tactics in order to reveal a man's mind through images.“, unter: <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/04/21/scorsese-expressionist/> (15.9.2012).
- 42 Für dieses Wortspiel bedanke ich mich bei Georg Tscholl (Wien).
- 43 „[...] es sind ‚Formen der Äußerlichkeit‘, über die bald die Sichtbarkeiten *sich verteilen*. [...] Zunächst gibt es *das Außen [le dehors]* als ungeformtes Element der Kräfte: sie kommen aus dem Außen, sie haften am Außen, das ihre Beziehungen umwälzt und ihre Diagramme hervorbringt. Und dann gibt es *das Äußere [l'extérieur]* als Milieu der konkreten Einrichtungen, in denen sich die Kräfteverhältnisse aktualisieren. Schließlich gibt es die *Formen der Äußerlichkeit [formes d'extériorité]*, da sich die Aktualisierung in einer Spaltung vollzieht, einer Disjunktion zweier differenzierter und einander wechselseitig äußerlicher Formen, die die Einrichtungen unter sich aufteilen (die Einschließungen und die Verinnerlichungen sind nur transitorische Formen an der Oberfläche dieser Formen).“ – Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt am Main 1992, 64 f.
- 44 Überhaupt ließ sich Scorsese von *music director* Robbie Robertson – mit dem er u. a. schon für *The Last Waltz*, *Raging Bull*, *Casino* und *The Departed* zusammenarbeitete – einen Score kompilieren (und weniger komponieren), der fast zur Gänze aus Stücken von ikonischen Komponisten der Nachkriegs-Avantgarde besteht: neben Krzysztof Penderecki (*Symphonie Nr. 3*) und György Ligeti (*Lontano*), deren Kompositionen schon von Stanley Kubrick verwendet wurden, sind John Cage, Morton Feldman, Max Richter, Robert Erickson, Alfred Schnittke, Lou Harrison, John Adams, Brian Eno, Giacinto Scelsi und Nam June Paiks *Hommage À John Cage* zu hören.
- 45 Zu finden unter: http://unc.academia.edu/JoshuaBusman/Papers/361309/Crossing_the_Noisy_Divide_Music_Noise_and_the_Avant-garde_in_Shutter_Island (15.9.2012)
- 46 In einer besonders irritierenden Sequenz wird ein auf dem Plattenspieler von Dr. Naehring (Max von Sydow) sich drehendes Piano Quartett von Gustav Mahler – „that great symphonist's sole surviving piece of chamber music, which he composed around 1876, in his mid-teens“ – zum Auslöser einer Erinnerung an die Befreiung von Dachau. Während Teddy in dieser Rückblende dem Kommandanten von Dachau (?) beim Sterben zusieht, Zettelwerk durch die Luft wirbelt und am Boden verstreut zum Liegen kommt – sodass, ganz nebenbei, Erinnerungen an Orson Welles' *The Trial* und Sam Fullers *Verboten!* (1959) geweckt werden –, läuft Mahlers Quartett als Untermalung weiter, allerdings nicht mehr als Musik, die der Gegenwart des Erinnerns und somit Naehring's Plattenspieler entspringt, sondern als Musik, die vom Lagerkommandanten gehört wird. Warum es ausgerechnet der jüdische Komponist Mahler und nicht etwa, wie sonst üblich, Wagner ist, bleibt unklar. – „What's strange is that it crops up in an allusion to the listening habits of the commandant of Dachau, where the music of Mahler, who was born Jewish (but converted to Catholicism), would not have been welcome. (The composer's work was on the Nazi government list of ‚degenerate music‘ and thus banned.) The ambiguities resulting from the placement of the piece in the movie are vertiginous: did Scorsese intend to suggest that the commandant wouldn't let duty interfere with his love of music, or is its presence there in the memories of the main character, Teddy Daniels – who was present at the camp with the liberating U.S. Army – one of the character's phantasms? In any case, as placed in the film, the music is overwhelmingly powerful, and it's rendered all the more so by the uncanny associations it arouses.“ – Richard Brody, *Shutter Island*, unter: <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/shutter-island#ixzz26ogXx1vT> (9.9.2012).
- 47 Daniel Levy/Natan Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main 2001, 150, 171.
- 48 Andreas Huyssen, *Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia*, New York 1995, 3.
- 49 Ebd. 256.

- 50 Wenn wir gleich zu Beginn, im Schiffsbauch, Ketten und Fesseln sehen, die ins Bild hängen, als wollten sie uns an ein CIA-Verhör erinnern, wird bald klar, dass Teddy nicht nur vor dem Hintergrund von HUAC und dem Kalten Krieg, sondern auch des Gefangenenlagers auf Guantanamo Bay auf *Shutter Island* landet. Und Dr. Crawley (Ben Kingsley) wird Teddy von den Folter- und Behandlungsmethoden einer ‚düsteren Vergangenheit‘ erzählen, die in Wirklichkeit unsere Gegenwart ist: „They drove screws into their brains, they were beaten, submerged them into an icy water until they lost consciousness or even drowned. Now we treat them, try to heal, try to cure, if that fails: we provide them with a measurable comfort in their lifes: calm.“
- 51 Peirce unterscheidet insgesamt drei Formen ikonischer Ähnlichkeit: „Those [Anm.: icons] which partake the simple qualities [...] are images; those which represent the relations – mainly dyadic – of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors.“ – Peirce, *The Essential Peirce*, Bd.2, zit. nach: Matthias Bauer/Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld 2010, 18.
- 52 Sigmund Freud, *Über Deckerinnerungen*, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Werke aus den Jahren 1892–1899*, Frankfurt am Main 1999, 529–554, 536.
- 53 Zu Rückenfiguren im Film vgl. Guido Kirsten, *Zur Rückenfigur im Spielfilm*, in: *Montage AV* 20,2, 2011, 103–124. – Sowie: *Figuren im filmischen Raum. Anthropozentrische Anordnungen, stilisiertes Staging und realistische Rückseiten*, in: *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, hg. v. Regine Prange, Henning Engelke & Ralf Michael Fischer, Marburg 2012, 294–311.
- 54 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, *Gesammelte Schriften* Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, 20.
- 55 Vgl. Sulgi Lie, *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*, Zürich 2012, insbes. 9 ff.
- 56 Ein paar ausgesprochen relevante filmtechnische Informationen hierzu finden sich hier: *The ASC – American Society of Cinematographers* (März 2010), unter: http://www.theasc.com/ac_magazine/March2010/ShutterIsland/page1.php (13.9.2012).
 „The film’s color palette alternates between a slightly desaturated look, used for the present day, and the saturated look of 1950s-era Kodachrome, used mainly for Teddy’s memories and hallucinations. Scorsese’s initial inspiration for tapping the Kodachrome look was director/cinematographer George Stevens’ 16mm Kodachrome footage of the liberation of the concentration camp at Dachau; [...] ‚Most of the footage I’ve seen of the liberation of the camps is black-and-white and the Stevens footage is shocking when first seen because in contrast to the black-and-white, it is, for lack of a better word, hyper-real,‘ says Richardson. ‚That footage served as the template for Teddy’s World War II experiences, and from that the concept of Kodachrome grew. Rob Legato methodically analyzed the inherent characteristics of Kodachrome, using a vast library from the 1950s, and created a look-up table that enabled us to achieve something similar in the digital intermediate. The extraordinary vibrancy of color became the key to Teddy’s dream states.“
- 57 „Stevens went into Dachau with a team filming in 35mm but also used his personal 16mm camera to take color film of what he saw. [...] General Dwight D. Eisenhower had called in the Hollywood cameramen under George Stevens as a Special Coverage Unit (Specou) to film the Allied troops from D-Day to Berlin, after being dissatisfied with the shots produced by the Signal Corps. [...] The filming was originally destined for use in the United States but when Supreme Court Justice Robert Jackson became chief prosecutor in Nuremberg, he commissioned John Ford, head of the Field Photographic Branch, to put together *The Nazi Concentration Camps* from the filming, to show as evidence during the trials. [...] The trauma experienced by Stevens became the centre piece of Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du Cinéma*“ [...]. unter: http://www.crosslines.ch/newsfile/camps_update.htm (13.9.2012).
- 58 Unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/ein-gespraech-mit-martin-scorsese-zum-verrueckt-werden-1942911.html> (13.9.2012).
- 59 George Stevens’ Material wurde gemeinsam mit den Aufnahmen von John Ford und Sam Fuller in chronologischer Anordnung von dem Dokumentarfilmer und Geschichtspräsident Christian Delage (University of Paris VIII) für die Ausstellung *Filming the camps: John Ford, Samuel Fuller, George Stevens: From Hollywood to Nuremberg* zusammengestellt, die zunächst im *Mémorial de la Shoah* (Paris 2010) und dann im *Museum of Jewish Heritage* (New York 2012) zu sehen war.

- 60 „Zeichen, die – mehr oder weniger – ,sich zwingend innerhalb eines Kontextes zu lesen geben, nennt Peirce ‚dicentische Zeichen‘. [...] Ein dicentischer Index unterscheidet sich [...] von einem rhematischen Index und markiert ihm gegenüber einen eigenen Zeichentyp, eine eigene Zeichenthematik. Beide Typen repräsentieren als Indices dynamische, ihnen äußerliche Objekte, auf die sie sich kausal zurückführen. Aber darüber hinaus präsentiert sich der rhematische Typus als unabhängig von etwaigen anderen Zeichen [...]. Der dicentische Typus dagegen repräsentiert sich selbst, d. h. er gibt sich selbst zu lesen als Zusammenhang aus Zeichen.“ Vgl. Lorenz Engell, Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films, in: Daniel Sponzel, Hg., Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Konstanz 2007, 15–40, hier 34 f.
- 61 Zit. nach: Gertrud Koch, Der Engel des Vergessens und die Black Box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film „Shoah“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann, Memoria – vergessen und erinnern. München 1993, 67-77, hier 76.
- 62 Michael Sicinski, Rorschachtest. Vielleicht hatte er einfach eine herrschsüchtige Mutter: Zu Clint Eastwoods „J. Edgar“, in: Cargo. Film/Medien/Kultur 12 (2011), 8–10.
- 63 „Die ursprüngliche Anlage des Films von 1945 basiert auf einem Element, das das Englische *evidence* nennt, also die Vorstellung, daß ein Beweis etwas ist, das gesehen werden kann. In diese Konzeption von Lesbarkeit bettet sich jene lange Einstellung ein, die 1988 von Fuller folgendermaßen kommentiert wird: ‚Die Einstellung zeigt, wie nah bei der Stadt das Lager steht. Hier die Häuser und da hinten das Lager. Das ist eine Einstellung, ohne Schnitt. Ich schwenke nur von den Häusern zum Lager. Sehen Sie, wie nah das ist! Ich brauchte nicht zu schneiden. Die Kinder mussten ins Lager schauen können, wenn sie da oben auf dem Hügel spielten.‘⁶⁶ In *The Big Red One* hatte Fuller bunte Blumen mit Stacheldraht kontrastiert, um die grausame Nähe von Lager und dörflicher Gleichgültigkeit zu gestalten.“ – Georges Didi-Huberman, „Öffnen der Lager, Verschließen der Augen“, unter: http://farocki.akbild.ac.at/downloads/georges_didi_hubermann.doc (14.9.2012).
- 64 Das Ritual wurde von Captain Kimbald R. Richmond angeordnet, wie auch Fuller von Richmond den Befehl bekam, das Aufklärungs- bzw. Entnazifizierungsprogramm zu filmen. Vgl. ebd.
- 65 Christian De Metter/Dennis Lehane, Shutter Island, München 2012.
- 66 Zum Verhältnis von Fiktion und Realität bei Jacques Rancière vgl. Sulgi Lie, Die widerständige Fiktion, in: Jacques Rancière, Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film, hg. von Sulgi Lie und Julian Radlmaier, Berlin 2012, 199-215.