



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Hüter der Erinnerung“ –
Utopie und Stream of Consciousness“

verfasst von / submitted by

Marlene Koberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 299 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Psychologie/Philosophie
UF Geschichte, Sozialkunde und politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinem Betreuer Dr. Frank Stern danken, der mir mit Anregungen und Tipps immer neuen Ansporn gegeben hat. Auch möchte ich dafür Danke sagen, dass Sie mir die Zeit gegeben haben, die ich für meine Diplomarbeit benötigt habe.

Danke an meine Eltern, die immer hinter mir stehen und mir die Möglichkeit der Schule und des Studiums gegeben haben. Danke an meine Geschwister, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite stehen. Ihr alle begleitet mich Zeit meines Lebens und es sind vor allem die schönen Erinnerungen, die ich mit mir trage. Danke an meine FreundInnen, für eure Freundschaft und Wegbegleitung und alle bunten Facetten, die ich mit euch durchleben kann. Danke an meinen Lebensgefährten, der mich immer wieder ermutigt, alles schaffen zu können.

Erklärung

Ich erkläre, dass die vorliegende Diplomarbeit von mir selbst verfasst wurde und ich keine anderen als die angeführten Behelfe verwendet bzw. mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Ich versichere, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Weiters versichere ich, dass die von mir eingereichten Exemplare (ausgedruckt und elektronisch) identisch sind.

Datum: _____

Unterschrift: _____

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Einleitung..... | 1 |
| 1. Kapitel: Eine Fülle an Begriffen – Theoretische Basis | 5 |
| 1.1 Utopie, Eutopie, Dystopie | 6 |
| 1.2 Utopie im Medium Film und filmische Verortung in der Science-Fiction..... | 12 |
| 1.3 Stream of Consciousness | 15 |
| Exkurs: Sigmund Freud und Arthur Schnitzler | 17 |
| 2. Kapitel: Hüter der Erinnerung – The Giver – Utopie und Stream of Consciousness | 23 |
| 2.1 Lois Lowry und Phillip Noyce über ihre Visionen | 27 |
| 2.2 Handlung und narrative Strukturen..... | 29 |
| Exkurs: Unterschiede – Buch und Film..... | 32 |
| 2.3 Themenfelder in Hüter der Erinnerung – The Giver..... | 35 |
| 2.3.1 Isolation | 36 |
| 2.3.2 Staats- und Regierungsformen..... | 38 |
| 2.3.3 Gesellschaft und Familie | 41 |
| 2.3.4 Sprache, Kunst und Kultur..... | 43 |
| 2.3.5 Natur und Technik | 44 |
| 2.4 Die Visualisierung des Stream of Consciousness in Hüter der Erinnerung – The Giver | 45 |
| 2.5 Erinnerungsbilder in Hüter der Erinnerung – The Giver | 48 |
| 3. Kapitel: Eine Fülle an Filmen – Praktische Basis | 52 |
| 3.1 „Tradition“ der filmischen Utopie | 53 |
| 3.1.1 Metropolis..... | 55 |
| 3.1.2 1984 – Nineteen Eighty-Four | 58 |
| 3.1.3 Equilibrium – Killer of Emotion..... | 61 |
| 3.2 Hüter der Erinnerung – The Giver und der utopische Diskurs | 64 |

| | |
|---|----|
| 4. Kapitel: Didaktische Überlegungen | 71 |
| 5. Kapitel: Fazit und Ausblick..... | 74 |
| 6. Literatur- und Quellenverzeichnis..... | 79 |
| 7. Anhang | 92 |
| 7.1 Filmographie | 94 |
| 7.2 Themenfelder – Vergleichsfilme – Vergleichspunkte | 95 |

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

(Stanley Kubrick)¹

¹ zit. nach: Halliwell, Leslie: Halliwell's Filmgoer's Companion. Michigan: Grafton, 1988. S. 403.

Einleitung

Leben in einer Welt frei von Kriegen und Katastrophen, frei von Herrschaft und Überwachung. Eine glückliche, friedliche Welt, in der die Menschen ungeachtet des Geschlechts, der Religion, der unterschiedlichen Weltansichten, in Eintracht mit sich selbst, den anderen, der Natur und der Technik leben und Entfaltungsmöglichkeiten finden. Eine eutopische oder eine dystopische Vorstellung?

Der Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* spielt in genau einer solchen Welt. Eine Welt ohne Schmerzen, Leid, Krieg, allerdings auch ohne Gefühle, Farben und Erinnerungen. Die Menschen leben in Gleichheit, ihr Leben ist strukturiert, geordnet und geplant. Ein Leben in scheinbarer Vollkommenheit. Ist das die Welt, welche Utopien anstreben, in einer Zeit, in der die täglichen Nachrichten überschwemmt werden von Krieg, Katastrophen, Epidemien oder auch das Überholen des Menschen durch seine eigene erschaffene Technik?

Utopien stellen Zukunfts- bzw. Möglichkeitsvisionen dar und weisen einen ambivalenten, positiven oder negativen, Grundton auf. Utopische Literatur und Filme setzen sich stets mit bestehenden Strukturen, sei es Gesellschaft, Politik oder Wirtschaft, auseinander und hinterfragen diese. In weiterer Folge zeigen sie alternatives Handeln auf. Besonders die Veränderungen im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert und Themen wie Überbevölkerung und Niedergang von Städten, Verarmung der Menschen, Rassenhass, Religionsunterschiede oder auch Umweltverschmutzung und deren Zerstörung sind Grundlagen für die Entstehung eines utopischen Szenarios.

Ziel meiner Arbeit ist es, ein Verständnis für die Begriffe Utopie und Stream of Consciousness aufzuzeigen, um nachfolgend den Film *Hüter der Erinnerung – The Giver*² hinsichtlich der Utopiefähigkeit zu untersuchen. Die primäre Quellenbasis für die Untersuchung stellt der Spielfilm dar. Das Buch³, auf dem der Film basiert, wird hierbei nicht außer Acht gelassen. Zudem werden weitere Vergleichsfilme für die Analyse herangezogen.

Entscheidend für meine Arbeit sind die Fragen, wie sich der Film in die „Tradition“ der filmischen Utopie einordnen lässt und wie die Filmschaffenden die visuelle Darstellung des Stream of Consciousness umsetzen.

² Hüter der Erinnerung – The Giver. Regie: Phillip Noyce. Drehbuch: Michael Mitnik, Robert B. Weide. Vereinigte Staaten von Amerika: The Weinstein Company 2014. Fassung: Kauf-DVD. 97 Minuten.

³ Lowry, Lois: *The Giver*. London: Harper Collins Publisher Ltd, 1993.

In Hinblick auf die Erarbeitung bzw. die Analyse des Filmes können folgende weitere Forschungsfragen formuliert werden:

Inwiefern stellt die Utopie in *Hüter der Erinnerung – The Giver* einen Referenzpunkt für die Auseinandersetzung mit der eigenen Gesellschaft dar?

Wie werden Utopie, Gesellschaft und Werte in *Hüter der Erinnerung – The Giver* dargestellt? Gibt es eine zeitliche Verortung im Sinne von „Wie sind die Menschen in der Utopie gelandet, was gab es vorher und welcher Ausgangspunkt der Lebenswelt bzw. der Gesellschaft wird angenommen?“.

Wie wird mit dem Stilmittel *Stream of Consciousness* die Thematik des Erinnerns aufgegriffen und dargestellt? Welche Erinnerungen erhalten besondere Aufmerksamkeit und welchen Stellenwert nehmen diese ein?

Inwiefern spielt die Popularität, der in den letzten fünf Jahren erschienenen Jugendfilme, eine Rolle für die Umsetzung von *Hüter der Erinnerung – The Giver*? Zu diesen zählen vor allem auf Jugendliteratur basierende Romane, wie *Die Tribute von Panem – The Hunger Games*⁴ oder auch *Die Bestimmung – Divergent*⁵.

Die Filmanalyse wird nach Helmut Korte's Werk *Systematische Filmanalyse*⁶ ausgearbeitet.

Film-, Bedingungs-, Bezugs- und Wirkungsrealitäten bilden das Grundgerüst für die Beantwortung der Forschungsfragen und eine strukturierte Kontextualisierung entsteht.

Die Filmrealität ist eine immanente Bestandsaufnahme von Inhalt, Form und Handlung. Die Bedingungsrealität beschäftigt sich mit der Ermittlung der Kontextfaktoren. Die Wirkungsrealität erarbeitet zeitgenössische Rezeption. Die Bezugsrealität stellt die Verknüpfung von filmischer Darstellung und realen Bedeutung her.⁷ Somit zeichnet Kortes Werk ein ganzheitliches Bild der Filmanalyse nach. Aus diesem Grund habe ich mich dafür entschlossen nach Korte zu arbeiten. Für die Analyse von Filmen könnten auch die Werke von Werner Faulstich, Martin Ganguly und Stefan Munaretto herangezogen werden. Diese Autoren spielen in der vorliegenden Arbeit allerdings eine eher untergeordnete Rolle.⁸

⁴ Collins, Suzanne: *Die Tribute von Panem – Tödliche Spiele (The Hunger Games)*. Oetinger Verlag, 2009.

⁵ Roth, Veronica: *Die Bestimmung (Divergent)*. cbt-Verlag, 2011.

⁶ Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010. *Im Folgenden abgekürzt als: Korte, Filmanalyse*.

⁷ vgl. Korte, *Filmanalyse*, S. 23.

⁸ siehe dazu auch: Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, 3. Aktualisierte Auflage. Paderborn: Fink, 2013.
Ganguly, Martin: *Filmanalyse*. Themenheft. Stuttgart/Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2011.
Munaretto, Stefan: *Wie analysiere ich einen Film?* Hollfeld: Bange, 2009.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich wie folgt:

Kapitel 1 stellt die theoretische Basis der Arbeit dar, beschäftigt sich mit der Einführung in die Forschungsfelder der Utopie und des Stream of Consciousness und bildet das Grundgerüst für das weitere Verständnis der Arbeit.⁹ Zu Beginn soll hier angemerkt sein, dass es sich um einen Überblick der einzelnen Themenfelder handelt.

Kapitel 2 beschäftigt sich mit der detaillierten Analyse des Films *Hüter der Erinnerung – The Giver*. Unterschiedliche Themenfelder werden für die Bearbeitung der Frage nach einer Einordnung in die „Tradition“ der filmischen Utopie eingeführt, analysiert und bilden die Ausgangsbasis für die Vergleichsanalyse. Die im Film montierten Erinnerungsbilder spielen hier eine wesentliche Rolle für die Umsetzung des Stream of Consciousness.

Kapitel 3 stellt die praktische Basis der Arbeit dar und befasst sich mit dem filmhistorischen Kontext, in den sich *Hüter der Erinnerung – The Giver* einordnen lässt. Hier ist zu erwähnen, dass ich mich bewusst für die Filme *Metropolis*¹⁰, *1984 – Nineteen Eighty-Four*¹¹ und *Equilibrium – Killer of Emotion*¹² entschieden habe. Die Filme stellen die Vergleichsbasis dar. Obwohl ich mich in der Rezeption mit der Popularität des Films *Hüter der Erinnerung – The Giver* beschäftige und hier auch Filmtitel fallen wie *Die Tribute von Panem – The Hunger Games* oder *Divergent – Die Bestimmung*, habe ich diese Filme bewusst nicht in die Analyse miteinbezogen. Grund dafür ist sowohl der Rahmen der Arbeit, als auch persönliche Entscheidung. Ebenso geht dieses Kapitel der Frage nach, ob und wie sich der Film nun in die „Tradition“ der filmischen Utopie einordnen lässt und spricht bereits hier Kritikpunkte an.

Kapitel 4 widmet sich didaktischen Überlegungen zum Thema „Utopie, Dystopie und deren Einsatz in Filmen“. Im Speziellen handelt es sich um eine kurze didaktische Auseinandersetzung mit dem Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* innerhalb des Schulunterrichts im Fach Geschichte und Politische Bildung.

⁹ Der Fokus auf Europa und Nordamerika ist für den Untersuchungsgegenstand der Diplomarbeit gewählt worden. Sowohl Südamerika, als auch Afrika und Asien haben eigene Traditionen im Feld der Utopie entwickelt und sollten nicht außer Acht gelassen werden. Aufgrund der angewiesenen Kürze der Arbeit würde die Einbeziehung dieser Leistungen jedoch den Rahmen überlasten.

¹⁰ *Metropolis*. Regie: Frith Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Deutschland: Universum Film (UFA) 1927. Fassung: Kauf-DVD. 144 Minuten.

¹¹ *1984 – Nineteen Eighty-Four*. Regie: Michael Radford. Drehbuch: Michael Radford. Vereinigtes Königreich: Metro Goldwyn Mayer 1984. Fassung: Kauf-DVD. 106 Minuten.

¹² *Equilibrium – Killer of Emotion*. Regie: Kurt Wimmer. Drehbuch: Kurt Wimmer. Vereinigte Staaten von Amerika: Miramax 2002. Fassung: Kauf-DVD. 102 Minuten.

Kapitel 5 bildet das Schlusskapitel mit der Beantwortung der vorangestellten Forschungsfragen. Eine Conclusio mit Ausblick für eine weitere Bearbeitung der Thematik fließen in das Schlusswort mit ein.

Mein persönlicher Beweggrund für das Thema der Diplomarbeit war der Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* an sich und die aktuelle Thematik der gezeigten Themen, wie Sicherheit, Freiheit und Umgang mit Menschen aus verschiedenen Religionen. Der Wunsch nach Utopien und einem besseren Leben sind seit Thomas Morus Werk aus dem Jahr 1516 noch immer aktuell und finden Eingang in die Filmkultur. Neben meiner großen Leidenschaft für Kino und Film im Allgemeinen, ist auch meine Berufswahl – der Lehrberuf – ein ausschlaggebender Punkt, *Hüter der Erinnerung – The Giver* unter bestimmten Merkmalen näher zu beleuchten und zu versuchen ihn in eine Traditionslinie älterer bekannter Filme einzuordnen.

1. Kapitel: Eine Fülle an Begriffen – Theoretische Basis

Der Traum oder die Suche nach einer alternativen, besseren Welt, der Wunsch nach sozialer Harmonie und eine sorgenfreie Zeit führten dazu, dass *Utopie* Ausdruck einer Sehnsucht wurde.¹³ Nach eingehender Recherche findet das Wort *Utopie* seinen Ursprung und verschiedene Interpretationsversuche vorrangig in der Literatur. Aber auch im Medium Film und in der Alltagssprache ist es nicht mehr wegzudenken. Utopien sind Wunschvorstellungen oder Träume, die nur schwer realisierbar sind. Sie werden als Denkbilder der Kritik, allenfalls als Hoffnungen verstanden, die ihre Wirkung auf historische Transformationsprozesse legen, jedoch niemals am Höhepunkt der Realisierbarkeit stehen.¹⁴

„Ein Plan, der utopisch ist, lässt sich nicht realisieren; eine utopische Erwartung wird sich niemals erfüllen. Das Adjektiv meint also so viel wie ‚unrealistisch‘, ‚träumerisch‘ oder ‚übersteigert‘ und bezeichnet insofern ein Denken oder Handeln, das zwangsläufig scheitern muss, weil ein realitätsblinder Urheber die Voraussetzungen für eine Verwirklichung verkennt.“¹⁵

Verwendet wird der Terminus sowohl positiv, als auch negativ. Positiv, weil es ein ideales Modell darstellt und auf jeden Fall ein Instrument der Sozialkritik in Form eines Gedankenexperiments ist.¹⁶ Negativ, weil Utopie eine realitätsferne Phantasterei und in Folge dessen ein politisches, gefährliches Medium darstellt.¹⁷ Die doppeldeutige Verwendung führt oft zu Missverständnissen und Verwechslungen. Unter „1.1. Utopie, Eutopie, Dystopie“ soll für die vorliegende Arbeit ein angemessener Rahmen der Definitionen entstehen. Eine einheitliche, exakte Begriffsdefinition vom Begriffe *Utopie* sucht man in der Literatur allerdings vergebens. „Die“ Utopie kann es als solche nicht geben, denn die Definition ist variabel und wird unter verschiedenen Schwerpunkten unterschiedlich definiert.

„Es gibt nicht ‚die‘ Utopie. Es steht jedem frei sich seine eigene Utopie zu entwerfen. Es wird viele Utopien geben. Jede Generation wird ihre neue Version von *Utopia* haben, etwas gewisser und vollständiger und realer, wobei die Probleme immer näher an den Problemen des Werdenden liegen.“¹⁸

¹³ vgl. Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*. Baden-Baden: Nomos, 2011. S. 15.

Im Folgenden abgekürzt als: Schölderle Utopie.

¹⁴ vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 23 – 32.

¹⁵ zit. nach: Thomas Schölderle, *Geschichte der Utopie*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2012. S. 11.

Im Folgenden abgekürzt als: Schölderle, Geschichte.

¹⁶ vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 17, sowie S. 161.

¹⁷ vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 17.

¹⁸ zit. nach: Saage, Richard: *Politische Utopien der Neuzeit*. Bochum: Winkler, 2000. S. 279.

Im Folgenden abgekürzt als: Saage, Politische Utopien.

1.1 Utopie, Eutopie, Dystopie

Utopie als Begriff ist ständig historischen, politischen und kulturellen Veränderungen unterworfen und bietet eine große Bandbreite unterschiedlicher Definitionen. So bietet es sich an den Begriff von seinen Anfängen her zu definieren.

Erstmalig verwendete Thomas Morus das Wort *Utopie* in seinem Werk¹⁹ *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, erschienen 1516, und lässt sich aus der Zusammensetzung von *ou* und *tópos* aufschlüsseln. Das griechische Präfix „ou“ ist mit „nicht“ gleichzusetzen und „tópos“ bezeichnet „Ort“. Somit wird Utopia als Nicht-Ort übersetzt, das Nirgendwo oder Nirgendland.²⁰ So wie Morus es schon selbst definierte, „Denn ‚Utopie‘ ist genau das: ein Ort, der nirgendwo ist.“²¹ Jedoch wird die Vorsilbe „ou“ im Englischen homophon zu „eu“ ausgesprochen, womit sich der Terminus für einen guten Ort ergibt. „Eu“ lässt sich hier aus dem Griechischem mit „schön“ oder „gut“ übersetzen.²²

Thomas Morus‘ Werk repräsentiert keinen abstrakten oder weltfremden Entwurf.²³ In seiner Gesellschaft greift er die damaligen Ereignisse auf, macht sie den LeserInnen bewusst und kritisiert diese. Er beschreibt das Elend der Menschen. Voraussetzung für die Utopie ist die Unzufriedenheit mit den zugrundeliegenden Verhältnissen. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Gesellschaft und die Darstellung einer verbesserten, idealen Gesellschaft sind die Merkmale der Utopie. Der Kommunismus greift den Begriff der Utopie auf und soll die Gier des/der Einzelnen beenden. Jede/r trägt den Teil zur gerechten Güterverteilung bei, Privateigentum und Geld werden abgeschafft. Die Familie wird durch Wirtschaftsgemeinschaften ersetzt, die patriarchalisches Denken verändern sollen. Frauen übernehmen jedoch traditionelle Arbeiten in der Gesellschaft. Bildung steht für Männer und Frauen an gleicher Stelle. Frauen werden in militärische Fertigkeiten unterrichtet und besonders qualifizierte Frauen, meist Witwen, werden mit politischen Ämtern betraut.²⁴

¹⁹ Aufgrund der überblicksartigen Darstellung der Utopiegeschichte in der Arbeit muss hier der Inhalt von Thomas Morus‘ Werk als gegeben vorausgesetzt werden. Siehe dazu: Morus, Thomas: *Utopia*. Stuttgart: Reclam-Verlag, 1995. Für weitere Informationen bietet sich hier folgende Nachschlagewerke an: Grassi, Ernesto (Hrsg.): *Der utopische Staat*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2011.

²⁰ vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 18. Siehe dazu ebenfalls: Saage, *Politische Utopien*, S. 46.

²¹ zit. nach: Schölderle, *Utopie*, S. 319.

²² vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 18.

Siehe dazu auch: vgl. Jan Robert Bloch, *Utopia: Ortsbestimmungen im Nirgendwo. Begriffe und Funktionen von Gesellschaftsentwürfen*. Opladen: Leske + Budrich, 1997. S. 26. *Im Folgenden abgekürzt als: Bloch, Utopia*.

²³ vgl. Saage, *Politische Utopien*, S. 30.

²⁴ vgl. Shafti, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*. Bern (u.a.): Lang, 1990. S. 37. *Im Folgenden abgekürzt als: Shafti, Frau*.

Der Tod in *Utopia* ist eine Freiheit und wird mit Betäubungsmitteln zu einem schmerzfreien Tod. Morus übt Kritik an der Todesstrafe, an Sterbehilfe, zudem an Krieg, aber auch an Religion und Sexualität.

Bereits Platon begründete die Vorstellung einer Utopie in seinem Idealstaat *Politeia*.²⁵ Platon verstand Utopia als einen

„Entwurf einer idealen, vernunftbegründeten, das Glück aller Gesellschaftsmitglieder wohl nicht garantierenden, so doch in optimaler Weise ermöglichenden Gesellschaftsordnung. Jene ist gekennzeichnet durch die Verwirklichung von Gerechtigkeit, Gleichheit, Freiheit, Frieden und allgemeiner Wohlfahrt, Voraussetzung dafür sind die Einführung des Kommunismus und der Demokratie. Utopische Gesellschaftsentwürfe sind im kritischen Ungenügen an bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen begründet.“²⁶

Jan Robert Bloch verstand den Begriff *Eutopie* ähnlich wie Morus und verwendete diesen in seinem Werk *Utopia: Ortsbestimmungen im Nirgendwo*²⁷, und kennzeichnete ihn als einen guten Ort. Die Utopie als eine Zusammensetzung des Guten mit dem Unwirklichen, eine bessere Welt verschränkt mit einer nicht realisierbaren.²⁸ Somit zeichnet es eine Welt ab, in der Friede und Eintracht herrscht.

Im Gegensatz zu *ou-tópos* steht der Begriff *dys-tópos*, welcher sich mit Un-Ort übersetzen lässt. Dieser Ort steht für einen schlechten, von der Norm abweichenden.²⁹ Dystopien bezeichnen den Niedergang menschlichen Daseins und der Werte ab und sind von Beginn an pessimistisch. Sie zeigen die Vernichtung kulturellen Erbes, gesellschaftlichen Zusammenbruchs durch Unterdrückung der Freiheit, explizit der Gedanken, und die Unterdrückung der Individualität.³⁰ Der Begriff Utopie kann somit positiv oder negativ verstanden werden. Dadurch entsteht eine ambivalente, widersprüchliche Basis für Utopie.

Anti-Utopien und Dystopien werden fälschlicherweise oft synonym verwendet, obwohl sie zwei unterschiedliche Phänomene beschreiben. Die Anti-Utopie trägt im Gegensatz zur Dystopie den Versuch der Veränderung in sich.³¹

²⁵ vgl. Zirnstein, Chloé: Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Dystopie im Film. München: Utz, 2006. S. 9. *Im Folgenden abgekürzt als Zirnstein. Fakt und Fiktion.*

²⁶ zit. nach: Zirnstein, Fakt und Fiktion. S. 10.

²⁷ Jan Robert Bloch, *Utopia: Ortsbestimmungen im Nirgendwo. Begriffe und Funktionen von Gesellschaftsentwürfen*. Opladen: Leske + Budrich, 1997.

²⁸ vgl. Bloch, *Utopia*, S. 26.

²⁹ vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 155.

³⁰ vgl. Schölderle, *Utopie*, S. 485.

³¹ vgl. Seyferth, Peter: *Utopie, Anarchismus und Science Fiction*. Ursula K. de Guins Werke von 1962 bis 2002, *Politica et Ars* Band 16. 2006. S. 40f., sowie S. 47. *Im Folgenden abgekürzt als: Seyferth, Utopie.*

Das zeigen vor allem die literarischen Beispiele³² von Aldous Huxley (*Schöne neue Welt*) und George Orwell (*1984*) – dessen filmische Umsetzung in Kapitel 3.1.2 *1984 – Nineteen Eighty-Four* noch genauer beschrieben wird. Anti-Utopien stellen ebenfalls die Vernichtung kulturellen Erbes, den kulturellen Verfall durch Unterdrückung der Gedanken, die Unfreiheit des Menschen und Zerstörung der Individualität dar, tragen aber einen Willen der Veränderungen in sich und üben Kritik an der Utopie an sich.³³

Da aus den vorangegangenen Zeilen hervorgeht, wie umfangreich und unterschiedlich die Definitionen der oben genannten Begriffen interpretiert werden können, verwendet die vorliegende Arbeit die Definition von Thomas Schölderle. Er verwendet Utopie als klaren Oberbegriff, an dem Eutopie und Dystopie gleichermaßen teilhaben können. Eutopie wird hier als der gute Ort verstanden, währenddessen Dystopie den schlechten Ort meint.³⁴

Aufgrund der Literatur lässt sich Utopie in vier Themenbereiche³⁵ beschreiben: Inhalt, Form, Funktion und Intention.

Die Inhalte der Utopie sind vielfältig. Im Vordergrund stehen die Architektur der Städte – es handelt sich hier um keine historisch gewachsene Stadtarchitektur, sondern um konstruierte Städte –, strukturierte Tagesabläufe für die BewohnerInnen und deren Gemeinwesen, aber auch Isolation. Die Gesellschaften werden meist als isolierte Gebilde definiert, weil Utopien abgesondert von der Außenwelt dargestellt werden. Nach innen arbeiten Utopien nach geschlossenen Gesellschafts- und Staatsordnungen, nach außen hingegen nach Schutz- und Abwehrleistungen. Durch homogene Gebilde entsteht ein allgemeiner Konsens über geltende Normen und Regeln, sowie eine konsensstabilisierende Religion für die Stützpunkte des Kollektivismus. Soziale Harmonie wird durch Abwesenheit von Geld und Privatbesitz, sowie durch die Versöhnung von subjektivem Willen und kollektivem Interesse erreicht. Es gibt keine traditionellen Familien-, sondern funktionale Gesellschaftsstrukturen und allgemein vernünftige Handlungs- und Sittlichkeitsprinzipien. Die Herrschaft obliegt der absoluten Vernunft, der Rationalität.³⁶

³² vgl. Seyferth, Utopie, S. 41.

³³ vgl. Hahn, Ronald M.; Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science-Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1993. S. 19. *Im Folgenden abgekürzt als: Hahn, Lexikon.*

³⁴ vgl. Schölderle, Utopie, S. 295.

³⁵ vgl. Schölderle, Geschichte, S. 48.

³⁶ vgl. Schölderle, Utopie, S. 448 – 459.

Verfilmte Utopien gehören in ihrer Form zum Genre der Science-Fiction Filme – mehr dazu in „1.2. Utopie im Medium Film und filmische Verortung in der Science-Fiction“ –, erfahren dort jedoch ein Spannungsfeld zwischen Realität und Fiktion. Utopie stellt aber keine reine Fiktion dar, da sie sich immer mit gegenwärtigen Themen auseinandersetzt, weil sie unmittelbar von einer historischen Erfahrungswelt lebt.³⁷

Als Methodik des sozialen Möglichkeitsdenken, mentalen Aufbrechens festgefahrener Denkstrukturen und Kritik am vorhandenen Gesellschafts- und Politikmodell lässt sich die Funktion der Utopie erkennen. Somit versteht sie sich auch als eine Variation des Gegenwärtigen in Gedanken.³⁸

Der Funktion einer unmittelbaren Zeitkritik gerecht zu werden sieht die Intention den Willen zur zeithistorischen Sozialkritik. Es besteht auch hier ein Spannungsfeld, jedoch um eine Verbesserung der Welt anzustreben. Utopische Gesellschaften sind Fiktion, aber basierend auf der Kritik des Systems, der Normen und der Werte bestehender Gesellschaften.³⁹

Nach diesem Einblick in die Definitionsvielfalt, bereichert Richard Saage das Feld um eine weitere Dimension. Er geht davon aus, dass utopische Modelle zudem noch eine Veränderung von der Raum- zur Zeitutopie durchleben. Es geht damit eine wesentliche Metamorphose von der Eutopie zur Dystopie einher.⁴⁰ Einen wichtigen Beitrag dazu lieferte Reinhart Koselleck mit seiner *Verzeitlichung der Utopie*.⁴¹ Die Verzeitlichung meint, dass sich Zukunft weder beobachten, überprüfen oder durch Erfahrung einholen lässt und Zeitutopien nur als Bewusstseinsleistung des/der Autors/in gesehen werden können.⁴² Die räumlichen Neuerungen sind eine Vorstellung des Fiktionalen, ein vorgestellter Raum, der von der Realität des/der Autors/in und des/der Lesers/in unterschiedlich ist. Die zeitlichen Veränderungen spielen in einer alternativen Welt, die in der Zukunft liegt.⁴³

³⁷ vgl. Schölderle, Utopie, S. 459 – 464.

³⁸ vgl. Schölderle, Utopie, S. 464 – 471.

³⁹ vgl. Schölderle, Utopie, S. 471 – 479.

Siehe dazu auch: Layh, Susanna: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 100.

Im Folgenden abgekürzt als: Layh, Finstere Welten.

⁴⁰ vgl. Bloch, Utopia, S. 38.

⁴¹ Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Im Folgenden abgekürzt als: Koselleck, Zeitschichten.

⁴² vgl. Koselleck, *Zeitschichten*, S. 134.

⁴³ vgl. Pye, Gillian: *Imaging alternatives. Utopias – Dystopias – Heterotopias*. Konstanz: Hartung-Gorre, 2014. S. 6. *Im Folgenden abgekürzt als: Pye, Alternatives.*

Somit hat sich die Gegenwelt der realen Welt zu einer besseren Zukunft verändert. In den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts wandten sich die Sozialutopien hin zu Gesamtgesellschaften und thematisierten gesellschaftliche Aspekte.⁴⁴

Mit Beginn der Globalisierung wurde das Konzept der Raumutopie durch die Erforschungen und geografischen Neuentdeckungen auf der Weltkarte in die Zukunft verlegt.

„When the actual mapping of the earth had come to an end with the discovery of the last continent, the unknown future became the preferred setting at the end of the eighteenth century. This crucial shift from space to time as the locus of the utopian desire comprise a shift from the comparison between the better place and the author's actual society to the extrapolation into the future of the author's own but reformed society. (...) In the nineteenth century socialism and, especially in the twentieth century, individualism and the freedom of the individual supersede the stat collectivism that earlier utopias promulgated.”⁴⁵

Hans Freyer sah utopische Staaten als unrealistische Gedankenexperimente ohne Verwirklichungstendenz, weil sie keine Zufälle kannten. Die Abkopplung von Realität und Geschichte muss für utopische Gedanken vorherrschend sein und wird durch die isolierten Inseln in Raumutopien dargestellt, die entfernte Zukunft oder Vergangenheit in den Zeitutopien.⁴⁶

Robert J. Tally sprach sich dafür aus, dass die utopische Wiederkehr in öffentlichen und politischen Sphären vor allem seit der Jahrtausendwende einzuordnen ist. Nicht erst seit der Globalisierung, aber gerade deswegen, sind sie Gegenstand diverser literarischer Diskurse, über kritische Theorien, kulturellen Studien und gesellschaftlichem Denken.⁴⁷

Fátima Vieira merkte an, dass eutopische Impulse immer im Herzen von dystopischen Visionen sind, denn diese drücken den Sinn aus, wie die Dinge sein können, oder besser sein sollten. Sie argumentiert, dass Dystopien, die keinen Raum für Hoffnung lassen, ihre Mission in Fakt verlieren.⁴⁸

⁴⁴ vgl. Mertens, Christian: *Zukunftsbilder: Utopische Visionen in Literatur und Film*. Wien: 2001. S. 21.
Im Folgenden abgekürzt als: Mertens, Zukunftsbilder.

⁴⁵ zit. nach: Mohr, Dunja M.: *Worlds apart? Dualism and transgression in contemporary female dystopias*. Jefferson: McFarland, 2005. S. 19. *Im Folgenden abgekürzt als: Mohr, Worlds apart.*

⁴⁶ vgl. Meyer, Stephan: *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. Frankfurt am Main/ Wien (u.a.): Peter Lang Verlag, 2001. S. 125.
Im Folgenden abgekürzt als: Meyer, Anti-utopische Tradition.

⁴⁷ vgl. Pye, Alternatives, S. 5.

⁴⁸ ebd.

Die Vorstellung von alternativen Welten in einer zeitlichen Dimension kann mit Michel Foucault's Konzept der Heterotopien verknüpft werden. Heterotopien ergeben sich aus einer real politischen Umgebung, sowie sozialen Gesellschaften und setzen Orte, Zeiten und Ideologien nebeneinander. Sie schaffen somit für den/die Leser/in ein Konstrukt des postmodernen Subgenres der Utopie. Es besteht hier ein Ausdruck der Leidenschaft für einen besseren Weg des Seins und des Lebens in der gemeinsamen, üblichen kulturellen und historischen Epoche.⁴⁹

Tom Moylan setzt sich mit dem Begriff der kritischen Utopien auseinander. Diese sind sich der Grenzen von utopischen Traditionen bewusst, verzichten somit auf Entwürfe, beschreiben Unzulänglichkeiten und verhindern die Verwandlung der Utopie in ein totalitäres Konstrukt.⁵⁰

Andreas Voigt unterscheidet politische – gegliedert in archistische und anarchistische – Utopien. Die erste Form bildet einen Staat mit starker, allumfassender Zentralgewalt, auch herrschaftsbezogene Utopie. Die zweite Form hingegen zeichnet sich durch ein Gesellschaftsideal der absoluten persönlichen Freiheit ab, herrschaftsfreie Utopie.⁵¹ Dieser Unterscheidung stimmt auch Richard Saage zu.⁵²

„Das Adjektiv ‚politisch‘ legitimiert sich ausschließlich durch den Umstand, dass es sich hier um positive oder negative Fiktionen von Gesamtgesellschaften handelt, die entweder staatlich verfasst oder aber staatsfrei konzipiert sind. Sie sind ‚politisch‘ im wörtlichen Sinne, weil es ihnen nicht um individuelle Vervollkommnung des einzelnen (...) geht, vielmehr visionieren sie überindividuelle Interaktionszusammenhänge, die auf das ‚bonum commune‘ abheben und gesellschaftliche Voraussetzungen (...) auszuloten versuchen.“⁵³

⁴⁹ vgl. Pye, Alternatives, S. 7.

Siehe dazu ebenso: Baccolini, Raffaella (Hrsg.): Dark Horizons. Science fiction and the dystopian imagination. New York: Routledge, 2003. S. 2. *Im Folgenden abgekürzt als: Baccolini, Dark Horizons.*

⁵⁰ vgl. Seyferth, Utopie, S. 6, ebenso S. 42.

⁵¹ vgl. Seyferth, Utopie, S. 36. Siehe dazu ebenfalls: Saage, Politische Utopien, S. 15.

⁵² vgl. Saage, Richard: Vermessungen des Nirgendwo. Begriffe, Wirkungsgeschichte und Lernprozesse der neuzeitlichen Utopien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. S. 119f. *Im Folgenden abgekürzt als: Saage, Vermessungen.*

⁵³ zit. nach: Saage, Utopien, S. 33.

1.2 Utopie im Medium Film und filmische Verortung in der Science-Fiction

Bei der filmischen Umsetzung von Utopien entstehen durch die synonyme Verwendung der Begriffe von Utopie und Science-Fiction Missverständnisse. Zudem unterliegen beide Begriffe keiner exakten Bedeutung und Begriffsdefinition. Im Bereich der Filmwissenschaften ist die Utopie als eigenständiges Genre nicht existent und wird unter dem Oberbegriff der Science-Fiction eingeordnet.⁵⁴

Filmische Utopien dienen nicht der Festigung bestehender Meinungen, sondern, wie es auch schon die literarische Form verstand, der Gesellschaftskritik.⁵⁵ Utopie, Dystopie und Science-Fiction als klar trennbare Gattungen konnten in der Forschung nur bis in die 1960er Jahre nachgewiesen werden. Ab den 1970er Jahren lassen sich Wechselbeziehungen und fließende Übergänge der Gattungen feststellen.⁵⁶ Utopien spiegeln im Kern die Gegenwart und nicht die imaginierte Zukunft des/der Autors/Autorin wieder. In der Literatur oder auch deren Verfilmung werden gegenwärtige soziale und politische Lebenssituationen reflektiert, die durch ideale Zustände, Orientierung in der Gegenwart bieten, oder in dessen Umkehrung das Bild einer bedrohlichen Zukunft, die verhindert werden soll, zeigen.⁵⁷

Richard Saage wehrte sich gegen die Eingliederung der Utopieliteratur in die Science-Fiction. Politisch-literarische Utopie, die schon in der Antike, und Science-Fiction, die durch Wissenschafts- und Technikfortschritte im 19. Jahrhundert entstand, untersuchen verschiedene Themenbereiche. Wissenschaft und Technik der Utopie beschäftigen sich mit gesellschaftlichem Wirken, wohingegen die Science-Fiction an der Umsetzung der möglichen Realisierung interessiert ist. Alternative Gesellschaften der imaginierten Utopien sind in der Science-Fiction meist nebensächlich.⁵⁸

Technische Rationalisierung spielte in Hollywood erst nach den 1920er Jahren eine Rolle. Davor ließen sich eine Reihe von unterschiedlichen Themen erkennen, die das heutige Repertoire des Science-Fiction Films ausmachen.⁵⁹

⁵⁴ vgl. Zirnstein, Fakt und Fiktion, S. 63.

Siehe dazu auch: vgl. Tietgen, Jörn: Die Idee des Ewigen Friedens in den politischen Utopien der Neuzeit. Analyse von Schrift & Film. Marburg: Tectum-Verlag, 2005. S. 33. *Im Folgenden abgekürzt als: Tietgen, Idee.*

⁵⁵ vgl. Tietgen, Idee, S. 49.

⁵⁶ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 463.

Siehe dazu ebenfalls: vgl. Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Paderborn: Fink, 2013. S. 21. *Im Folgenden abgekürzt als: Voßkamp, Möglichkeitsdenken.*

⁵⁷ vgl. Mertens, Zukunftsbilder. S. 6f.. Siehe dazu ebenfalls: vgl. Voßkamp, Möglichkeitsdenken. S. 15.

⁵⁸ vgl. Seyferth, Utopie, S. 30, siehe dazu auch: Saage, Richard: Politische Utopien der Neuzeit. Bochum: Winkler, 2000, S. 27f.

⁵⁹ vgl. Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction Films. Reinbek: Rowohlt, 1980. S. 108. *Im Folgenden abgekürzt als: Seeßlen, Kino.*

Die Veränderungen gingen mit der Produktionsverlagerung von New York nach Kalifornien, Hollywood, einher und fixierten sich dort auf die Umsetzung realistischer Filme.⁶⁰ Von Comicbuchverfilmungen bis hin zu düsteren Dystopiefilmen ist das Genre der Science-Fiction ein kulturelles Barometer geworden.⁶¹ Dystopische Themen lassen sich filmrealistisch einfacher umsetzen als eutopische. Der Grund dafür ist kurz erklärt: Es ist profitabler den Menschen düstere Ängste und Zerstörung vor Augen zu halten, als einen paradisischen Ort zu zeigen.⁶² Die Kommerzialisierung des utopischen Films – als Science-Fiction Film im engeren Sinn – findet große Beliebtheit.⁶³

„Nur ganz selten versteigt sich der Science-Fiction Film dazu, positive Utopien zu entwerfen, eine Welt zu konstruieren, in der zu leben sich lohnen würde. Die Mehrzahl aller Filme des Genres spricht vom Schrecken, den die Zukunft für uns bereithalten könnte, vom Schrecken, der in unserer Gegenwart schon angelegt ist.“⁶⁴

Im Genre der Science-Fiction stellt die Dystopie ein Subgenre dar und ist von gegenwartsbezogenen und fortschrittskritischen Gedanken durchzogen.⁶⁵ Dystopien bieten dem Medium Film einen geeigneten Platz für düstere, dunkle Darstellungen. Oft handelt es sich um große Metropolen, angeführt von einem totalitären Staatsapparat, in denen neben Armut, Hunger, Kriminalität, auch Überbevölkerung herrscht und eine große, meist unüberwindbare Schere zwischen Arm und Reich besteht. Geoff King sieht Dystopien als „failed utopias“⁶⁶, als Demonstration der Gefahren, die auf einen warten, wenn irgendeine Art von perfekter Welt erdacht wird.

Besonders ausgeprägt ist das Modell der Endzeitszenarien, welches als Extremfall der Dystopie angesehen werden kann. Im Mittelpunkt steht nicht die schlechte Welt, sondern ihr apokalyptischer Untergang. Nach dem Weltuntergang wird die (Wieder-)Geburt bzw. das (Über-)Leben einer neuen „besseren“ Welt und deren überlebende Gemeinschaft gefeiert.⁶⁷ Bereits vor, aber auch nach dem Jahrtausendwechsel waren diese Szenarien sehr populär.

⁶⁰ vgl. Seeßlen, Kino, S. 104.

⁶¹ vgl. King, Geoff/ Krzywinsky, Tanya: Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace. London: Wallflower, 2000. S. 1. *Im Folgenden abgekürzt als: King, Science Fiction.*

⁶² vgl. King, Science Fiction, S. 16.

⁶³ vgl. Mertens, Zukunftsbilder, S. 65.

⁶⁴ zit. nach: Seeßlen, Kino. S. 11.

⁶⁵ vgl. King, Science Fiction, S. 17.

⁶⁶ vgl. King, Science Fiction, S. 15.

⁶⁷ Hier möchte ich auf die Diplomarbeit von Doris Kaminsky „Der Utopiediskurs in der amerikanischen, postapokalyptischen Serie The Walking Dead“ (Wien 2015) verweisen, da sie sich in dieser mit einem Weltuntergangsszenario und der Wiederbelebung einer Gemeinschaft, hervorgerufen durch eine Zombie-Apokalypse, und deren neue Werte ausführlich beschäftigt. Grundlage stellt hier die US-amerikanische Serie „The Walking Dead“ dar.

Georg Seeßlen beschäftigt sich mit dem Kino des Utopischen und sieht darin ein direktes Echo auf die Verwirklichung gesellschaftlicher Ideen, merkt dazu jedoch an, dass das Genre der Science-Fiction es möglich macht sich am weitesten von der Wirklichkeit zu entfernen.⁶⁸

„Science-Fiction Filme sind immer ein Spiegelbild gesellschaftlicher Träume und Ängste, sie sind Produkte ihrer Zeit und ihres zeitgeschichtlichen, soziologischen Hintergrundes.“⁶⁹

Das Kino der Science-Fiction bedient sich einer Variation aus verschiedenen Genres. Geoff King merkt zur Genreabgrenzung an, dass sich die Science-Fiction als eine un stabile Kategorie erweist und sich von anderen Genres beeinflussen lässt, diese jedoch auch beeinflussen kann.⁷⁰

Die nachfolgenden Themenbereiche zeichnen sich in der Handlung der meisten Science-Fiction Filme ab. Die Menschen werden in ihrer Existenz bedroht, dargestellt von etwas Bösem und die daraus resultierende Angst bestimmt die weiteren Handlungen. Der Gegenspieler des Bösen ist die Hoffnung, die auf eine bessere Welt und auf das Wohl des Menschen bedacht ist. Eine Schlüsselsequenz für den Science-Fiction Film ist die Reise durch Zeit und Raum⁷¹. Weiters kennzeichnend sind bestimmte Themenfelder⁷², daraus resultierende Bedrohung durch und Begegnung mit außerirdischen Lebensformen oder auch Abwehr von Natur- und Technikkatastrophen (Beispiel: *The Day After Tomorrow* [2004], *iRobot* [2004], *Repo Man* [2010]).

⁶⁸ vgl. Seeßlen, Kino, S. 11.

⁶⁹ zit. nach: Hahn, Lexikon, S. 14.

⁷⁰ vgl. King, Science Fiction, S. 3, sowie S. 11.

⁷¹ vgl. King, Science Fiction, S. 22.

⁷² vgl. Hahn, Lexikon, S. 14 – 20. Siehe dazu ebenfalls: vgl. Mertens: S. 22.

1.3 Stream of Consciousness

Die Auseinandersetzung des Begriffs Stream of Consciousness beginnt zunächst bei der allgemeinen Definition des Bewusstseins. Bewusstsein ist ein Phänomen des menschlichen Gehirns, das sich in der Forschung⁷³ der konkreten Klarheit entzieht.

Die Neurowissenschaften beschäftigen sich mit den Bereichen der Geistes-, Bewusstseins- und Gedächtnisforschung, aber auch mit dem Kernbereich der Sozial- und Kulturwissenschaften. Wenn NeurowissenschaftlerInnen über *Geist*, *Bewusstsein* oder *Gedächtnis* sprechen, meinen diese Informationen, die im Gehirn Prozesse durchlaufen.⁷⁴ Das Bewusstsein ist eine Quelle mentaler Vorgänge, zu denen auch Denken und Wahrnehmung gehören. Wahrnehmungen Bedeutung zukommen zu lassen ist den Menschen gegeben. Die reflexive Bedeutung von Reiz, Reaktion, Impuls und Handlung wird sozial und kulturell gebildet.⁷⁵ Ein Bewusstseinszustand ist immer an das Bewusstsein einer konkreten Person gebunden. Gedanken, Erfahrungen und Wahrnehmungen wohnen einem menschlichen Individuum inne, sie werden von ihm hervorgebracht und sind an diese Person gebunden.⁷⁶

Der Stream of Consciousness wird als Narrativ für die Darstellung der inneren Gefühls- und Erinnerungswelt einer Person eingesetzt. In der Literatur wird dieses Stilmittel gerne eingesetzt, doch in der visuellen Umsetzung lassen sich einige Schwierigkeiten in der Umsetzung feststellen. Der Grund dafür ist, dass die Inszenierung im Film oft viel kürzer ausfällt, als in einem Roman und lässt sich im Wort einfacher umsetzen als im Bild.⁷⁷

1890 veröffentlichte William James, Professor für Psychologie, zwei Bände, die sich mit Neuinterpretationen des menschlichen Gehirns und dessen Denkstrukturen beschäftigten und verwendete dort den Begriff des Bewusstseinsstroms. Er nannte diesen *The Stream of Thought*⁷⁸. Es gibt James zufolge fünf Merkmale, die die Charakteristik des Denkens darstellen: Kontinuität, Veränderlichkeit, Selektivität, Intentionalität und Personalität.⁷⁹

⁷³ Aufgrund der Kürze der Arbeit soll auch hier nur auf die wichtigen Erkenntnisse eingegangen werden. Sollte sich hier ein lexikaler Charakter aufweisen, sei dies für die innere Stringenz der Arbeit entschuldigt.

⁷⁴ vgl. Roth, Gerhard: Bewusstsein. Aus: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/bewusstsein/1446>.

⁷⁵ vgl. Welzer, Harald (Hrsg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. S. 10f.

Im Folgenden abgekürzt als: Welzer, Warum Menschen sich erinnern können.

⁷⁶ vgl. Krämer, Felicitas: Erfahrungsvielfalt und Wirklichkeit. Zu William James' Realitätsverständnis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S. 158. *Im Folgenden abgekürzt als: Krämer: Erfahrungsvielfalt.*

⁷⁷ vgl. Schwab, Constantin: Bewegte Gedanken. Der Bewusstseinsstrom als filmisches Erzählmittel. Diplomarbeit. Wien: 2012. S. 5. *Im Folgenden abgekürzt als: Schwab, Bewegte Bilder.*

⁷⁸ vgl. James, William: The Principles of Psychology. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1984, Chapter IX, S. 146. *Im Folgenden abgekürzt als: James, Principles of Psychology.*

⁷⁹ vgl. James, Principles of Psychology, S. 146. Siehe dazu ebenfalls: vgl. Krämer, Erfahrungsvielfalt, S. 153.

In *Principles of Psychology*⁸⁰ steht die Kontinuität der Veränderlichkeit gegenüber. Bewusstseinszustände werden nie zweimal auf dieselbe Weise erlebt, denn mit jedem Denk- bzw. Wahrnehmungsvorgang wird das Gehirn verändert, der Wandel ist somit physiologisch und plastisch.⁸¹ Bewusstsein sortiert irrelevante Sinneserfahrungen aus und nur bestimmte Wahrnehmungen werden aufgenommen. Erfahrungen und Bewusstsein sind somit wählerisch.⁸² Wie das Gehirn Bewusstsein und Gedächtnis selektiert ist von Generation zu Generation unterschiedlich. Sie sind intergenerationell tradiert und werden modifiziert.⁸³ Bewusstsein bezieht sich immer auf Subjektives und stellt somit einen Makel dar. Person A und Person B können nicht dasselbe Bewusstsein annehmen. Dieses scheinbare Problem ist es jedoch, dass es für Filmschaffende spannend macht: „Der Versuch, das subjektive, innere Erleben und Empfinden einer fiktiven Figur einfühlsam (für andere) dazustellen.“⁸⁴

Das 20. Jahrhundert stellte eine Zeit der Veränderungen dar, zu dem bedingt durch die technischen Fortschritte auch die Erfindung des Films zählt. Diese Veränderungen stellten die Gesellschaft vor Neuerungen, die wiederum zu einem schnelleren Alltag und damit verbundener gesellschaftlichen Überlastungen führten.⁸⁵ In Bezug auf Stream of Consciousness bedeutete der Wandel, dass James versuchte das *Ich* als Einheit des Inneren zu sehen, während die LiteratInnen das *Ich* zu spalten versuchten und auf dieser Basis zu einem Gefühl innerer Zerrissenheit führten. Innere Stimmen und der innere Monolog sind Zeugnisse jener Zeit. Die Freud'sche Traumarbeit beeinflusste AutorInnen des Bewusstseinsstroms bzw. des inneren Monologs und spiegelte sich auch in den späteren Filmwissenschaften wieder.⁸⁶

⁸⁰ James, William: *The Principles of Psychology*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1984.

⁸¹ vgl. Krämer, *Erfahrungsvielfalt*, S. 155.

⁸² vgl. Krämer, *Erfahrungsvielfalt*, S. 156f.

⁸³ vgl. Welzer, *Warum Menschen sich erinnern können*, S. 11.

⁸⁴ zit. nach: Schwab, *Bewegte Bilder*, S. 9.

⁸⁵ vgl. Pottbeckers, Jörg: *Stumme Sprache: Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*. Frankfurt/Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008. S. 35f. *Im Folgenden abgekürzt als: Pottbeckers, Stumme Sprache*.

⁸⁶ vgl. Pottbeckers, *Stumme Sprache*, S. 38, sowie S. 41.

----- *Exkurs: Sigmund Freud und Arthur Schnitzler*

Der Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, beschäftigte sich mit unbewussten psychischen Vorgängen, die hinter dem wahrnehmbaren Verhalten der Menschen liegen. Er versuchte diese Prozesse zu ermitteln und das daraus resultierende Verhalten zu verstehen. Die Traumdeutung⁸⁷ zählt zu den bekanntesten Theorien der modernen westlichen Welt. Unter Träumen verstand Freud *transitorische Psychosen*, allnächtliche Verrücktheiten, und sah in ihnen einen Ausdruck unbewusster, unterdrückter Wünsche, die sich in Form von sexuellen Begierden ausdrückten.⁸⁸

Drei Bewusstseinsstufen werden von Freud unterschieden: Das Bewusste mit feststellbaren, bewussten Inhalten; das Vorbewusste mit bewusstseinsfähigen Inhalten, welches für Zensur und Verdrängung im Bewusstsein zuständig ist, und das Unbewusste mit bewusstseinsunfähigen Inhalten.⁸⁹ Freud war der Ansicht, dass ein Traum auf der Grundlage von infantilen, sexuell verdrängten Wünschen entsteht.⁹⁰ Er ging von manifesten und latenten Inhalten aus, die sich in der Traumarbeit mit den PatientInnen erarbeiten ließen. In der Forschung ließen sich keine Beweise feststellen. Seine Auseinandersetzung mit der Traumanalyse hat jedoch die Wichtigkeit des Traumes und der Traumhalte für die Persönlichkeitsentwicklung aufgezeigt. Freud unterscheidet zudem drei Persönlichkeitsstufen⁹¹: das *Es*, das *Ich*, das *Über-Ich*.

Das *Es* setzt sich aus allen biologischen Bedürfnissen, aber auch unbewusst verdrängten Trieben, zusammen und ist dem Lustprinzip unterstellt, welches nach sofortiger Befriedigung der Grundtriebe verlangt. Das *Ich* ist vor allem für die innere Balance zuständig und Vermittler zwischen *Es* und *Über-Ich*. Es handelt sich hier um die Vernunft, die aufkommende Triebe mit der Realität und den sozialen Normen abgleicht und rationale Lösungen sucht. Sie unterliegt dem Realitätsprinzip. Das *Über-Ich* ist ein Wertesystem und entspricht einer moralischen Instanz aus Geboten, Verboten, allgemein dem anerzogenen Wertesystem der Eltern und der Gesellschaft.

⁸⁷ vgl. Gerrig, Richard J./ Zimbardo, Philip G.: Psychologie. München: Pearson, 2008, 18. aktualisierte Auflage. S. 174. *Im Folgenden abgekürzt als: Zimbardo: Psychologie.*

⁸⁸ vgl. Zimbardo, Psychologie. S. 174.

⁸⁹ Bewusstseinsfähige Inhalte beschreiben alle bewussten mentalen Zustände und Prozesse, die vom Menschen erlebt und wahrgenommen werden können. Bewusstseinsunfähige Inhalte sind folglich Prozesse, die vom Menschen nicht direkt wahrgenommen werden können, im menschlichen Denken und Handeln entscheidend wirken können. Siehe dazu ebenfalls: vgl. Zimbardo, Psychologie, S. 174.

⁹⁰ vgl. Strunz, Franz: Die Traumdeutung zwischen Freud und Jung. Eine Neubewertung der Fundamente. Regensburg: Roderer Verlag, 1995. S. 9ff.

⁹¹ vgl. Zimbardo: Psychologie. S. 518.

Für Freuds Theorien war die Libido das Hauptmerkmal und Ausgangspunkt für seine Entwicklungsphasen und aufkommenden psychischen Erkrankungen.

Seine Schüler Alfred Adler, der die Lehre der Individualpsychologie gründete, und Carl Gustav Jung, der sich mit der analytischen Psychologie beschäftigte, war der reine Ausgangspunkt der Sexualität und dessen Trieb zu einseitig und so wandten sie sich von ihrem Lehrer ab und entwickelten ihre heute ebenfalls noch wichtigen Theorien der Tiefenpsychologie.⁹² Kritik an Freuds psychoanalytischem Konzept war der Androzentrismus⁹³. Für die Norm nur Männer bezeichnend, verfehlt Freud ein ganzheitliches Konzept, das auch die Frauen und ihre Entwicklung miteinbezieht.

Die Literaten⁹⁴ des 20. Jahrhunderts haben sich von der Psychoanalyse maßgeblich beeinflussen lassen – sei es Stefan Zweig, Robert Musil, Arnold Zweig, Iwan Goll, Thomas Mann, Franz Werfel oder auch Arthur Schnitzler. Sie alle haben psychoanalytische, Freud'sche Zugänge in ihren Werken. Die Autoren reagierten in wechselseitiger Auseinandersetzung auf die Identitätsprobleme des modernen Menschen, der sich mit ausdifferenzierten Gesellschaften auseinandersetzen musste.⁹⁵ „Die Psychoanalyse näherte sich durch ihre narrativen Darstellungen von Lebens- und Krankengeschichten selbst der Literatur an.“⁹⁶ In den USA wurden ab den 1920er Jahren psychoanalytisches Wissen in der Literatur umgesetzt. Diese Zeit wird dort als *Freudian Twenties* bezeichnet, denn Freud beeinflusste nicht nur LiteratInnen, sondern auch die Elite- und Massenkulturen.⁹⁷

Zwischen Literatur und Psychoanalyse herrschte stets ein Spannungsverhältnis und die Abgrenzung vom jeweils anderen stand im Vordergrund. Im Hintergrund spielten gemeinsame Interessen, wie die Wahrheit des Unbewussten, die Triebnatur des Menschen, die Zersetzung von kulturell-konventionellen Sicherheiten eine Rolle und psychoanalytisches Wissen wirkte sich auf Figuren, Themen, Handlungen in Form von Bild und Sprache auf die Literatur aus. Auf der anderen Seite hat sich die Psychoanalyse literarischer Elemente bedient, wenn es um Selbstbeschreibungen und Illustrationen ging.⁹⁸

⁹² vgl. Zimbardo: Psychologie. S. 521.

⁹³ Der „Androzentrismus“ stellt den Mann in das Zentrum der Untersuchung. Freud wurde also dafür kritisiert, dass er hauptsächlich den Mann und das Männliche in die Mitte seiner Konzepte stellte. Das Männliche ist die Norm der Dinge und im Gegensatz dazu steht das Weibliche für das normabweichende. Siehe dazu ebenfalls: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Androzentrismus>.

⁹⁴ vgl. Anz, Thomas: Beziehungskonstellationen zwischen Psychoanalyse und moderner Literatur.

In: Psychoanalyse Nr. 19 (2/2015). S. 223 – 234. S. 225f. *Im Folgenden abgekürzt als: Anz, Psychoanalyse.*

⁹⁵ vgl. Anz, Psychoanalyse. S. 223.

⁹⁶ zit. nach: Anz, Psychoanalyse, S. 230.

⁹⁷ vgl. Anz, Psychoanalyse, S. 224.

⁹⁸ vgl. Anz, Psychoanalyse, S. 232f.

Neben Freud setzte sich auch Arthur Schnitzler mit den Bereichen der Nervenkrankheiten, im Speziellen der Hysterie und Neurasthenie, auseinander und schrieb seine Erkenntnisse nieder.⁹⁹

„In der freien Assoziation wie im Inneren Monolog, im Traum wie im Wahn oder in pathologischen Symptomen zeigt es sich geschwächt, offenbaren sich auf erschreckende oder lustvoll entfesselte Weise die Wahrheiten des Unbewussten. Beschreibungen von Subjekten, die mit ihrer Autonomie auch ihre Kohärenz verloren haben, die in zwei und mehr Teile gespalten sind, liefern Psychoanalyse, Psychiatrie und literarische Moderne in vergleichbarem Ausmaß. Und insofern die Teile des dissoziierten Ich häufig gegeneinander agieren, werden hier Kämpfe beschrieben, deren Schauplatz die menschliche Psyche ist.“¹⁰⁰

Die Gegensätze wie Sexualität und Moral, Unbewusstes und Bewusstes, Körper und Geist werden in Form des Kampfes dargestellt.¹⁰¹ Arthur Schnitzler's Verortung des inneren Monologs liegt zwischen Drama und Novelle.¹⁰² Gefühle und Gedanken werden im Monolog nicht in der ersten Person ausgedrückt, sondern eine innere Sprache wird lesbar. Protagonisten eines inneren Monologs sind immer auch eine Art Gefangene der Psyche.¹⁰³

----- *Exkursende*

⁹⁹ vgl. Anz, Psychoanalyse, S. 231f.

¹⁰⁰ zit. nach: Anz, Psychoanalyse, S. 232.

¹⁰¹ vgl. Anz, Psychoanalyse, S. 233.

¹⁰² vgl. Gomes, Mario: Gedankenlesemaschinen. Modelle für eine Poetologie des Inneren Monologs. Wien/Freiburg: Romach Litterae Verlag, 2008. S. 119. *Im Folgenden abgekürzt als Gomes, Monolog.*

¹⁰³ vgl. Gomes, Monolog, S. 120.

Der innere Monolog bezieht sich auf bestimmte Themen, folgt somit keiner freien Assoziation und die erzählte Zeit wirkt durch die Handlung in der Phase des Monologs als gedehnt. Es wird ein inneres Bewusstsein dargestellt, indem ein Individuum sich mit der gegenwärtigen Situation auseinandersetzt und auch Rückerinnerungen möglich sind.¹⁰⁴ Der Stream of Consciousness kann als eine Weiterentwicklung des inneren Monologs angesehen werden.

1972 veröffentlichte Robert Humphrey sein Buch *Stream of Consciousness in the Modern Novel* und merkte zur Begriffsdefinition folgendes an:

„‘Consciousness‘ should not be confused with words which denote more restricted mental activities, such as ‚intelligence‘ or ‚memory‘. (...) Consciousness indicates the entire area of mental attention from pre-consciousness on through the levels of the mind up to and including the highest one of rational, communicable awareness.“¹⁰⁵

Humphrey nimmt bei seiner Definition Bezug auf James. Folglich wird klar, dass auch bei dem Begriff des Bewusstseins und in Folge dessen des Bewusstseinsstroms unter den Forschenden keine Einigkeit herrscht.

„James was formulating psychological theory and he had discovered that ‘memories, thoughts, and feelings exist outside the primary consciousness’ and, further, that they appear to one, not as a chain, but as a stream, a flow. (...) Stream of consciousness, then, is not a synonym for *monologue intérieur*. It is not a term to name a particular method or technique; although it probably was used originally in literary criticism for that purpose.“¹⁰⁶

Was versucht nun der Bewusstseinsstrom in der visuellen Form darzustellen? Die Visualisierung folgt einem narrativen Verfahren einen inszenierten, distanzlosen Blick¹⁰⁷ in den Kopf des/der Protagonist/in zu werfen und schafft so eine umfassende Bewusstseinsdarstellung¹⁰⁸. Die Inhalte des Bewusstseins sind hier hauptsächlich Gefühle, Reflexionen und Erinnerungen. Die filmische Repräsentation des Bewusstseinsstroms beschäftigte auch den Filmwissenschaftler Haim Calev. Der Bewusstseinsstrom kann als Stilmittel nur im repräsentativen Sinn verstanden werden. Die Innenwelt des fiktiven Charakters wird für den/die Zusehende/n simuliert und dies wird mit filmischen Mitteln künstlerisch nachempfunden.¹⁰⁹

¹⁰⁴ vgl. Humphrey, Robert: *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, California: University of California Press, 1955. S. 6ff. *Im Folgenden abgekürzt als: Humphrey, Stream of Consciousness*.

¹⁰⁵ zit. nach: Humphrey, *Stream of Consciousness*. S. 2.

¹⁰⁶ zit. nach: Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 5.

Siehe dazu ebenfalls: zit. nach: Haim Calev, *Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais*, 1997, aus: <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>.

¹⁰⁷ vgl. Pottbeckers, *Stumme Sprache*, S. 54.

¹⁰⁸ vgl. Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 5.

¹⁰⁹ vgl. Haim Calev, *Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais*, 1997, aus: <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>.

Mentale Prozesse, wie Erinnerungen und Empfindungen werden in erzählerischer Form dargestellt, wodurch ein intimer Blick in den fiktiven Charakter hergestellt wird.¹¹⁰

„The representation of thoughts and emotions streaming through a character's mind is imperative in cinematic expression. It grants penetration beyond the character's surface behavior and reaches inner dimensions of his existence. (...) The importance of a cinematic representation of stream of consciousness is that it offers an entirely different system of abstraction and a different arsenal of expressive tools. Consequently, it makes possible an alternative exploration of thoughts and emotions, which are accessible only to its representational apparatus, thus enabling the creation of a uniquely cinematic analogy to the mental flow.“¹¹¹

Am Anfang noch als literarisches Erzählmittel verwendet, findet das Stilmittel des Stream of Consciousness Eingang in die Filmwissenschaften und dessen visuelle Umsetzung. Film und Kino prägten die Zeit der 1970er Jahre ebenso wie die Literatur, jedoch konnte der Film die Realität bzw. deren Abbild bildhaft festhalten und das Buch konnte sich damit nicht messen.¹¹² Dem Medium Film werden keine Grenzen der Umsetzung nachgesagt, folglich eignet es sich, um den Stream of Consciousness umsetzen zu können¹¹³, der keinesfalls Anspruch auf Korrektheit stellt. Ein echtes Bewusstsein wird durch künstlerisch-visuelle Repräsentation der Emotionswelt simuliert.¹¹⁴

„Stream of consciousness in film is the cinematic representation of mental processes occurring in the minds of fictional characters simultaneously with the external action, granting a penetration into their inner life.“¹¹⁵

Humphrey hat sich mit einem zentralen narrativen Muster für die Filmdarstellung des Stream of Consciousness beschäftigt und eine Formel der Darstellung entwickelt: „Freie Assoziation + Raum-Zeit-Montage = Stream of Consciousness“¹¹⁶. Drei Faktoren lenken die Assoziation: Erstens die Erinnerung als Fundament, zweitens die Sinneseindrücke als Wegweiser und drittens die Imagination als Ausmaß.¹¹⁷ Diese Assoziationen agieren auf unterschiedlichen Zeitebenen.

¹¹⁰ vgl. Haim Calev, Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais, 1997, aus: <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>.

¹¹¹ zit. nach: Haim Calev, Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais, 1997, aus: <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>.

¹¹² vgl. Pottbeckers, Stumme Sprache, S. 39.

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ vgl. Humphrey, Stream of Consciousness, S. 5.

¹¹⁵ zit. nach: Haim Calev, Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais, 1997, aus: <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>.

¹¹⁶ zit. nach: Humphrey, Stream of Consciousness, S. 49.

¹¹⁷ vgl. Humphrey, Stream of Consciousness, S. 43.

Erinnerung beschäftigt sich mit der Vergangenheit, Sinneseindrücke stützen sich auf die Gegenwart und die Vorstellung variiert zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.¹¹⁸

Die Raum-Zeit-Montage spielt im Film dahingehend eine wichtige Rolle, indem sie eine doppelte Figurenlandschaft darbietet. Eine reale und imaginäre – Erinnerung und Phantasie – und eine physische und mentale – Außenwelt und Innenwelt, denen beiden dieselbe Aufmerksamkeit zuteilwird und in Verbindung nie alleine existieren.¹¹⁹

Filmschaffende stehen bei dem Einsatz des Bewusstseinsstroms vor dem Problem, dem/der Zusehenden einen unsichtbaren Prozess sichtbar machen zu wollen. Der Film gibt im Gegensatz zum Buch immer Bilder vor, wodurch sich der/die Zusehende nur bedingt eigene Gedanken zum Gesehenen machen muss und das stellt eine große Herausforderung dar.¹²⁰

Das Filmbild wirkt von außen auf den/die Zusehende/n ein. Ein Text hingegen verleitet dazu, sich selbst ein Bild vorzustellen.¹²¹ Beim Lesen eines Romans wird das Bewusstsein direkt aus der Figur erschlossen, die Subjektivität des Lesenden fließt aber mit eigenen Vorstellungen und Bildern zum Geschriebenen ein. Ein montiertes Filmbild jedoch zeigt sich als Ganzes und Abgeschlossenes, dem nichts mehr hinzugefügt werden kann und somit mehr ein äußerliches, statt ein innerliches Bild zeigt.¹²²

¹¹⁸ vgl. Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 49.

¹¹⁹ ebd.

¹²⁰ vgl. Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 52. Siehe dazu ebenfalls: vgl. Schwab, *Bewegte Bilder*, S. 31.

¹²¹ vgl. Schwab, *Bewegte Bilder*, S. 32.

¹²² ebd.

2. Kapitel: Hüter der Erinnerung – The Giver – Utopie und Stream of Consciousness

Phillip Noyce visuelle Umsetzung von *Hüter der Erinnerung – The Giver*, von 2015, basiert auf dem 1993 erschienen Roman von Lois Lowry. Der Film setzt sich mit den Fragen auseinander, ob die Menschheit glücklicher wäre in einer Welt, in der es weder Gewalt, Kriege, noch Schmerzen gibt, oder ob das Leben ohne jegliche Emotionen und Erinnerungen bedeutungslos ist.

Der Roman von Lois Lowry beschäftigt sich vor allem mit dem Thema der vergessenen Erinnerungen und weist einen sehr philosophischen Grundton auf. Was ist es dem Menschen wert in einer friedlichen, scheinbar stabilen Gesellschaft zu leben? In dieser sterilen Welt, frei von schmerzhaften Erinnerungen muss die Menschheit auf vieles verzichten. Aufgrund der umfassenden Bearbeitung der Themen ist der Roman in Nordamerika Pflichtlektüre im Literaturunterricht. Das jugendliche Zielpublikum wird mit existenziellen Fragen konfrontiert. Viele Gegebenheiten werden als gewöhnlich angesehen und so bietet der Film Reize, sich wieder mit Umgebung, Natur, Tieren und Mitmenschen auseinanderzusetzen.

Jeff Bridges hatte bereits vor 20 Jahren geplant, den Film mit seinem Vater Lloyd, in der Rolle als *Giver*, zu realisieren. Dieses Vorhaben wurde jedoch nicht in die Tat umgesetzt, da sich keine Geldgeber fanden. Die Investoren ließen sich durch mehrere Faktoren beeinflussen. Eine Kontroverse ergab sich, denn *The Giver* stand in Amerika auf der Liste der verbotenen Bücher¹²³, wurde aber dennoch in den Schulen gelesen. In den endenden 1990er und beginnenden 2000er Jahren reihte sich *The Giver* auf Platz 23 der Liste der verbotenen Bücher¹²⁴ ein, obwohl der Roman 1994 die „Newbery Medal“ erhielt, ein Preis, der von der American Library Association verliehen wird. Auf der einen Seite steht ein interessanter Themenkomplex, mit dem sich heranwachsende Menschen auseinandersetzen, auf der anderen Seite Themen mit Konfliktpotential wie Sexualität, Euthanasie und (Selbst-)Mord.

¹²³ Jedes Jahr wird in der letzten Septemberwoche von der American Library Association (ALA) eine Liste der verbotenen Bücher in Amerika veröffentlicht. Diese Liste setzt sich zusammen durch den Wunsch, Kinder vor sexuellen Inhalten und unangebrachter Sprache zu schützen. Mit Zensur vergleichen möchte sich die ALA allerdings nicht, schreiben sie auf ihrer Homepage, dass die Liste der verbotenen Bücher eine Information über zensorische Bemühungen für Bibliotheken und Schulen für die Öffentlichkeit bereitgestellt wird. Siehe dazu: <http://www.ala.org/bbooks/>.

¹²⁴ Siehe dazu: <http://www.ala.org/bbooks/top-100-bannedchallenged-books-2000-2009>.

Unter anderem trugen die Kinoerfolge von *Die Tribute von Panem – The Hunger Games*, *Die Bestimmung – Divergent* dazu bei, dass auch *Hüter der Erinnerung – The Giver* realisiert werden konnte. Die Produzentin von *Hüter der Erinnerung – The Giver* Nikki Silver erklärt, dass die Umsetzung Schwierigkeiten bereithielt, denn es handelte sich um ein Drama für Kinder und Jugendliche, das zudem auch zum Teil in schwarz/weiß fungieren sollte.¹²⁵ Mit einer Finanzierung von geschätzten 25.000.000,- US-Dollar wurde der Film doch finanziert und spielte am Eröffnungswochenende mehr als 45.000.000,- US-Dollar ein. Der Roman wurde zudem in 21 Ländern über zehn Millionen Mal verkauft.¹²⁶

Düstere Zukunftsfilme finden vorwiegend bei Jugendlichen und junge Erwachsenen großen Anklang. Dem Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* wurde eine unvermeidliche Liebesromanze hinzugefügt, die für einen Hollywood-Film unerlässlich erscheint. Darüber hinaus ist der Film jedoch auch für ein älteres Publikum interessant. Der Film geht der Frage nach, womit sich die Menschen identifizieren. Die Autorin hat zudem Science-Fiction Elemente mit der Gegenwart verknüpft. In literarischer, wie visueller Form sind es aber nicht die Maschinen, die die Kontrolle über die Menschen übernehmen. Die Erinnerungen sind der Gemeinschaft der Gleichheit zum Opfer gefallen. Die Menschen sind somit Auslöser für die Gleichheit. Beim allgegenwärtigen Streben nach Perfektion ist etwas auf der Strecke liegen geblieben – das Mensch-sein an sich.

Für *Hüter der Erinnerung – The Giver*, der in den USA gedreht wurde, stellt sich die Frage, wie sich individuelle Freiheit mit einer staatlichen Kontrolle vereinen lässt. Fortschritte auf technisch-wissenschaftlicher Ebene wirken sich immer auf Gesellschaft und Persönlichkeit aus und bringen neben neuen Fragen, auch Verantwortung und Probleme mit sich. Ausschlaggebend für die USA war unter anderem der Terroranschlag vom 11. September 2001, der die staatliche Kontrolle mittels Überwachungskameras erheblich steigen ließ, aber auch Fragen nach Machtmissbrauch stellte.

¹²⁵ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Vom Buch auf die Leinwand“, Hier: 0:02:57.

¹²⁶ aus: http://www.imdb.com/title/tt0435651/business?ref_=tt_dt_bus.

Der Plot in *Hüter der Erinnerung* – *The Giver* wird nicht nur, aber zum größten Teil durch das Figurenbewusstsein des Protagonisten Jonas vermittelt. Zur Gedankenvermittlung des Protagonisten werden neben dem Voice-Over-Effekt¹²⁷ auch separate Ebenen geschaffen, die in sein Bewusstsein und seine Erinnerungen mittels Stream of Consciousness führen.

Die drei Cover (v.l.n.r.: Filmplakat, Buchumschläge deutsch und englisch) erscheinen sowohl in schwarz/weiß, als auch in Farbe und fassen somit die Handlung des Films auf einem Bild zusammen. Die beiden junge ProtagonistInnen auf dem Filmplakat erscheinen in Farbe, denn sie wollen ihrer farblosen und scheinbaren Eutopie entfliehen, währenddessen die beiden Ältesten in schwarz/weiß präsentiert werden, die den status quo der Gesellschaft verkörpern. Der Einsatz und die Wirkung der Farben bzw. deren Abwesenheit und Verläufe sind ein wichtiger Bestandteil für den Plot. So wird die Gemeinschaft in Farbe präsentiert, wenn der Protagonist die Erinnerung an Farben erlernt. Die Rückkehr zur schwarz/weiß Präsentation ist mit der Abwesenheit des Protagonisten verbunden.



(Abbildung 1: Filmplakat, Buchumschläge)

¹²⁷ Das Stilmittel „Voice-Over“ wird eingesetzt, um Handlungen oder Hintergründe verkürzt darzustellen. Meist dient es dafür Gedanken einer abwesenden Person oder nicht ausgesprochene Gedanken einer anwesenden Person für den/die Zusehende/n wiederzugeben. Im Genre des Film Noir wird der „Voice-Over“ für die subjektive Sichtweise des/der Protagonisten/in angewendet.

Siehe dazu: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1637>.

Zudem haben die Farbwechsel einen wesentlichen Einfluss auf die emotionale Wirkung der Bilder. Diese dienen der Visualisierung subjektiver, emotionaler Erinnerungen des Protagonisten, auch um deren Effekt innerhalb der Handlung zu verstärken. Der Film beginnt in schwarz/weiß und bleibt es solange, bis der Protagonist Jonas seine Ausbildung beim alten Hüter der Erinnerung beginnt. Kurz und unscheinbar wirken die Farben noch. Je mehr der Protagonist lernt, desto mehr verändern sich die Farben und gehen über in Sepiafarben, bis der Film in voller Farbe erstrahlt und somit die Welt durch die farbensehenden Augen von Jonas wahrgenommen wird. Helligkeit und Kontrast werden über das Maß gesteigert, womit eine für den Zusehenden sinnlich-intensive Realität entsteht. Abbildung 2 zeigt den Übergang von schwarz/weiß zu voller Farbe in einer Endsequenz.



(Abb. 2: Farbwechsel in Großaufnahme¹²⁸)

¹²⁸ vgl. Korte, Filmanalyse, S.34f.

2.1 Lois Lowry und Phillip Noyce über ihre Visionen

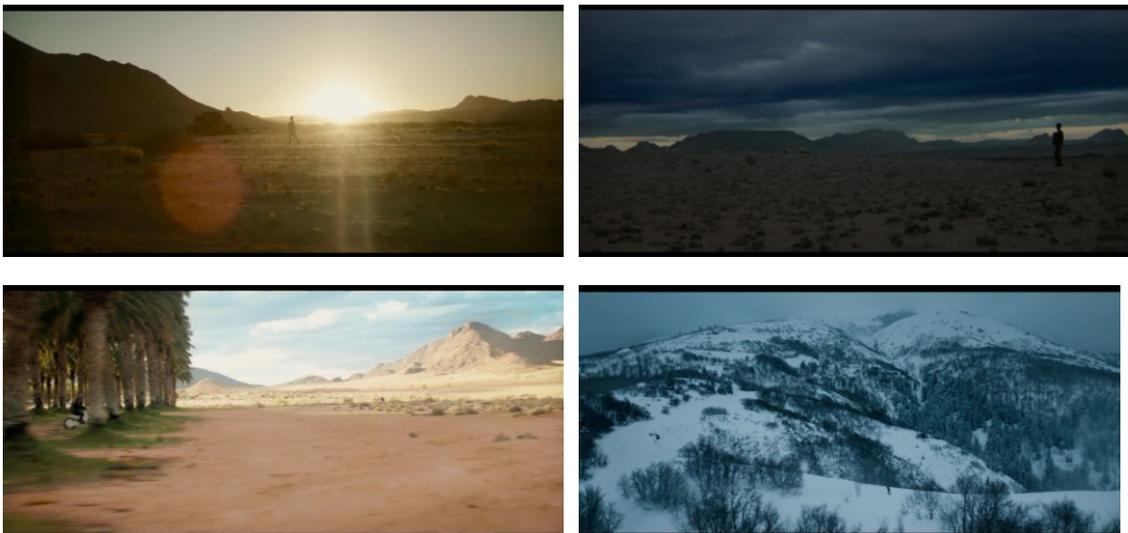
Lois Lowry wurde maßgeblich von ihrem dementen, sterbenden Vater beeinflusst sich mit der Thematik von vergessenen Erinnerungen auseinanderzusetzen. Die Erinnerungen, die ihr selbst sehr wichtig waren, spielten für ihren Vater keine Rolle mehr. Er war zufrieden damit, dass er alles Traurige vergessen hatte, was ihm zugestoßen war. Er hatte den Zweiten Weltkrieg vergessen, in dem er als Arzt beteiligt war und daraufhin begann sie selbst darüber nachzudenken, wie wichtig Erinnerungen sind. Sie stellte sich dabei die Frage, was passieren würde, wenn menschliche Erinnerungen manipuliert werden könnten¹²⁹ und widmete das Buch ihrem Vater. Ein Buch, das sie jedoch selbst in jungen Jahren beeinflusst hat, war *Der Report der Magd (The Handmaid's Tale)*, ein dystopischer Roman, erschienen 1985, von Margaret Atwood.¹³⁰ Die Welt der Gemeinschaft basiert auf der Lebensgeschichte von Lowry. Ihre Kindheit und Teile ihrer Jugend verbrachte sie auf Militärstützpunkten. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte sie in Tokio, ließ die Mauern der Stützpunkte hinter sich und erkundete die Welt und das Chaos der Stadt. Die Architektur ist im Film ebenfalls durch Lowry's Leben beeinflusst und daher eher militärisch geprägt. Die Adaption ihres Romans setzt den Fokus noch stärker auf die Erinnerungen. So zeigen die unterschiedlichen Religionen die Vielfalt der Welt. Die wenigen Erinnerungen im Roman wurden sorgfältig ausgewählt. Sie reflektieren die Verbindung zu Lowry's Vater. Sie selbst bezeichnet die Adaption ihres Romans als vollendet. Besonders die Reise, die der Protagonist am Ende des Films unternehmen muss, ist durch eine unglaubliche Landschaft geprägt, die selbst zur Figur im Film wird.¹³¹

¹²⁹ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Autorin Lois Lowry über ‚The Giver‘“. Hier: 0:00:50 – 0:00:53.

¹³⁰ aus: <http://www.deadline-magazin.de/hueter-der-erinnerung-autorin-lois-lowry-im-gesprach/>.

¹³¹ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Autorin Lois Lowry über ‚The Giver‘“. Hier: 0:01:57 – 0:02:02.

Cape Town, Südafrika, wurde für die Darstellung der weiten Landschaften verwendet, die beeinflusst von Licht und Vegetation sind. Utah, Vereinigte Staaten von Amerika, wurde für die Szenen von Bergen und Schnee herangezogen.¹³² Die Filmschaffenden setzten sich mit der Landschaft und Umgebung im Film auseinander und der Einsatz von Blue oder Green Screens konnte so minimiert werden.



(Abb. 3: Drehorte und deren filmischer Einsatz)

Phillip Noyce hebt vor allem die Quintessenz des Films hervor - der Film feiert das Leben.¹³³ Noyce war vor allem von der Wahrnehmung, die für die Gemeinschaft nur begrenzt ist, fasziniert, denn die Sichtweise des Protagonisten ist eine wachsende und somit geht auch die Wahrnehmung der Farben einher.¹³⁴ Der Hintergrund für den Beginn der Geschichte bleibt jedoch verschleiert. Ob ökologische Naturkatastrophe oder Weltkrieg spielt für die Handlung keine wichtige Rolle. Noyce ließ sich nicht dazu verleiten selbst einen Beginn für die Geschichte festzulegen. Wie dem Beginn wird auch dem Ende keine Botschaft dem/der Zusehenden vorgesetzt. Es steht jeder/m frei sich selbst ein Bild zu machen.¹³⁵ Lowry hatte sich dazu entschieden, das Ende offen zu gestalten, nicht, weil sie nicht wusste, wie ihre Geschichte enden sollte, sondern weil sie bei den LeserInnen einen Moment des Staunens hinterlassen wollte und auch dafür musste sie viel Kritik einstecken.¹³⁶

¹³² Siehe dazu: http://www.imdb.com/title/tt0435651/locations?ref=tt_dt_dt.

¹³³ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Vom Buch auf die Leinwand“, Hier: 0:10:37.

¹³⁴ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Pressekonferenz, New York – 12. August 2014“, Hier: 0:07:23.

¹³⁵ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Pressekonferenz, New York – 12. August 2014“, Hier: 0:20:41.

¹³⁶ aus: <http://www.deadline-magazin.de/hueter-der-erinnerung-autorin-lois-lowry-im-gespraech/>.

2.2 Handlung und narrative Strukturen

Der/die Zusehende wird vom Protagonisten Jonas – verkörpert von Brenton Thwaites – in das Narrativ ein- und durch den Film geführt. Eingebettet in eine nicht allzu ferne Zukunft, nach dem Untergang der alten Welt, lebt eine harmonische Gesellschaft – genannt die Gleichheit (the sameness) – in einer vermeintlichen Eutopie, auf einem Berg, umgeben von Wolken, vermutlich in Nordamerika. Der Weg in die neue Welt wird am Beginn des Films mit Hilfe von einfachem Text dem/der Zusehenden nähergebracht, wie und unter welchen Bedingungen die Gesellschaft miteinander lebt. Der Alltag der neuen Welt wird nur soweit erklärt und dargestellt, dass es für das allgemeine Verständnis reicht. Aktuelle utopische Literatur und auch Filme orientieren sich eher an Abenteuer- und/ oder Liebesgeschichten. Um einen gesellschaftlich-politischen Aspekt zu finden, schon tiefer nachgeforscht werden muss.

Frei von Farben und Erinnerungen an die Vergangenheit lebt die abgeschiedene, emotionslose Gemeinschaft nach den Regeln der Chefältesten und dem Rat der Ältesten, an einem idealisierten Ort, in dem es nur das gute Leben gibt. Die Entscheidungen werden vom Rat zum Wohl der Gleichheit getroffen. Die Erfahrungen aus der alten Welt zeigten, wenn die Menschen sich frei entscheiden, entscheiden sie falsch. Die Gesellschaft ist streng von der Außenwelt abgetrennt, damit der ideale Zustand innerhalb der Eutopie unverändert bleibt. Durch tägliche Morgenmedikation werden Emotionen und Erinnerungen bei den BewohnerInnen unterdrückt, die so ein oberflächliches, aber glückliches Leben führen. Neben der Umwelt wird auch die Familie künstlich geschaffen. Familien sind strikt reglementiert: eine Mutter und ein Vater und zwei – nicht leibliche Kinder – ein Junge und ein Mädchen, werden auf Antrag in die Familieneinheit zugewiesen.

Das Abschlussjahr in der Schule ist besonders für die Jugendlichen wichtig, denn es kennzeichnet das Ende ihrer Kindheit und die jungen Erwachsenen werden in ihre berufliche Zukunft eingeteilt. Eingeteilt ist das entscheidende Wort. Die Menschen können ihre Berufe nicht selbst wählen – nach Interessen können sie zwar Praktika absolvieren und Interessenschwerpunkte setzen, doch letztendlich bestimmt der Rat der Ältesten, auf Basis von Begabung, in welchen Berufen die BewohnerInnen tätig sein werden. Dem Individuum wird kein Raum zu Selbstentfaltung und Interessengewinn gegeben.

Jonas lebt in dieser Gleichheit seit 16 Jahren, fühlt sich aber niemals richtig zugehörig – er fühlt sich anders, kann dieses „anders sein“ jedoch nicht beschreiben. Grund dafür ist die Beschneidung der Sprache und fehlende emotionale Auseinandersetzung. Er wird von dem Rat der Ältesten während der Zeremonie (ceremony of the grown) als neuer Hüter der Erinnerung bestimmt, die wohl wichtigste Aufgabe in der Gemeinschaft, wie sich später herausstellen wird. Die Aufgabe des Hüters der Erinnerung ist die Verwaltung und Bewahrung des gesamten menschlichen Wissens und im Bedarfsfall dem Ältestenrat mit Ratschlägen aus der Vergangenheit zur Seite stehen zu können. Der alte Hüter der Erinnerung trägt das ganze Wissen über die Welt in sich, wie sie war, wie sie aussah, über das Gute und das Böse. Er trägt die geheimen Erinnerungen der gesamten Menschheit und ist unter dieser Last zu einem alten Mann und seiner Aufgabe müde geworden. Der Begriff „Hüter“ steht hier allerdings als Oberbegriff. Jonas wird korrekterweise zum Empfänger der Erinnerung (the receiver of memories), die er vom Geber (the Giver) der Erinnerung erhält, der zu Jonas' neuem Mentor wird. Für den Empfänger, wie auch für den Geber der Erinnerungen ist Wissen Macht. Sie allein wissen um die Bürde der Menschheit mit allen Emotionen und Schmerzen.

Jeff Bridges' Rolle als der Geber der Erinnerungen beschäftigt sich vor allem mit der Sehnsucht nach einem freien Leben. Diesem Leben kommt jedoch eine recht konservative Ausrichtung hinzu. Das Ideal der biologischen Familie wird hier thematisiert und die „Freigabe“ von Säuglingen und Senioren beschäftigt sich vor allem mit den Themen der Abtreibung und Sterbehilfe.

Durch das Absetzen der verpflichtenden morgendlichen Injektion lernt Jonas was es bedeutet Emotionen, Schmerz, Angst, Verlust, Freude, Liebe und Farben zu empfinden. Er lernt eine unvollkommene neue Welt kennen. Mit den Erinnerungen, die er am eigenen Körper erfährt, wird ihm bewusst, dass seine Welt keine reale ist und sein Leben einer Lüge gleich. Konfrontiert mit dieser neuen Realität beschließt er den richtigen, wenn auch nicht einfachen Weg zu beschreiten, um seiner Gemeinschaft die „wahre“ Welt wiederzubringen. Jonas rebelliert und bringt seiner perfekten Gemeinschaft Chaos.

Jonas' Ausbildung ist sowohl praktisch – durch die Vermittlung und Übertragung der Erinnerungsbilder – als auch physisch – durch das Lesen der Geschichte mittels Bücher. Um das System des Ältestenrats zu Fall zu bringen, muss Jonas die Grenze der Gemeinschaft (the outer edge - boundary of memory) überwinden und die Erinnerungen kehren wieder zu den Menschen zurück. Nur Jonas kann die Grenze der Erinnerungen überqueren und der Geber kann den Menschen den Umgang mit den neu gewonnenen Emotionen lehren und sie müssen nicht auf sich allein gestellt damit leben.

Die geografische Lage, räumliche Isolierung, zeitliche Unbestimmtheit, Architektur, Uniformierung der BewohnerInnen, Kollektivierung zwischenmenschlicher Beziehungen durch den Staat, religiös-ideologische Strukturen und die Frage nach der Identität kennzeichnen *Hüter der Erinnerung – The Giver*.

----- **Exkurs: Unterschiede – Buch und Film**

Die Unterschiede zwischen Literatur und Film lassen sich an der zeitlichen Dimension festmachen, denn ein Film nimmt zwischen 90 und 120 Minuten in Anspruch, wohingegen ein Buch zu lesen mehrere Stunden oder Tage benötigt.¹³⁷ Das Buch beansprucht mehr Zeit, Orte, Personen, Sachverhalte vorzustellen, wofür der Film vielleicht nur ein Bild oder eine Sequenz benötigt. Die Literatur sieht sich oft nur auf die Schrift limitiert, wohingegen der Film daneben auch mit Sprache und Musik an sich fungieren kann.¹³⁸

Im Folgenden werden die wesentlichsten Unterschiede von Buch und Film angeführt.

→ Alter der ProtagonistInnen

Für den Film wurde das Alter der jungen ProtagonistInnen verändert. So war Jonas zum Zeitpunkt seiner Ausbildung im Roman 12, im Film 16 Jahre alt.

→ Schulausbildung

Die Schulausbildung und diverse Unterrichtsfächer erhalten im Buch einen größeren Stellenwert. Sprache und Kommunikation, Handel und Industrie, Naturwissenschaften und Technologie, Gemeinschaftskunde und Politik, sowie der Pflichten der BürgerInnen sind Gegenstand des Lernens.

→ Lebensabschnitte: Von der Kindheit zur Jugend

Im Buch werden die einzelnen Jahre, die ein Kind in der Gleichheit verbringt, genau aufgelistet. So tragen die Kinder vom vierten bis zum sechsten Lebensjahr Jacken, die nur von hinten geöffnet und geschlossen werden können. Mit sieben Jahren erhalten die Kindern Jacken mit Knöpfen und symbolisieren so ihre erste Unabhängigkeit. Mit neun Jahren erhalten sie ein Fahrrad, das für freies bewegen in der Gleichheit steht. Mit zehn Jahren werden den Kindern die Haare geschnitten. Mit elf Jahren erhalten die Kinder neue und geschlechtsspezifische Kleidung.

→ Unterschiedliche Berufe

Im Buch wird auch näher auf den Beruf der Gebälerin/ Geburtsmutter eingegangen, welcher keine ehrenvolle Aufgabe darstellt. Drei Jahre und drei Geburten später werden die Gebärerinnen zu Arbeiterinnen und müssen harte körperliche Arbeit für die Gemeinschaft leisten.

¹³⁷ vgl. Schwab, *Bewegte Bilder*, S. 22f.

¹³⁸ vgl. Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 85.

Werden Zwillinge geboren, wobei auf den Befruchtungsprozess nicht eingegangen wird, wird das stärkere Baby, das sich am besten entwickelt hat, in die Gemeinschaft aufgenommen und das schwächere Kind wird freigegeben. Weitere Berufe, die erwähnt werden, aber nicht näher beschrieben werden sind LehrerIn, Arzt/Ärztin, IngenieurIn und JuristIn.

Asher, Jonas' Freund, wird nicht zum Drohnenpilot eingeteilt, sondern wird zum Assistent des Direktors für Spiel und Sport. Auch Fiona beschäftigt sich im Buch mit der Alten- und nicht der Säuglingspflege.

→ Eheschließung

Beschließt ein Paar zu heiraten muss ein Antrag auf Eheschließung gestellt werden, in dem Veranlagung, Energie, Intelligenzquotient und Interessensgebiete auf Kompatibilitätsstatus genau geprüft und genehmigt werden. Danach wird die Ehe drei Jahre überwacht und erst dann kann ein Antrag auf ein Kind gestellt werden. Die Ehe, Namensgebung, Säuglinge aber auch Berufe werden lange und gewissenhaft vom Ältestenrat überwacht und in einer Chronik, die im Saal der offenen Bücher aufliegt, festgehalten. Verlassen Sohn und Tochter die Familieneinheit, weil diese ihre Ausbildung abgeschlossen haben, leben die Eltern bei der Gemeinschaft der kinderlosen Erwachsenen und das solange bis sie ins Altenzentrum umziehen und zum Schluss freigegeben werden.

→ Erkennungsmal

Ein wichtiger Unterschied zum Film ist, dass Jonas kein Mal am rechten Handgelenk von den anderen unterscheidet, sondern die helleren Augen. Die BürgerInnen der Gleichheit haben im Normalfall dunkle Augen.

→ Einnahme der Medikamente

Im Gegensatz zu einer morgendlichen Injektion im Film, werden im Buch Pillen eingenommen.

→ Das Haus des Gebers

Im Film liegt das Haus des alten Hüters der Erinnerung am Abgrund und Rand der Gemeinschaft, im Buch ist das Haus ein Nebengebäude des Altenzentrums. Die Lokation innerhalb der Gemeinschaft symbolisiert die Wichtigkeit des Berufes. Die Abgeschiedenheit im Film symbolisiert die abgeschiedene, schmerzvolle Ausbildung, die Jonas erfährt. Hüter müssen in der Gemeinschaft isoliert leben, da sie eine ganz andere Sichtweise auf das gemeinschaftliche Leben haben.

→ Übertragene Erinnerungen

Die erste Übertragung, die Jonas erhält wird im Film sich gegenüberstehend dargestellt, wohingegen im Buch Jonas auf einem Bett mit dem Gesicht nach unten liegen muss. Die übertragenen Erinnerungen verblassen beim Geber, bis er sich selbst nicht mehr an die Ereignisse erinnern kann. Nur noch Jonas verfügt über die Erinnerungen und kann aus diesen einen Nutzen für sich und die Gemeinschaft ziehen.

----- *Exkursende*

2.3 Themenfelder in Hüter der Erinnerung – The Giver

In diesem Kapitel werden die Hauptmerkmale der Begriffe noch einmal kurz zusammengefasst. Obwohl diese in Kapitel „1.1 Utopie, Eutopie, Dystopie“ bereits erläutert wurden, kann in diesem Abschnitt den zugrundeliegenden Umständen einer Eutopie bzw. Dystopie mehr Raum gegeben werden. Eutopien und Dystopien, die einen sozialpolitischen Idealentwurf der Gesellschaft zeichnen, können folgende von Stephan Meyer¹³⁹ definierte Merkmale aufweisen.

Hauptmerkmal sind hier die Isolation und Autarkie der Gemeinschaft, die in einer neu eingeführten Geschichtsschreibung, verbunden mit einem manipulierten Geschichtsbild lebt. Zudem reiht sich die Unterdrückung des Individuums, das als funktionales Objekt in Erscheinung tritt, und Individualität sowie Privateigentum werden aufgegeben. Damit einhergehend werden auch die Räume des individuellen Denkens be- und durch repressive Sprachpolitik eingeschränkt. Von der Uniformität und dem Gleichheitsideal beeinflusst sind auch Familie und Erziehung. Religion findet durch sogenannte Ersatzreligionen, die alle weltliche und geistliche Macht in sich bündelt, ebenfalls Eingang in Utopien. Die Eugenik bestimmt den Idealtypus des Menschen und wo diese nicht vollendet wird, findet sich die Vorstellung der Euthanasie. Die diktatorischen und autoritären Ansätze der Staatsordnungen weisen starke antidemokratische Staatsführungen auf und zeichnen sich durch Verbote und Regeln aus. Die herrschenden Gesetze sind klar formuliert und verständlich und über deren Einhaltung stützt sich ein Überwachungsapparat.

Utopien zeichnen sich zusammenfassend durch die Unterdrückung individueller Freiheiten, Manipulation der Geschichte, Vernichtung der Kultur und einer Staatsregierung mit elitärer Ordnung aus.¹⁴⁰

In *Hüter der Erinnerung – The Giver* treten folgende Merkmale nach Meyer auf und werden nachfolgend genauer beschrieben: Isolation, Gesellschaft mit Darstellung von Familieneinheit und die (Dar-)Stellung von Mann und Frau, Sicherheit und Freiheit, Herrschaft und Überwachung, sowie Kunst, Kultur, Religion und Natur und Technik. Diese Merkmale lassen zusätzlich einen Vergleich der weiteren Filme in Kapitel 3.1 „Tradition“ der filmischen Utopie zu und zeigt wie sich *Hüter der Erinnerung – The Giver* in die Tradition einfügt oder auch nicht.

¹³⁹ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 35f.

¹⁴⁰ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 357.

2.3.1 Isolation¹⁴¹

Das Prinzip der Isolation beruht auf einer geschlossenen Gesellschaft und ist das Ergebnis absoluter Autarkie und Unabhängigkeit. Die Isolation wird durch räumliche Trennung von der restlichen Welt bestimmt. Damit kann jeder Störfaktor ausgeschlossen und die Existenz innerhalb der Gemeinschaft gewährleistet werden. Es wird also eine Gesellschaft entworfen, die ihre eigenen Regeln befolgt. Die klare Abtrennung schützt vor äußeren Einflüssen. Es entsteht eine statische Gesellschaft, in der es keine Weiterentwicklung der Menschheit gibt. Ob und in welcher Form „die Anderen“ an der Welt teilhaben und ob diese Kenntnis von dem Berg der Gleichheit haben oder nicht wird nicht näher vorgestellt.



(Abbildung 4: Isolation)

Diese Isolation kennzeichnet vor allem die amerikanische Kultur und abgegrenzte amerikanische Communities, die sich ebenfalls von der Außenwelt abtrennen und unter sich bleiben wollen. Diese werden auch als „gated communities“ bezeichnet. Ihr bekanntestes Beispiel sind die „Amisch People“ oder andere religiöse Gruppierungen, die streng isoliert von der Außenwelt leben und Einflüsse von außen nicht dulden.

¹⁴¹ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 39f.

In den „gated communities“, den getrennten Gemeinschaften, werden neben Schulen, Kindergärten und Arbeitsplätzen auch Einkaufsmöglichkeiten, Krankenhäuser und Alltagsaktivitäten angeboten. Vor allem in Nordamerika seit den 1970er Jahren, aber auch seit Beginn des 21. Jahrhunderts in Europa, sind sie eine neue Art des Wohnens.¹⁴² Grund¹⁴³ für die Errichtung einer „gated community“ war vor allem die Auswirkung der Industrialisierung und hier schufen besonders wohlhabende Menschen einen privaten, abgeschotteten Rückzugsort. Heute bieten diese privaten Räume Schutz, vor allem gegen Kriminalität. Die Sicherheit wird durch Mauern oder Zäune, Sicherheitspersonal und Überwachung gewährleistet. Abgrenzung zu anderen Gesellschaftsschichten, Privatsphäre, gesellschaftliche Homogenität, aber auch Sauberkeit sind nur einige wenige Gründe für „gated communities“. Mehr als 20 Millionen AmerikanerInnen leben in „gated communities, wobei einkommensstarke Bevölkerungsschichten in der Mehrzahl sind.¹⁴⁴ „Gated Communities“ sind für die Allgemeinheit nur beschränkt zugänglich und schaffen das Bild von Parallelgesellschaften, da sich die BewohnerInnen isolieren und nur innerhalb der Gemeinschaft agieren.¹⁴⁵

¹⁴² vgl. Glasze, Georg: Some Reflections on the Economic and Political Organisation of Private Neighbourhoods. *Housing Studies*, März 2005, Vol. 20(2), Page 221 – 233. S. 222.

Im Folgenden abgekürzt als: Glasze, Private Neighbourhoods.

¹⁴³ vgl. Glasze, Private Neighbourhoods, S. 223ff.

¹⁴⁴ vgl. Glasze, Georg: Geschlossene Wohnkomplexe (gated communities): „Enklaven des Wohlbefindens in der wirtschaftsliberalen Stadt. In: Roggenthin, Heike (Hrsg.): Stadt – der Lebensraum der Zukunft? Gegenwärtige raumbezogene Prozesse in Verdichtungsräumen der Erde. Mainz: Mainer Kontaktstudium Geographie, Band 7, 2001. S. 39 – 55. S. 39.

¹⁴⁵ vgl. Glasze, Private Neighbourhoods, S. 231ff.

2.3.2 Staats- und Regierungsformen¹⁴⁶

Kommunismus und Bourgeoisie sind zwei politisch-ideologische Begriffe aus dem 19. Jahrhundert, die hier Eingang finden sollen, da sie filmrelevant sind. Der Kommunismus¹⁴⁷ beschreibt eine gesellschaftlich theoretische Utopie mit Ideen der sozialen Gleichheit, Freiheit und Gemeineigentum ohne Klassengesellschaften. Durch die Erschließung des Staates im Kommunismus wird das Konfliktpotential ausgeschaltet. Stark mit Uniformität verbunden ist auch die Architektur und die Kleidung. Die Menschen sind alle gleich, Unterschiede sind somit ausgeschlossen. Die Gleichheit verbirgt die voranschreitende Entindividualisierung der Menschen. Auf Kosten der individuellen Freiheit gilt das maximale Glück für alle in der Eutopie. Die Vorstellungen von gleicher Güterverteilung werden immer mit kollektivem Zwang realisiert. Die Gemeinschaft muss im Konsum auf das Nötigste beschränkt werden.¹⁴⁸

Ganz im Gegenteil dazu steht die Bourgeoisie¹⁴⁹. Hier handelt es sich um eine gehobene Klasse, die dem Proletariat gegenübersteht und als Synonym für Ausbeuter steht. Demnach werden hier Personen(gruppen) bezeichnet, die zu den reichen Angehörigen der Oberschicht mit konservativer Einstellung zählen.

Im Film herrscht eine Diktatur der Bourgeoisie und in der Gleichheit kann die Gesellschaft nicht weitergeführt werden und wachsen. Der Protagonist beschließt sich dagegen zu wehren und dies führt zu einer Art Klassenkampf. Drei Optionen für die Nachfolge der Bourgeoisie stehen im Film zur Wahl. 1. Der Liberalismus 2. Der Sozialismus oder 3. Der Konservatismus.

Option 1 – Liberalismus: Dieser steht im Gegensatz zur Bourgeoisie, denn hier steht das Selbst, sowie die Freiheit des Individuums gegenüber dem Staat im Vordergrund.

Option 2 – Sozialismus: Dieser zielt auf Grundwerte wie Gleichheit, Gerechtigkeit und Solidarität ab und wäre eine Möglichkeit, wenn sich Individuum und Staat im Einklang zeigen.

Option 3 – Konservatismus: Dieser kann ausgeschlossen werden, da diese Form letzten Endes nur wieder zur Bourgeoisie führen würde.

¹⁴⁶ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 57 – 61.

¹⁴⁷ siehe dazu auch: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kommunismus>.

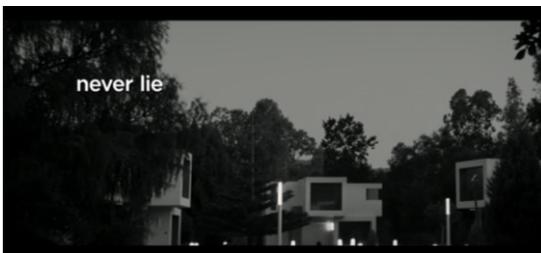
¹⁴⁸ vgl. Batensperger, Ernst: Utopie und Ökonomie. In: Sitter-Liver, Beat (Hrsg.): Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, Fribourg/Stuttgart: Paulusverlag: 2007. S. 145f.

¹⁴⁹ Siehe dazu auch: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Bourgeoisie>.

Für die Sicherheit auf kollektiver Ebene wird ein großer Teil der individuellen Freiheit aufgegeben. In der Zukunftsgesellschaft ist es vor allem eine kleine Elitemacht, die für die Kontrolle und Sicherheit der Gemeinschaft verantwortlich ist. Diese Elite ist in eine klare hierarchische Ordnung gegliedert. Die Machtelite besitzt Privilegien, die der Masse nicht zuteilwerden. Die Elite dient vor allem der Herrschaftssicherung, Ausschaltung unerwünschten Widerstandes und selbstständigen Denkens, verbunden mit der individuellen Entscheidungsfreiheit.

Abbildung 5 präsentiert die vorherrschenden Regeln, die in der Gleichheit gelten und auch eingehalten werden müssen. Bereits von jungen Jahren an, sind die BewohnerInnen dazu angehalten, die Regeln zu befolgen. Durch Lautsprecherdurchsagen werden sie ständig an diese erinnert. Abbildung 6 beschäftigt sich mit der Veranschaulichung der Konformität. Hier wird dargestellt, dass sich die Gleichheit sowohl in der Kleidung der Menschen widerspiegelt, als auch in deren Stadtarchitektur. Abbildung 7 zeigt die unterschiedlichen Überwachungsstrategien – einerseits an öffentlichen Plätzen mit Kameras, andererseits durch visuelle Übertragungen in die einzelnen Unterkünfte der BewohnerInnen. Die politische Erhabenheit der Chefältesten – verkörpert durch Meryl Streep – wird in Abbildung 8 dargestellt. Die niedrige Kameraposition und daraus resultierende Untersicht¹⁵⁰ suggeriert Macht und Stärke der Chefältesten gegenüber ihren BewohnerInnen. Auch gegenüber ihren KollegInnen des Ältestenrat ist sie erhaben und stellt sich auf eine höhere Position.

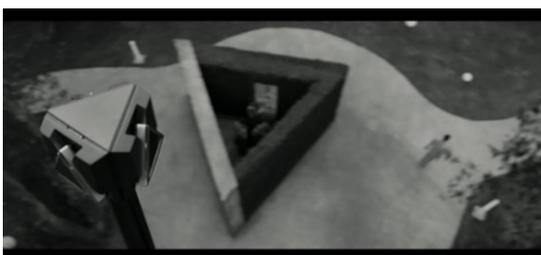
¹⁵⁰ vgl. Korte, Filmanalyse, S. 49.



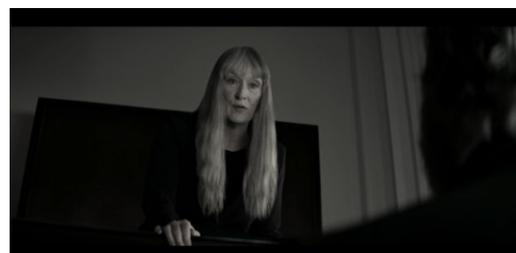
(Abb. 5: Regeln)



(Abb. 6: Konformität)



(Abb. 7: Überwachung)



(Abb.8: Machtpräsentation)

2.3.3 Gesellschaft und Familie¹⁵¹

Die im Film vorherrschende Eutopie versteht sich als zentraler Planungsstaat: ohne natürliche Bindung durch Blut, ohne individuelle Zeugung und ohne Trennung von Öffentlichem und Privatem. Die Familie funktioniert, weil sie als eine Einheit vollständig ins System eingeordnet wird. Die leiblichen Eltern sind nicht greifbar, da die Kinder einer Familieneinheit nach unterschiedlichen Kriterien zugeteilt werden. Die Familie spielt in der Erziehung nur eine geringe Rolle, ist sie doch nur für die Einhaltung der Regeln innerhalb der Familieneinheit zuständig. Die Eugenik hilft in Utopien bei der Schaffung eines scheinbaren Idealstaates. Die Perfektion des Menschenbildes steht im Vordergrund. So werden nicht nur verschiedene Krankheiten eliminiert, sondern auch die Möglichkeit von Zwillingen wird ausgeschaltet. Nach dem Motto von Charles Darwin „Der Stärkere überlebt“ werden die schwachen Mitglieder einer Gesellschaft getötet. Vor allem eineiige Zwillinge wären für die Gemeinschaft verwirrend, da es optisch von der einen Person plötzlich zwei geben würde. Auch ältere Menschen, die in der Gleichheit zu alt geworden sind, das heißt, wenn die Gemeinschaft keinen Nutzen mehr von den Menschen erwarten kann, werden nach „Anderswo freigegeben“ (the releasing to elsewhere). Das Leben in der Gleichheit ist somit zeitlich determiniert. Die BewohnerInnen setzen die Freigabe mit einem Paradies gleich. Doch dahinter steckt der kontrollierte Tod mittels Giftspritze (death by lethal injection). Die Freigabe kann mit Mord gleichgesetzt werden.

„Wenn dem menschlichen Leben keine Freude mehr abzugewinnen und die Nutzlosigkeit des Weiterexistierend für alle Beteiligten offenkundig geworden sei, dann soll der Betreffende ohne Furcht, aber voller Hoffnung aus dem Leben treten. Das ethische Fundament der Utopie ist folglich kein christlicher, sondern ein ausschließlich vernünftiger Moralkodex.“¹⁵²

Für die Erziehung ist der Staat verantwortlich. LehrerInnen und HelferInnen werden den Kindern und SchülerInnen zur Seite gestellt, die begleitend und unterstützend arbeiten. Der Einfluss des Machtsystems wirkt sich auf Ehe, Familie und das Liebesleben aus. Die Wahl der/des Ehepartnerin/s wird nicht von Leidenschaft, sondern von der machtausübenden Regierung bestimmt. Die Staatsplanung spielt eine wichtige Rolle, denn sie soll ein konfliktfreies Funktionieren der Gesellschaft garantieren.

¹⁵¹ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 50f., sowie S. 46.

¹⁵² zit. nach: Schölderle, Geschichte, S. 36.

Die Rolle der Frau nimmt eine Sonderstellung ein. Joanna Russ arbeitet in ihrem Beitrag *Das Frauenbild in der Science-Fiction* sechs weibliche Aspekte¹⁵³ heraus. In einer meist ökonomisch und sozialen Feudalstruktur sind Frauen

1. wichtig als Preis oder Motiv,
2. böse, wenn sie aktiv und ehrgeizig sind,
3. übernatürlich schön,
4. schwach und/oder halten sich im Hintergrund,
5. passiv und unwillkürlich und
6. letzten Endes konzentriert sich das wirkliche Interesse keineswegs auf Frauen.

„Die Frauen spielen in Utopien eine sekundäre Rolle, werden immer dem Mann unterstellt und werden, wenn sie überhaupt vorkommen, in stereotypischen, traditionellen, veralteten Mustern dargestellt. Somit stellen Utopien nur einen geringfügig verbesserten Aufenthaltsort für Frauen dar, denn das patriarchalische Gesetz bestimmt dort weiterhin die gesellschaftliche Ordnung bestimmt. Die Frau wird als das andere Geschlecht definiert und erfährt ihre Identität nur durch männliche Zuweisung“.¹⁵⁴

Die Darstellung von Mann und Frau als gleichberechtigte Mitglieder einer Gesellschaft wird durch gemeinsame Arbeit angestrebt. Am auffälligsten ist allerdings das Fehlen einer persönlichen, sogar erotischen Beziehung der Geschlechter zueinander. So werden Frauen wohl in Filmen dargestellt, doch fehlt es den meisten an einer manifesten Geschlechtsrollen-Differenzierung, die Probleme einer Gesellschaft darstellt.¹⁵⁵

Männliche Attributionen sind vor allem aktiv und aggressiv, im Gegensatz zu weiblichen, wie passiv und fürsorglich. Wissenschaft und Rationalität sind vor allem in der männlichen Domäne verhaftet, währenddessen Natur und Irrationalität dem Weiblichen innewohnt.¹⁵⁶ Zwischenmenschliche Beziehungen, Freundschaften und Liebesbeziehungen sind fast unmöglich und werden letzten Endes als gescheitert angesehen. Das eutopische Gesellschaftsmodell kennt keine Unkonformität oder Individualität, Emotionalität und Liebe werden als anarchistisch angesehen, denn sie setzen sich über Regeln und Gesetze hinweg.

¹⁵³ vgl. Russ, Joanna: *Das Frauenbild in der Science Fiction*. In: Holland-Cunz, Barbara (Hrsg.): *Feministische Utopien. Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*. Meitingen: Corian-Verl. Wimmer, 1987. S. 16f. *Im Folgenden abgekürzt als: Russ, Frauenbild*.

Siehe dazu auch: Shafti, Frau, S. 55.

¹⁵⁴ zit. nach: Shafti, Frau, S. 11.

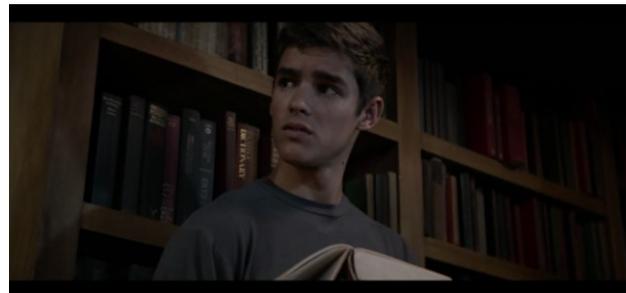
¹⁵⁵ vgl. Russ, *Frauenbild*, S. 18f.

¹⁵⁶ zit. nach King, *Science Fiction*, S. 39.

2.3.4 Sprache, Kunst und Kultur¹⁵⁷

Ein klassisches Merkmal ist die Schaffung einer neuen Sprache, nicht aber einer neuen Weltsprache, sondern um das Verhältnis zwischen Sprache und Gesellschaftsstruktur aufzudecken. Im Film ist auffallend, dass eine Sprache gesprochen wird, die von den Lastern der alten Welt scheinbar befreit ist und keine Aggression kennt, keine Hinterlist, Lüge, Unwahrheit oder Widersprüche. Die Kontrolle und Überwachung des Denkens, Fühlens, Handelns und der Sprache ist ein besonders wichtiger Bestandteil. Diese Manipulation korreliert mit der Kontrolle des Menschen für das System. Nachteil dieser Reglementierung ist die Simplifizierung der Sprache, sowie die Reduzierung der menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Kontrolle der Emotionen durch die Kontrolle der Sprache zeigt die Kontrolle des Staates.¹⁵⁸ Das Merkmal ein Mensch zu sein ist die Fähigkeit sprechen zu können¹⁵⁹ und sich durch Sprache auszudrücken. Kunst, Kultur und Literatur spielen nur eine untergeordnete Rolle. Verbotene Kunst zu besitzen und strikte Zensuren zeichnen sich am häufigsten ab.

Im Film lässt sich eine Aufwertung der Bücher feststellen¹⁶⁰, denn diese sind wichtig in der erneuten Mensch-Werdung. Zudem werden sie als Katalysator für Individuation von Neuem gesehen, wobei der Inhalt sekundär bleibt. Was gelesen wird ist also irrelevant für die filmische Darstellung. Das Buch dient mitunter einem narrativen Wendepunkt des Filmes. Nicht die Medien sind wichtig, sondern Wissen und Tradition. Bücher sind ein funktionales Kulturgut. Sie werden entweder zum Kultobjekt gemacht (wie in *Fahrenheit 451*) oder sind wichtig für die Individuation des Protagonisten, der so zum scheinbaren Erlöser seiner Gemeinschaft wird.¹⁶¹



(Abb. 9: Bücher)

¹⁵⁷ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 75.

¹⁵⁸ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 78.

¹⁵⁹ vgl. Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narration vom „Ende“ in Literatur und Film 1945 – 1990. Kiel: Ludwig, 2004. S. 365. *Im Folgenden abgekürzt als: Krah, Weltuntergangsszenarien.*

¹⁶⁰ vgl. Krah, Weltuntergangsszenarien, S. 369.

¹⁶¹ vgl. Krah, Weltuntergangsszenarien, S. 371.

2.3.5 Natur und Technik

Die Stellung der Technik nimmt im Film wenige zentrale Stellen ein. Lediglich das künstlich erzeugte Klima und die Klimakontrolle spielen eine Rolle. Der Naturbegriff lässt sich am besten an den Gegenbegriffen Kultur, Kunst, Technik und Zivilisation – diese hängen mit der Entwicklung und Gestaltung zusammen – erklären und meint das Ursprüngliche, Unberührte.¹⁶² Technischer und wissenschaftlicher Fortschritt können jedoch nicht über die Tatsache hinwegtrösten, dass sich die BewohnerInnen der eutopischen Gemeinschaft auch mit dem Thema der Katastrophe auseinandersetzen müssen.

In Abbildung 10 ist die Manipulation der Natur ersichtlich. Ungewisses Klima, Klimaveränderungen, Klimakatastrophen – wie in Abbildung 11 dargestellt – hervorgerufen durch Mitwirken der Menschen waren in der Geschichte verantwortlich, dass Ernten nicht eingebracht wurden und somit die Versorgung der Menschen nicht gewährleistet werden konnte. Um diese ungewisse Prämisse auszuschalten hat sich die Gleichheit mit der Klimakontrolle und somit mit der Steigerung von Produktivität auseinandergesetzt. Durch die Umweltzerstörung wurden auch natürliche Lebensbedingungen zerstört. Das Verhältnis zwischen Mensch und Natur ist eine Unterwerfung der Natur durch den Menschen, doch wenn die Natur zerstört wird, geht eine Zerstörung der Menschheit dem nicht einher.¹⁶³ Der Mensch und die Gentechnik, als die wichtigste Veränderung des Menschen, greifen in den natürlichen Rhythmus der Natur ein und beschleunigen den Prozess von Wachstum.¹⁶⁴ Die Natur an sich trägt ein zerstörerisches Momentum in sich und bringt dies in den verschiedensten Naturkatastrophen – Überschwemmungen, Erdbeben, Wirbelstürme oder Dürrezeiten – zum Ausdruck.¹⁶⁵ Was müssten die Menschen von ihrer erschaffenen Technik aufgeben, um die Vielfalt und Diversität der Natur wieder herbeizuführen?



(Abb. 10: Manipulation der Natur)



(Abb. 11: Naturkatastrophe)

¹⁶² vgl. Bohnke, Ben: Abschied von der Natur. Die Zukunft des Lebens ist die Technik. Düsseldorf: Metropolitan-Verlag, 1997. S. 45. *Im Folgenden abgekürzt als: Bohnke, Natur und Technik.*

¹⁶³ vgl. Bohnke, Natur und Technik. S. 27.

¹⁶⁴ vgl. Bohnke, Natur und Technik, S. 84f., sowie S. 127.

¹⁶⁵ vgl. Bohnke, Natur und Technik, S. 32, sowie S. 60f.

2.4 Die Visualisierung des Stream of Consciousness in *Hüter der Erinnerung – The Giver*

Die Visualisierung des Stream of Consciousness setzt sich vor allem mit vergessenen Erinnerungen und damit verbundenen Emotionen auseinander. Das geborgene Gefühl in einer Familie zu leben, das Umgeben mit Freunden, der erste Kuss, die Vielfalt der Freude, aber auch der Trauer und des Verlustes. Der Protagonist erkennt in den Erinnerungen die letztmögliche Erlösung. Die Erinnerungen in *Hüter der Erinnerung – The Giver* zeigen wie Bewusstseinsstromelemente im Film dargestellt werden können. Durch den Stream of Consciousness präsentiert der Film auf visueller, intimer Ebene Erinnerungen, Emotionen und Gefühle des Protagonisten.

Der Film verfügt über die Eigenschaft mehrerer Stimmungen, die im Buch nur nacheinander erzählt werden können, gleichzeitig zu zeigen. Diese Gleichzeitigkeit ist jedoch für den Film auch ein Nachteil. Es werden alle sinnlichen Kanäle benutzt und angesprochen. Dies ergibt eine Mehr an Informationen und kann des Öfteren zu Reizüberflutung beim Zusehenden führen. Die Literatur kann Charakteristika wie Aussehen, Alter und Geschlecht verbergen, wohingegen das in der gängigen Filmkonvention nicht umgesetzt wird.¹⁶⁶ Die Umsetzung des Stream of Consciousness im Film wird laut Robert Humphrey mit Hilfe der Montage – cinematic device¹⁶⁷ – realisiert. Phillip Noyce bedient sich zur Darstellung des Stream of Consciousness mit dieser Montage der Bilder. Er verwendet hier Halbtotale Einstellungen¹⁶⁸ – um die beiden Protagonisten – Hüter und Geber – darzustellen –, sowie Detail Einstellungen¹⁶⁹ von dem „Mal“, von den Händen und Armen. Mittels Überblendungseffekt¹⁷⁰ kennzeichnet er den Beginn eines Bewusstseinsstroms. Der Stream of Consciousness wird durch visuell, akustische Bilder umgesetzt und ist die Inszenierung der Innenwelt des Protagonisten.

¹⁶⁶ vgl. Schwab, *Bewegte Bilder*, S. 23.

¹⁶⁷ vgl. Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 49f.

¹⁶⁸ vgl. Korte, *Filmanalyse*, S. 34f.

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ vgl. Korte, *Filmanalyse*, S. 37f.

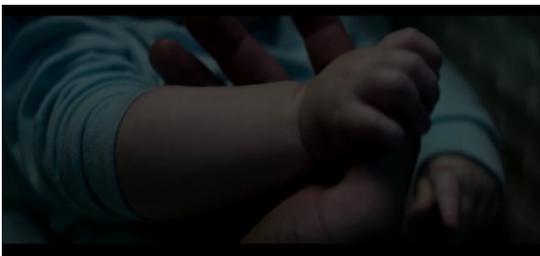
Abbildung 12 zeigt die detaillierte Darstellung der Übertragung. Dem Überblendungseffekt folgen die Bilder der jeweiligen Erinnerung nach. Abbildung 13 bildet verschiedene Übertragungsmöglichkeiten ab, Fokus liegt hier immer auf Armen und Händen, die essentiell für die Übertragungen sind. Hauptaugenmerk liegt auf der Halbtotalen Aufnahme sowie der Überblendung. Abbildung 14 zeigt die Übertragung an das Baby Gabriel und hier wird der Fokus auf das Detail des „Mals“ gelegt. Abbildung 15 zeigt die wiederkehrende Erinnerungsflut an die Gleichheit, nachdem der Protagonist Jonas die Gemeinschaft verlassen und die Grenze der Erinnerung überquert hat. Der Farbwechsel wird hier besonders hervorgehoben. Denn nun erstrahlt die Gemeinschaft in satten Farben und symbolisiert somit die wiedergekehrten Erinnerungen.



(Abb. 12: Detaillierte Darstellung der Übertragung)



(Abb.13: Übertragungsmöglichkeiten)



(Abb. 14: Übertragung an Gabriel)



(Abb. 15: Übertragung an die Gemeinschaft)

2.5 Erinnerungsbilder in Hüter der Erinnerung – The Giver

Erinnerung hat Konjunktur – auch und gerade im Film.¹⁷¹ Filme bieten Platz für Erinnerungen und Geschichte auf kollektiver und individueller Ebene und sind eine Ressource für Geschichtsbewusstsein, das sich mit der Gegenwart, der Analyse der Vergangenheit und der Zukunft auseinandersetzt und zudem Orientierung für Entscheidungen und Handlungen liefern kann. Ein verfälschtes Geschichtsbewusstsein kann gefährliche politische und soziale Folgen nach sich ziehen.¹⁷² Geschichtsbewusstsein stützt sich auf sieben Dimensionen¹⁷³: „Zeit (früher – heute/morgen), Wirklichkeit (real/historisch – imaginär), Historizität (statisch – veränderlich), Identität (wir – ihr/sie), Politik (oben – unten), Ökonomie/Gesellschaft (arm – reich) und Moral (richtig – falsch)“. Die Perspektive¹⁷⁴ steht an erster Stelle und deshalb außerhalb der Liste, weil der Standpunkt aus dem analysiert und interpretiert wird, der entschiedenste ist.

Filmschaffende stehen vor der Herausforderung historische Wirklichkeit und Mentalitätsgeschichte, sowie politische und soziale Interpretationsversuche in Hinblick auf Geschichte und deren Quellenwert in ihren Filmen nachzuzeichnen.¹⁷⁵

„Film ist eine ständig sich verändernde Quelle der kulturwissenschaftlichen und kulturhistorischen Arbeit. (...) Film kann helfen, Regionales, Nationales, Synchrones und Asynchrones zu verstehen, Vergangenheiten und Visionen breit zugänglich zu machen.“¹⁷⁶

Das Bewusstsein und die Wahrnehmung von Gesellschaft, Politik, Ästhetik, Identität und Diversität werden durch visuelle Kultur geprägt. Dabei stehen Erinnerungen an die Vergangenheit, die bewusste Gegenwart und die Zukunft im Mittelpunkt. Jeder einzelne Film, verlangt von den Zusehenden eine kulturwissenschaftliche und zeitgeschichtliche Auseinandersetzung.¹⁷⁷ Erinnerungen sind aber keine bloßen Vorstellungen, sie leben davon in einem bestimmten Bild fortzuleben. Somit stellt die Erinnerung und deren Bilder eine aktualisierte und sich aktualisierende Sichtweise dar.

¹⁷¹ vgl. Wodianka, Stephanie (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin (u.a.): de Gruyter, 2008, S. 1.

¹⁷² vgl. Rongstock, Richard: Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle. Eine Betrachtung aus geschichtsdidaktischer Perspektive. Berlin: wvb, 2011. S. 16f. *Im Folgenden abgekürzt als: Rongstock, Quelle.*

¹⁷³ zit. nach: Rongstock, Quelle, S. 19.

¹⁷⁴ vgl. Rongstock, Quelle, S. 19.

¹⁷⁵ vgl. Rongstock, Quelle, S. 48, sowie S. 241.

¹⁷⁶ zit nach: Stern, Frank / Köhne, Julia B. (u.a.) (Hrsg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss. Wien: Mandelbaum-Verlag, 2007. S. 26. *Im Folgenden abgekürzt als: Stern, Gedächtnisse.*

¹⁷⁷ vgl. Stern, Gedächtnisse, S. 7, sowie S. 23.

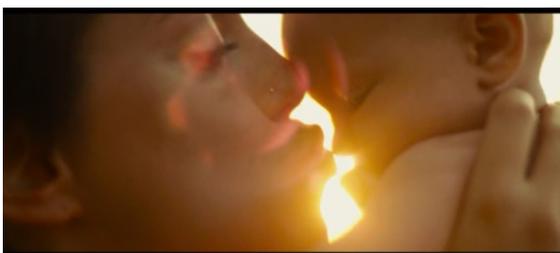
Der Film setzt sich mit unterschiedlichen Themen auseinander, die in der heutigen Gesellschaft eine wesentliche Rolle spielen. Die Suche nach einer eigenständigen Individualität ist ein lebenslanger Prozess und der Sinn der Lebensentfaltung spielt für jede/n einzelne/n eine wichtige Rolle. Die Gesellschaft an sich wird Gegenstand der Betrachtung. Mit allen unterschiedlichen Kulturen und Religionen zeichnet sich Vielfalt und Diversität aus. Die Unterschiede dazwischen führen aber auch zu Krieg und Widerstand. Die Erinnerungen, die präsentiert werden, sind vor allem Bilder des Lebens, verkörpert durch Emotionen und damit verbunden die Gräueltaten der Menschheit. Zu einem individuellen erfüllten Leben zählt auf der anderen Seite aber auch der Tod und damit verbunden Krankheit, Trauer und Schmerz. Die guten und die schlechten Erinnerungen prägen einen Menschen Zeit seines Lebens. Technischer Fortschritt und Ausbeutung der Natur werden ebenfalls thematisiert und spielen in der Betrachtung von Erderwärmung und Rückgang von Naturschutzgebieten durch Rodung der Regenwälder zum Beispiel eine wichtige Rolle. Daneben zeigt der technische Fortschritt die Bereitschaft, wie weit die Menschen gehen können und wo die Grenzen menschlichen Handelns liegen.

Es handelt sich um Erinnerungen, die sich mit der Freiheit des Individuums beschäftigen.



(Abb. 16: Unterschiedliche Darstellung von Freiheit)

Erinnerungen, die verbunden sind mit Familie, Zuneigung und Gemeinschaft und auch Liebe.



(Abb. 17: Unterschiedliche Darstellung von Familie und Zuneigung)

Erinnerungen, die unterschiedlichen Kulturen und Religionen zeigen.



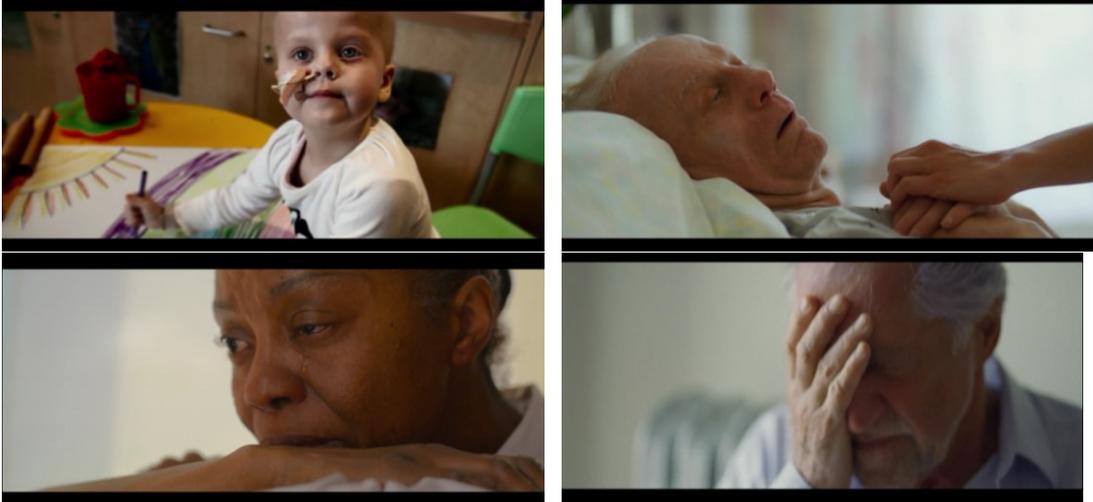
(Abb. 18: Unterschiedliche Darstellung von Religionen)

Erinnerungen, die sich mit Krieg, Unterdrückung und Widerstand beschäftigen.



(Abb. 19: Unterschiedliche Darstellung von Krieg und Widerstand)

Erinnerungen, die mit Krankheit, Trauer und Schmerz in Verbindung gebracht werden.



(Abb. 20: Unterschiedliche Darstellung von Krankheit und Trauer)

Die Erinnerungen werden mit Hilfe des Stream of Consciousness übertragen und für den/die Zusehende/n visualisiert. Den Erinnerungen in *Hüter der Erinnerung – The Giver* geht ein schmerzlicher Verlust voraus und zeichnet ein charakteristisches Bild der Moderne nach. Der Film greift das Problem auf, dass Menschen in einer Welt leben, die sie nicht mehr schätzen, die ihnen nicht mehr gefällt.

Einige Erinnerungen werden so präsentiert, dass der Protagonist des Films in ihnen vorkommt. Der Protagonist spürt die Erinnerungen am eigenen Körper und lernt in diesen, was es bedeutet Schmerz, Verlust oder Freude zu empfinden. Er erfährt die Geburt eines Kindes als den Beginn neuen Lebens. Neben den Kriegsdarstellungen und dem damit verbundenen Tod lernt er auch Naturphänomene kennen und wie unterschiedlich Wetter sich anfühlen kann und welche Auswirkungen diese nach sich ziehen können.

Einigen Erinnerungen gehen aber nur erklärende Worte voraus und der Protagonist sieht neue Erinnerungen, in denen er selbst nicht teilnimmt. So lernt er unterschiedliche Religionen und Werte kennen. Er sieht die Vielfalt der Menschheit, aber auch die der Tiere.

Scheinbar wahllos nimmt der Protagonist an Erinnerungen teil oder sieht nur aus der Perspektive des Betrachters die Diversität der alten Welt. Wichtig ist die Präsentation der Erinnerungsbilder. Der Protagonist sieht in ihnen eine vergleichbare Bedeutung. Die Erinnerungen bzw. deren Abbilder sind alle ausschlaggebend dafür, dass den Menschen mit dem Vergessen etwas genommen wurde. So sind alle Erinnerungen für ihn ausschlaggebend die scheinbar perfekte Welt, in der er lebt, zu verändern und die Eintönigkeit gegen Diversität zu tauschen.

3. Kapitel: Eine Fülle an Filmen – Praktische Basis

Im folgenden Kapitel soll die praktische Basis der Arbeit erläutert werden. Hier soll zunächst aufgezeigt werden, welche Veränderungen die Thematik entscheidend mitprägten und welche Intention hinter der Verfilmung steht. Danach werden die Vergleichsfilme „*Metropolis*“, „*1984 – Nineteen Eighty-Four*“ und „*Equilibrium – Killer of Emotion*“ analysiert. Wie bereits im Kapitel „2.3 Themenfelder in *Hüter der Erinnerung – The Giver*“ sollen auch hier für die Vergleichsanalyse die Merkmale der Utopie herangezogen werden.

Die Grundlage utopischer Filme ist stets vergleichbar. Der Ursprung wird in rasanten Entwicklungen, Kriegen oder (Natur-)Katastrophen festgehalten. Danach entwickelt sich ein neues Gesellschaftsmodell, mit totalitären Herrschenden, die ihre Macht mit Gewalt latent oder manifest ausüben und Individuen soweit manipulieren, dass diese im System verschwinden. Die AutorInnen und Filmschaffenden haben gute Absichten, denn sie wollen mit ihren Werken vor einem Schreckensbild der Zukunft warnen.¹⁷⁸ Sie warnen vor Totalitarismus, Verlust der Individualität oder vor Institutionalisierung der menschlichen Beziehungen in einer Massengesellschaft. Ökonomische Krisen und Konsumdenken, sowie kapitalistische Wertvorstellungen und übersteigter Fortschrittsoptimismus sind neben atomaren Katastrophen und globaler Zerstörung nur einige Themen, die in filmische Literaturadaptionen Eingang finden.¹⁷⁹

„Bei der Vernichtung von Individualität und kulturellem Erbe geht die Unterdrückung meist vom Staat aus, der die Bürger zur Uniformierung zwingt, sie dabei oft ständig überwacht und letztendlich sogar versucht, ihre Gefühle als Quell der Unzufriedenheit und Auflehnung durch Terror, Drogen oder die Beschneidung der Sprache zu vernichten. Dies geht meist mit der Zerstörung von Kunst und Kultur einher, da deren emotionsauslösende Wirkung dem System gefährlich werden könnte. Auch ein Vergleich zu früheren, besseren Zeiten soll damit verhindert werden. Außerdem soll eine voranschreitende Reduktion der Sprache Kommunikations- und Denkweise beschneiden und eine mögliche Auflehnung bereits im Keim ersticken.“¹⁸⁰

¹⁷⁸ vgl. Meyer, *Anti-utopische Tradition*, S. 18.

¹⁷⁹ vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S. 16.

¹⁸⁰ zit. nach: Katharina Franck, „*The future is a thing of the past*“, *Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films*. Wien: 2010. S. 13.

3.1 „Tradition“ der filmischen Utopie

Zu Beginn ist hier angemerkt, dass sich das Thema der „Tradition“ nur mit einem kleinen, sehr ausgewählten Teil der Filmgeschichte beschäftigt. Zu nennen wären hier auch ältere Filme wie zum Beispiel *Schöne neue Welt* (1998), *Blade Runner* (1982), *Fahrenheit 451* (1966), *Flucht ins 23. Jahrhundert* (1976), *THX 1138* (1971), *Brazil* (1985) oder die Trilogie von *Mad Max* (1979, 1981, 1985), aber auch neuere Filme wie *Die Tribute von Panem* (2012), *Divergent – Die Bestimmung* (2014) oder *Cloud Atlas* (2012) und *Elysium* (2013).

Im endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert manifestieren sich weitreichende Entwicklungen, die heute noch bemerkbar sind. Die industrielle Revolution, schnelles Wachstum von Wissenschaften und totalitäre Regierungsformen sind nur wenige Begriffe, die hier zu nennen sind. Der Erste Weltkrieg prägte utopisches Denken stark.¹⁸¹ Die Eutopie und Dystopie reagierten auf diese Änderungen mit zeitspezifischer sozialer und politischer Wahrnehmung. Dystopien bieten mehr Raum für die Darstellung menschlicher Dramen und politischer zeitgenössischer Kritik. Kennzeichnend für den Niedergang von Eutopien in dieser Zeit war in der westlichen Welt der Kalte Krieg und das atomare Wettrüsten, religiöser Fundamentalismus, Kulturpessimismus und das Wiedererstarken der rechtskonservativen Politik in den USA.¹⁸² In den USA wurde Ray Bradbury bereits 1953 durch die McCarthy-Ära geprägt und veröffentlichte während einigen Publikationsverboten sein dystopisches Werk *Fahrenheit 451*.¹⁸³ Filmische Eutopien setzen Schwerpunkte in der Gesellschaftskritik. Diese mahnen zur Rückbesinnung der Grundwerte, wie Freiheit, Demokratie und Entfaltung der Persönlichkeit. Am Ende des Films steht meist die Hoffnung oder ein Hoffnungsschimmer.¹⁸⁴

Utopische Filme zielen auf ein Massenpublikum und kommerziellen Erfolg ab. Die filmischen Quellen sind nicht nur für die Produktion, sondern auch für die Reflexion der eigenen Gesellschaften gewinnbringend. Negativ-utopische Literatur der Moderne ist die Umkehrung der Utopie. Für die Bürger als ein fiktives Modell, werden nun die Bürger für die Utopie entwickelt. Es wird ein falsches Bild eines „Wir“-Gefühls konstituiert, indem kein Individuum bestehen kann.¹⁸⁵

¹⁸¹ vgl. Zirnstein, Fakt und Fiktion, S. 42.

¹⁸² vgl. Layh, Finstere neue Welten, S. 17.

¹⁸³ vgl. Mertens, Zukunftsbilder, S. 20.

¹⁸⁴ vgl. Baccolini, Dark Horizons, S. 7.

¹⁸⁵ vgl. Bloch, Utopie, S. 13.

In Filmen, die eutopische Gedanken präsentieren, ist die Wissenschaft durch eine/n Visionär/in oder Helden/Heldin verkörpert. Sie sind beschilderte Individuen, die den/die Zusehende/n einen Fluchtweg aus den traditionellen Mustern bieten und die Erschaffung einer neuen besseren Welt propagieren.¹⁸⁶ Zentral in der Literatur ist auch die Stellung eines/r Außenseiters/in. Diese/r sieht sich mit sich selbst und seiner/ihrer Umgebung konfrontiert. Der Widerstand gegen ein staatlich erzwungenes Kollektiv wird durch die Suche nach einer Wahrheit angetrieben. Die Rebellion des/der Außenseiters/in ist die Sehnsucht nach einer besseren Welt, die „Spuren der möglichen Zukunft trägt“¹⁸⁷.

„Wie bereits zu Beginn erklärt, erdachte Thomas Morus 1516 seinen Idealstadt *Utopia*, in dem das Leben nach den Regeln der Vernunft, der Vernunft und arbeits-ethische strenge Selbstzucht organisiert ist. Dieses Ideal verfiel jedoch in eine ganz andere Richtung – in die Anti-Utopie. In zahlreichen Science-Fiction Filmen, wie *Metropolis* von Fritz Lang oder *1984* von George Orwell, dargestellt. Bei Morus wurde das Staatsgefüge durch die Vernunft des Einzelnen zusammengehalten, doch nun steht das Thema des gläsernen Menschen im Vordergrund. Überwachung und Indoktrination durch Medientechniken stehen an der Tagesordnung.“¹⁸⁸

¹⁸⁶ vgl. King, Science Fiction, S. 13.

¹⁸⁷ zit. nach: Bloch, Utopie, S. 14.

¹⁸⁸ zit. nach: Fritsch, Matthias J.: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction Filme. Regensburg: Pustet, 2003. S. 11. *Im Folgenden abgekürzt: Fritsch, Mensch.*

3.1.1 Metropolis

Einer der berühmtesten und umstrittensten Filme der Filmgeschichte ist Fritz Lang's *Metropolis*. „Metropolis, die Zukunftsstadt des 21. Jahrhunderts; ein kaum überschaubares Häusergebirge von bombastischen Ausmaßen, das bis in den Himmel hineinragt.“¹⁸⁹ *Metropolis* ist die erste sozialpolitische Utopie im Film. Nach der Uraufführung 1927 galt der Film als kommerzieller Flop, schlechte Kritiken und mangelndes Publikum waren die Folge. Erst Jahre später wurde die filmhistorische Bedeutung des Films erkannt und heute ist er ein Klassiker des Expressionismus der Filmgeschichte.

Aufgrund der verschiedenen Fassungen, die sich im Laufe der Jahre durch Kürzungen des Films, Verlust von Filmmaterial oder auch Verlust des Originaldrehbuchs, ergeben haben, ist keine Originalversion des Films vorhanden. Erst 2008 wurde in Buenos Aires nahezu vollständiges Material entdeckt.¹⁹⁰

Im höchsten Gebäude der Stadt herrscht Johann Fredersen, ein absoluter Herrscher, für den die Untertanen keine Menschen mehr sind, sondern Zahlen, die für die Maschine arbeiten und kein Leben an sich zu führen haben. Metropolis ist durch eine Klassengesellschaft der Bourgeoisie geprägt. In der Oberstadt im „Haus der Söhne“ führt die Oberschicht ein sorgenfreies, leichtes Leben, die Ausstattung an Rokocoszenarien des 18. Jahrhunderts¹⁹¹ erinnernd. Die Unterstadt hingegen bietet „Lebensraum“ für die Arbeiter, die ein Sklavenleben führen. Die Oberstadt erstrahlt im Glanz, zahlreiche Autos reihen sich im Verkehrsstrom ein, die InsassInnen werden allerdings nie vorgestellt. Die Flugzeuge sehen aus wie Überreste des Ersten Weltkrieges.¹⁹² Auch die menschenverschlingende Maschine – der Moloch – ist eine Metapher für die Kriegsmaschine, die der Erste Weltkrieg darstellte. Die Inszenierung der Stadt ist ein Spiegel der Klassenprobleme, welche sich in der Weimarer Republik abzeichneten.¹⁹³

Freder, Johann Fredersen's einziger Sohn, lebt in der Oberstadt und erst als er sich in das Arbeitermädchen Maria verliebt, die er per Zufall trifft, tritt er in Berührung mit der Arbeiterstadt. Freder, von seiner Liebe getrieben, folgt dem Mädchen, die sich als Anführerin des Aufstandes gegen das herrschende System entpuppt.

¹⁸⁹ zit. nach: Hahn, Lexikon, S. 536.

¹⁹⁰ vgl. „Metropolis“, DVD. Hier: 0:00:17.

¹⁹¹ vgl. Koebner, Thomas: Filmgenres Science Fiction. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 22.

Im Folgenden abgekürzt als: Koebner, Filmgenres.

¹⁹² vgl. Koebner, Filmgenres S. 21.

¹⁹³ vgl. Koebner, Filmgenres, S. 22.

Eine der wichtigsten These des Films, „Der Mittler zwischen Hirn (gemeint das Kapital) und der Hand (gemeint die Arbeiter) muss das Herz sein.“¹⁹⁴ bringt Feder dazu die Unterstadt zu verlassen und seinen Vater darum zu bitten, das Los für die Arbeiter zu verbessern.

Da dieser der Bitte mit einer strikten Ablehnung entgegenkommt, begibt Freder sich wieder in die Unterstadt, in der er sich aus Hilfe für einen ohnmächtig gewordenen Arbeiter selbst an die Maschine stellt und die Leiden der Arbeiter am eigenen Leib zu spüren bekommt. Währenddessen hat sein Vater von den Unruhen in der Unterstadt erfahren und bittet seinen Wissenschaftler Rotwang um Hilfe, der ihm erklärt die Arbeiter durch künstliche Menschen ersetzen zu können. Die Vollendung des ersten künstlichen Menschen nimmt mit dem Gesicht des Arbeitermädchens Maria Gestalt an, die in der Unterstadt den Tod der Maschinen ankündigt und die Arbeiter in Folge dessen die Maschinen zerstören. Da in der Stadt alles durch die Maschinen miteinander verbunden ist, brechen die Wassertanks und Dämme, die Unterstadt versinkt im Wasser. Die falsche Maria wird entlarvt und verbrannt. Freder wird zum Mittler zwischen Hirn, Johann Fredersen, und Hand, dem Führer der Arbeiter. Die Stadt erstrahlt als eine Stadt des Friedens, in der keine soziale Ungerechtigkeit mehr herrscht und in der Kapital und Arbeit miteinander versöhnt sind.¹⁹⁵

Der Film beschäftigt sich mit Architektur und Hochhäuser sind ein Symbol der Moderne – Fredersen’s Zentrale ist ein neuer Turm von Babel. Die Vertikalität der Stadt stellt die soziale Machtausübung der Oberschicht dar. Das düstere Zukunftsszenario zeichnet die Unterdrückung und die Ausbeutung der Menschen nach und zeigt eine maschinisierte Welt. Die Politik ist eine Diktatur der ökonomischen Elite. Politische Macht zu besitzen bedeutet, wirtschaftliche Macht zu besitzen. Die Gesellschaft ist männlich dominant und sexistisch.¹⁹⁶ Die Katakomben der Stadt sind Räume der Selbstüberlassenheit und sind somit nicht in der Kontrolle der Oberstadt. Eine ideale Gesellschaftsform ist nur möglich, wenn die Rationalität (Hirn) und die Irrationalität (Herz) beide angemessen berücksichtigt und miteinander versöhnt werden.¹⁹⁷ Lang’s Idee dahinter war die Versinnbildlichung der friedlichen Versöhnung von Kapital und Arbeit. Die Gesellschaft lehnt sich somit an das Bild des marxistischen Kapitalismus. Zwei Klassen, in der eine die andere ausbeutet und ein Aufstieg von der Unterstadt in die Oberstadt nicht möglich ist. Die Bourgeoisie wird in Versuchung, dargestellt durch den Tanz der Maria, und das Proletariat zum Aufstand gebracht. Somit wollte sich Fritz Lang weniger mit dem Totalitarismus, als vielmehr mit der kapitalistischen Ausbeutung der Massen, auseinandersetzen und diese thematisieren.

¹⁹⁴ vgl. „Metropolis“, DVD. Hier: 0:02:40.

¹⁹⁵ vgl. Hahn, Lexikon, S. 536 – 539.

¹⁹⁶ vgl. Tietgen, Idee. S. 160 – 166.

¹⁹⁷ vgl. Tietgen, Idee, S. 200.

Daneben lässt sich auch eine Auseinandersetzung der Technik erkennen und der Einsatz bzw. das Aufkommen der künstlichen Menschen. Die Technik ist dazu im Stande künstliche Menschen zu erschaffen. Diese sind das verzerrte Ebenbild der echten Menschen und sind auch in der Lage eigene Subjektivität zu entwickeln.¹⁹⁸

Realisiert wurde der Film im heutigen Babelsberg, im Gelände der Studios Babelsberg. Laut Ufa wurden rund 600 Kilometer Film verwendet und die Produktionskosten¹⁹⁹ betragen rund 6 Millionen Reichsmark. Trotz des verwendeten Schüftan-Verfahren²⁰⁰, mit dem kostspielige Kulissen durch kleine Modelle ersetzt wurden, wurde der Film zum teuersten der deutschen Filmgeschichte. Bei diesem Spiegeltrick werden zwei unterschiedliche Bilder zu einem zusammengesetzt.²⁰¹

¹⁹⁸ vgl. Weber, Thomas: Medienutopien. Medien als Thema von Science Fiction-Filmen der 1980er und 1990er Jahre. In: Delabar, Walter / Schlieckau Frauke (Hrsg.): Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010. S. 238 – 246. S. 240.

Im Folgenden abgekürzt als: Weber, Medienutopien.

¹⁹⁹ siehe dazu: http://www.imdb.com/title/tt0017136/business?ref=ttfc_sa_3.

²⁰⁰ vgl. Weber, Medienutopien, S. 238.

²⁰¹ Siehe dazu: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6146>.

3.1.2 1984 – Nineteen Eighty-Four

George Orwell zeichnet mit seiner Sozialutopie eine kritische Rückschau auf totalitäre Herrschaftsstrukturen nach.²⁰² Zentrale Themen des Films sind vor allem Überwachung, Steuerung und Kontrolle des Menschen.

Der Roman 1948 geschrieben, mit dem Arbeitstitel *The Last Man in Europe*²⁰³, zeigt ein Schreckensbild der Zukunft: Totale Verwaltung des Lebens, Reduktion der Geschlechterbeziehungen, Uniformiertheit und Niedergang der Individuen im Namen des Großen Bruders. Die Spuren der Vergangenheit werden gelöscht und verändert, auch die Sprache wird Mittel zur Täuschung und die Gedankenpolizei sorgt für moralische und intellektuelle Unterwerfung. Eine gläserne Welt ohne Schönheit, Farbe und Glanz.²⁰⁴ Durch neue Methoden der Technik werden die Menschen immer mehr zu einem gläsernen Menschen für den Staat. Orwell's verfilmter Roman von Michael Radford spielt mit Erinnerungen.²⁰⁵ Gemeint ist hier eine Erinnerung an eine Zeit vor 1984, eine Zeit bevor die Geschichte verfälscht wurde.

George Orwell's *1984*²⁰⁶ führt die Dystopie zur Selbstkritik der Utopie. Der Film zeichnet eine Welt mit globalen Schrecken, totaler Überwachung, in der Manipulation und Kulturzerstörung herrschen. Nach einem atomaren, dritten Weltkrieg ist die Welt in drei Staatsreiche aufgeteilt – Ozeanien, Eurasien und Ostasien –, die sich in ihren totalitären Herrschaftsstrukturen sehr ähnlich sind. In Ozeanien herrschen die englisch-sozialen (kurz: EngSoz), in Eurasien der Neobolschewismus und in Ostasien der Sterbekult. Der vorherrschende Krieg zwischen den drei Staatsreichen wird Opium für das Volk. Durch die Konstruktion eines äußerlichen Feindbildes wird die Gewaltherrschaft von innen legitimiert. Die Gesellschaftsordnung folgt einem obligatorischen Kollektivismus. Die Macht des Staates liegt in der Hand einer kleinen Partielite, gezeigt durch einen allgegenwärtigen, aber nicht greifbaren „Big Brother“.²⁰⁷

Die gereinigte Sprache – das Neusprech (*Newthink*) – dient als Instrument der Herrschaftssicherung.²⁰⁸ Die Sprache wird auf das Notwendigste beschränkt. Der scheinbare unorthodoxe Wunsch nach einem eignen Leben bedroht die natürliche menschliche Entwicklung. Liebe ist ein Akt der Auflehnung, nicht der Zuneigung.

²⁰² vgl. Saage, Vermessungen, S. 172.

²⁰³ vgl. Zirnstein, Fakt und Fiktion, S. 47.

²⁰⁴ vgl. Bloch, Utopie. S. 11.

²⁰⁵ vgl. Saage, Politische Utopien, S. 342.

²⁰⁶ vgl. Schölderle, Utopie, S. 287 – 294, siehe dazu auch: Saage, Politische Utopien, S. 330.

²⁰⁷ vgl. Mertens, Zukunftsbilder, S. 19, siehe dazu auch: Schölderle, Utopie, S. 288f.

²⁰⁸ vgl. Schölderle, Utopie, S. 290.

Die biologischen und sozialen Veränderungen führen zum privaten Wandel innerhalb der Familie. Die Vorstellung von Familie ist mit Zusammengehörigkeitsgefühl verbunden und steht nicht im Einklang mit den Parteibedürfnissen. Televisoren sorgen für Dauerpropaganda und Überwachung und nicht konforme Ansichten, in Form von Gedankenverbrechen, werden mit der Vaporisierung, der Auslöschung bzw. Mord, bestraft.²⁰⁹

Winston Smith, Protagonist verkörpert von John Hurt, verrichtet seine Arbeit im Ministerium für Wahrheit. Hauptaufgabe ist die Manipulation von Zeitungsberichten und geschichtlichem Wissen für die Partei. Mit zunehmender Verachtung gegen das Regime nimmt Smith Kontakt zu der Untergrundbewegung und O'Brien auf. Wie sich später herausstellt ist O'Brien ein Spion der „inneren Partei“. Nicht nur die Erneuerung der Wahrheit und der Einsatz von Neusprech, sondern auch die Gegenstände der alten Welt werden, sofern sie für die Partei nicht von Nutzen sind, zerstört. Der Protagonist stellt sich die Frage, wie man Macht über einen anderen Menschen erhält. Macht bedeutet den menschlichen Geist zu zerlegen und in fremdbestimmter Form wieder zusammzusetzen. Es gibt nur die Loyalität zur Partei, zu niemandem sonst. Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit, der Wille zum Widerstand und Auflehnung gegen das System sind wesentliche Bestandteile der Gespräche zwischen Julia und Winston, die aufgrund der Liebe füreinander getötet werden.

„Die Hoffnungslosigkeit ist bei Orwell total; die Rebellion der Hauptfigur Winston und seiner Geliebten Julia war, wie sich zum Schluss herausstellen wird, von Anfang an sinnlos. (...) Doch EngSoz, die herrschende Partei im Megastaat Ozeanien, kommt dem utopischen Ideal in grausamer Konsequenz nach und beglückt jeden; am Ende, als Winston erschossen wird, merkt er, dass er Big Brother liebt.“²¹⁰

Der moralisch, körperlich und geistig gebildete Mensch und seine Forderungen nach Gleichheit und Freiheit stehen im Vordergrund. Anstatt eines optimistischen Fortschrittdenkens tritt ein völlig pessimistisches Warnszenario ein. Beeinflusst durch das nationalsozialistische Deutschland und die stalinistische Sowjetunion²¹¹ weisen Orwell's Entwicklungstendenzen nicht in die richtige, sondern in die falsche Richtung.

²⁰⁹ vgl. Mertens, Zukunftsbilder, S. 20.

²¹⁰ zit. nach: Spiegel, Simon: Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie. Aus: http://www.zora.uzh.ch/8373/2/Spiegel_Utopie_2008V.pdf. S. 7.
Im Folgenden abgekürzt als Spiegel, Bessere Welt.

²¹¹ vgl. Mertens, Zukunftsbilder, S. 20. Siehe dazu auch Bloch, Utopie, S. 15.

Der Ausdruck „*Big Brother is watching you*“ verleiht dem Film eine beklemmende Warnung vor der uneingeschränkten Kontrolle des Staates, wie es während des Nationalsozialismus unter Hitler oder dem kommunistischen Regime Stalins der Fall war. Gezeichnet vom Zweiten Weltkrieg gleicht die filmische Umsetzung von *1984 – Nineteen Eighty-Four* dem zerstörten London.²¹² Orwell lehnt jegliche Staatsform ab, die menschliche Freiheit nicht zulässt und bekennt sich so zur Freiheit des Individuums. „Freiheit bedeutet die Freiheit zu sagen, dass 2 + 2 gleich 4 ist. Gilt dies ergibt sich alles Übrige von Selbst.“²¹³

Orwell setzte sich für das Individuum ein, das sich gegen jede Form des totalitären Systems wehrt, folgte aber keiner sozial-kapitalistischen, parlamentarischen Demokratie.²¹⁴ Auffallend ist das Sehen und Gesehen werden im Film. Er stellt privaten dem staatlichen Voyeurismus gegenüber. „Das Sehen ohne wirklich zu sehen, der leere Blick aus dem Fenster wird im Film zum Paradigma für die Suche nach einer Utopie.“²¹⁵ Die Schaulust geht immer mit dem Eindringen in die intimen Lebensbereiche der ProtagonistInnen einher und damit ist auch deren Zerstörung verbunden.²¹⁶ Michael Anderson realisierte den Film bereits 1956. Die Erben von Orwell kritisierten die Umsetzung der Romanvorlage und distanzieren sich davon. Erst 1984 mit der Produktion von Michael Radford sahen sie Orwells Visionen im richtigen Licht dargestellt und schätzten den Film für die Nähe am Roman. Der Film hatte ein Produktionsbudget von 3 Millionen Pfund, spielte rund 8,4 Millionen US-Dollar ein. Gedreht wurde *1984* vor allem in London und auch in den Shepperton Studios. Den düsteren, schrecklichen Bildern des zerstörten Londons wird durch wenig Bildsättigung und hohem Kontrast ein eigener Charme verliehen. Die Grobkörnigkeit der Bilder wird durch ein Bleichverfahren gewonnen.²¹⁷

²¹² vgl. Koebner, Filmgenres, S. 431.

²¹³ zit. nach: „1984“, DVD. Hier: 0:46:06.

²¹⁴ vgl. Zirnstein, Fakt und Fiktion, S. 182.

²¹⁵ vgl. Koebner, Filmgenres, S. 431.

²¹⁶ vgl. Weber, Medienutopien. S. 424.

²¹⁷ Siehe dazu: http://www.imdb.com/title/tt0087803/?ref_=fn_al_tt_1.

3.1.3 Equilibrium – Killer of Emotion

In Kurt Wimmer's Zukunft, am Beginn des 21. Jahrhunderts und nach einem Dritten Weltkrieg, werden menschliche Gefühle und deren auslösende Gegenstände – Kunst, Musik, Bücher – verboten und zerstört. Er thematisiert so die Kontrolle des Menschen und der Gesellschaft.

Diese Kontrolle wird mit Hilfe der emotionsunterdrückenden Droge „Prozium II“ durch den Staat und die Regierung umgesetzt. Der freie Wille wird gebrochen. Der Name für die Droge setzt aus den zwei Medikamenten zusammen, die in den USA häufig zusammen verwendet und verschrieben werden. Prozac – zum einen ein Antidepressivum und zum anderen Valium – ein Beruhigungsmittel. „Prozium II“ stellt somit eine psychotrope Droge dar. In den 1980er Jahren wurde Prozac in den USA und in Deutschland ab den 1990er Jahren unter den Namen „Fluctin“ (Fluoxetin) lanciert. Das Medikament sollte vor allem Menschen mit depressiven Leiden Abhilfe schaffen. Zusätzlich verbreitete sich auch der Slogan, dass das Präparat im Allgemeinen dazu führt, sich besser zu fühlen.²¹⁸ Daneben wird das Pharmazeutikum aber auch gegen Essstörungen, wie Bulimie verwendet.²¹⁹ Die Droge „Prozium II“ beschäftigt also mit der Thematik, dass in den USA mit Medikamenten den Menschen ein besseres Lebensgefühl vermittelt werden sollte. Zusätzlich verzeichnete die USA ab den 2000er Jahren eine Verdreifachung der Rezeptausstellung bei dem Medikament „Ritalin“.²²⁰ Die Droge „Prozium II“ dient im Film als Kontrollmechanismus. Die menschliche Natur würde wieder aktiviert und zum Vorschein kommen, wenn die Versorgung der Droge unterbrochen werden würde.

Für die Sicherheit in der Stadt Libria ist die Elitepolizeieinheit der „Grammaton Kleriker“ zuständig. Kunstverstecke werden von ihnen aufgespürt und zerstört, Menschen mit Gefühlen werden eingesperrt und vor ein Gericht gebracht, die in allen Fällen den Tod für die „GedankenverbrecherInnen“ bestimmen.

²¹⁸ vgl. <http://www.depression-heute.de/skandale/eli-lilly-fluctin-prozac-fluoxetin>.

Siehe dazu ebenfalls: Bohnke, Natur und Technik, S. 130.

²¹⁹ vgl. <https://compendium.ch/mpub/pnr/26667/html/de?Platform=Desktop>.

²²⁰ Ritalin ist ein Medikament, dass gegen Hyperaktivität bei Kindern zum Einsatz gebracht wird und weist auf die medikamentöse Ruhigstellung verhaltensauffälliger oder zappeliger Kinder hin. vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ritalin>.

Die Struktur der Gesellschaft besteht aus Klassen. Die Herrschaft des Souveräns wird von einem diktatorischen, propagandistischen System getragen, welches durch eine hierarchische Ordnung strukturiert ist. An erster Stelle der Hierarchie steht der „Father“, als Herrscher über die Stadt, gefolgt vom Vice-Council und den ihm unterstehenden Grammaton Klerikern. Danach folgen die gewöhnlichen BürgerInnen und an letzter Stelle stehen die RebellInnen, die das System zu Fall bringen wollen.

Vorherrschend ist die totale Überwachung, Kameras an jeder Ecke, Denunziation, Misstrauen und Verrat, auch in der eigenen Familie. Die Konformität ist besonders stark präsentiert. Die BewohnerInnen bewegen sich gleich und sind aufgrund der Kleidung kaum voneinander zu unterscheiden. Diese Gleichheit ist Ausdruck der Macht. In der Gemeinschaft der Rebellion hingegen können sich die Menschen aussuchen, was sie tragen möchten und finden hier Ausdruck ihrer Individualität.

Die Struktur der Familie scheint traditionell: ein Mann, eine Frau, zwei Kinder – ein Junge und ein Mädchen. Doch Familienzusammenhalt ist nicht gegeben. Der Protagonist lässt zu, dass seine Ehefrau verhaftet und letztendlich mit dem Tod bestraft wird, weil sie ein *Senseoffender* – Sinnestäter – war. Nachdem der Protagonist Preston selbst „Prozium II“ absetzt, lügt er gegenüber seinem Sohn, damit dieser ihn nicht verrät. Erst gegen Ende erfährt der Protagonist, dass auch seine Kinder „Prozium II“ abgesetzt und ihn nicht darüber informiert haben.

Die Präsentation des weiblichen Geschlechts ist sehr zurückhaltend. Grammaton Kleriker sind ausschließlich Männer, Macht und Politik ebenfalls nur von Männern ausgeführt. Frauen werden nur als Senseoffender dargestellt oder als Hausfrau und Mutter. Sowohl die Senseoffender Mary, als auch Preston's Ehefrau werden Opfer der Regierung, da die beiden Frauen ihre Einheit „Prozium II“ absetzen und so zu Senseoffendern werden. Das Klischee, Frauen seien empfindsamer für Gefühle als Männer, wird im Film manifest wiedergegeben. Durch Mary's Opferrolle spielt sie aber einen wichtigen Teil für den Film, denn sie ist es, die Preston auf den Weg zur Rebellion bringt.

Der Protagonist John Preston, verkörpert von Christian Bale, verändert sich im Laufe des Narrativs vom Grammaton Kleriker zum Anhänger der Untergrundgesellschaft und wird somit zur Hoffnung auf eine bessere Welt. Als Kleriker hat er die Aufgabe Senseoffender, die ihre tägliche Dosis „Prozium II“ absetzen und somit wieder Emotionen fühlen, aufzuspüren und zu verhaften. Als Anführer der Rebellen besteht seine Aufgabe am Ende des Films darin, den Repräsentanten des Systems und dessen Propagandamaschine zu vernichten. Für den/die Zusehende/n bietet sich das Bild des wahrscheinlichen Sieges des Untergrunds und damit auch die Verbesserung der Gesellschaft.

Die Präsentation des Körpers spielt ebenfalls eine wichtige Rolle. Die Perfektion wird nicht nur in Handlungen, sondern auch im Ausdruck eines perfekten Körpers angestrebt. Eine spezielle „Sportart“, die „Gun-Kata“ steht am Ausbildungs- und Tagesablauf jedes Grammaton-Klerikers. Gun-Kata ist eine Philosophie, in der die Waffe die Verlängerung der Hand ist. Gewalt wird hier als notwendige Funktion gesehen. Zudem verfolgt der Film die Annahme, dass das Gute nicht ohne das Böse in der Welt sein kann. Es sind Gegensätze, die sich immer anziehen werden.²²¹

Die Figur des „Fathers“ ist durchaus religiös zu verstehen und dient als Identifikationsfigur, wobei Kurt Wimmer deutlich darauf hinweist, dass der gesamte Film von religiösen Symbolen durchzogen ist. Die Architektur der Stadt wirkt hohl, leer und kalt. Produziert wurde der Film in den USA, wobei die Auswahl der Drehorte sich danach an Deutschland, im Speziellen an Berlin²²² – Olympiastation, Reichstag U-Bahn-Station, Tempelhof Flughafen, Potsdamer Platz – und Bauten aus der Zeit des Nationalsozialismus orientierte. Vor allem die faschistische Architektur Deutschlands hat den Drehort Berlin besonders angezogen. Die Architektur drückt die Unterwerfung des Individuums und die daraus resultierende Macht des Staates aus. Die Stadt Libria lässt Parallel zu Lang's Metropolis erkennen.

Rund 20 Millionen US Dollar wurden für den Film aufgebracht und er spielte weltweit nur rund 5,4 Millionen US Dollar ein.²²³

²²¹ Siehe dazu auf der DVD „Equilibrium – Killer of Emotion“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Blick hinter die Kulissen“. 0:00:00 – 0:04:27.

²²² Siehe dazu: http://www.imdb.com/title/tt0238380/locations?ref=tt_dt_dt.

²²³ siehe dazu: http://www.imdb.com/title/tt0238380/business?ref=tt_dt_bus.

3.2 Hüter der Erinnerung – The Giver und der utopische Diskurs

Das folgende Kapitel setzt sich mit der Frage auseinander, inwiefern sich *Hüter der Erinnerung – The Giver* in die „Tradition“ der filmischen Utopie einordnen lässt. Dazu werden Merkmale und Motive miteinander in Verbindung gesetzt und eine Analyse zum utopischen Diskurs trotz unterschiedlicher Entstehungszeiten der Vergleichsfilme wird vorgenommen.

Phillip Noyce's Filme²²⁴ aus der Vergangenheit machen *Hüter der Erinnerung – The Giver* zu etwas Neuem. Er hat große Actionfilme verwirklicht, wie *Salt* (2010), aber auch kleinere wie *Der stille Amerikaner – The Quiet American* (2002) und zeigt mit jedem seiner Filme seine Individualität. *Hüter der Erinnerung – The Giver* sollte herausfordernd und unterhaltsam sein. Der Roman und der Film präsentieren einen jungen Mann, der Erinnerungen bewahren will – die guten **und** die schlechten. In der Welt soll es das Gute und das Schlechte geben. Wenn man das Schlechte kennt, schätzt man das Gute. Eigenschaften und Ereignisse machen die Menschen zu dem was sie sind. Wird ihnen das genommen, bleibt nur noch eine leere Hülle, die sich von der Regierung leicht manipulieren lässt. Es stellt sich im Film die Frage, was es den Menschen wert ist Gegensätze im Leben aufrechtzuerhalten. Höhen und Tiefen sind Teile der Evolution. Der Film gibt auf diese Frage, ob eine neutrale, sichere, relativ glückliche Existenz für alle das Beste ist, keine Antwort.²²⁵

Im Roman sowie im Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* lassen sich nicht wie bei Thomas Morus' Werk das Modell der Raumutopie feststellen. Jedoch wird der Raum der Gleichheit als abgehoben und abgegrenzt dargestellt. Es wird hier ganz deutlich gezeigt, dass man sich mit der Umgebung nicht auseinandersetzen will und klare Grenzen zieht. Somit kann der Film aufgrund des fehlenden Raumes eigentlich in den Rahmen einer Utopie eingeordnet werden, da die Gleichheit an einem „Nirgendwo“ stattfindet. Zudem ist der Zeitfaktor für die Handlung bedeutungslos. Die eutopischen Räume und soziale Strukturen werden als abgeschlossene und vollständige Darstellungen der Welt entworfen.²²⁶

²²⁴ Siehe dazu: http://www.imdb.com/name/nm0637518/?ref=mv_sr_1.

²²⁵ Siehe dazu auf der DVD „Hüter der Erinnerung – The Giver“ unter dem Menüpunkt „Extras“ „Vom Buch auf die Leinwand“, Hier: 0:17:22.

²²⁶ vgl. Birnstiel, Klaus: Raum der Zeit, Zeit des Raumes: Zur Frage nach einer „kopernikanischen Wende“ in der deutschsprachigen utopischen Tradition. S. 15f. In: Pye, Gillian: Imaging alternatives. Utopias – Dystopias – Heterotopias. Konstanz: Hartung-Gorre, 2014.

Die Eutopie im Film enthält mehrere Veränderungswillen. Das deutet daraufhin, dass die Eutopie doch nicht perfekt ist und Verbesserungswünsche an die Gesellschaft vorliegen und hinterlässt eine hoffnungsvolle Interpretation des Endes. Somit wird *Hüter der Erinnerung - The Giver* zu einer kritischen Eutopie. Es zeigt sich hier die Überwindung der Natur durch Jonas und die Entdeckung des Hauses mit einer Familie, die viele Möglichkeiten für Neuerungen offen lässt.

Wie bereits in Kapitel „2.3 Themenfelder in *Hüter der Erinnerung – The Giver*“ sollen auch hier für die Vergleichsanalyse die Themenfelder der Utopie²²⁷ herangezogen werden. Die nachfolgenden Abbildungen aus den Vergleichsfilmen *Metropolis, 1984 – Nineteen Eighty-Four* und *Equilibrium – Killer of Emotion* lassen sich mit den Darstellungen aus *Hüter der Erinnerung – The Giver* in Verbindung setzen. Diese ergänzen den Vergleich und finden dann Eingang, wenn sie das Thema unterstützen.

Im Allgemeinen lassen verfilmte Utopien einen realpolitischen Zusammenhang erkennen. In Lang's *Metropolis* zeigt sich der Kampf der Zweiklassengesellschaft im Bild des marxistischen Kapitalismus – eine Ausbeutergesellschaft auf der einen, eine Arbeitergesellschaft auf der anderen Seite. Zudem wird die zeitgenössische Thematik des Ersten Weltkriegs und der Revolutionen aufgegriffen. Der neue Turm von Babel behandelt unter anderem die Sprache. Die Ausbeuter und Arbeiter sprechen zwar die gleiche Sprache, sprechen jedoch aneinander vorbei. Das Thema der Maschinen setzt sich mit dem Problem auseinander, dass die industrielle Revolution den Menschen in den Rhythmus der Maschinen ein- und unterordnet und selbst Teil von ihr wird. Der Mensch wird von der eigenen, erschaffenen Technik überholt und ist somit selbst Auslöser für den Niedergang der Menschheit. Die Natur wird durch Gebäudekomplexe verdrängt.

In Radford's *1984 – Nineteen Eighty Four* ist es der soziologische Klassenkampf, der sich in gesellschaftlichen Systemen zeigte und wird in der Vernichtung der Sprache mit Hilfe des Neusprechs verdeutlicht. Die Sprache wird von freiem und individuellem Denken gereinigt und auf ein Minimum reduziert.²²⁸ Die Natur erhält in Verbindung mit der Freiheit des Individuums einen losgelösten Stellenwert. Sie spielt nur in den Erinnerungen an eine bessere Welt eine Rolle. Der Mensch wird durch die Technik auch für das System verfügbar und kontrollierbar gemacht.

²²⁷ vgl. Meyer, Anti-utopische Tradition, S. 35f.

²²⁸ vgl. Zirstein, Fakt und Fiktion. S. 181f., sowie S. 186.

In Wimmer's *Equilibrium – Killer of Emotion* zeigt sich eine elitäre, propagandistische Staatsführung, die ihre BewohnerInnen mittels emotionsunterdrückender Medikamente kontrolliert. Die andauernden Übertragungen vermitteln die Omnipräsenz des Staatsoberhauptes. Die Gesellschaft wird in das System gefügt und nur in Form einer Rebellion kann die Freiheit für die Individuen erreicht werden. Nicht die Sprache wird beschränkt, sondern emotionsauslösende Gegenstände werden als gefährlich für die Individuation angesehen und somit vernichtet, wie in Abbildung 21 dargestellt. Die Natur wird ebenfalls wie in *Metropolis* durch hohe Gebäudekomplexe verdrängt. Die Technik ist weder dem Menschen über-, noch untergeordnet. Die Menschen nützen bekannte Technik, in Form der propagandistischen Großbildschirm-Übertragungen, oder auch in Form von Waffen. Diese zeigt sich nicht futuristisch, sondern bedient sich der aktuellen Darstellungsmöglichkeiten.



(Abbildung 21: Verbot von Kunst- und Kulturgegenständen, Equilibrium)

Während in *1984 – Nineteen Eighty-Four* innerhalb der Familie kein Zusammengehörigkeitsgefühl durch die Regierung geduldet wird, ist dies zu Beginn von *Equilibrium – Killer of Emotion* auch zu beobachten, wandelt sich jedoch im Laufe des Films. In den Gesellschaften erhalten die Frauen eine Sonderstellung. In *Metropolis* wird der Frau die Rolle der bösen, aktiven und ehrgeizigen Frau, jedoch verkörpert durch eine Maschine, zugesprochen. In *1984 – Nineteen Eighty-Four* wird die Frau als Partnerin des Mannes vorgestellt, die die aktuelle Lage der Menschen ebenfalls zum Besseren verändern möchte. Sie ist sich der Missstände in der Gesellschaft bewusst und wirkt aktiv mit, muss sich allerdings am Ende auch ihrer Grenzen bewusstwerden. In *Equilibrium – Killer of Emotion* erhalten die Frauen den Stellenwert der rebellierenden Frau, die Veränderungen für die politische Lage zugunsten der individuellen Freiheit herbeiführen will. Diese scheitern jedoch bei den Verbesserungsversuchen und führt zu dem Ende, dass nur der Mann eine Veränderung bewirken kann.

In *Hüter der Erinnerung – The Giver* gibt es zwei unterschiedliche Stellungen der Frau, denn die Chefälteste stellt auf der einen Seite das elitäre Oberhaupt mit machtausübender Position dar, auf der anderen Seite fühlt sich die junge Protagonistin Fiona der Aufgabe nicht gewachsen ihre emotionsunterdrückenden Medikamente aufzugeben, um eine Veränderung ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Lage zu forcieren. So ist die Frau zu schwach und nur der Mann kann die Gesellschaft in der er lebt retten, in dem er sich auf den langen, beschwerlichen Weg macht, eine Verbesserung für seine Gemeinschaft erwirken zu können.

Hauptschauplatz ist zumeist eine abgeschirmte, geschützte Großstadt, die sich als Einheitsstadt präsentiert und in deren scheinbaren Abgeschlossenheit eine totalitäre Ideologie vorherrscht. Die Konformität der Räume zieht sich neben der innerstaatlichen Stadtplanung, auch durch die inneren Räume. Hier stehen eintönige, mächtige Öffentlichkeitsräume, den leeren, inneren Räumen gegenüber. Arbeitsplätze und private Räume sind funktional ausgestattet und es lässt sich kein Indiz für Individualisierung finden. Abbildung 22, 23 und 24 repräsentieren die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten der Architektur. Auffallend ist in allen drei Vergleichsfilmen die Vertikalität der Städte und damit ist auch die Machtrepräsentation der Regierung verbunden.



(Abb. 22: Architektur, Metropolis)



(Abb. 23: Architektur, 1984)



(Abb. 24: Architektur, Equilibrium)

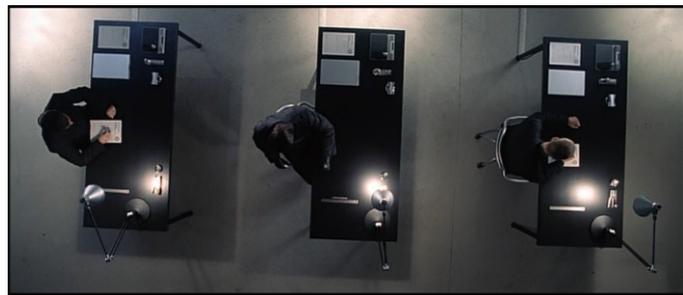
Die Machtrepräsentation kann aber auch wie in Abbildung 25, mit einer sehr niedrigen Position, der Froschperspektive²²⁹, dargestellt werden. Hier wird die Unterlegenheit und scheinbar eigene Machtlosigkeit gegenüber der Regierung hervorgehoben. Abbildung 26 und 27 zeigen die identitätslosen, konformen Arbeitsplätze.



(Abb. 25: Machtdarstellung, Equilibrium)



(Abb. 26: Konformität, 1984)



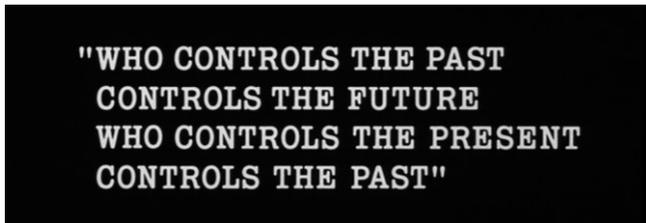
(Abb. 27: Konformität, Equilibrium)

In keinem der Vergleichsfilme fehlen die Menschenmassen. Abgestumpft – und in *Equilibrium* – *Killer of Emotion* auch unter Drogen gesetzt – schreiten die Menschen durch ihr Leben und merken gar nicht bzw. zu Beginn nicht, wie schlecht es um das Wohl der Menschen steht. Nur eine kleine Gruppe – meist die der RebellInnen – widersetzt sich der Regierung, um den Menschen das „wahre“ Leben, ohne manifeste Kontrolle und Machtausübung, wiederzubringen. Aus Sicht der Eutopie sind die RebellInnen TerroristInnen und unmenschliche Gleichschaltung wird als notwendig betrachtet.²³⁰ Bereits in *1984* – *Nineteen Eighty-Four* wurde die Freiheit der Gedanken der Menschen überwacht und beschnitten. Emotionen und Gefühle schon in *Equilibrium* – *Killer of Emotion* verboten. Die Überwachung findet einerseits durch Kameras und sogenanntes Sicherheitspersonal ihre Ausprägung, auf der anderen Seite steht die Kontrolle der Menschen, die mittels Propaganda ausgeübt wird.

²²⁹ vgl. Korte, Filmanalyse, S. 49.

²³⁰ vgl. Spiegel, Bessere Welt, S. 7.

Abbildung 28 und 29 verdeutlichen Kontrolle und Überwachung. Im Unterschied zu diesen Filmen sind sich die Menschen in *Hüter der Erinnerung – The Giver* nicht einmal bewusst, dass ihnen etwas fehlt. Die Menschen sind völlig unfrei und wissen es nicht einmal.



(Abb. 28: Kontrolle und Überwachung, 1984)



(Abb. 29: Kontrolle und Überwachung, Equilibrium)

Ganz im Sinne von Hollywood wird dem individualistischen Helden – verkörpert durch einen Mann – die Rolle des Einzelkämpfers zugeschrieben. Dieser muss erkennen, dass das Wohl und das Glück des Einzelnen Spuren nach sich ziehen. In einer zentral gelenkten Gesellschaft muss sich das Individuum für die Allgemeinheit einer elitären Ordnung unterwerfen. Charakterisierend ist jedoch der grundsätzliche Widerspruch von Freiheit und Sicherheit. Die Eutopie steht für die Stabilität des politischen Systems und die Dystopie bestärkt vor allem die Freiheit der Einzelnen.²³¹ Aus der Sicht des/der IndividualistInnen wird jede Eutopie zur Dystopie.

²³¹ vgl. Spiegel, Bessere Welt, S. 4f.

Hüter der Erinnerung – The Giver fügt sich aufgrund der thematischen Auseinandersetzung der Isolation und Architektur, der Darstellung manipulativer elitärer Staats- und Regierungsform, der permanenten Kontrolle und Überwachung, der Einteilung der Familie und Gesellschaft in stereotypische Rollenbilder, der Beschneidung der Sprache, Kunst und Kultur, sowie der Manipulierung der Erinnerungen in eine utopische Filmkultur ein. Nachfolgend wird festgehalten, dass der Film sich in anderen Punkten aber auch von einer Tradition unterscheidet. Maßgeblich dafür verantwortlich ist die zeitgenössische Auseinandersetzung.

Der Film leidet unter der späten Verfilmung und muss herbe Kritik einstecken. Auf visueller Ebene erkennt man Parallelen zu dem 1998 gedrehten Film *Pleasantville* von Gary Ross, der sich schon mit einem schwarz/weiß Bild, das dann in Farben übergeht, ausgezeichnete. Jeff Bridges wollte den Film gleich nach Veröffentlichung des Romans verwirklichen – zu dieser Zeit circa 1993 wäre der Film anders wahrgenommen worden als in den 2010er Jahren. Als Abklatsch und wenig facettenreich wird der Film in die Filmgeschichte ein- und vielleicht untergehen.

Auch die Darstellung des Stream of Consciousness wirkt eher wie entlehnte Elemente des Fantasy-Films. Diese tragen zu der These²³² bei, dass sich Utopie und Übernatürliches nicht verträgt und dem Film so die Botschaft entzieht, die er zu vermitteln versucht. Das Genre der Fantasy zeigt die Rettung der Welt, die mitunter mit Erkenntniszugewinn erzielt wird.²³³ Dieser ist in *Hüter der Erinnerung – The Giver* jedoch ein wesentlicher Bestandteil der Handlung und so lässt sich erklären, wieso der Film im Genre der Science-Fiction und der Fantasy aufgelistet wird.²³⁴

Hüter der Erinnerung – The Giver kann zudem durchaus als rassistisch betrachtet werden, denn es werden keine Menschen mit andere Hautfarbe als weiß gezeigt. Nur in den übertragenen Erinnerungsbildern des Stream of Consciousness werden Menschen mit andere Hautfarbe und unterschiedlichen Religionen gezeigt. Somit wird eine Realität vermittelt, dass nur der weiße Mann, ausgestattet mit geballten Allgemeinwissen, die Menschheit retten kann. Von einer scheinbar guten, besseren Welt flieht der Protagonist, aufgrund seines Wissens in eine andere neue Welt, weil die altgegläubte doch nicht ideal ist.

²³² vgl. Seyferth, Utopie, S. 29.

²³³ vgl. Krah, Weltuntergangsszenarien, S. 382.

²³⁴ vgl. <https://www.google.at/#q=Genre+H%C3%BCter+der+Erinnerung>.

Siehe dazu ebenfalls: Pordzik, Ralph: Verspätete Zukunft. Resignation und Hoffnung in angloamerikanischen Utopien der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Delabar, Walter / Schlieckau Frauke (Hrsg.): Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010. S. 189 – 202. S. 189.

4. Kapitel: Didaktische Überlegungen

Dystopische Texte, seien sie Klassiker oder entsprechen der Aktualität, beschreiben mehr die Gegenwart, als die Zukunft. Behandelt werden Themen wie Globalisierung und ihre Folgen, Macht und Ausbeutung, Überwachung und Freiheit, Verlust von Kulturgut, Verlust der Familie, Veränderungen der Geschlechterverhältnisse und Beziehungen, Klimawandel und Katastrophen, Auswirkungen der neuen Medien, virtuelle Welten, sowie Technologien in Umwelt und Medizin. *Hüter der Erinnerung – The Giver* würde sich aufgrund der verschiedenen Themen in den Unterricht Geschichte, wie hier angestrebt wird, aber auch Psychologie, Philosophie oder Ethik eingliedern lassen. Was bedeutet es Verantwortung zu tragen, Freiheit zu verspüren, mit Selbst- und Fremdbestimmtheit in einer uniformen Gesellschaft umgehen zu lernen und welche Bedeutung Erinnerungen mit sich führen.²³⁵ Die Reflexion der gesellschaftlichen, politischen und sozialkulturellen Themen ist hier im Vordergrund.

Die Altersbeschränkung von *Hüter der Erinnerung – The Giver* (FSK 12) legt die Vermutung nahe, den Film schon in einer 4. Klasse AHS Unterstufe zu zeigen. Die Aufarbeitung der Themen muss hier jugendgerecht stattfinden. Schwieriger wird es jedoch bei der Auseinandersetzung der Vergleichsfilme. *Equilibrium – Killer of Emotions* (FSK 16), *1984* (FSK 16), und *Metropolis* (FSK 6)²³⁶ bedürfen noch mehr Vor- und Nacharbeit und einer strukturierten Auseinandersetzung.

²³⁵ vgl. mit Marlies Koenen,
<https://www.cinestar.de/media///filmbilder/h/hueter-der-erinnerung-the-giver/Hueter-der-Erinnerung-schule.pdf>,
S. 1.

²³⁶ Wobei ich hier anmerken möchte, dass ich diesen Film nicht in einer AHS Unterstufe zeigen will. Einerseits ist die Länge ein tragender Punkt, denn mit 233 Minuten Laufzeit ist der Film selbst an einem Projekttag zu langatmig. Zum anderen ist der Film sehr komplex und bedarf viel Vor- und Nachbereitung. Ich persönlich finde die FSK 6 Einschätzung zu gering.

Die hier beschriebene Auseinandersetzung orientiert sich an eine 8. Klasse AHS Oberstufe bzw. 5. Klasse BHS an. Im Lehrplan²³⁷ (Beiträge zu den Bildungsbereichen) für die 8. Klasse AHS Oberstufe und in abgeänderte Form auch im Lehrplan für 5. Klasse BHS²³⁸ heißt es:

Beiträge zu den Bildungsbereichen:

Sprache und Kommunikation:

- Förderung kritischer Reflexion durch Auseinandersetzung mit und Interpretation von Quellen (Texte, Bilder, Diagramme, Statistiken und Karten ua.) unter Einbeziehung der modernen Medien
- Aufbau einer demokratischen Kommunikationskultur

Mensch und Gesellschaft:

- Stellenwert und Stellung von Frauen und Männern als Individuen und Sozialwesen im jeweiligen historischen Kontext
- Kollektivismus versus Individualismus
- Konzepte der Rechtfertigung von und der Auflehnung gegen Herrschaft
- massenpsychologische Phänomene in jeweiligen Herrschaftsformen

Natur und Technik:

- natürliche Rahmenbedingungen und ihre Auswirkungen auf gesellschaftliche Strukturen und Vorgänge
- Wechselwirkung zwischen Natur, Technik und Gesellschaft
- gesellschaftliche Folgen von technischen Innovationen
- Grenzen des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts
- nachhaltige Auswirkungen von Eingriffen in die Natur

Abbildung 30: Lehrpläne 8. Klasse AHS, 5.Klasse BHS

Der Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* lässt sich in alle oben zitierten Bildungsbereiche eingliedern. Für die Erarbeitung der beinhaltenden Themen wird vor allem die Methodenkompetenz²³⁹ gefördert, welche die Fähigkeit darstellt sich mit der Anwendung von analytischen Instrumenten und Verfahren auseinanderzusetzen und Recherche aus unterschiedlichen Quellen vornehmen zu können. Ebenso kann die Auseinandersetzung unter dem Aspekt „Rolle der Medien zwischen Politik, Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft (Medienpolitik, Medienstrukturen; Neue Medien; Cyberdemokratie)“²⁴⁰ berücksichtigt werden.

²³⁷ siehe: https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?5h6vuk, S. 2.

²³⁸ aus: http://www.abc.berufsbildendeschulen.at/upload/1950_HLW%20-%20Umwelt%20und%20Wirtschaft.pdf.

²³⁹ siehe: https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?5h6vuk, S. 1.

²⁴⁰ aus: https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?5h6vuk, S. 4.

Für die Bearbeitung anhand einer Gruppenarbeit bestehen hier zwei mögliche Varianten.

Variante 1: *Hüter der Erinnerung – The Giver* wird in einzelne Themenfelder – siehe dazu Kapitel 2.3 – geteilt und von den zugewiesenen Gruppen erarbeitet. Als Abschluss und Zusammenführung der Themenfelder bietet sich eine Power-Point-Präsentation an, dazu Handouts und ausgearbeitete Arbeitsaufträge.

Variante 2: Die einzelnen Gruppen bearbeiten hierbei jeweils einen Film, z.B. *Hüter der Erinnerung – The Giver*, *Equilibrium – Killers of Emotion* oder *1984*. Diese Variante bedarf mehr Vor- und Nachbereitung und lässt sich besser an Projekttagen, als im regulären Schulunterricht, umsetzen.

Für beide Varianten muss sichergestellt werden, dass die SchülerInnen mit den Regeln der Filmanalyse vertraut sind. Erhard Schröter's Werk *Filme im Unterricht. Auswählen, analysieren, diskutieren*²⁴¹, sowie Helmut Korte's *Einführung in die Systematische Filmanalyse*²⁴² eignen sich für die Oberstufe eher.²⁴³

Einsatzmöglichkeiten lassen sich in Lektüreunterricht und Projektarbeit umsetzen. Wichtig ist beim Umgang mit Filmen die konkrete und sinnvolle Auseinandersetzung. Filme sollen einen wesentlichen Beitrag spielen und nicht als eine Art der stillen und lustvollen Beschäftigung angesehen werden. Vor- und Nachbereitung spielen daher eine wichtige Rolle und vor allem ist die Frage hier entscheidend, was die SchülerInnen aus dem Film mit ins (eigene) Leben nehmen und lernen können. Der Film könnte im Unterricht generell das Thema „Gleichheit“ behandeln – Rassismus, Konformität in Aussehen, Gewicht, Figur, Kleidung usw. Ein Thema, das vor allem jugendliche Heranwachsende in der Phase der Selbstfindung sehr beschäftigt. Ziel der Filmanalyse und -interpretation soll demnach sein, dass SchülerInnen selbstständiges und kritisches Medienverhalten und Sensibilität für die Vergangenheit und Anwendung für ihre Gegenwart lernen.

²⁴¹ Schröter, Erhard: *Filme im Unterricht. Auswählen, analysieren, diskutieren*. Weinheim (u.a.): Beltz, 2009.

²⁴² Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010.

²⁴³ Für die Unterstufe bietet sich Martin Ganguly's *Filmanalyse*. an, die recht anschaulich erklärt und einen guten Start für die Filmanalyse darstellt.

5. Kapitel: Fazit und Ausblick

Utopien sind immer eine Inspiration über die bestehende und zukünftige Welt nachzudenken bzw. der Wunsch etwas zu verändern. Sie geben Anlass die Welt, wie wir sie kennen zu hinterfragen und anzuzweifeln. Die Bedeutung, die Eutopien auf die Literatur hatten, war aber nicht so einflussreich, wie die Ideen der Dystopien. Diese beziehen sich mehr auf die technologische Entwicklung und deren Dominanz. Eutopien beschäftigen sich mit kultureller, politischer und Sozialkritik.

Utopien spielen nach wie vor eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Prozess, sei es auf literarischer oder filmischer Ebene. Sie fragen nach den Bedingungen des menschlichen Daseins, nach Gerechtigkeit, Ordnung und Rationalität. Sie stellen Herausforderungen im Denken dar, sind Provokationen an die Gegenwart, wecken Bewusstsein, fordern Antworten und suchen Lösungen und sind so Vermittler zwischen der Gegenwart und der Zukunft.²⁴⁴

Das Genre der Science-Fiction ist kein abgeschlossenes Genre, denn es lebt von den vielen Kombinationsmöglichkeiten und bezieht soziale, kulturelle, politische und ökologische Probleme mit ein.²⁴⁵ Science-Fiction Filme können so gesehen die Hoffnungen und Ängste der Kulturen widerspiegeln, in denen sie produziert und konsumiert werden. Besonders Filme der Science-Fiction, zu denen nun auch utopische Filme gezählt werden können, stellen eine Aussicht auf gesellschaftliche Entwicklungen dar. Filmschaffende beschäftigen sich mit aktuellen Ereignissen und zeigen mit ihren Filmen Wege, wie sich die Zukunft verbessern oder verschlechtern könnte. Technischer Fortschritt eröffnete neue moralische und ethische Bedenken. Aber auch Unterschiede in Ideologien und Religionen treten immer mehr in den Mittelpunkt der Filmschaffenden. So zeichnen diese nicht mehr den Blick in die weit entfernte Zukunft, sondern setzen ihre Themen in die unmittelbare Gegenwart.

²⁴⁴ vgl. Schölderle, Utopie, S. 489f.

²⁴⁵ vgl. Fritsch, Mensch, S. 12.

In meiner Arbeit konnte dargelegt werden, dass sich der Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* trotz unterschiedlicher Entstehungszeiten nur aufgrund ausgewählter Themengebiete in eine Traditionslinie der utopischen Vergleichsfilme einordnen lässt. Der Stream of Consciousness, als die Übertragung der Erinnerungsbilder, wird mittels Montage und Überblendungseffekt dem/der Zusehenden zugänglich gemacht. Die Erinnerungsbilder setzen sich mit der Thematik der vergessenen Erinnerungen auseinander und mit dem Einfluss der Vergangenheit sind sie wesentliche Bestandteile für die Wahrnehmung und Auseinandersetzung der Gegenwart und haben in Folge dessen auch Bedeutung auf zukünftige Ereignisse. Die unterschiedlichen Bilder, die im Stream of Consciousness präsentiert werden, erhalten alle die gleiche Bedeutung. Wichtig ist sich an positive und negative Ereignisse zu erinnern, denn sie prägen individuelles und kollektives Geschichtsbewusstsein.

Besonders in der Jugendliteratur hat das Thema der utopischen Lebenswelten neuen Aufschwung gebracht, findet durch Adaption im Kino neue Beliebtheit und lässt somit die Popularität der Spielfilme erklären. Die filmischen Umsetzungen spiegeln scheinbar die Probleme junger Generationen, die sich mit den Fragen nach dem Platz in der Gesellschaft, ihr Wirken und Tun wieder und finden aufgrund der Nähe der Themen in den utopischen Filmen Hoffnung der eigenen Verunsicherung. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Utopie und deren Beschäftigungsfelder reichen bereits in den Alltag hinein. In den letzten Jahren wurde vermehrt Jugendliteratur verfilmt, nicht zuletzt haben US-amerikanische Filmschaffende und -industrie diese aufgegriffen und die Adaption zur Kinoleinwand gebracht.²⁴⁶ Die Entwicklung zwischen Literatur- und Filmgeschichte als gesellschaftspolitisches und soziokulturelles Phänomen zeichnet sich durch die Filme ab.²⁴⁷ Chloé Zirnstein beschreibt, dass Film neben Ware, auch Technik – als Produkt einer Filmindustrie – und Kunst – Auseinandersetzung der Filmschaffenden mit der Wirklichkeit und Phantasie –, sowie Politik und Philosophie darstellt.²⁴⁸

²⁴⁶ bmukk, aus: http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/55_filmabc_Dystopien.pdf, S. 1.

²⁴⁷ bmukk, aus: http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/55_filmabc_Dystopien.pdf, S. 1.

²⁴⁸ vgl. Zirnstein, Fakt und Fiktion, S. 191.

Die Rezeption zwischen den Generationen ist unterschiedlich. Grund dafür sind die verschiedenen Zugänge durch Erfahrungen und Vergangenheit. Der Film bezieht sich nicht nur auf Kinder und Jugendliche, sondern auch auf junge Erwachsene und Erwachsene. Das Stilmittel des Stream of Consciousness ist mit den Erinnerungsbildern und dessen Übertragung ein wichtiges Konstrukt des Films, stellt aber nicht nur an Kinder und Jugendliche, sondern auch an Erwachsene eine Herausforderung dar. Daher sollte eine Zuordnung des Films zu einer konkreten Generation – nur für Kinder, nur für Jugendliche, nur für junge Erwachsene oder nur für Erwachsene – nicht vorgenommen und eher offengehalten werden. Kritik und Rezeption eines Films sind immer subjektiv. Jede/r sieht und interpretiert Film anders. Es kommt meiner Meinung nach auch immer darauf an, wann ein Film gesehen wurde – in welchem Alter, Kontext und auch emotionaler Verfassung.

Für mich, als junge Erwachsene von 26 Jahren, ist das Buch sowie der Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* etwas Besonderes. Zum Zeitpunkt der Filmveröffentlichung sah ich mich selbst mit den Fragen nach meinem beruflichen Werdegang, meinem Einfluss auf Natur und Umwelt, meinen Beziehungen zu FreundInnen und Familie konfrontiert. Die große Themenvielfalt hat sich als ebenso präsent in meinem eigenen Leben, wie auch im Film selbst, dargestellt. Ich fand die Auseinandersetzung und die Umsetzung der vergessenen Erinnerungen auf visueller Ebene faszinierend. Es wirken so viele Bilder, Emotionen und Erinnerungen auf eine/n ein, dass der Film sehr viel Potential zum Nachdenken in sich trägt. Nach dem Kinobesuch war ich überwältigt, welche Gefühle der Film in mir selbst ausgelöst hat und wie ich meine Umgebung, Mitmenschen und auch mein subjektives Innenleben wahrnahm. Für mich persönlich hat der Stream of Consciousness und die übertragenen Erinnerungsbilder eine Welle des Nachdenkens ausgelöst, wie sehr die Menschen ihre eigene Freiheit und Individualität im täglichen Leben oft aufgeben, um in ein System zu passen und wie sehr sie in Zeiten von sozialen Netzwerken und ständigem „Online“-Sein zu einem immer gläsernen Menschen werden. Doch der Film vermittelt Werte, die ebenfalls zum Nachdenken anregen. Wieso ist die weiße Frau zu schwach, die Gemeinschaft in eine bessere Welt zu führen und wieso muss der Mensch weiß sein? Der Film transportiert die nach wie vor aufflammenden Diskussionen über die Gleichstellung von einerseits Mann und Frau, andererseits unterschiedlichen Religionen und soziokulturelle Hintergründen.

Die Utopie, die sich in *Hüter der Erinnerung – The Giver* als eine kritische Eutopie herausstellt, die Gesellschaft und die in ihr vorgestellten Werte werden mit kommunistischen Zügen dargestellt. Die Gesellschaft unterliegt der Gleichheit in öffentlichen und privaten Räumen. Eine zeitliche Verortung lässt sich nicht erkennen. Grund dafür ist, dass der Faktor Zeit im Film keine Rolle spielt und auch der Ausgangspunkt nicht näher erläutert wird. Die Filmschaffenden, wie auch die Autorin lassen den Beginn und das Ende offen, somit kann sich der/die Zusehende ein eigenes Bild darüber imaginieren. Die Gemeinschaft befindet sich in einer unmittelbaren Gegenwart bzw. Zukunft. Das bedeutet, dass die Lebenswelten des Films der realen so sehr ähneln, dass der Film als eine Warnung der jetzigen Zustände zu verstehen ist und vor etwaigen Fehlentwicklungen schützen kann. Diese Auseinandersetzung kann einen Referenzpunkt auf reflexiver Basis der eigenen Gesellschaft darstellen. Die Utopie trägt Potential einer spezifischen Möglichkeit der Veränderung in sich. Utopische Ideen sind auch als Gefahrenpotential für die Menschheit und als Kampfaufforderung zu verstehen.

Für weitere Arbeiten bleiben folgende Fragestellungen offen: In der vorliegenden Arbeit wurden unter anderem ältere Filme zur Analyse herangezogen. Für weiterführende Arbeiten könnte der Schwerpunkt auf zeitgenössische Filme gelegt werden, da sich diese mehr mit den Themen Politik, Technik, Gesellschaft und Natur beschäftigen. Zwei weitere spannende Forschungsfelder, die ich hier anführen möchte, sind „gated communities“ und der Umgang verschreibungspflichtiger Medikamente und deren Einsatz in Nordamerika. Andererseits ist die Bearbeitung der Rezeption eine aufschlussreiche Arbeit, die mittels Analysen auf qualitativer Basis die unterschiedliche Wahrnehmung der Generationen aufgearbeitet kann.

Ich komme zu dem Schluss, dass die Methode der systematischen Filmanalyse für die Aufarbeitung und Auseinandersetzung der vorliegenden Diplomarbeit eine plausible Entscheidung war. Aufgrund von Erkenntnisinteresse, ausgewählter Filme und gestellter Forschungsfragen stellte sich Helmut Korte's Werk als unumgänglich dar. Schon aus meinem Interesse für Film und Kino hätten mehrere oder zeitgenössischere Filme für die Bearbeitung herangezogen werden können. Aufgrund meines Forschungsinteresses und des bevorstehenden Erkenntniszugewinns habe ich mich dazu entschlossen mich mit den älteren Vergleichsfilmen auseinanderzusetzen.

Schließen möchte ich diese Arbeit mit einem Zitat von Benjamin Franklin:

„Eine Gesellschaft, die ihre Freiheit zugunsten ihrer Sicherheit opfert, hat beides nicht verdient.“²⁴⁹

²⁴⁹ zit. nach: <http://gutezitate.com/autor/Benjamin-Franklin>.

6. Literatur- und Quellenverzeichnis

Filme

Hüter der Erinnerung – The Giver. Regie: Phillip Noyce. Drehbuch: Michael Mitnik, Robert B. Weide. Vereinigte Staaten von Amerika: The Weinstein Company 2014. Fassung: Kauf-DVD. 97 Minuten.

Metropolis. Regie: Frith Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Deutschland: Universum Film (UFA) 1927. Fassung: Kauf-DVD. 144 Minuten.

1984 – Nineteen Eighty-Four. Regie: Michael Radford. Drehbuch: Michael Radford. Vereinigtes Königreich: Metro Goldwyn Mayer 1984. Fassung: Kauf-DVD. 106 Minuten.

Equilibrium – Killer of Emotion. Regie: Kurt Wimmer. Drehbuch: Kurt Wimmer. Vereinigte Staaten von Amerika: Miramax 2002. Fassung: Kauf-DVD. 102 Minuten.

Monographien

Baccolini, Raffaella (Hrsg.): Dark Horizons. Science fiction and the dystopian imagination. New York: Routledge, 2003

Bloch, Jan Robert: Utopie. Ortsbestimmungen im Nirgendwo. Begriff & Funktion von Gesellschaftsentwürfen. Opladen: Leske +Budrich, 1997

Bohnke, Ben: Abschied von der Natur. Die Zukunft des Lebens ist Technik. Düsseldorf: Metropolitan-Verlag, 1997

Craib, Ian: Classical social theory. An Introduction to the thought of Marx, Weber, Durkheim and Simmel. Oxford: Oxford University Press, 1997

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, 3. Aktualisierte Auflage. Paderborn: Fink, 2013

Franck, Katharina: The future is a thing of the past. Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films. Diplomarbeit. Wien: 2010

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Rheda-Wiedenbrück (u.a.): RM-Buch-und-Medien-Vertrieb, 2006

Fritsch, Matthias J.: Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction Filme. Regensburg: Pustet, 2003

- Ganguly, Martin: Filmanalyse. Themenheft. Stuttgart/Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2011
- Gerrig, Richard J./ Zimbardo, Philip G.: Psychologie. München: Pearson, 2008, 18. aktualisierte Auflage
- Goller, Peter: Marx und Engels in der bürgerlichen Ideologie und in der sozialistischen Theorie. Wien: Alfred-Klahr-Ges., Eigenverlag, 2007
- Gomes, Mario: Gedankenlesemaschinen. Modelle für eine Poetologie des Inneren Monologs. Wien/ Freiburg: Romach Litterae Verlag, 2008
- Gordin, Michael D. (Hrsg.): Utopia, dystopia. Conditions of historical possibility. Princeton: Princeton Univ. Press, 2010
- Hahn, Ronald M.; Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science-Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1993
- Halliwell, Leslie: Halliwell's Filmgoer's Companion. Michigan: Grafton, 1988
- Hillegas, Mark R.: The future as nightmare. New York: Oxford Univ. Press, 1967
- Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer, 2014
- Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the modern novel. Berkeley, California: University of California Press, 1955
- James, William: The Principles of Psychology. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1984
- King, Geoff / Krzywinsky, Tanya: Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace. London: Wallflower, 2000
- Koebner, Thomas: Filmgenres Science Fiction. Stuttgart: Reclam, 2007
- Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000
- Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narration vom „Ende“ in Literatur und Film 1945 – 1990. Kiel: Ludwig, 2004
- Krämer, Felicitas: Erfahrungsvielfalt und Wirklichkeit. Zu William James' Realitätsverständnis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006

Layh, Susanna: Finstere neue Welten. Gattungspadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014

Mertens, Christian: Zukunftsbilder: Utopische Visionen in Literatur und Film. Wien: 2001

Meyer, Stephan: Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung. Frankfurt am Main/ Wien (u.a.): Peter Lang Verlag, 2001

Mohr, Dunja M.: Worlds apart? Dualism and transgression in contemporary female dystopias. Jefferson: McFarland, 2005

Morus, Thomas: Utopia. Stuttgart: Reclam-Verlag, 1995

Munaretto, Stefan: Wie analysiere ich einen Film? Hollfeld: Bange, 2009

Pottbeckers, Jörg: Stumme Sprache: Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce. Frankfurt/Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008.

Pye, Gillian: Imaging alternatives. Utopias – Dystopias – Heterotopias. Konstanz: Hartung-Gorre, 2014

Reuter, Julia: Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2002

Rongstock, Richard: Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle. Eine Betrachtung aus geschichtsdidaktischer Perspektive. Berlin: wvb, 2011

Saage, Richard: Vermessungen des Nirgendwo. Begriffe, Wirkungsgeschichte und Lernprozesse der neuzeitlichen Utopien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995

Saage, Richard: Politische Utopien der Neuzeit. Bochum: Winkler, 2000

Schölderle, Thomas: Utopia & Utopie. Baden-Baden: Nomos, 2011

Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2012

Schröter, Erhart: Filme im Unterricht. Auswählen, analysieren, diskutieren. Weinheim (u.a.): Beltz, 2009

Schwab, Constantin: Bewegte Gedanken. Der Bewusstseinsstrom als filmisches Erzählmittel. Diplomarbeit. Wien: 2012

Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction Films. Reinbek: Rowohlt, 1980

Seyferth, Peter: Utopie, Anarchismus und Science Fiction. Ursula K. de Guins Werke von 1962 bis 2002, *Politica et Ars* Band 16. 2006

Shafti, Monika: Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen. Bern (u.a.): Lang, 1990

Strunz, Franz: Die Traumdeutung zwischen Freud und Jung. Eine Neubewertung der Fundamente. Regensburg: Roderer Verlag, 1995

Surowska, Barbara: Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk von Arthur Schnitzler. Warschau: Wydzial neofologii UW, 1990, Dissertation

Tietgen, Jörn: Die Idee des Ewigen Friedens in den politischen Utopien der Neuzeit. Analyse von Schrift & Film. Marburg: Tectum-Verlag, 2005

Welzer, Harald (Hrsg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006

Zirnstein, Chloé: Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Dystopie im Film. München: Utz, 2006

Beiträge in Sammelbänden

Batensperger, Ernst: Utopie und Ökonomie. In: Sitter-Liver, Beat (Hrsg.): Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, Fribourg/Stuttgart: Paulusverlag: 2007. S. 141 – 152.

Berthoud, Gerald: The Techno-Utopia of „Human Performance Enhancement“. In: Sitter-Liver, Beat (Hrsg.): Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, Fribourg/Stuttgart: Paulusverlag: 2007. S. 291 – 306.

Birnstiel, Klaus: Raum der Zeit, Zeit des Raumes: Zur Frage nach einer „kopernikanischen Wende“ in der deutschsprachigen utopischen Tradition. In: Pye, Gillian: *Imaging alternatives. Utopias – Dystopias – Heterotopias*. Konstanz: Hartung-Gorre, 2014. S. 13 – 30.

Bondeli, Martin: Thesen zum Begriff und zur Aktualität der Sozialutopie. In: Sitter-Liver, Beat (Hrsg.): Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, Fribourg/Stuttgart: Paulusverlag: 2007. S. 17 – 35.

Bunz, Mercedes: Die Utopie der Kopie. In: Maresch, Rudolf: Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts. -Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 156 – 171.

Erll, Astrid / Wodianka, Stephanie: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“. In: Wodianka, Stephanie (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin (u.a.): de Gruyter, 2008. S. 1 – 18.

Glasze, Georg: Geschlossene Wohnkomplexe (gated communities). Enklaven des Wohlbefindens in der wirtschaftsliberalen Stadt. In: Roggenthin, Heike (Hrsg.): Stadt – der Lebensraum der Zukunft? Gegenwärtige raumbezogene Prozesse in Verdichtungsräumen der Erde. Mainz: Mainer Kontaktstudium Geographie, Band 7, 2001. S. 39 – 55.

Günter, Andrea: Welche Differenz macht die Utopie? Zu einer postmodernen Kontur des Utopischen. In: Sitter-Liver, Beat (Hrsg.): Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, Fribourg/Stuttgart: Paulusverlag: 2007. S. 111 – 140.

Heylighen, Francis: Das Globale Gehirn als neue Utopie. In: Maresch, Rudolf: Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 92 – 113.

Holland-Cunz, Barbara: Politische Struktur und Machtverhältnisse in der feministischen Utopie. In: Holland-Cunz, Barbara (Hrsg.): Feministische Utopien. Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft. Meitingen: Corian-Verl. Wimmer, 1987. S. 61 – 98.

Löwe, Matthias: Utopie versus Anthropologie. Konstellationen eines Konflikts um 1800 und heute. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Paderborn: Fink, 2013, S. 69 – 88.

Mannheim, Karl: Utopie. In: Neusüss, Arnhelm: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1986. S. 113 – 119.

Maresch, Rudolf: Zeit der Utopien. In: Maresch, Rudolf: Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts. -Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 7 – 21.

Motzkin, Gabriel: Utopie, Dystopie und Evolution. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Paderborn: Fink, 2013, S. 33 – 43.

Neusüss, Arnhelm: Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens. In: Neusüss, Arnhelm: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1986. S. 13 – 112.

Polak, Fred L.: Wandel und bleibende Aufgabe der Utopie. In: Neusüss, Arnhelm: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1986. S. 361 – 386.

Pordzik, Ralph: Verspätete Zukunft. Resignation und Hoffnung in angloamerikanischen Utopien der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Delabar, Walter / Schlieckau Frauke (Hrsg.): Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010. S. 189 – 202.

Russ, Joanna: Das Frauenbild in der Science Fiction. In: Holland-Cunz, Barbara (Hrsg.): Feministische Utopien. Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft. Meitingen: Corian-Verl. Wimmer, 1987. S. 13 – 25.

Seeber, Hans Ulrich: Das utopiekritische Potential der Ästhetisierung der klassischen Utopie. In: Sitter-Liver, Beat (Hrsg.): Utopie heute I. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens, Fribourg/Stuttgart: Paulusverlag: 2007. S. 37 – 54.

Simanowski, Roberto: Utopien und Dystopien im Internet und die Anti-utopische Botschaft des Mediums. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Paderborn: Fink, 2013, S. 259 – 289.

Spiegel, Simon: Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie. In: Mamczak, Sascha; Jeschke, Wolfgang. Das Science Fiction Jahr 2008. München, Germany: Heyne. S. 58 – 82.

Ebenso: http://www.zora.uzh.ch/8373/2/Spiegel_Utopie_2008V.pdf. (aufgerufen am: 12.4.2016)

Stern, Frank: Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung. In: Stern, Frank /Köhne, Julia B. (u.a.) (Hrsg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss. Wien: Mandelbaum-Verlag, 2007. S. 10 – 37.

Voßkamp, Wilhelm: Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Paderborn: Fink, 2013, S. 13 – 30.

Weber, Thomas: Medienutopien. Medien als Thema von Science Fiction-Filmen der 1980er und 1990er Jahre. In: Delabar, Walter / Schlieckau Frauke (Hrsg.): Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010. S. 238 – 246.

Beiträge aus Zeitschriften / Internetquellen

American Library Association,

aus: <http://www.ala.org/bbooks/frequentlychallengedbooks>. (aufgerufen am: 30.4.2016)

„Androzentrismus“, Begriffsdefinition,

aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Androzentrismus>. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Anz, Thomas: Beziehungskonstellationen zwischen Psychoanalyse und moderner Literatur. In: Psychoanalyse. Texte zur Sozialforschung. wiso Fachzeitschriften, Nr. 19 (2/2015). S. 223 – 234.

Siehe dazu auch: <http://literaturkritik.de/id/5803>. (aufgerufen am: 19.3.2016)

Bmukk, Dystopischer Jugendfilm. Trends, Themen und Motive.

aus: http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/55_filmabc_Dystopien.pdf.

(aufgerufen am: 19.3.2016),

ebenso: http://www.filmabc.at/documents/55_FilmheftFilmABC_Dystopien.pdf.

(aufgerufen am: 19.3.2016)

„Bourgeoisie“, Begriffsdefinition,

aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Bourgeoisie>. (aufgerufen am: 2.7.2016)

Calev, Haim: Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais, 1997,

aus: <http://research.haifa.ac.il/~haimc/s-chaptr.htm>. (aufgerufen am: 12.4.2016)

Donawerth, Jane: Teaching Science Fiction by Women. In: The English Journal. Vol. 79, No. 3, March 1990.

Ebenso: <http://www.jstor.org.uaccess.univie.ac.at/stable/819233>. (aufgerufen am: 7.9.2016)

Drehorte, Filming Locations, Hüter der Erinnerung,

aus: http://www.imdb.com/title/tt0435651/locations?ref_=tt_dt_dt. (aufgerufen am: 24.10.2015)

„Equilibrium – Killer of Emotion“, Film,

aus: http://www.imdb.com/title/tt0238380/?ref_=nv_sr_1. (aufgerufen am: 24.10.2015)

„Equilibrium“, Begriffsdefinition,

aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Aequilibrium>. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Fluctine, Arzneiinformation,

aus: <https://www.welt.de/wissenschaft/article1405811/Die-dunklen-Seiten-der-Gluecksdrogen.html>,

(aufgerufen am: 2.7.2016)

sowie: <http://web4health.info/de/answers/medikamente-fluoxetin.htm>. (aufgerufen am: 2.7.2016)

„Gated Communities“, Begriffsdefinition,

aus: <http://www.bpb.de/apuz/176307/gated-communities-und-andere-formen-abgegrenzten-wohnens?p=all>. (aufgerufen am: 2.7.2016)

Glasse, Georg: Some Reflektions on the Economic and Political Organisation of Private Neighbourhoods. Housing Studies, März 2005, Vol. 20(2), Page 221 – 233.

Ebenso: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/026730303042000331745>.

(aufgerufen am: 2.7.2016)

Heller, Henry: Marx, the French Revolution, and the Spectre of the Bourgeoisie. Science & Society, April 2010, Vol. 74(2), Page 184 – 224

„Hüter der Erinnerung – The Giver“, Film,

aus: <http://www.imdb.com/title/tt0435651/>. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Koenen, Marlies: Lesen in der Schule mit dtv junior, Hüter der Erinnerung,

aus: <https://www.cinestar.de/media///filmbilder/h/hueter-der-erinnerung-the-giver/Hueter-der-Erinnerung-schule.pdf>. (aufgerufen am: 7.11.2015)

„Kommunismus“, Begriffsdefinition,

aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kommunismus>. (aufgerufen am: 2.7.2016)

Lehrplan 8. Klasse AHS Oberstufe,

aus: https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?5h6vuk.

(aufgerufen am: 7.11.2015)

Lehrplan 5. Klasse BHS,

aus: http://www.abc.berufsbildendeschulen.at/upload/1950_HLW%20-%20Umwelt%20und%20Wirtschaft.pdf. (aufgerufen am: 7.11.2015)

Lexikon der Filmbegriffe – Suchbegriff: Schüftan-Verfahren,

aus: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6146>.

(aufgerufen am: 7.11.2015)

Lexikon der Filmbegriffe – Suchwort: Utopie,

aus: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3770>.

(aufgerufen am: 7.11.2015)

Lexikon der Filmbegriffe – Suchwort: Dystopie,

aus: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6999>.

(aufgerufen am: 7.11.2015)

Lilly, Eli: Fluctin (Prozac/Fluoxetin) – ein Antidepressivum?,

aus: <http://www.depression-heute.de/skandale/eli-lilly-fluctin-prozac-fluoxetin>.

(aufgerufen am: 2.7.2016)

Low, Setha: Behind the Gates: Life, Security and the Pursuit of Happiness in Fortress America. Housing, Theory and Society, November 2010, Vol. 21(3), Page 139 – 140. New York/London: Routledge.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: Manifesto of the Communist Party.

aus: http://www.gutenberg.org/ebooks/31193?msg=welcome_stranger.

(aufgerufen am: 2.7.2016)

„Metropolis“, Film,

aus: http://www.imdb.com/title/tt0017136/?ref_=nv_sr_1. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Niehaus, Michael: Die Vorgeschichte des ‚inneren Monologs‘. In: Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Nr. 29, 1994, S. 225 – 239.

Phillip Noyce – Regisseur und Filme,

aus: http://www.imdb.com/name/nm0637518/?ref_=nv_sr_1. (aufgerufen am: 24.10.2015)

„Ritalin“, Begriffsdefinition,

aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ritalin>. (aufgerufen am: 2.7.2016)

Roth, Gerhard: Bewusstsein. Lexikon der Neurowissenschaft,

aus: <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/bewusstsein/1446>.

(aufgerufen am: 7.11.2015)

Schmitt, Uwe: Die dunklen Seiten der Glücksdroge,
aus: <https://www.welt.de/wissenschaft/article1405811/Die-dunklen-Seiten-der-Gluecksdrogen.html>. (aufgerufen am: 2.7.2016)

Schöbitz, Raffaella: Hüter der Erinnerung – Autorin Lois Lowry im Gespräch. 2014.
Aus: <http://www.deadline-magazin.de/hueter-der-erinnerung-autorin-lois-lowry-im-gespraech/>.
(aufgerufen am: 24.10.2015)

Tracey Janey: Search for truth, Find freedom. The First Poster for The Giver.
aus: <https://www.outerplaces.com/science-fiction/item/4639-search-for-truth-find-freedom-first-poster-for-the-giver>. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Uhl, Heidemarie: Warum Gesellschaften sich erinnern. In: Forum Politische Bildung (Hrsg.):
Erinnerungskulturen. Information zur Politischen Bildung Bd. 32, Innsbruck/Wien/Bozen, 2010.
Ebenso: http://www.politischebildung.com/pdfs/32_uhl.pdf. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Utopia – Das Richtige im Falschen, Begriffsdefinition,
aus: <http://www.cinematheque-leipzig.de/index.php?seite=Start&reihe=349>.
(aufgerufen am: 24.10.2015)

Utopie – Magazin für Sinn und Verstand,
aus: <http://www.utopie-magazin.org/>. (aufgerufen am: 24.10.2015)

„Voice Over“, Begriffsdefinition,
aus: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1637>.
(aufgerufen am: 24.10.2015)

Windsor, Elroi J. / Carroll, Alana M.: The Bourgeoisie Dream Factory: Teaching Marx's Theory
of Alienation Through an Experiential Activity. In: Teaching Sociology, Vol. 43(1), 2015,
S. 61-67.

Wu, W: What is Conscious Attention?. Philosophy and Phenomenological Research, 01/2011, Nr. 82, S. 93 – 120.

Ebenso: <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=a6f5182f-19a6-4f71-a4c3-1016fd7f451f%40sessionmgr4007&vid=0&hid=4106&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtG12ZQ%3d%3d#AN=510045119&db=hus> (aufgerufen am: 2.7.2016)

Weiterführende Literatur

Akremit, Leila: Kommunikative Konstruktion von Zukunftsängsten. Imagination zukünftiger Identitäten im dystopischen Spielfilm. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016.

Baruch, Elaine Hoffman/ Rohrlich, Ruby: Women in Search of Utopia: Mavericks and Mythmakers. New York: Schocken, 1984.

Bernhart, Walter (Hrsg.): Utopian Thought in American Literature. Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA. Tübingen: Gunter Narr-Verlag, 1988.

Chaunu, Pierre: Leben mit der Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

Elsaesser, Thomas: Studying contemporary American movies. A guide to film analysis. London: Arnold, 2001.

Grassi, Ernesto (Hrsg.): Der utopische Staat. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 30. Auflage, 2011.

Lowry, Lois: Hüter der Erinnerung. München: dtv-Verlag, 2014.

The Giver, London: Harper Collins Publisher Ltd, 1993.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Villingen-Schwenningen: Nexx Verlag GmbH, 2015.

Voßkamp, Wilhelm: Utopieforschung Band I. Stuttgart: Mezler, 1982.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Filmplakat, Buchumschläge“

Filmplakat aus: <http://www.outerplaces.com/science-fiction/item/4639-search-for-truth-find-freedom-first-poster-for-the-giver>. (aufgerufen am: 24.10.2015)

Deutscher Buchumschlag: Lowry, Lois: Hüter der Erinnerung.
München: dtv-Verlag, 2014

Englischer Buchumschlag: Lowry, Lois: The Giver.
London: Harper Collins Publisher Ltd, 1993

Abbildung 2: „Farbwechsel in Großaufnahme“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, 1:24:42 – 1:24:46

Abbildung 3: „Drehorte und deren filmischer Einsatz“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 1:14:58, 1:15:05
1:08:46, 1:16:47

Abbildung 4: „Isolation“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:02:57, 0:03:07
0:27:41, 0:14:14

Abbildung 5: „Regeln“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:01:24, 0:01:26
0:01:28, 0:01:33
0:01:36

Abbildung 6: „Konformität“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:01:08, 0:07:03

Abbildung 7: „Überwachung“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:05:57, 1:01:01

Abbildung 8: „Machtpräsentation“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:09:23, 0:30:48

Abbildung 9: „Bücher“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:15:26, 0:39:08

Abbildung 10: „Manipulation der Natur“, Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, 0:20:54

Abbildung 11: „Naturkatastrophe“, Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, 1:24:04

Abbildung 12: „Detaillierte Darstellung der Übertragung“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:17:06, 0:17:30
0:17:37, 0:17:44
0:17:53, 0:17:53

Abbildung 13: „Übertragungsmöglichkeiten“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:23:59, 0:34:44
0:37:40, 0:38:51

Abbildung 14: „Übertragung an Gabriel“,

Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:22:41, 0:44:48
0:41:26, 0:41:29

- Abbildung 15: „Übertragung an die Gemeinschaft“,
Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 1:22:52, 1:23:06
1:23:09
- Abbildung 16: „Unterschiedliche Darstellung von Freiheit“,
Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:24:04, 1:23:44
- Abbildung 17: „Unterschiedliche Darstellung von Familie und Zuneigung“,
Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:39:23, 1:15:29
1:09:04, 1:24:09
- Abbildung 18: „Unterschiedliche Darstellung von Religionen“,
Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:38:17, 0:38:19
0:38:28, 0:38:42
- Abbildung 19: „Unterschiedliche Darstellung von Krieg und Widerstand“,
Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 0:45:31, 0:45:39
1:24:00, 1:02:29
1:02:23, 1:02:45
- Abbildung 20: „Unterschiedliche Darstellung von Krankheit und Trauer“,
Hüter der Erinnerung – The Giver, DVD, (v.l.n.r.) 1:23:32, 1:23:36
1:23:45, 1:24:07
- Abbildung 21: „Verbot von Kunst- und Kulturgegenständen, Equilibrium“,
Equilibrium, DVD, 0:06:43
- Abbildung 22: „Architektur, Metropolis“,
Metropolis, DVD, (v.l.n.r.) 0:17:25, 0:17:45
- Abbildung 23: „Architektur, 1984“, 1984, DVD, 1:39:53
- Abbildung 24: „Architektur, Equilibrium“, Equilibrium, DVD, 0:08:31
- Abbildung 25: „Machtdarstellung, Equilibrium“,
Equilibrium, DVD, (v.l.n.r.) 0:43:11, 1:20:03
- Abbildung 26: „Konformität, 1984“, 1984, DVD, 0:05:46
- Abbildung 27: „Konformität, Equilibrium“, Equilibrium, DVD, 0:34:29
- Abbildung 28: „Kontrolle und Überwachung, 1984“, 1984, DVD, (v.l.n.r.) 0:00:16, 0:10:49
- Abbildung 29: „Kontrolle und Überwachung, Equilibrium“,
Equilibrium, DVD, (v.l.n.r.) 0:09:41, 0:19:14
- Abbildung 30: Lehrpläne 8. Klasse AHS, 5.Klasse BHS,
aus: https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?5h6vuk, S. 2,
sowie: http://www.abc.berufsbildendeschulen.at/upload/1950_HLW%20-%20Umwelt%20und%20Wirtschaft.pdf.

7. Anhang

Kurzfassung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Genre der Utopie, das der Science-Fiction untergeordnet werden kann, und der Umsetzung des Stilmittels des Stream of Consciousness. Ziel dieser Arbeit ist es, ein Verständnis für die Begriffe Utopie und Stream of Consciousness aufzuzeigen, um nachfolgend den Film *Hüter der Erinnerung – The Giver* hinsichtlich der Utopiefähigkeit zu untersuchen. Utopien stellen Zukunfts- bzw. Möglichkeitsvisionen dar und weisen einen ambivalenten, positiven oder negativen, Grundton auf. Der Begriff der Utopie wird als klarer Oberbegriff verstanden, in der die Eutopie – der gute Ort – und die Dystopie – der schlechte Ort – in gleichen Maße teilhaben können. Das Stilmittel des Stream of Consciousness ist ein Versuch einen inszenierten, distanzlosen Blick in den Kopf einer Filmfigur zu werfen.

Eine systematische Literaturrecherche zu den Begriffen *Utopie* und *Stream of Consciousness* und eine systematische Filmanalyse nach Helmut Korte liefern die Basis für die Bearbeitung und Analyse der Filme *Hüter der Erinnerung – The Giver* und dessen Vergleichsfilme *Metropolis, 1984 – Nineteen Eighty-Four* und *Equilibrium – Killer of Emotion* anhand kategorisierter Themenfelder. Im Zentrum der Analysearbeit ist die Entwicklung einer utopischen Tradition, die einen Zusammenhang bzw. Vergleich zwischen den Filmen zulässt. Diese Themen umfassen Isolation, Staats- und Regierungsformen, Gesellschaft und Familie, Sprache, Kunst und Kultur, sowie Natur und Technik.

Abstract

This diploma thesis deals with the topic of the genre of utopia, which can be subordinated to science fiction, and the realization of the stylistic cinematic device of the Stream of Consciousness. The aim of this thesis is to provide an understanding of the terms utopia and Stream of Consciousness, in order to examine the movie *The Giver* in terms of utopia. Utopias represent perspectives of the future and/or possibilities and have an ambivalent, positive or negative fundamental tone. The concept of utopia is divided in *eutopia* - the good place - and *dystopia* - the bad place. The stylistic device of the Stream of Consciousness is an attempt to throw a staged, distant view into the head of a film figure.

Based on a systematic literature research on the topics Utopia and Stream of Consciousness as well as a systematic film analysis based on Helmut Korte's deed, the movie *The Giver* and the comparison films *Metropolis, 1984 - Nineteen Eighty-Four* and *Equilibrium - Killer of Emotion* are analyzed and analyzed in order to the categorized thematic fields. Based on the analysis work the development of a utopian tradition allows a connection between the movies. These topics include isolation, state and government forms, society and family, language, art and culture, as well as nature and technology.

7.1 Filmographie

| Jahr | Titel | Regie | Produktionsland |
|------|---|--|-------------------------------|
| 1927 | Metropolis | Fritz Lang | D |
| 1982 | Blade Runner | Ridley Scott | USA / GB / Hongkong |
| 1966 | Fahrenheit 451 | Francois Truffaut | GB |
| 1971 | THX 1138 | George Lucas | USA |
| 1976 | Flucht ins 23. Jahrhundert – Logan's Run | Michael Anderson | USA |
| 1979 | Mad Max | George Miller | Australien |
| 1980 | Schöne neue Welt – Brave New World | Burt Brinckerhoff | USA |
| 1984 | 1984 | Michael Radford | GB |
| 1985 | Brazil | Terry Gilliam | GB |
| 2002 | Equilibrium – Killer of Emotion | Kurt Wimmer | USA |
| 2005 | V for Vendetta | James McTeigue | USA / GB / D |
| 2006 | Children of Men | Alfonso Cuarón | J / GB / USA |
| 2010 | Repo Man | Miguel Sapochnik | USA / Kanada |
| 2012 | Cloud Atlas | Tom Tykwer, Andrew & Lana Wachowski | D / USA / China / Singapur |
| 2012 | Die Tribute von Panem – The Hunger Games | Gary Ross | USA |
| 2013 | Snowpiercer | Bong Joon-ho | Südkorea / USA |

| | | | |
|-------------|----------------------------------|----------------|-----------------------|
| 2013 | Elysium | Neill Blomkamp | USA / Kanada / Mexiko |
| 2014 | Die Bestimmung – Divergent | Neil Burger | USA |
| 2015 | Hüter der Erinnerung – The Giver | Phillip Noyce | USA |

7.2 Themenfelder – Vergleichsfilme – Vergleichspunkte

| Themenfelder | Filme | | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|------------|------|---------------------------------|
| | Hüter der Erinnerung – The Giver | Metropolis | 1984 | Equilibrium – Killer of Emotion |
| Isolation/ Architektur | x | x | x | x |
| Staats- und Regierungsform | x | x | x | x |
| Überwachung und Kontrolle | x | | x | x |
| Gesellschaft und Familie | x | | x | x |
| Sprache, Kunst und Kultur | x | | x | x |
| Manipulierte Erinnerungen | x | | x | |
| Natur und Technik | x | x | x | x |