



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Verdeckte Erinnerungen in *Oranges And Sunshine*.
Gefahren und Potenzial im fiktiven Film

verfasst von

Anita Buchart

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Verdeckte Erinnerungen in *Oranges And Sunshine*.

Gefahren und Potenzial im fiktiven Film

1. Einleitung	5
1.1 Historischer Überblick	6
2. Außerhalb des Films	11
2.1 Erinnern & Vergessen	11
2.2 Erinnerungsfilm	17
2.3 Interpretationsrahmen	19
3. Filmimmanente Analyse	31
3.1 Handlungsanalyse	31
3.2 Figurenanalyse	39
3.3 Musik Ton	53
3.4 Schlüsselbilder	62
3.5 Montage	68
3.6 Etablierung der beiden Länder und ihrer Distanz zueinander	71
3.7 Erinnerung im Film	76
4. Gefahren und Potenzial des Spielfilms über historische Begebenheiten	89
5. Resümee	106
Quellenverzeichnis	110
Bibliographie	110
Artikel aus Tages- und Wochenzeitungen	113
Audiovisuelle Medien	114
Abbildungsnachweis	115
Anhang	115
Abstract	116
Lebenslauf	117

1. Einleitung

„Was uns über Bücher und Filme, über Fernsehdokumentationen und Talkshows, über Videos und Websites erreicht, stützt, ergänzt, korrigiert, koloriert unweigerlich unsere Erinnerung.“¹

- Aleida Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit*

Der Zugang zum Thema.

Das Interesse an diesem Thema kommt aus der Beschäftigung mit Erinnerung in Bezug auf Fotografie. Aleida Assmanns Erläuterungen in *Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung* waren ein wichtiger Ausgangspunkt: „Was die Bilder zeigen, ist immer schon angereichert mit dem, was wir über sie wissen. Ihre Bedeutung und Wirkung erschließt sich erst mit der Geschichte, die man sich dazu erzählt.“² Dadurch kam ich auf zwei wichtige Leitfragen. Erstens: Was passiert, wenn Bilder mit fiktiver Bedeutung angereichert werden? Damit kam der Weg vom Foto zum Spielfilm. Zweitens: Was passiert, wenn der Spielfilm durch einen Generationswechsel seinen Rahmen der Rezeption verliert und dadurch vielleicht sogar zur Quelle der Vergangenheitsvorstellung wird? Vor allem der Generationswechsel erschien mir - nach der Beschäftigung mit den Texten von Aleida Assmann - als eine sehr aktuelle Problematik. Wie Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit* schreibt, löst sich der gemeinsame Erinnerungshorizont nach achtzig bis hundert Jahren auf, um fließend den Erinnerungen nachfolgender Generationen Platz zu machen.³ Diese „Achtzig-Jahre-Marke“ ist für den Beginn des Zweiten Weltkrieges erreicht. Trotz dieses spezifischen Interesses habe ich mich dazu entschlossen, einen Film auszuwählen, der ein ganz anderes Thema behandelt. *Oranges And Sunshine* von Jim Loach beschäftigt sich mit dem Thema der *Child Migration*, von dem ich zuvor nichts wusste.⁴ Durch Zufall befand ich mich in Australien, als der Film in die Kinos kam und hatte so eine Perspektive von außen auf die Medienrezeption des Films und den geschichtlichen Inhalt. Diese Ausgangssituation schien mir passend, um mich mit

1 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2006, S. 242

2 Aleida Assmann / Ernst Volland (Hg.), *Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung*, <http://www.boell.de/bildungskultur/kulturaustausch/kulturaustausch-6769.html>, 19.6.2010, S. 3

3 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 26

4 *Oranges and Sunshine*, Regie: Jim Loach, UK / Australia 2010

Oranges And Sunshine in Bezug auf ein Phänomen zu befassen, dass mich auch auf andere Ereignisse bezogen interessiert.

Die Leitfragen.

„Die Absicht des Fotos bestimmt die Bedeutung des Fotos nicht, das vielmehr zwischen den Launen und Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seine eigenen Weg geht.“⁵ Was Susan Sontag in *Das Leiden der anderen betrachten* über Fotos schreibt, gilt auch für Filme. Ich kann weder die Absicht des Films, die ganz beim Filmemacher liegt, noch die Bedeutung für eine_n Zuschauer_in erkennen und schon gar nicht für das Kollektiv. Diese Arbeit liegt dazwischen: Das Erkennen der Methoden, die der Film anwendet, um Aufmerksamkeit zu bekommen, gesehen und verstanden zu werden. Und um damit in Folge vermeintlich das Bild einer vergangenen Zeit, meist eines besonderen Ereignisses, zu prägen. Darum wurde die Frage nach dem „was passiert“ zu: Welches Potenzial und welche Gefahren liegen im Spielfilm, wenn er sich mit vergangenen Ereignissen befasst? Anhand *Oranges And Sunshine* sollen diese Verfahren offengelegt werden.

Der Aufbau.

Der Aufbau der Arbeit geht von den Überlegungen Astrid Erlls zu „Erinnerungsfilmen“ aus. Der „Erinnerungsfilm“ ist ein Medium, das sich dem Hier und Jetzt verpflichtet⁶ und erst in der Gesellschaft zu diesem werden kann.⁷ Daher ist ein doppelter Zugang für die Analyse nötig. Zuerst wird im 2. Kapitel das Außerhalb des Films betrachtet - damit ist die filmtranszendierende Analyse gemeint. Es geht um die mediale Begleitung des Films, das „plurimediale“ Netzwerk rund um *Oranges And Sunshine*.⁸ Diese Arbeit basiert auf keinen Publikumserhebungen, daher werden alle filmtranszendierenden Methoden anhand von *Oranges And Sunshine* exemplarisch aufgezeigt und sind in keiner Hinsicht als vollständig anzusehen. Im Anschluss folgt im 3. Kapitel die filmimmanente Analyse, also die Untersuchung des Films selbst. Der Schwerpunkt

5 Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 48

6 Vgl. Astrid Erll (Hg.) / Stephanie Wodianka (Hg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 4

7 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 2

8 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 6

liegt dabei auf der „traditionellen“ Filmanalyse und diese ist daher umfangreicher. Da in dieser Betrachtung des Films versucht wird möglichst nahe an *Oranges And Sunshine* zu bleiben, entstand das Bedürfnis, sich im 4. Kapitel - „Gefahren und Potenzial des Spielfilms über historische Begebenheiten“ - wieder etwas vom Film zu entfernen, um eine breitere Perspektive auf das Phänomen zu erlangen. Hier werden die Ansätze, die durch die Analysen entstehen, in einem breiteren Rahmen diskutiert.

1.2 Historischer Überblick

Oranges And Sunshine ist ein „based on a true story“-Film. Als Basis dafür bezieht er sich auf den autobiografischen Roman von Margaret Humphreys *Empty Cradles*. Trotz dieses subjektiven Zugangs behandelt der Film ein großes Thema, welches die Geschichte Australiens genauso betrifft wie die Großbritanniens. Zwischen 1618 und 1967 wurden um die 150 000 britischen Kinder ohne Begleitung eines Elternteils zu den verschiedenen Zielen des Commonwealth geschickt. Zu diesen Zielen gehörten nicht nur Australien, sondern auch Neuseeland, Kanada, Südrhodesien und Südafrika.⁹ *Oranges And Sunshine* befasst sich mit Individuen, die zu den circa 3200 Kindern gehören, die zwischen 1947 und 1967 in eines der vierzig offiziellen Kinderheime in Australien gebracht wurden.¹⁰ Diese Phase der *Child Migration* löst Entsetzen aus.¹¹ Dies hat drei wichtige Gründe: Erstens kamen die Kinder nicht in allen Ländern in Heimen unter. In Kanada wurden die *Child Migrants* in Familien aufgenommen, jedoch wurden die meisten auch nicht offiziell adoptiert.¹² Damit hängen selbstverständlich die Erzählungen über die schlechten Bedingungen in den Heimen zusammen. Der zweite Grund für das Entsetzen sind die Hintergründe der Migration dieser Kinder. Zwar wird als Hauptgrund immer die schlechte ökonomische Lage im Nachkriegs-Großbritannien

9 Vgl. Stephen Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 30/1, 2008, Taylor & Francis, <http://dx.doi.org/10.1080/03086530208583135>, 4.3.2014, S. 99-132, hier S. 99

10 Vgl. Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 105

11 Vgl. Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 99

12 Vgl. Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 101

angeführt, wie Stephen Constantine in seinem Artikel *The British Government, Child Welfare, and Child Migration to Australia after 1945* beschreibt:

“It seemed self-evident that children ‘deprived of a normal home life’ – by the death of parents, illegitimacy, neglect, acute poverty or dysfunctional families – and rescued by orphanages and children’s homes deserved a ‘fresh start’, away from their supposedly corrupting environments, usually inner cities.”¹³

Aber die Argumente gehen noch weiter:

“In addition, imperial sentiments and needs suggested that such children might be profitably decanted into empire territories where they would secure the population growth of white British settler societies and also boost the labour force of these primary-producing territories.”¹⁴

Die australischen Gründe sind noch direkter, auch wenn sie nicht so deutlich ausgestellt wurden. Wie Diethelm Knauf in *Der sagenhafte Südkontinent* schreibt war bis Ende der sechziger Jahre die Meinung verbreitet, dass nur eine ständig wachsende Bevölkerung gegen die nordischen Nachbarn helfen könne.¹⁵ Damit sind die möglichen Besitzansprüche der asiatischen Nachbarländer gemeint. Auch Constantine erläutert, dass allen voran die Angst vor Japan, gegen das im Zweiten Weltkrieg gekämpft wurde, eine Rolle spielte.¹⁶ Wie Knauf weiter beschreibt, war die Einstellung die gleiche wie zum Ende des 19. Jahrhunderts. Der riesige, leere Kontinent sollte bevölkert werden, um wirtschaftlich stark und endgültig für die „weiße Rasse“ gesichert zu sein.¹⁷

Der dritte Grund für die besondere Aufmerksamkeit, die dieser Phase geschenkt wird, ist die zeitliche Nähe und die damit verbundenen Zeitzeugen, die ihre Geschichte erzählen können. Dazu gehören die Schwierigkeiten der Familienzusammenführungen, die ehemalige *Child Migrants* erleben mussten. Wie Andrew Murray in *Child Migration Schemes to Australia* schreibt, waren viele Zusammenführungen erst durch die

13 Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 100

14 Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 100

15 Vgl. Diethelm Knauf, „Der sagenhafte Südkontinent. Australien als Einwanderungsland“, *Aufbruch in die Fremde. Europäische Auswanderung nach Übersee*, (Hg.) Dirk Hörder / Diethelm Knauf, Bremen: Temmen 1992, S. 176 – 185, hier S. 184

16 Vgl. Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 102

17 Vgl. Knauf, „Der sagenhafte Südkontinent. Australien als Einwanderungsland“, S. 184

Arbeit des *Child Migrants Trusts* möglich.¹⁸ Der *Child Migrants Trust* (CMT) ist eine Wohltätigkeitsorganisation, die 1987 gegründet wurde und auch half, das Thema den Regierungen in Australien und Großbritannien nahezu legen.¹⁹ Margaret Humphreys ist seit der Gründung Direktorin der Organisation.²⁰

Die *Child Migrants*, mit denen sich *Oranges And Sunshine* beschäftigt, die so genannten *Forgotten Australians*,²¹ waren willkommen in Australien, wenn auch aus moralisch fraglichen Gründen. In den aktuellen Fällen von Kindermigration sind sie nicht einmal willkommen und erfahren daher noch weniger eine faire Behandlung. Um das Thema Kindermigration im Kontext zu sehen, möchte ich hier noch ein Zitat von Jacqueline Bhabha aus *„Too much disappointing’: the quest for protection by unaccompanied migrant children outside Europe* anführen:

„In fact, child migration is neither a new nor a demonstrably escalating phenomenon. For centuries children have travelled alone across borders, for good reasons and bad. They have fled war, turmoil and persecution at home; they have left behind destitution, hopelessness, unemployment, in search of opportunity. And they have been transported away from their families by state officials, exploiters or traffickers, intent on realizing purposes unrelated to child protection.”²²

Sie zeigt damit auf, dass die australischen *Child Migrants* leider kein einzelnes Phänomen sind. Weiter beschreibt sie die aktuelle kritische Situation im Bezug auf Kindermigration:

“What is new, however, and what underlies the recent resurgence of interest in the topic, is the mismatch between public expectations about how children should be treated and growing public awareness of how a significant subset of children – migrant children with few resources to draw on – are in fact treated by the state to which they travel.”²³

18 Vgl. Andrew Murray / Marliyn Rock, „Child Migration Schemes to Australia: A Dark and Hidden Chapter of Australia’s History Revealed”, *Australian Journal Of Social Issues*, 38/2, Mai 2003, S. 149 – 164, hier S. 156

19 Vgl. Constantine, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, S. 99

20 Vgl. Margaret Humphreys, *Oranges & Sunshine*, London: Corgi 2011; (*Empty Cradles*, London: Transworld 1994), S. 1

21 Vgl. *Prime Minister says sorry*, Video veröff. bei YouTube von ABC News Australia, 16.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=JWW3Vlj2z4E>, 29.4.2014, 00:00:30

22 Jacqueline Bhabha, „Too much disappointing’: the quest for protection by unaccompanied migrant children outside Europe“, *Migrating Alone. Unaccompanied and Separated Children’s Migration to Europe*, Hg. Jyothi Kanics / Daniel Senovilla Hernández / Kristina Touzenis, Paris: Unesco Publishing 2010, S. 91 – 106, hier S. 92

23 Bhabha, „Too much disappointing’: the quest for protection by unaccompanied migrant children outside Europe“, S. 92

2. Außerhalb des Films

„Erinnerung hat Konjunktur – auch gerade im Film.“²⁴ Film, besonders Spielfilm, ist zu einem starken Medium in Hinsicht auf die Vergangenheitsdarstellung und -deutung geworden. Der Film löst zwar keine anderen Medien ab, aber er hat an Bedeutung gewonnen.²⁵ Schon immer hatte jede Generation ihren eigenen Zugang zur Vergangenheit. Sie hat sich damit die eigene Perspektive nicht von den vorhergehenden Generationen bestimmen lassen. Dafür werden verschiedenen Medien verwendet, aber besonders der Film hat in diesem Zusammenhang an Einfluss gewonnen. Film ist eine wichtige Form der öffentlichen Erinnerungskultur.²⁶ Im Folgenden soll betrachtet werden, wie das mediale Umfeld eines Films, *Oranges And Sunshine*, den Spielfilm in seiner Erinnerungsarbeit stärkt.

2.1 Erinnern & Vergessen

Um sich mit dem Film als Medium der Erinnerungskultur zu beschäftigen, kann ein Befassen mit „Erinnern“ an sich nicht ausgespart werden. Zum Erinnern gehört immer auch das Vergessen. „Das Vergessen ist ein integraler Teil des Erinnerns“ fasst Aleida Assmann zusammen.²⁷ Extremer formuliert: Ohne Vergessen ist Leben und Überleben nicht möglich.²⁸ Wie kann eine Wir-Gruppe, wie es auch in *Oranges And Sunshine* der Fall ist, erinnern und vergessen? Dieser Frage soll nachstehend nachgegangen werden.

Aleida Assmann erläutert weiter, Erinnerungen, individuelle wie auch kollektive, seien die Vorlagen, aus denen Konflikte entstehen und aggressive Mythen erzeugt werden. Obwohl sie überlebenswichtig sind, sind sie ebenso ein Mittel zur Gewaltschürung wie ein Mittel, das Frieden stiftet.²⁹ Daher ist es vor allem

24 Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 1

25 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 1

26 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 27

27 A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 104

28 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 106

29 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 276

bei einer großen Gruppe von Menschen wichtig, auch gemeinsam zu vergessen.³⁰ Hier bezieht sich Assmann auf Ernest Renan und seine Rede über die Nation.³¹ Diese „großen Gruppen von Menschen“ werden von Assmann als Gruppen mit unwillkürlichem Eintritt beschrieben. Die Zugehörigkeit zur Familie, Generation, Ethnie oder Nation passiert ohne Wahl.³² Jedes Individuum gehört automatisch mehreren Gruppen an, den Wir-Gruppen. Diese überschneiden sich inhaltlich und zeitlich. Durch Wir-Gruppen wird der Zeithorizont eines Individuums vergrößert. Das Familiengedächtnis vereinigt circa drei Generationen, während das Gedächtnis einer Kultur oder einer Nation einen viel längeren Zeitraum erfasst.³³ Eine Wir-Gruppe hat einen gemeinsamen Bezugsrahmen für gemeinsame Erlebnisse und Erinnerungen. Durch die Angehörigkeit zu den Wir-Gruppen hat jedes Individuum ein Gedächtnis, das mehr als die eigenen Erfahrungen enthält, weil es auch den Erfahrungsbereich der Nächsten einbezieht. Damit verschränkt Gedächtnis immer schon das Individuelle mit dem Kollektiven.³⁴

Die Bezugsrahmen hat schon Maurice Halbwachs 1925 in *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* beschrieben. Ein einfaches Beispiel für eine Wir-Gruppe, die dann einen gemeinsamen Bezugsrahmen hat: Wer mit einer Gruppe von Menschen ein paar Tage verbracht hat, wird, sobald zumindest ein Teil der Gruppe anwesend ist, die gemeinsamen Erinnerungen wieder vor Augen haben. Dabei gibt es keinen Unterschied zwischen jüngeren und älteren Erinnerungen, sie sind ausdrücklich durch die Gruppe verbunden, durch die Interessen- oder Denkgemeinschaft.³⁵ Diese Gedächtnisrahmen beschreiben nichts anderes als den Aufbau dessen, was heute unter kollektivem Gedächtnis gemeint ist, beziehungsweise was wir unter kollektiver Erinnerung verstehen. Aleida Assmann erklärt, dass Halbwachs keine mystische Teilhabe beschreibt und meint, sondern ein soziales Gedächtnis, das durch Erzählungen, Vergegenwärtigen und kommunikativen Austausch entsteht.³⁶ Wobei hier

30 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 104

31 Vgl. Ernest Renan, *Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882 von Ernest Renan*, <http://www.comlink.de/cl-hh/m.blumentritt/agr251s.htm>, 1.5.2013 (Michael Jeismann (Hg.) / Hennig Ritter (Hg.), *Grenzfälle - über neuen und alten Nationalismus*, Leipzig 1993)

32 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 22

33 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 22

34 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 23

35 Vgl. Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 199

36 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 29

wichtig zu bemerken ist, dass Halbwachs all seine Erläuterungen nur auf die mündliche Kommunikation anlegt, also vom Medium Sprache ausgeht.³⁷

Durch die verschiedenen Wir-Gruppen kann die Erinnerung an dasselbe Ereignis in viele Bezugsrahmen passen, welche zu verschiedenen Kollektivgedächtnissen gehören.³⁸ Bezugsrahmen können immer von zwei Perspektiven betrachtet werden. Vom gesellschaftlichen Moment her, wodurch Erfahrungen anderer in das individuelle Gedächtnis eingehen. Gleichzeitig kann derselbe Prozess aus der gegenüberstehenden Perspektive gesehen werden, individuelle Erinnerungen werden über die Umwege der verschiedenen Medien (Sprache, Schrift, Film, etc.) zu gesellschaftlichen, zu kollektiven Erinnerungen.³⁹ Die Ereignisse, auf denen *Oranges And Sunshine* aufbaut, basieren auf Erlebnissen von Individuen, welche durch den Film ins kollektive Gedächtnis übergehen können. Die Erlebnisse einzelner ehemaliger *Child Migrants*, aber auch die von Margaret Humphreys, werden durch das Medium Film verarbeitet und können so ins Gedächtnis verschiedener Wir-Gruppen übergehen. Das Buch bleibt aber nicht die einzige Informationsquelle für das Drehbuch und später den Film. Dieser individuelle Zugang ist die zuvor beschriebene erste Perspektive, mit der sich diese Arbeit nicht beschäftigen wird. Hier soll die zweite Perspektive betrachtet werden, nämlich welches Potenzial in *Oranges And Sunshine* liegt, um die Ereignisse durch den Film in einem kollektiven Gedächtnis zu speichern. In diesem Kapitel geht es um die Prozesse rund um den Film und die Abgrenzung der Begriffe dafür.

Kulturelles Gedächtnis | Kollektives Gedächtnis

Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses, wie von Aleida Assmann verwendet, ist ein symbolisch vermitteltes Gedächtnis, aber dennoch individuell. Im Gegensatz dazu ist das politische oder nationale Gedächtnis auch symbolisch vermittelt, aber kollektiv. So ist mit politischem oder nationalem Gedächtnis gemeint, was oft als kollektives Gedächtnis bezeichnet wird.⁴⁰ Astrid Erlls vorläufige Definition des kollektiven Gedächtnisses in *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* lautet: „Das ‚kollektive Gedächtnis‘ ist ein Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller

37 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 161

38 Vgl. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, S. 200

39 Vgl. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, S. 203

40 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 36

Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenen und Gegenwärtigen in soziokulturellen Kontexten zukommt.“⁴¹

Der Prozess, der es ermöglicht, Erfahrungen anderer durch Medien zum eigenen Gedächtnis hinzuzufügen, wird von Assmann als „entkörperte“ Erfahrung benannt. Symbolische Medien als Träger des kulturellen Gedächtnisses, unter anderem Film, lassen die Grenzen zwischen selbst Erlebtem und nur Gehörtem, beziehungsweise Gesehenem und Nachempfundenem, verschwimmen.⁴² Durch diesen Prozess aber können eigene Erfahrungen angereichert und auch bestätigt werden. „Entkörperte“ Erfahrungen sind somit Erfahrungen, die nicht von einem menschlichen Körper zum nächsten weitergegeben werden und schon gar nicht vom eigenen Körper gemacht wurden, aber dennoch angeeignet werden. Durch die Aneignung solcher Erfahrungen kommt ein Individuum zu seiner kulturellen Identität. Da der Prozess durch Medien zustande kommt, sind die Inhalte von den menschlichen Körpern losgelöst und können damit über eine längere Zeitspanne gesichert sein. Damit ist das kulturelle Gedächtnis wie auch das nationale Gedächtnis nicht biologisch beschränkt.⁴³ Durch den Prozess der Entkörperung, demnach der Medialisierung, werden die Inhalte stärker geformt und vereinfacht.⁴⁴

Film als Gedächtnismedium

Nach der Definition von Astrid Erll in *Film und kulturelle Erinnerung* gibt es zwei Arten von Gedächtnismedien: Zeitgebundene Speichermedien und raumgebundene Verbreitungsmedien. Spielfilm zählt zu den raumgebundenen Verbreitungsmedien, wie auch populärwissenschaftliche Abhandlungen, historische Romane sowie Zeitungs- und Magazinartikel mit historischen Themen.⁴⁵ Dies ist vor allem mit den wichtigen Freiheiten eines Spielfilms zu erklären. Diese sind zum Beispiel aus dramaturgischen Gründen das historische Ereignis abzuwandeln. Die realen Personen werden zu Filmfiguren und können im Plot unterschiedlich gewichtet werden. Diese Freiheiten liegen in der Definition des Mediums Spielfilm. Im Unterschied zu den verschiedenen Genres des Dokumentarfilms schreibt sich der Spielfilm „künstlerische Freiheit“ auf die Fahne.

41 Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 6

42 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 33

43 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 34

44 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 40

45 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 4

Die Abänderungen, die der künstlerischen Freiheit unterliegen, haben verschiedene Ziele. Ein häufiges Ziel ist das Erreichen eines großen Publikums oder zumindest, das vorhandene Publikum gut zu unterhalten. „Unterhalten“ darf hier nicht falsch verstanden werden, es meint nicht nur amüsieren, viel mehr geht es um die Steigerung der Aufmerksamkeit, die durch unterschiedliche Methoden erreicht werden kann. In jedem Fall ist die Aufmerksamkeit die Voraussetzung für die Verbreitung der Geschichte beziehungsweise der Information über das historische Ereignis, welches behandelt wird. Diese Aufmerksamkeit arbeitet grundsätzlich auf zwei Ebenen. Erstens im Film, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen den Film hindurch zu erhalten und auch auf wichtige Details zu bündeln. Zweitens, um das Publikum zu gewinnen. Dies muss außerhalb des Films über andere Medien passieren. Damit wird schon erkennbar, wieso das plurimediale Zusammenspiel gerade bei Verbreitungsmedien wie dem Spielfilm eine wichtige Rolle spielt. Dies wird später im Kapitel 2.3 „Interpretationsrahmen“ genauer betrachtet.

Die Definition des Spielfilms als Verbreitungsmedium ist klar nachvollziehbar, dennoch stellt sich die Frage, ob ein Spielfilm auch zum Speichermedium werden kann. Etwa indem er für nachfolgende Generationen zu einer oder sogar der einzigen Quelle über ein Ereignis wird. Wie Michael Elm beschreibt, schließt das eine das anderen nicht aus. Seinen Ausführungen zufolge gehört das Medium Film sowohl zum Speicher-Gedächtnis als auch zum Funktions-Gedächtnis.⁴⁶ Speicher-Gedächtnis meint das, was Speichermedien sammeln und speichern. Das Speichemedium, wie der Film, ist also der Träger des Speicher-Gedächtnisses. Funktions-Gedächtnis meint den aktiven Teil zum Gebrauch von Erinnerungsträgern.⁴⁷ Ein Verbreitungsmedium ist demnach ein arbeitender Teil des Funktions-Gedächtnisses. Speicher-Gedächtnis und Funktions-Gedächtnis sind verkettet. Parallel zu den Begriffen Gedächtnis und Erinnerung meint das erste die Quelle beziehungsweise den Speicher, und das zweite den aktiven, praktischen Gebrauch derselben.⁴⁸ Was sich jedoch daraus erschließt, ist, dass Film auch ein Trägermaterial des Speicher-Gedächtnisses sein kann, also ein passives Trägermaterial, ein Speichermedium. Das bedeutet, dass ein Film ein

46 Vgl. Michael Elm, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin: Metropol 2008, S. 52

47 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 49

48 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S 52

Verbreitungsmedium ist und unter Umständen zum Speichermedium werden kann. Speichermedien können identitätsstabilisierend für einen wesentlich längeren Zeitraum sein, vor allem bei Themen, die ein Kollektiv betreffen, wie es in *Oranges And Sunshine* der Fall ist.⁴⁹ Sie können ein Identitätsgefühl des Kollektivs, das auf den geschichtlichen Ereignissen basiert, erzeugen.

Im speziellen Fall doppelt sich das Ganze auf der inhaltlichen Ebene des Films. Die *Child Migrants* suchen Identität und Zugehörigkeit. Dies ist nur eine interessante Gemeinsamkeit, die Suche nach Identität auf der inhaltlichen Ebene hat wenig mit der möglichen Bildung von Identität auf der äußeren Ebene des Films zu tun.

Wie Elm erwähnt, ist der Film, vor allem der Spielfilm, durch seine künstlerische Gestaltungsfreiheit und dramaturgischen Freiheiten von anderen Speichermedien zu unterscheiden.⁵⁰ Zusammengefasst gut verständlich in der Ausführung, dass Bilder der Einprägungskraft des Gedächtnisses näher und der Interpretationskraft des Verstandes ferner liegen.⁵¹ Eine weitere Beschäftigung damit, wie *Oranges And Sunshine* die Einprägungskraft nutzt und eventuelle Schlüsselbilder prägt ist in Kapitel 3 „Filmimmanente Analyse“ zu finden.

Der Spielfilm, wie im Fall von *Oranges And Sunshine*, erlebt eine Konjunktur, der Bearbeitung negativer Erinnerungsbestände. Dies mag ein täuschendes subjektives Gefühl sein, wird aber unter anderem von Michael Elm so benannt.⁵² In Österreich und Deutschland bezieht sich dies hauptsächlich auf den Zweiten Weltkrieg, in vielen anderen europäischen Ländern mehr auf die Kolonialgeschichte. Die historischen Ereignisse aus *Oranges And Sunshine* sind ein Teil der Kolonialgeschichte Großbritanniens und Australiens. Dies ist ein dunkler Teil, der lange im Verborgenen lag, vielleicht nicht absichtlich versteckt aber doch auch nicht öffentlich diskutiert oder verarbeitet. Gerade historische Ereignisse brauchen Verbreitungsmedien, zur Anregung für andere Medien, die den aktuellen Anlass nutzen und die öffentliche Diskussion eröffnen. Verbreitungsmedien können also Auslöserreize schaffen, ohne sie selber zu produzieren.⁵³

49 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 4

50 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 52

51 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 53

52 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 53

53 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 5

2.2 Erinnerungsfilm

Mit all diesen Merkmalen nähern wir uns der Definition des Erinnerungsfilms. Astrid Erll beschäftigt sich ausführlich mit einem Phänomen, das sie den „Erinnerungsfilm“ nennt. Dabei ist die Ausgangsthese die, dass der Film erst innerhalb der Gesellschaft zum Erinnerungsfilm werden kann. Erst durch plurimedial vermittelte Aushandlungsprozesse kann ein Film sich zum Erinnerungsfilm entwickeln. Dadurch ist schon zu erkennen, dass der Erinnerungsfilm kein Filmgenre ist, sondern etwas grundsätzlich anderes.⁵⁴ Filme aller Genres können also zum Erinnerungsfilm werden. Da *Oranges And Sunshine* ein Spielfilm ist, wird in dieser Arbeit nur auf den Spielfilm als Erinnerungsfilm eingegangen. Obwohl ein Erinnerungsfilm durch einen Prozess außerhalb des Films entsteht, kann doch ein Potenzial dazu im Film angelegt sein. Jedoch entscheidend ist immer das mediale Umfeld, das den Film begleitet. Daraus lässt sich erkennen, dass es sich um ein gesellschaftliches Phänomen handelt.⁵⁵ Medien im Allgemeinen können nur durch bestimmten sozialen Gebrauch ein kollektives Gedächtnis bedienen. Zur Verbreitung braucht es Zuschauer_innen oder Leser_innen, das korrekte Bild der Vergangenheit hilft dabei leider nicht.⁵⁶ Die Methoden zur Verbreitung könnten als Marketingstrategien bezeichnet werden, es ist aber mehr als das. Zuerst können die Strategien auch als Beglaubigungsstrategien benannt werden. Es geht einerseits um das Aufmerksammachen auf einen Spielfilm und andererseits darum, eine Authentizität zu schaffen, die ihn begleitet.⁵⁷ Der Film umgibt sich, durch das Zusammenspiel verschiedener Medien, mit einem Interpretationsrahmen. Michael Elm beschreibt dies in einem allgemeinen Zusammenhang, er meint: „Ob also ein Buch oder ein Film Eingang ins öffentliche Leben findet, hängt von seiner sozialen, in der Gegenwart vorgenommenen Bedeutungszuweisung ab.“⁵⁸

Der Erinnerungsfilm ist dem Hier und Jetzt verpflichtet, er versucht, jetzt zu beschäftigen und zu verbreiten. Es gibt zwar ein Potenzial zum Speichermedium, aber dies steht nicht im Vordergrund und wird meist auch nicht in Anspruch genommen.

54 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 2

55 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 7

56 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 5

57 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 15

58 Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 48

Ein Erinnerungsfilm ist vielleicht bald vergessen, aber am Höhepunkt seines Daseins kann er das Geschichtsbild einer Gesellschaft prägen.⁵⁹ Auf diese Weise kann ein Erinnerungsfilm genauso wie Verbreitungsmedien ein Auslöserreiz für gesellschaftliche Diskussionen und Beschäftigungen sein. Diese Medien können kulturelles Gedächtnis auslösen ohne selber eines zu produzieren.⁶⁰

Genau wie die Entstehung von Erinnerungsfilm auf zwei Ebenen passiert, der filmimmanenten und der filmtranszendierenden, kann auch das Scheitern auf eine der beiden Ebenen oder auf beide zurückgeführt werden.⁶¹ Daher ist es auch möglich, dass ein Film erst lang nach seiner Veröffentlichung zum Erinnerungsfilm wird. Wenn sich zum Beispiel aus anderen aktuellen Ereignissen die Aufmerksamkeit auf das inhaltliche Thema des Films verschiebt. Oder auch die Rezeptionen aus anderen Ländern erneute Aufmerksamkeit und vielleicht sogar andere Blickwinkel auf den Film bringen.⁶² Aus denselben Gründen kann ein Spielfilm auch nur für kürzeste Zeit zum Erinnerungsfilm werden und schnell in Vergessenheit geraten.⁶³

Astrid Erll unterscheidet schließlich bei Erinnerungsfilmen zwei Ausprägungen: Gedächtnisreflexive Filme und gedächtnisproduktive Filme.⁶⁴ Diese beiden Ausprägungen sind nicht zu verwechseln mit den vorhergehenden Definitionen vom Film als Speichermedium und Verbreitungsmedium. Die Unterteilung meint lediglich, dass gedächtnisreflexive Filme sich inhaltlich mit dem Thema „Gedächtnis“ auseinandersetzen. Als Beispiele dafür werden *Blade Runner*⁶⁵ oder *Memento*⁶⁶ genannt.⁶⁷ Wohingegen gedächtnisbildende oder gedächtnisproduktive Filme keine Erläuterung über Gedächtnis, dessen Funktionsweise und Probleme gibt. Anstattdessen prägen sie Geschichtsbilder und verbreiten Informationen über die Vergangenheit.⁶⁸ Für diese Ausprägung nennt Erll *Apocalypse Now*⁶⁹, *Schindler's List*⁷⁰ oder *Der Untergang*⁷¹ als Beispiele.

59 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 4

60 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 242

61 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 17

62 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 17

63 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 4

64 Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 161

65 *Blade Runner*. Regie: Ridley Scott, USA 1982

66 *Memeto*, Regie: Christopher Nolan, USA 2000

67 Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 161

68 Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 161

69 *Apocalypse Now*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1979

70 *Schindler's List*, Regie: Steven Spielberg, USA 1993

71 *Der Untergang*, Regie: Oliver Hirschbiegel, GER 2004

Es liegt nahe, dass *Oranges And Sunshine*, wenn er zu einem Zeitpunkt zum Erinnerungsfilm wird oder geworden ist, zu den gedächtnisproduktiven Filmen gehört. Der Film behandelt ein historisches Ereignis, versucht eine eindrucksvolle Version von Vergangenheit zu verbreiten und hat das Potenzial, damit Geschichtsbilder zu prägen. Welche diese sein könnten, wird in der filmimmanenten Analyse im 3. Kapitel näher betrachtet. Er passt rein formal zu den Beispielen von Astrid Erll der gedächtnisproduktiven Filme. Wichtig erscheint auch die Tatsache, dass es sich um ein Ereignis handelt, von dem wenig bis keine originalen Filmmaterialien vorhanden sind. Dies steigert die Bedeutung der neu erzeugten Spielfilmbilder.

Oranges And Sunshine lässt sich den gedächtnisproduktiven Filmen zuordnen. Schließt dies automatisch aus, dass er auch gedächtnisreflexive Elemente in sich hat? *Oranges And Sunshine* ist nicht eindeutig einzuordnen. Denn neben den produktiven Elementen zeigt der Film auch, wie die Erinnerung der *Child Migrants* funktioniert. Wie tiefgründig dies passiert, kann wieder erst in der filmimmanenten Analyse betrachtet werden. Aber durch Interviews, Erinnerungsfeiern und Archivmaterial werden Erinnerung aber auch Gedächtnis zum inhaltlichen Thema.

2.3 Interpretationsrahmen

„Based on a true story“

Eine Methode, einem Medium einen Interpretationsrahmen hinzuzufügen, ist das Label des „based on a true story“. Dieses Label ist besonders bei historischen Spielfilmen weit verbreitet. *Oranges And Sunshine* ist auch ein „based on a true story“ Spielfilm. Im Film selber lässt sich der Wortlaut nicht finden, aber durch viele stilistische Mittel wird es dennoch hervorgehoben. Diese werden im 3. Kapitel analysiert, an dieser Stelle werden die Methoden außerhalb des Films betrachtet. Durch das Medienzusammenspiel rund um den Film ist es fast unmöglich, ohne dieses Vorwissen den Film zu sehen. „Based on a true story“ könnte man als eine Marketingstrategie sehen, es ist aber viel mehr. Es ist eben vor allem ein Interpretationsrahmen, der durch Marketing aber auch durch unabhängige Medien, die vom Thema des Films inspiriert werden, erzeugt und verbreitet wird. Die Grenze zwischen Filmmarketing und Medienberichterstattung ist

fließend, ist aber auch für die Analyse der Interpretations- und Erinnerungsrahmen nicht relevant. Das Publikum erkennt meist nicht, ob es sich um geplantes Marketing handelt oder um von Besucherzahlen getrenntes Interesse an dem Filmthema. Wichtig ist hier, wie diese Vorabinformationen den_ die Zuschauer_in beeinflussen, denn es geht nicht nur um das Steigern von Zuschauer_innenzahlen, sondern auch um das Verändern der Filmerfahrung des Publikums. Viele der Merkmale, auf die gleich weiter eingegangen wird, können selbstverständlich auch ohne das Label „based on a true story“ vorkommen. Allerdings werden sie durch das Label vereint und verstärkt.

Schon die Filmplakate werben mit „a true story“ oder „based on a true story“ (Plakat im Anhang). Dieses Label bezeichnet kein eigenes Genre, es wird in vielen Film- wie auch Buchgenres benutzt. Aber es wird mit bestimmten Dingen assoziiert, bringt Erwartungshaltungen und lässt die Zuschauer_innen den Film in einem anderen Rahmen sehen. Rahmen scheint hier eine passende Formulierung zu sein, denn in diesem werden durch das Vorwissen Dinge anders wahrgenommen beziehungsweise interpretiert. Es heißt aber auch, dass der_ die Zuschauer_in den Rahmen sehen kann. Manche Zuschauer_innen werden die vorgegebenen Interpretationsrahmen erkennen oder sie zumindest teilweise bemerken.

Das wohl wichtigste Merkmal, welches von „based on a true story“ vereint wird, ist Authentizität. Allgemein könnte dies mit „Echtheit“ gleichgesetzt werden.⁷² Darunter lässt sich vieles vereinen, was zum Interpretationsrahmen beiträgt. Authentizität wird oft auch mit einer Atmosphäre des Dabeigewesenseins umschrieben, welche eben schon außerhalb des Films aufgebaut wird.⁷³

Die exemplarischen Beispiele stammen alle aus auflagestarken Printmedien in Australien sowie Großbritannien, veröffentlicht kurz vor oder nach der Premiere des Films. Sie sind subjektiv ausgewählt und zeigen exemplarisch Methoden, um einen Interpretationsrahmen zu schaffen. Hier ist auffällig, dass beim Nacherzählen des Films in Filmkritiken oft die Grenze zwischen Plot und zusätzlichen Informationen verschwimmt. Zwar wird der Zusammenhang zwischen Film und Ereignis durchaus erklärt, zum Beispiel, wie Jim Loach zum Thema kam und wer am Entstehungsprozess beteiligt war. Der Übergang von Szenennacherzählungen und anderen historischen

72 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 160

73 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 160

Einzelheiten jedoch ist oft fließend. Die Zeitungen nützen den aktuellen Anlass des Filmstarts, um über den Film hinaus zum Thema zu berichten, dabei wird aber oft die Grenze zum fiktiven Film vergessen beziehungsweise überhaupt die Tatsache, dass es sich um einen fiktiven Film handelt. Die Szenen aus dem *Oranges And Sunshine* werden wiedergegeben neben zusätzlichen Ereignissen, welche im Film keinen Platz fanden. Manche Artikel haben im Anschluss eine Informationsbox über die historischen Hintergründe zum Film. Hier ist der Spielfilm von den geschichtlichen Infos eindeutig getrennt. Dennoch schaffen diese Artikel einen Interpretationsrahmen für den Film durch die Kontextualisierung.

Wie bei vielen Filmpremieren gibt es zahlreiche Interviews mit Regisseur und Schauspielern. Der Bezug vom Schauspieler zur realen Person steht hier im Mittelpunkt, wobei nicht jeder Charakter des Films auf eine reale Person bezogen ist. Aber da vor allem die Rollen von Len (David Wenham) und Jack (Hugo Weaving) ausgehend von einer Person sind, werden diese beiden Schauspieler darüber befragt oder geben darüber Auskunft, wie sie ihr Rollenvorbild getroffen haben. Emily Watson (Margaret Humphreys), deren Rolle klar an eine reale Person geknüpft ist, traf Margaret Humphreys nach eigenen Angaben nie vor den Dreharbeiten.⁷⁴ Diese Tatsache wird zwar auch erwähnt, aber im Interesse liegen die Verbindungen der anderen Schauspieler zu den realen Personen. *The Sydney Morning Herald* schreibt in *Building on the sum of parts* über Hugo Weaving: „Weaving interviewed the real person on whom he was based to fully understand the palette of emotions involved.“⁷⁵ Weiter wird Weaving zitiert: „If there are only a couple of scenes and you want to reveal certain things about that person, then you have less time to do it.“⁷⁶ Als wichtiges Detail in seinem Zitat erscheint mir, dass er nicht von einer Rolle spricht, sondern von einer Person. In einem anderen Artikel wird Jacks Charakter als eine Verschmelzung aus verschiedenen realen Personen beschrieben, eine darunter wird sogar benannt: „Jack’s character is a composite of several real-life child migrants, one of whom, Harold Haig, works at the *Child Migrants Trust* in Melbourne. Weaving met Haig for his research and read Humphreys’s book

74 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Q&A at the London British Film Institute, 00:12:10

75 Jim Schembri, „Building on the sum of the parts“, *smh.com.au. The Sydney Morning Herald*, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/building-on-the-sum-of-the-parts-20110602-1fh26.html>, 3.5.2013; (3.6.2011)

76 Schembri, „Building on the sum of the parts“

Empty Cradles.“⁷⁷ Eine andere australische Zeitung *The Age* schreibt einen Artikel über David Wenham:

„Wenham later travelled to Perth to meet the man on whom the character of Len was loosely based. He shared his memories with Wenham, and took him to Clontarf and Bindoon ‚boys’towns’, and to Perth house belonging to the Child Migrants’ Trust, founded by Margaret Humphreys. There, the actors could pore over documents, photographs and letters [...]“⁷⁸

Neben dem Treffen mit seinem Rollenvorbild werden auch Orte aufgezählt, die im Film als Schauplätze dienen. Das Erwähnen von Archivmaterial, das dem Schauspieler zu Verfügung stand, wird später noch genauer betrachtet, wenn im 3. Kapitel die Reinszenierung von Archivmaterial analysiert wird.

Weitere Zeitungsartikel interviewen andere ehemalige *Child Migrants*, deren Geschichte keinen Platz im Film eingenommen hat und kommen dann zurück zu den Filmfiguren und dem genauen Filminhalt. Es basiert auf einem einfachen Prinzip: Durch die Zusatzinformationen entsteht ein Wissen, welches den Interpretationsrahmen für den fiktiven Film vorgibt. Dies funktioniert am besten bei den Filmankündigungen, also im Vorfeld des Films, aber auch im Anschluss kann die Zusatzinformation die Authentizität des Films verstärken.

Sehr hilfreich für das Aufbauen der Authentizität des Films und somit den Interpretationsrahmen sind die Interviews mit Margaret Humphreys selbst. So wird in manchen Artikeln zitiert, was sie vom Film hält, sozusagen als Beweis für die Echtheit der Umsetzung, in all ihren Facetten, wie in *Sunshine sheds light on Britain’s darkest secret* im *Sydney Morning Herald*: „Humphreys, 66, calls the film ‚overwhelmingly faithful’ to what happened and says watching Watson play her on screen was surreal.“⁷⁹

Dass ihre Meinung wichtig ist, dies geht nicht nur von den Medien aus, auch Jim Loach selbst betont dies in Interviews wie im online veröffentlichten Artikel *Jim Loach: Heritage bears fruit* von *BBC News*: „She saw our film recently. We were really nervous about

77 Tim Elliott, „Stolen generation“, *smh.com.au. The Sydney Morning Herald*, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/stolen-generation-20110602-1fh3o.html>, 3.5.2013; (3.6.2011)

78 Philippa Hawker, „Wenham’s way“, *smh.com.au, The Sydney Morning Herald*, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/wenhams-way-20110520-1ew2c.html>, 3.5.2013; (21.5. 2011)

79 Adam Fulton, „Sunshine sheds light on Britain’s darkest secret“, *smh.com.au, The Sydney Morning Herald*, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/sunshine-sheds-light-on-britains-darkest-secret-20110525-1f4ak.html>, 3.5.2013; (26.5.2011)

showing it to her, but she was very emotional and said that we had been faithful to her story, which meant a great deal to us.“⁸⁰

Interviews mit ihr haben einen ähnlichen Aufbau wie zuvor schon dargelegt. Berichte über Erlebtes und Nacherzählungen von Szenen überschneiden sich und die Grenze zwischen dramaturgisch aufgebauten Erinnerungen und ihren persönlichen verschwimmt. Gut verdeutlicht dies der Beginn des schon erwähnten Artikels *Sunshine sheds light on Britain's darkest secret*:

„When Margaret Humphreys asked for time at work to focus on a complex case she had begun investigating, her boss told her she could have two years. Almost 25 years later, the English social worker is still immersed in it. ‚We didn't realise it was the rest of our lives at that point,‘ Humphreys says now. ‚Naivety is a wonderful thing.‘ Humphreys gradually uncovered what turned out to be the secret deportation of more than 130,000 children from Britain to Australia and elsewhere until 1970, often without their parents knowledge.“⁸¹

Der erste Satz beschreibt und zitiert genau eine Szene aus dem Film.⁸² Ohne erkennbare Grenze geht die beschriebene Spielfilmszene über in ein aktuelles Interview mit der „echten“ Margaret Humphreys und geht dann über in eine Zusammenfassung der geschichtlichen Fakten. Erst dann kommt der Bezug zum Film.

Jim Loach sagt in einem Interview mit *The Guardian*: „We never really wanted to make it a campaigning film. We were interested in exploring the nature of identity and what makes us who we are – and if you take all those things away from somebody, how do they come to terms with it?“⁸³ So vielseitig seine Absichten auch sein mögen, diese Arbeit betrachtet das Potenzial zum Erinnerungsfilm und des Interpretationsrahmens, der sich um den Film bildet. Dass dies dennoch möglich ist, auch bei primär anderen Absichten des Regisseurs, zeigt ein Interview mit Margaret Humphreys selbst auf *BBC News online*: „Mrs Humphreys said, in some respects, agreeing to the film was ‚another method to raise the awareness.‘“⁸⁴

80 Emma Jones, „Jim Loach: Heritages bears fruit“, *BBC News*, <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-12895438?print=true>, 26.4.2012; (30.3.2011)

81 Fulton, „Sunshine sheds light on Britain's darkest secret“

82 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:29:12 – 00:29:40

83 N.N., „Oranges and Sunshine: how the story of Australia's ‚lost children‘ made it to the silver screen“, *The Guardian*, 14.3.2011, <http://www.guardian.co.uk/oranges-and-sunshine/oranges-sunshine-jim-loach-director-interview-emily-watson/print>, 26.4.2012

84 N.N., „Margaret Humphreys on Oranges and Sunshine film“, *BBC News*, <http://www.bbc.co.uk/>

Öffentliche Entschuldigungen

Während der Dreharbeiten zu *Oranges And Sunshine* kam es zu öffentlichen Entschuldigungen durch die Premierminister beider Nationen. Im November 2009 entschuldigt sich der damalige Premierminister Kevin Rudd im Namen Australiens bei den ehemaligen *Child Migrants* und deren Familien. Im Februar 2010 sprach der damalige britische Premierminister Gordon Brown Ähnliches für sein Land aus.⁸⁵ Auslöser für diese öffentlichen Entschuldigungen sind eine Mehrzahl an Faktoren, welche im Rahmen dieser Arbeit unbekannt bleiben müssen. Auch welchen Beitrag der Film oder das Wissen über die Entstehung dessen dazu beigetragen hat, bleibt unklar. Hervorzuheben ist, dass die Aktualität des Themas den Interpretationsrahmen ungemein verstärkt hat. Es ist gut möglich, dass es eine Wechselwirkung zwischen dem Film und dem politischen Interesse gab. Wer wen mehr beeinflusste, bleibt unklar, ist hier aber auch nicht von Bedeutung. Denkbar ist auch eine allgemeine „Reife“ für die Aufarbeitung der Ereignisse. Wie Aleida Assmann aufzeigt, stellt sich eine öffentliche Erinnerungskultur über ein traumatisches Ereignis erst nach einem zeitlichen Intervall von fünfzehn bis dreißig Jahren ein.⁸⁶ Dieses Zeitintervall von A. Assmann stimmt mit der verstrichenen Zeit vom Wiederentdecken von Margaret, viel mehr der ersten Wiedervereinigungen von Familien, bis zur Filmpremiere überein. Und Film ist, wie schon erläutert, eine Form der öffentlichen Erinnerungskultur.⁸⁷ Dazu kommt noch ein auf der Hand liegender Grund. Dazu ein Zitat von Aleida Assmann: „So einfach es ist, fremde Schuld zu erinnern, so schwierig ist es, der eigenen Schuld eingedenk zu sein. Dazu bedarf es gewöhnlich eines starken äußeren Drucks.“⁸⁸

Die Adressierung des Themas durch die Premierminister ist eine abrupte Aktualisierung und macht es für die jeweilige Nation, der Wir-Gruppe, zum traumatischen Ereignis, welches aufgearbeitet werden sollte. Nationen erinnern sich an die Ereignisse, die sie aus dem Blickwinkel der Täterschaft zu bewältigen haben. Das Wesen einer Nation wird von Ernest Renan dadurch definiert, dass alle Individuen etwas gemein haben.⁸⁹

news/uk-england-nottinghamshire-12818070?print=true, 29.4.2013, (22.3.2011)

85 Vgl. Elliott, „Stolen Generation“

86 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 28

87 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 27

88 A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 112

89 Vgl. Renan, *Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882 von Ernest Renan*, S.3

Es ist ein geistiges Prinzip, welches aus gemeinsamen Erinnerungen und dem Wunsch des Zusammenlebens besteht.⁹⁰

Die Entschuldigungen sind eine Aussprache der Wahrheit, welche für die Opfer sehr wichtig sind. Trotzdem ist es für das Fundament des Staates wichtig, welches Ausmaß und Format die Schuldeingeständnisse haben. Assmann erklärt anhand des jungen Staates Südafrika, dass zu den Entschuldigungen und dem gemeinsamen Erinnern ein gemeinsames Vergessen gehört, da sonst das Fundament des Staates zusammenbricht. Die Entschuldigungen regen eine Aktualisierung der Ereignisse an, wollen damit auch einen kathartischen Trauerprozess einleiten, um die Ereignisse überwinden zu können.⁹¹ Ein kathartischer Trauerprozess ist nicht einfach von einem Individuum zu einer Großgruppe übertragbar. Trauer entsteht immer in einem Näheverhältnis und muss erst neue Formen finden, um in Wir-Gruppen zu funktionieren. Dazu müssen rituelle Formen und symbolische Handlungen gefunden werden.⁹² Die öffentlichen Entschuldigungen der Premierminister sind sicher wichtige symbolische Handlungen in diese Richtung. Wie A. Assmann ausführt, sind die Entschuldigungen, Erklärungen und Bekenntnisse von Staats- und Kirchenoberhäuptern eine aufkommende Methode, die überall auf der Welt zunimmt, um den traumatisierten Opfergruppen zu helfen.⁹³ Prozesse wie dieser sind für Nationen unumgänglich, um eine gemeinsame Basis zu erhalten. Renan beschreibt schon das gemeinschaftliche Erbe von Ruhm und von Reue als Zusammenhalt der Nation jenseits von Rasse und Sprache.⁹⁴ Weiter bemerkt er, dass gemeinsames Leiden mehr eint als Freude: „Die nationalen Erinnerungen und die Trauer wiegen mehr als die Triumphe, denn sie erlegen Pflichten auf, sie gebieten gemeinschaftliche Anstrengungen.“⁹⁵ Der ethischen Forschung nach ist gemeinsames Erinnern ein besserer Ausgangspunkt für eine friedliche Koexistenz zwischen Tätern und Opfern als gemeinsames Vergessen.⁹⁶ Dazu kommen die neuen Medien, welche keinen unselbstkritischen Umgang mit der Vergangenheit mehr zulassen:

90 Vgl. Renan, *Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882 von Ernest Renan*, S.8

91 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, ff S. 107

92 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 109

93 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 114

94 Vgl. Renan, *Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882 von Ernest Renan*, S.8

95 Renan, *Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882 von Ernest Renan*, ff S.8

96 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 115

„In einer Welt der Globalisierung der Medien und der transnationalen Vereinigung können Nationen ihre mythisierenden Selbstbilder und Erinnerungskonstruktionen heute nicht mehr so unselbstkritisch aufrechterhalten, vor allem können sie es sich immer weniger leisten, die Opfer ihrer eigenen Geschichte zu vergessen.“⁹⁷

Wie Assmann auch ausführt, haben Institutionen wie Kulturen, Nationen, Staaten oder Kirchen kein Gedächtnis, aber sie „machen“ sich eines durch Zeichen und Symbole.⁹⁸ Kevin Rudd führte mit seiner Entschuldigung, stellvertretend für Australien als Nation, den Begriff *Forgotten Australians* ein.⁹⁹ Ein Sammelbegriff für ehemalige *Child Migrants* aus Großbritannien wie auch australische Kinder, die in Waisenhäusern aufwuchsen. Neben der Entschuldigung selbst ist auch die Namensgebung ein wichtiger Schritt zur Bewältigung.¹⁰⁰

Ein weiteres Mittel kann der Film sein, wie Michael Elm beschreibt: „[...] Film und insbesondere Kino [ist] ein besonders geeignetes Medium [...], um gesellschaftlich unbewusste Gehalte, zu denen auch traumatische Erfahrungen gehören, zu transportieren.“¹⁰¹

Bernardos

Zum Filmstart gab unter anderem auch Bernardos, eine der Wohltätigkeitsorganisationen, die an der Kinderemigration beteiligt waren, auf ihrer Homepage eine offizielle Meldung heraus. Diese Reaktionen zeigen, dass eine Wirkung des Films erwartet wird, dass ein „sich beschäftigen“ mit den realen Ereignissen angenommen wird, und dass von Organisationen, die auch als Täter bezeichnet werden können, in die richtige Richtung gelenkt werden wollten. In erster Linie helfen sie damit aber enorm, einen Interpretationsrahmen zu schaffen. Der fördert die Beschäftigung mit den Ereignissen jenseits des Films. Das Statement enthält eine kurze Beschreibung sowie eine Empfehlung des Films. Weiters zitiert es aus dem Buch von Margaret Humphreys *Empty Cradles*, auf dem der Film basiert, welche die eigene Organisation Bernardos positiv erwähnen. Außerdem werden die Ausstellungen zum Thema, bei denen die Organisation mitgewirkt hat, erwähnt. Und entlassen mit dem stehenden

97 A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 116

98 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 35

99 Vgl. *Prime Minister says sorry*, 00:00:30

100 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 154

101 Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 100

Angebot zur Diskussion des Films wie auch der Vergangenheit mit einer Infohotline. Selbstverständlich zeigt das bloße Vorhandensein dieses Statements nicht, wie viel es gelesen und ob die angebotene Hilfe angenommen wird. Aber es zeigt, dass der Film mit dem Aktualisieren der Ereignisse die Aufmerksamkeit steigern kann.¹⁰²

Die genannten Ausstellungen sind ein zeitgleiches Phänomen, ausgelöst vielleicht von den öffentlichen Entschuldigungen oder auch von dem Bedürfnis der Verarbeitung. Dies lässt sich nicht genauer feststellen. Eine der genannten Ausstellungen ist „With the Best Intentions“, eine kleinere Sammlung im Wollondilly Heritage Center, New South Wales, in Australien.¹⁰³ Die zweite „On Their Own: Britain’s Child Migrants“ ist für uns interessanter, da viel größer angelegt und eine Kooperation mit Großbritannien. Das *Australian National Maritime Museum* und das *National Museum Liverpool* haben die Ausstellung gemeinsam erstellt und sie ist 2010 in Sydney angelaufen. Im Anschluss tourt sie drei Jahre durch Australien und Großbritannien.¹⁰⁴ Welches Medium auch immer das andere ausgelöst hat, im Endeffekt war die Eröffnung der Ausstellung ein Jahr nach der australischen Entschuldigung und lief an ihrem Hauptstandort in Sydney als *Oranges And Sunshine* in die Kinos kam. Damit war die Ausstellung eine weitere Informationsquelle nach dem Kinobesuch oder eine Ausgangssituation für den Film. Beides beeinflusst die Rezeption des Spielfilms, wenn auch an dieser Stelle nicht genauer untersucht werden kann wie. Die Aufmerksamkeit und das Bedürfnis, sich mit genau diesen Ereignissen der Vergangenheit zu beschäftigen, sind jedenfalls da. Eine weitere wichtige Methode, um einen Interpretationsrahmen zu schaffen, kommt mit der Veröffentlichung der DVD. Dort haben die Filmemacher_innen noch einmal die Möglichkeit, Zusatzinformationen dem Film beizustellen.

Als „Extras“ auf der *Oranges And Sunshine* DVD, die in Großbritannien zum Verkauf steht, befinden sich:¹⁰⁵

- Audiokommentar von Jim Loach (Regie) und Rona Munro (Drehbuchautorin)
- Aufzeichnung der öffentlichen Entschuldigung von Gordon Brown, im Namen der

102 Vgl. N.N., „Oranges and Sunshine“, *Barnardos. We believe in children*, http://www.barnardos.org.au/barnardos/html/oranges_and_sunshine.cfm, 26.04.12

103 Vgl. N.N., „Oranges and Sunshine“, *Barnardos. We believe in children*

104 Vgl. N.N., *On Their Own. Britain’s Child Migrants*, Sydney / Liverpool: Australian National Maritime Museum / National Museum Liverpool. Education Resource 2010, S.12

105 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras

britischen Regierung

- Interviews mit Emily Watson & Hugo Weaving
- Aufzeichnung einer Q&A am British Film Institute
- Fotogalerie mit Archivbildern

In Folge soll betrachtet werden, wie diese zusätzlichen Informationen den Film weiter in seiner Authentizität verstärken und vor allem durch welche Methoden dies geschieht. Der Audiokommentar ist ein übliches Extra auf DVDs und ist auch hier nicht sonderlich darauf fixiert, den Inhalt des Spielfilms zu verifizieren. Durch das Gespräch von Jim Loach und Rona Munro bekommen wir eher einen Einblick in den Balanceakt zwischen der Verfilmung wahrer Begebenheiten und der Umsetzung eines Spielfilms mit einer dramatischen Handlung. Zum Beispiel wird betont, wo die wirklichen Schauplätze für den Dreh verwendet wurden, aber es wird auch nicht verschwiegen, in welchen Szenen dies nicht möglich war.

Dass sich die Aufzeichnung der öffentlichen Entschuldigung von Gordon Brown auf der DVD befindet, verstärkt hingegen die Authentizität. Wichtig anzumerken ist, dass nur die für die jeweilige Nation bestimmte Entschuldigung enthalten ist. Obwohl in diesem Zusammenhang die Entschuldigung der britischen Regierung an Eltern im eigenen Land geht und an die ehemaligen *Child Migrants* in Australien. Umgekehrt betrifft die Entschuldigung von Kevin Rudd nicht nur Australier, sondern auch die Eltern, welche meist noch in Großbritannien leben. Daher lässt sich ein gegenseitiger Ausschluss nicht nachvollziehen. Es macht aber die zwei verschiedenen Perspektiven auf die Ereignisse sichtbar, und vielleicht auch die erhoffte einigende Wirkung auf die eigene Nation, durch das Verarbeiten des Traumas.

Beim Interview mit Emily Watson ist im Hintergrund ein Archivbild zu sehen und nicht das *Oranges And Sunshine* Filmplakat, wie es meist bei diesen Filminterviews der Fall ist. Durch das schwarzweiße Foto erinnert die Situation sehr an Interviews in Dokumentationen. Wieder kommt die Frage auf, warum sie Margaret Humphreys vor den Dreharbeiten nicht kennen gelernt hat. Hugo Weavings Interview zeigt allerdings einen neutralen Umgebungshintergrund. Er beschreibt sein Treffen mit einem ehemaligen *Child Migrant*, welcher aber kein konkretes Vorbild für seinen Charakter „Jack“ war. Abgesehen davon sind diese Interviews nicht spezifisch förderlich für die Authentizität des Films.

Bei der Q&A im Anschluss an ein Filmscreening im British Film Institute waren Jim Loach, Rona Munro, Emily Watson und Margaret Humphreys anwesend. Die „reale“ Margaret Humphreys zu sehen, ist sicher die größte Authentizitätsverstärkung. Schon die Tatsache, dass sie bei einem Gespräch über den Film in einem Filminstitut dabei ist, zeigt die Einstellung der Filmemacher_innen zum Inhalt. In solchen Gesprächen über Spielfilme wird oft vordergründig über filmspezifische Dinge gesprochen und weniger über den Inhalt des Films. Anders ist dies bei Dokumentationen. Hier ist es eher üblich, den Inhalt des Films zum Thema von Diskussionsrunden zu machen. Wir sehen schon, dass in dieser Hinsicht die Grenze vom fiktiven Spielfilm zur Dokumentation verschwimmt. In der Runde wird sie von der Moderatorin mit diesem Satz vorgestellt: „Margaret Humphreys who again needs little introduction because you just watched her story.“¹⁰⁶ So wird schon in den ersten Sekunden des Gesprächs klar, dass der Spielfilm direkt mit einer realen Person verbunden ist und ihr Leben wahrheitsgetreu zeigt. Im Gespräch nennt Margaret Humphreys den Spielfilm als Mittel vor allem von den Regierungen Aufmerksamkeit zu bekommen. Sie meint, sie habe sich lange geweigert an einem Spielfilm mitzuarbeiten. Nach so vielen Jahren mit wenig Aufmerksamkeit ihrer Arbeit und dem Thema gegenüber, sah sie den Film schließlich jedoch als geeignetes Mittel dafür.¹⁰⁷

Selbstverständlich gibt es auch Aussagen im Gespräch, die gegen die Authentizität des Films arbeiten. So bestätigt Emily Watson, Margaret Humphreys vor den Dreharbeiten nie getroffen zu haben. Gleichzeitig meint sie dazu, dass es sich für sie um eine allgemein gültige Geschichte dreht: „About mother and child.“¹⁰⁸ Außerdem erzählt Rona mehr über die Arbeit am Drehbuch und das Zustandekommen der Charaktere, die nicht alle eins zu eins auf realen Personen basieren.¹⁰⁹ Auch kommt im Gespräch vor, dass die Dreharbeiten in Bindoon nicht genehmigt wurden und daher nicht am originalen Schauplatz stattfinden konnten.¹¹⁰ Das Drehverbot der Kirche stellt aber schon wieder den Bezug her zu den realen Ereignissen, arbeitet also für die Authentizität des Films.

106 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Q&A at the London British Film Institute, 00:02:00

107 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Q&A at the London British Film Institute, 00:05:40

108 *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Q&A at the London British Film Institute, 00:12:10

109 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Q&A at the London British Film Institute, 00:16:00

110 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Q&A at the London British Film Institute, 00:21:35

Die digitale Galerie mit Archivfotografien auf der DVD schließt am Ende des Films an, der auch mit Archivbildern endet. Es werden zwölf Fotografien gezeigt, im Unterschied zum Film sind die Fotos hier mit einer Bildunterschrift versehen. Die Kinder auf den Fotos werden zwar nicht benannt, aber Ort, Jahr und Quelle der Fotos werden fast durchgehend ergänzt. Die Fotografien stammen entweder aus Bibliotheksbeständen oder Zeitungen, manche davon werden im Umfeld des Zeitungsartikels gezeigt. Elf Fotos sind Schwarz-Weiß-Aufnahmen und teilweise auch in eher schlechter Qualität, was der Authentizität eher hilft als ihr Abbruch zu tun. Das zwölfte und letzte Foto fällt aus der Reihe, es ist ein Farbfoto von der Statue „The Orphan’s Friend“, welches Brother Keaney mit einem Kind an seiner Seite zeigt und, wie die Bildunterschrift sagt, von vielen *Child Migrants* als beleidigend aufgefasst wird.¹¹¹ Die schwarz-weißen Archivbilder zeigen die Kinder damals, und sollen die Verbindung zu den wirklichen Schicksalen zeigen, das Farbbild schafft die Verbindung zum heutigen Problem, dessen sich auch der Film so sehr annimmt: das Trauma der nun erwachsenen *Child Migrants*, welche um Anerkennung kämpfen.

Das Herausheben der Authentizitätsverstärkungen rund um den Film soll dem Film und den Filmmacher_innen nicht unterstellen, diese Dinge gezielt verstärkt zu haben mit der Absicht der Verfälschung oder ähnlichem. Es soll ganz einfach an dem Beispiel *Oranges And Sunshine* zeigen, wie rund um einen Spielfilm, der auf wahren Begebenheiten basiert, die Interpretationsrahmen geschaffen werden können - teilweise wahrscheinlich absichtlich aus Marketinggründen, teilweise zufällig und teilweise auch vom Publikum direkt und indirekt verlangt. Denn der Interpretationsrahmen erfüllt ja auch Erwartungen vom Publikum oder funktioniert nach dem Prinzip von Nachfrage und Angebot.

111 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: Archiv Photo Gallery, 00:01:10 Min

3. Filmimmanente Analyse

3.1 Handlungsanalyse

Handlungsanalyse in Phasen der dramaturgischen Entwicklung

Um den dramaturgischen Aufbau von *Oranges And Sunshine* besser sichtbar zu machen, kann die Handlung in folgende Phasen eingeteilt werden:

Prolog

1. Problementfaltung
2. Steigerung der Handlung
3. Umschwung
4. Verzögerung der Handlung
5. (Happy) End

Epilog

Diese Aufteilung folgt dem Schema der klassischen 5-Akt-Struktur des Dramas nach Aristoteles.¹¹² Mit einem zusätzlichen Prolog und Epilog versehen.

Der Prolog zeigt eine grundsätzliche Problematik des Films auf, die später auf Grund der Plotgegenwart nicht wieder gezeigt werden kann: Die Trennung von Mutter und Kind. Damit werden viele Fragen assoziativ aufgeworfen, auf denen der Film aufbauen kann. Fragen wie: Warum muss das Kind der Mutter weggenommen werden? Ist dies gerechtfertigt? Wer entscheidet über so ein Schicksal? Wer führt es durch? Außerdem sehen wir die Hauptfigur in einer Gegenposition, hier ist sie diejenige, die Mutter und Kind trennt, in der Überzeugung, für das Wohlbefinden des Kindes zu handeln. Im übrigen Film ist sie immer die Vermittlerin zur Wiedervereinigung. Und die Fragen zum Grund der Trennung werden später nur mehr gestreift. Dies passiert, damit sich die Perspektive verschiebt. Margaret trifft auf ehemalige *Child Migrants* und deren Situation ohne Kontakt zur Familie. In diesen Fällen besteht die Hilfe aus dem Versuch der Wiedervereinigung, die Frage nach dem „Warum“ betrifft Margaret nicht mehr. Auf diese Details der Einzelschicksale konzentriert sich der Film nicht, da er aus Margarets

112 Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Wien: UTB 2013, S. 86

Perspektive handelt. Daher ist der Prolog mit seiner gegensätzlichen Perspektive und den assoziativen Fragen nach dem „Warum“ auch wichtig für den Film. Dass es Margaret selbst ist, die das Kind von der Mutter wegträgt, ist vielleicht besonders wichtig, um nicht ein unbekanntes Gesicht mit dieser Handlung zu identifizieren. Durch diesen Prolog zeigt sich auch der Konflikt auf, wie nahe das richtige Handeln neben dem falschen liegen kann.

Im Anschluss folgt die Problementfaltung. Die Hauptfigur wird direkt von einem ehemaligen *Child Migrant*, Charlotte, angesprochen und um Hilfe gebeten. Margaret reagiert skeptisch auf die Behauptungen hinsichtlich ihrer Kindheit und fühlt sich nicht zuständig. Zurückgelassen mit Charlottes Unterlagen, lässt sie die Begegnung nicht los. Wieder in ihrer eigenen Familienidylle, beschäftigt sie sich mit den Unterlagen. Aufmerksam gemacht auf das Thema der Kinderemigration, stößt sie bei der Betreuung der Selbsthilfegruppe auf einen weiteren Fall. Immer noch skeptisch fährt sie nach London, um der Sache auf den Grund zu gehen. In der Australischen Botschaft bekommt sie zwar keine konkrete Auskunft, aber doch die indirekte Bestätigung der Erzählungen. Dadurch motiviert, beginnt Margaret gleich mit der Recherche. Dabei findet sie die vermeintliche Mutter von Charlotte. Die erste Begegnung zwischen Charlotte und ihrer Mutter Vera ist schwer und es lässt sich an dieser Szene noch nicht erkennen, ob die persönliche Geschichte der beiden dadurch zu einem Happy End kommt. Beeinflusst durch die Wiedervereinigung, fliegt Margaret mit Nicky nach Australien, um dort deren Bruder, Jack, und die Reunion eines ehemaligen Waisenhauses zu besuchen. Durch den direkten Aufruf bei den Feierlichkeiten wird klar, dass die beiden keine Einzelfälle waren. Weitere Recherche in Australien verstärkt die Vermutung. Stellvertretend für die anonymen, da nicht näher vorgestellten, ehemaligen *Child Migrants*, überwindet sich Jack, ihr zu vertrauen. Er erläutert in diesem Zuge auch die wahrscheinlich häufigen Probleme, die mit dieser Kindheit verbunden sind. Zurück in Nottingham präsentiert Mervyn die Ergebnisse seiner Recherche und zeigt damit die Größe dieses Phänomens auf. Vom Einzelfall bis zum großen Ganzen ist nun die Problemstellung des Films ausgebreitet.

Die zweite Phase des Films kann als Steigerung der Handlung bezeichnet werden. Margaret geht zu ihrer Vorgesetzten und bekommt die Erlaubnis, zwei Jahre Vollzeit an dem Projekt der Wiedervereinigungen arbeiten zu dürfen. Daraufhin wird die Handlung

an den verschiedenen Stellen vorangetrieben. Sie gehen an die Öffentlichkeit, um Geld für die Arbeit zu sammeln. Zeitungen in Großbritannien sowie in Australien berichten über die ehemaligen *Child Migrants*, daraufhin wird Margaret mit Anfragen überschüttet. Sie beginnt mit Interviews in Perth, bei denen auch klar wird, dass es sehr viele Betroffene gibt, die sich an sie wenden möchten. Die öffentliche Aufmerksamkeit steigert sich weiter, auch in Australien spricht sie im Radio. Margaret führt Interviews mit Betroffenen in ihrer bekannten Umgebung, exemplarisch sehen wir eine Reinigungskraft bei der Arbeit und einen älteren Mann im Krankenhaus. Durch diese Interviews wird erstmals die Brutalität der Erlebnisse klar gemacht. Margaret beginnt mit der Verarbeitung des Gehörten zu kämpfen. Zurück in Großbritannien kommt Jack zu Besuch, um bei der Suche nach seiner Mutter zu helfen. In einer Montage wird die praktische Suche in der früheren Umgebung gezeigt, bei der sie immerhin eine ehemalige Nachbarin ausfindig machen können. Die Ereignisse kommen Schlag auf Schlag. Zurück in Australien spricht sie im Fernsehen und das Haus des *Child Migrants Trusts* wird eröffnet. Außerdem kommt erste Kritik von Seiten der Organisationen an ihrer Arbeit. Gleichzeitig beginnt Len, ein besonders kritischer Betroffener, ihr zu vertrauen und gibt auch Einblick in seine Sicht der Dinge. Trotz ihrer verschiedenen Ansichten nimmt Len ihre Hilfe an. Darauf folgt die Phase des Umschwungs. Jack muss erfahren, dass seine Mutter bereits tot ist, worauf wir ihn mit seiner Schwester am Grab ihrer Mutter sehen. Außerdem gibt es ein offizielles Treffen mit den damals für die Kinderemigration verantwortlichen Organisationen, das zu keinem Ergebnis führt. Len trifft seine Mutter, wobei der Plot nicht erzählt, wie das Treffen abgelaufen ist. Die Kritik der Medien an der Arbeit des *Child Migrants Trusts* steigt. Margaret wird vorgeworfen, zu lügen und sie wird sogar nachts im Haus des Vereins aufgesucht und bedroht. Daraufhin telefoniert sie mit Mervyn, wodurch wir auch das Chaos zuhause bei ihrer Familie sehen, welche doch ihrer Hilfe bedarf. Wir treffen Len wieder, ohne zu erfahren, wie das Treffen mit seiner Mutter war. Aber eine Vertrauensbasis zwischen ihm und Margaret hat sich entwickelt. Jack kommt zum Haus des Vereins, um Margaret beizustehen, die tatsächlich wieder nächtlichen Besuch bekommt. Dann sehen wir, dass Margaret auch zuhause bei ihrer Familie nicht mehr schlafen kann. Sie ist sichtlich psychisch und physisch überbelastet. Auch ihre Tochter sagt ihr, sie solle nun zuhause bleiben. Der Arzt diagnostiziert ein posttraumatische Belastungsstörung.

Dramaturgisch gesehen kommt nun eine Verzögerung der Handlungen. Charlotte und Vera kommen zu Besuch und damit wird eindeutig das Happy End ihres Handlungsstranges klar. Außerdem kann es als positive Motivation für Margaret gesehen werden, denn sie findet ihren Mut zur Arbeit wieder. Dann aber kommt die Verzögerung. Len macht Margaret darauf aufmerksam, dass sie sich auch ihrer Angst stellen muss. Damit meint er das Verstecken vor dem realen Ort Bindoon, von dem aus viele Vorwürfe gegen sie kommen. Daraufhin lässt sie sich überzeugen, mit ihm nach Bindoon zu fahren. Das Betreten des realen Ortes und die Begegnung mit den Mönchen vor Ort sind dramaturgisch wichtig. In Montagen werden erst jetzt die Inhalte vieler Interviews gezeigt, welche Margaret früher im Plot geführt hat. Wir als Zuschauer_innen erfahren eindringlich viel mehr und erleben mit, wie die Hauptfigur das Erzählte verarbeitet. Mit den Mönchen alleine gelassen in einem Raum, dem ein Schweigen überliegt, spricht Margaret sie direkt an und überwindet so ihre Angst. Am Rückweg von Bindoon spricht der ehemals so kritische Len noch aus, was ihre Arbeit für ihn bedeutet. Mit diesen schwerwiegenden Gesten und emotional sehr aufgeladenen Szenen kommt der Plot direkt in eine Art des Happy Ends, soweit es eines geben kann. Die fünfte Phase (Happy) End besteht darin, dass wir viele der Betroffenen bei einer gemeinsamen Weihnachtsfeier im Garten des Vereinshauses antreffen. Dieses Happy End ist kein typisches, denn der Film endet nicht mit dem Bild der Gemeinsamkeit. Wir sehen noch, wie Margaret sich von ihrer Familie verabschiedet, die zurück nach Großbritannien muss und sie bei ihrer Arbeit in Australien zurück lässt. Bei diesem Ende schwingt die ausstehende Arbeit mit, die es noch im Bezug auf *Child Migration* zu tun gibt.

Nach diesen letzten fiktiven Bildern kommen in einer Art Epilog Archivbilder zum Einsatz. Die gezeigten Archivbilder können mit den Figuren in Verbindung gebracht werden, obwohl keine Namen der gezeigten genannt werden. Außerdem können wir im Anschluss die weitere Entwicklung der Figuren, aber auch historische Fakten über das Thema lesen.

Haupt- und Nebenhandlungen

Durch die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenhandlungen kann weitere Klarheit über die dramaturgischen Vorgänge geschaffen werden. Die Haupthandlung

geht von Margaret aus. *Oranges And Sunshine* erzählt ihre Geschichte. Diese Geschichte dreht sich allerdings trotzdem um die persönlichen Erfahrungen vieler anderer Individuen. Auch wenn die Lebenserfahrungen Einzelner ins Zentrum des Plots rücken, sehen wir immer Margarets Perspektive darauf. Als Zuschauer_in erfahren wir nichts, was nicht auch Margaret erfährt, der Plot bleibt ganz bei ihr. Wichtiger Teil dieses Plots sind die Erinnerungen der Betroffenen, die Margaret in Interviews erzählt bekommt. Aber auch den Großteil der Interviews sehen wir nicht direkt, sondern erst durch Margarets Erinnerung. Die Inszenierung der Interviews wird im 3. Kapitel noch genauer analysiert. Über Margaret erfahren wir keine spezifischen Dinge, die über den Plotzeitraum hinausgehen. Wir erfahren über sie ausschließlich das, was in der Plotzeit passiert. Es gibt nur eine Szene, die nicht direkt mit der Handlung verbunden ist und ausgehend vom Inhalt der Szene auch zeitlich etwas vor den Ereignissen liegen könnte: der Prolog. In diesem sehen wir Margaret bei ihrer Arbeit als Sozialarbeiterin. Sie nimmt einer Mutter ihr Kind weg. Der Film zeigt keine Umstände, erklärt weder die Situation der Mutter noch die Margarets. Bis auf diese vorangestellte Sequenz sind alle weiteren Handlungen zeitlich eindeutig verbunden. Dies bedeutet nicht, dass es keine Zeitsprünge, Vor- oder Rückblenden gibt. Die einzigen Rückblenden sind Margarets Erinnerungen an die Interviews, welche wir allerdings eindeutig in den Plotablauf einordnen können. Hier wird nämlich zusätzlich zu Voiceover auch die zugehörige Interviewsituation gezeigt, welche wir zuvor schon gesehen haben. Bis auf die Montagen mit den Interviewsituationen läuft der Plot zeitlich geradlinig ab. Der Plot zeigt einen begrenzten Zeitraum in Margarets Leben, in dem ihre Arbeit mit den ehemaligen *Child Migrants* beginnt und erste Hürden überwunden werden. Der Besuch von Bindoon und damit die Konfrontation mit den Mönchen dort, kann als ein Abschluss für die Figur der Margaret im Film gesehen werden. Len benennt ihr „Monster“, die Angst vor dem Zunahekommen an die Erinnerungen, die sie von den ehemaligen *Child Migrants* gehört hat. Er meint, dass sie dieses Monster überwinden könnte durch den Besuch des ehemaligen Waisenheims Bindoon, den realen Ort vieler Erzählungen. Es gibt keine endgültige Auflösung aller Konflikte. Nach dem die Nebenhandlungen ihre auf den Plot bezogene Entwicklung beendet haben, wird auch für Margaret als Verbindungsfigur ein Abschluss gefunden. In der letzten Szene sehen wir, wie sie sich wieder einmal von ihrer Familie verabschieden muss, um ihre Arbeit

im fernen Australien weiter zu verfolgen. Aber es ist ein Abschied auf Zeit. Er ist daher tröstlich und verweist nur auf die bevorstehende Arbeit, welche die nicht gelösten Probleme der Kinderemigration meint.

Die Begegnungen mit Betroffenen, die am ausführlichsten gezeigt werden, können als Nebenhandlungen bezeichnet werden. Zwar verlassen wir die Perspektive Margarets nie, aber die Nebenhandlungen werden dennoch nur in direkter Verbindung mit der jeweiligen Figur weitergeführt.

Es gibt drei Nebenhandlungen rund um folgende Figuren:

Charlotte und Vera

Jack und Nicky

Len

In jeder Nebenhandlung werden die Ereignisse rund um einen Erwachsenen gezeigt, der als Kind nach Australien kam.

Die Geschichte um Charlotte zeigt außerdem die Sicht einer betroffenen Mutter in Großbritannien. Ihre Mutter Vera ist auch der einzige betroffene Elternteil, der zur Sprache kommt. Die Handlung um Jack zeigt auch die Sicht von Nicky, seiner Schwester, welche in Großbritannien blieb, aber dennoch ihrer Familie vorenthalten wurde. Diese drei Nebenhandlungen werden wechselnd vorangetrieben, wobei die Handlung um Len erst später im Film anfängt, etwa nach dreißig Minuten. Alle Nebenhandlungen leben davon, dass sie mit Margarets Handlung verschränkt sind. Sie können also auch als Teil der Haupthandlung gesehen werden. Als unabhängige Geschichten laufen sie manchmal parallel zum Plot um Margaret weiter. Sie treffen an einem späteren Zeitpunkt wieder aufeinander und wir bekommen dann wie Margaret die „verpasste“ Zeit mitgeteilt. Dies ist zum Beispiel bei der Nebenhandlung um Charlotte und Vera der Fall. Die beiden besuchen Margaret und ihre Familie, um ihnen von Veras Pensionierungsfeier zu erzählen und zeigen davon sogar Fotos.¹¹³ Margaret „verpasst“ dieses Ereignis auch, weil sie zu dieser Zeit mit Erschöpfung und der damit verbundenen Krankheit zu kämpfen hat. Meistens jedoch trifft die Hauptfigur bei allen wichtigen Ereignissen auf die Nebenfiguren und wir als Zuschauer_innen sind dadurch auch anwesend.

113 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:16:00

Außerdem haben die Nebenfiguren verschiedene Zugänge zu Margaret und unterschiedliche Umgänge mit ihrer eigenen Kindheit. Die Kindheit als *Child Migrant* ist allerdings das Verbindungsstück, welches sie zu Margaret bringt beziehungsweise diese zu ihnen.

Die Nebenhandlung um Jack und Nicky hat noch eine eigene Wandlung. Indem wir zuerst Nicky treffen, wir sehen sie als erste der betroffenen Figuren, und erst über sie zu Jack gelangen, aber im Laufe des Films konzentriert sich diese Nebenhandlung immer mehr auf Jack. Einerseits haben wir hier wieder eine Perspektive, die von Großbritannien ausgeht, genauso wie in der Haupthandlung um Margaret. Andererseits lernen wir den Charakter dadurch ganz spezifisch kennen. Die Figur des Jack ist zu Beginn des Films sehr zurückgezogen und wäre nicht offen auf Margaret zugegangen. Daher braucht die Figur den Zugang über seine Schwester Nicky, um Margaret zu vertrauen und damit für uns Zuschauer_innen zugänglich zu werden. Dies liegt ganz einfach an der Struktur, dass wir im Film nur sehen, was Margaret sieht und nur wissen, was sie weiß. Daher kann eine Figur für uns nur über sie zugänglich werden, solange er sich ihr verweigert, wissen wir Zuschauer_innen auch nichts über die Figur.

Der Handlungsstrang um Charlotte und Vera beginnt genau genommen als zweiter der Nebenhandlungen. Da Nicky aber nur im Bild ist, ohne zu sprechen oder angesprochen zu werden, nehmen wir Charlotte früher wahr. Sie geht direkt auf Margaret zu und bittet um Hilfe.¹¹⁴ Erst ihre Anfrage löst die Haupthandlung richtig aus. Diese Geschichte um Wiedervereinigung von Mutter und Tochter ist nicht nur erfolgreich, sondern geht auch schon voran. Das Treffen der beiden findet schon nach zwanzig Minuten des Film statt, jedoch sehen wir den Ausgang des Treffens nicht. Diese Verzögerung soll vielleicht auch die Zeit symbolisieren, die es braucht, um eine verloren gegangene Beziehung zwischen Mutter und Tochter wieder aufzubauen. Der Plot trifft im ganzen Mittelteil des Films nicht auf diese Handlung, immerhin fünfundfünfzig Minuten. Trotzdem ist diese Nebenhandlung als erstes zu Ende. Wir sehen sie glücklich vereint, womit in der gesamten Dramaturgie des Films eine Wendung zum Positiven eingeleitet wird. Zu bemerken ist noch, dass sie im Schlussbild der gemeinsamen Weihnachtsfeier nicht anwesend sind. Möglicherweise, da ihre Handlung schon vorher zu Ende ging.

114 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:03:10 – 00:04:32

Es könnte aber auch mit dem Ort zu tun haben, denn ihre Nebenhandlung spielt ausschließlich in Großbritannien. Ein weiterer Grund könnte das Verhindern des zu perfekten Bildes sein, das durch ein Zusammensein aller Figuren entstehen könnte. Der Handlungsstrang um Len beginnt erst nach dreißig Minuten, macht dennoch eine weite Entwicklung. Margaret trifft auf Len im Zuge ihrer Interviews in Perth. Len ist ihr gegenüber extrem skeptisch und hinterfragt ihre Arbeitsweise auf unhöfliche Art. Da der_die Zuschauer_in zu diesem Zeitpunkt schon Margaret als seine Identifikationsfigur erkannt hat, wird Len als unsympathisch eingestuft. Dieser Ausgangspunkt ist für die Figur des Len mit Sicherheit beabsichtigt. Diese Nebenhandlung wird durch die Anfangsschwierigkeiten der beiden Figuren vorangetrieben. Im Zentrum des Erzählstrangs um Len steht gar nicht die Suche nach der Mutter, sondern die Suche nach dem Vertrauen zu Margaret und damit zu einem anderen Menschen. Die Suche nach der Mutter ist der Grund, warum Len Margaret aufsucht und sie um Hilfe bittet, aber im Laufe des Films steht auch hier das Aufbauen einer Vertrauensbasis zu Margaret im Vordergrund. Sehr deutlich wird das, als Len endlich seine Mutter trifft. Margaret begleitet ihn bis in die Straße, doch als er sich zum wirklichen Treffen aufmacht, zieht sie sich zurück und damit auch der Plot des Films. Wir sehen das wichtige Ereignis nicht, sondern treffen die Nebenhandlung erst zu einem späteren Zeitpunkt wieder. Der Plot zeigt auch später nichts mehr über das Wiedersehen mit der Mutter. Dass die Freundschaft zwischen Margaret und Len im Vordergrund dieses Handlungsstranges liegt, ist vor allem auch am weiteren Verlauf zu sehen. Nachdem Len seine Mutter getroffen hat, ist er weiterhin ein wichtiger Teil des Plots, ohne dass die Beziehung zu seiner Mutter erneut zur Sprache kommt. Vielmehr wird er zum Freund und Unterstützer Margarets. Gegen Ende des Films ist es sogar Len, der sie davon überzeugt, sich ihren Ängsten zu stellen und ihr auch klar macht, wie wichtig ihre Arbeit für sie alle ist. Mit seinen Worten geht der Film über zum Ende, das vielleicht nicht als Happy End im klassischen Sinne gilt, aber doch als positives Ende bezeichnet werden kann.

Zeitdehnungen in den Montagen mit den Interviews

Die Erzählzeit in *Oranges And Sunshine* entspricht nicht der erzählten Zeit. Dennoch ist die erzählte Zeit, die Zeitspanne, die der Plot umfasst, nicht genau festgelegt. Der

Prolog ist eher zeitlos gehalten. Nur anhand Mantel und Frisur würden wir Margaret grob in der gleichen Zeit verorten wie den Rest des Plots. Nach dem Prolog steigt der Plot in Margarets Leben ein und verlässt es wieder ohne nähere Angaben zu der Zeit. Nur die Orte werden eingeblendet und damit sicher ausgewiesen. Es gibt kleinere undefinierte Zeitsprünge, die hauptsächlich durch Ortswechsel entstehen. Schon durch den häufigen Wechsel zwischen Großbritannien und Australien ist klar, dass zwischendurch Zeit vergangen ist. Anhand der konkreten Indizien ist fest zu machen, dass wir zwei Weihnachtsfeste erleben, eines in der Mitte des Plots und eines am Ende. Die Kinder machen im Plot keine großen Veränderungen durch, was auf eine knappe Zeitspanne schließen lässt. Die Jahreszeiten geben leider keinerlei Auskunft über die Plotzeit, da sie eher als Definition des Ortes benutzt werden. So sind in Großbritannien immer alle Figuren winterlich gekleidet und in Australien sommerlich. Daran lässt sich eine erzählte Zeit von ungefähr zweieinhalb Jahre festmachen.

Wenn wir die Zeit mitdenken, die über die Erzählungen der Interviews in den Film einfließt, dann umfasst dies einen viel größeren Zeitraum. Diese Zeit wird nur vom Epilog bildlich durch die Archivbilder dargestellt. Sonst wird sie ausschließlich durch Sprache und Emotionen in den Gesichtern der Erzählenden und Margaret als Zuhörende veranschaulicht.

3.2 Figurenanalyse

Die Geschichte, die im Plot von *Oranges And Sunshine* verhandelt wird, hat unzählige Gesichter. Die vorkommenden Figuren vertreten eine Vielzahl von *Child Migrants*. Die Figuren müssen also vielseitig sein, denn sie fassen zusammen. Gleichzeitig müssen sie doch auch individuell sein, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen zu erreichen, denn einem Einzelschicksal zu folgen, ist dramaturgisch leichter als das Schicksal eines Kollektivs.¹¹⁵ Die vielen Lebensgeschichten der *Child Migrants* werden also in nur drei Figuren, die wir näher kennen lernen, dargestellt. Zumindest fünf weitere

115 Vgl. Berys Gaut, „Identification and Emotion in Narrative Film“, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Hg. Carl Plantinga / Greg M. Smith, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 200 – 216, hier S. 210

Betroffene treffen wir am Rande. Alle diese Figuren werden über den Blickwinkel der Hauptfigur Margaret dargestellt. Um die weiteren Analysen leichter verständlich zu machen, ist hier eine Liste der vorkommenden Figuren in der Übersicht:

Margaret Humphreys, Sozialarbeiterin

Mervyn Humphreys, Margarets Mann

Rachel Humphreys, Margarets Tochter

Ben Humphreys, Margarets Sohn

Charlotte Cooper, *Child Migrant*

Vera, Charlottes Mutter

Jack, *Child Migrant*

Nicky, Jacks Schwester

Len, *Child Migrant*

Bob, *Child Migrant* im Interview

James, *Child Migrant* im Interview

Graham, *Child Migrant* im Interview

Pauline, *Child Migrant* im Interview
(Reinigungskraft)

Walter, *Child Migrant* im Interview
(im Krankenhaus)

Dan, *Child Migrant* im Interview in
Begleitung von Len

Sue, Mutter im Prolog

Protagonist[_inn]enstruktur

Carl Plantinga beschreibt die Kategorien der Protagonist[_inn]enstrukturen für das amerikanische Mainstreamkino, für Hollywoodfilme, dennoch lassen sich die Darstellungen sehr gut auf *Oranges And Sunshine* anwenden. *Oranges And Sunshine* hat nach Carl Plantinga die häufigste Protagonist_innenstruktur, einen einzelnen Protagonisten, in diesem Fall eine einzelne Protagonistin.¹¹⁶ Margarets Ziele, Bedürfnisse, Entscheidungen und ihr Tun treiben die Handlung voran. Dafür soll zuerst betrachtet werden, wie die Hauptfigur Margaret eingeführt und charakterisiert wird.

Zuerst soll die erste Sequenz, die ersten fünf Minuten des Films, im Bezug auf die Selbstcharakterisierung betrachtet werden.¹¹⁷ Die ersten fünf Minuten stellten sich im Falle *Oranges And Sunshine* als sinnvoll heraus, da der Prolog sowie die Entfaltung des Problems und Margaret in ihrer beruflichen wie auch privaten Umgebung dargestellt wird. Wir sehen Margaret zuerst von weitem und hören ihre ruhige Stimme im Voiceover, während sie die Treppen hinauf geht.¹¹⁸ Margaret im Voiceover: „Sue, right now your

116 Thomas Schick (Hg.) / Tobias Ebbrecht (Hg.), *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin: Vistas 2008, S.154

117 Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S.102

118 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:01:20 – 00:01:40

baby needs to be save and you need a bit of support, don't you? I know you love her. Of course you do. But this will give you a chance to sort yourself out.“¹¹⁹ Sie spricht die junge Mutter mit ihrem Vornamen an, ist vertraut mit ihr und dennoch distanziert. Ihre ruhige Stimme sowie ihr ruhiger, aber bestimmter Gang, vor allem mit dem Kind auf dem Arm, lassen auf Berufserfahrung und Professionalität schließen.¹²⁰ In der Selbsthilfegruppe ist sie zurückgenommen, wir hören sie nicht einmal sprechen.¹²¹ Als sie spät abends von Charlotte angesprochen wird, reagiert sie etwas zurückweisend und skeptisch.¹²²

Dieser erste Eindruck der Hauptfigur wird durch die anderen Figuren und deren Fremdcharakterisierung noch verstärkt und differenziert.¹²³ Die junge Mutter spricht Margaret ebenfalls mit Vornamen an. Dies lässt auf eine Bekanntschaft schließen, die vor dem Plot liegt. Obwohl ihr gerade ihr Kind weggenommen wird, spricht die junge Mutter zwar verzweifelt, aber immer noch bittend Margaret direkt an. Es wirkt so, als hätte sie trotz der Ausnahmesituation ein gewisses Vertrauen zu der Sozialarbeiterin. Margaret hat eine deutliche britische Aussprache, welche neben dem stark lokalbezogenen Akzent der Mutter auffällt. Dieser sprachliche Unterschied verortet die beiden Figuren eindeutig in verschiedenen sozialen Umgebungen. Als Charlotte Margaret direkt anspricht und um Hilfe bittet, fällt diese in eine Abwehrhaltung durch die unerwartete Forderung. Dadurch wird die private Seite der Figur sichtbar, sie erscheint verletzlich. Als Charlotte ihr vorwirft, sie eine Lügnerin genannt zu haben, wird die Figur dadurch mit einem menschlichen Fehler versehen. Diese Fremdcharakterisierung anhand des Fehlverhaltens passiert vor allem in der darauf folgenden Szene. Bereits im Voiceover hören wir Mervyn sagen: „You're not a bloody saint. You were tired.“¹²⁴ Margaret widerspricht ihm und macht sich dadurch sympathischer. Daraufhin folgen einige ähnliche Repliken, die dasselbe Muster vertreten. Verstärkt wird der Effekt in dieser Szene noch dadurch, dass Margaret nebenbei auch das Familienleben regelt. Als nächstes werden diese ersten Sequenzen im Sinne der Erzählercharakterisierung

119 *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:01:29 – 00:01:37

120 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:02:06 – 00:02:20

121 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:02:22 – 00:03:03

122 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:03:04 – 00:04:32

123 Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S.102

124 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:04:32



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

der Hauptfigur betrachtet.¹²⁵ Dies meint die Charakterisierung durch die Bauformen des Films, Einstellungsgrößen, Einstellungsperspektive, Ton und andere Stilmittel. In der Handlungsanalyse wurde der Epilog schon behandelt, nun soll er noch einmal nur im Bezug auf die Figur der Margaret betrachtet werden. Der Film beginnt mit Distanz, mit einem Establishingshot von Nottingham. Die Kamera fängt das Auto ein, wie es auf das Haus, auf dem sich die Kamera befindet, zufährt.¹²⁶ Das Auto, von dem wir wenig später erfahren, dass es Margaret gehört, parkt neben einem Polizeiauto und gleichzeitig hören wir Polizeifunk (Abb. 1). Sie kommt allein an, geht allein die Treppe hinauf und trifft anscheinend auf ein Geschehen. Dies drückt sich auch durch den Kameraperspektivenwechsel aus, in dem die Kamera oben am Treppenabsatz auf sie wartet (Abb. 2).¹²⁷ Der erste Blick von Emily Watson in die Kamera ist aus so weiter Entfernung, so dass wir nur die Blickrichtung zum Himmel erkennen können (Abb.1). Margaret kommt bei Sue an, doch die Kamera beobachtet von draußen durch die Tür (Abb. 3). Dadurch sehen wir auch, dass die Aufmerksamkeit anderer Personen im Raum auf das Geschehen zwischen Margaret und der Mutter gerichtet ist. Margaret wirkt wie die Expertin, die nach der Polizei beim Geschehen ankommt. Wir hören auch während des Dialoges mit der Mutter den Polizeifunk im Hintergrund.¹²⁸

125 Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S.102

126 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:01:12

127 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:01:39

128 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:01:44



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

In den nächsten Szenen befindet sich die Kamera immer Margaret gegenüber, sie ist aus Distanz und von vorne zu sehen (Abb. 4). Sie geht einige Male auf die Kamera zu und an ihr vorbei, dabei haben wir gut Zeit, ihr Gesicht kennenzulernen und ihre Mimik zu beobachten. Trotzdem behält der_die Zuschauer_in mit dieser Kameraperspektive noch Vorbehalte ihr gegenüber und befindet sich in einer Beobachter-Position. Erst in der Unterhaltung mit Charlotte geht die Kamera durch die Schuss-und-Gegenschuss Position auch hinter Margaret (Abb. 5-8). So nimmt auch der_die Zuschauer_in ihre Perspektive ein, um am Ende des Gespräches bei ihr zu landen. Charlotte gibt Margaret ihre Unterlagen und verlässt sie mit vorwurfsvollen Worten:

Charlotte: Take this. That's my name, that's all I've got to tell anyone where I've come from.

Margaret: It is 10:30 at night.

Charlotte: I can't find anything else. I've tried everything. I've been everywhere. Now, my time's running out. I'm flying back. So you have a look and you write and tell me how wrong I am. You come 10.000 miles to find home, they call you a liar.

Margaret: Wait.¹²⁹

129 *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:04:10 – 00:04:30



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

Die Zuschauer_innenperspektive wechselt also während des Dialogs vor und zurück und endet bei Margarets Blickpunkt, als Charlotte von ihr weg geht. In diesem Augenblick bleiben die Unterlagen von Charlotte bei Margaret. Diese Unterlagen stehen wohl für die bevorstehende Arbeit an Recherche, auf die sie durch das Treffen mit Charlotte stoßen wird. Auch ist es der Moment, in dem sie all ihre Professionalität, die wir vorher bei ihr gesehen haben, verliert. Es ist spät abends und sie reagiert weniger zurückgenommen, dafür persönlicher als sie Charlottes Aussage infrage stellt.

In der darauf folgenden Szene wird Margaret auch durch das Setting in ihrem Zuhause charakterisiert (Abb. 9, 10). Zuvor befand sie sich in eher neutralen Umgebungen, die nicht auf ihre Person schließen lassen. Wir sehen sie mit ihrem Mann und ihren Kindern im Alltag. Dabei ist sie zugleich mit Arbeitsproblemen und dem Familienleben beschäftigt. Der Stil der Küche sowie der Umgang mit den Kindern charakterisieren die Figur weiter.

Ein gutes Beispiel dafür, wie die Protagonist_innenstruktur durchgezogen wird, findet sich bei dem Treffen von Len und seiner Mutter. Oder besser dadurch, dass wir es nicht zu sehen bekommen. Margaret begleitet Len in die Straße, in der seine Mutter wohnt, die er gleich zum ersten Mal als Erwachsener treffen wird.¹³⁰ Der Erzählstrang über Len nimmt relativ viel Platz im Film ein und seine Einstellung zur Suche nach

130 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:02:50 – 01:04:33

seiner Mutter macht uns besonders neugierig, wie die zwei sich begegnen werden. Doch genau in dem Moment, als er seiner Mutter gegenübersteht, dreht sich Margaret um und die Kamera fokussiert sie, anstatt Len und seine Mutter im Hintergrund (Abb.11,12).¹³¹ Wir sehen ihre Freude über die Wiedervereinigung und nicht Len's Reaktionen, Erfahrungen und Emotionen. Die Handlung bleibt bei Margaret, da sie als Protagonistin die Verbindung der verschiedenen Erzählstränge ist. Wir sehen nicht, wie Len Margaret später von der Begegnung erzählt, diese Enthaltung von scheinbar wichtigen Details der Handlung lässt uns wieder zurückkommen auf die allgemeine Gültigkeit und die große Perspektive. Hier zieht der Film eine klare Grenze zwischen Einzelschicksal und dem historischen Thema, an das er sich mit Hilfe von mehreren Einzelschicksalen herantastet.

Antagonisten[_in]

Margaret ist auf gewisse Weise auch die Schnittstelle von persönlicher und objektiver Betrachtung der Geschichte. Als Sozialarbeiterin bringt sie teilweise sogar eine weitere Perspektive ein, die des Staates. Vor allem aus australischer Sicht ist sie eine Vertreterin Großbritanniens, obwohl sie sich öfter von den Ländern alleine gelassen fühlt. Dies zeigt auch die Merkmale der Protagonist_innenstruktur nach Plantinga. Der/_die Antagonist_in ist eine Figur, deren Ziele mit denen des/_der Protagonisten_in kollidieren.¹³² *Oranges And Sunshine* hat nicht so sehr eine_n Antagonistin_en als eine Gegenfront, die aus nicht kooperierenden und verständnislosen Wohltätigkeitsorganisationen besteht. Die Fronten werden ganz besonders in einer Szene herausgehoben.¹³³

Die Sequenz beginnt mit einem Voiceover über dem Bild von Nicky und Jack, die an dem Grab ihrer Mutter stehen, die sie im Erwachsenenalter nicht mehr kennenlernen konnten (Abb. 13).¹³⁴ Ein sehr emotionsgeladener Moment, in dem die noch unbekannte Stimme im Voiceover die nächste Szene beginnt. Der Ausgangspunkt für die nächste Szene ist damit eindeutig geprägt. Als nächstes sehen wir Margaret und Mervyn im Taxi ankommen. Schon in dieser kurzen Einstellung schwingt mit, dass sie auf die

131 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:04:24

132 Vgl. Schick, *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, S. 154

133 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:56:58 – 01:59:14

134 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:56:58

Wohltätigkeitsorganisationen zugehen und nicht umgekehrt (Abb. 14).¹³⁵ Sie sitzen mit den Vertreter_innen dieser Organisationen an einem Tisch, doch die Aufteilung und Perspektive lässt den Tisch viel mehr nach Fronten aussehen. Sonnenstrahlen fallen durch die halb mit Jalousien bedeckten Fenster, als ob die beiden endlich ein bisschen Licht in die Sache bringen würden.¹³⁶ In einer Einstellung wirkt es sogar so, als würde das Licht nur Margaret und Mervyn erreichen (Abb. 15).¹³⁷ Der Point-of-View Shot von Margaret zeigt wie die vielen Vertreter_innen der Organisationen von einem riesigen Portrait der Queen überwacht werden (Abb. 16).¹³⁸ Die Queen, als Symbol für den Staat, steht sprichwörtlich hinter ihnen. Erst als die beiden bemerken, dass sie auf verlorenem Posten kämpfen und von der Masse an Gegenstimmen im Raum überrollt werden, sehen wir den Gegenschuss.¹³⁹ Dieser zeigt uns, wie Margaret und Mervyn einsam und zusammengedrängt am anderen Ende des Tisches sitzen (Abb.17). Der offene Kamin umrahmt sie mit einem Marmorrahmen, so dass sie wie ein Portrait ihrer selbst wirken (Abb. 18).¹⁴⁰ Ziemlich klein und verloren im Gegensatz zur von oben thronenden Queen.

Weiters benennt Plantinga vier unterschiedliche Typen von Protagonist[_inn]en. Margaret ist demnach ein „Außergewöhnlicher Held“, sie hat einen überlegenen Charakter und außergewöhnliche Ziele.¹⁴¹

Abgrenzung von Sympathie und Empathie

Warum Sympathie für eine Figur zur Empathie nicht ausreicht, beschreibt Bery Gaut in *Identification and Emotion in Narrative Film*.¹⁴² Sympathie und Empathie funktionieren nach verschiedenen Konzepten, sie funktionieren fast gegenteilig. Bei Sympathie sorgen wir uns um jemanden, der zum Beispiel eine geliebte Person verloren hat. In diesem Fall ist das eigene Gefühlsbefinden Sorge, während das Gefühl der umsorgten Person Trauer ist. Bei Empathie empfinden beide Personen das gleiche Gefühl,

135 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:57:02

136 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:57:27

137 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:59:59

138 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:57:37

139 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:58:39

140 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 57:55 – 1:00:08

141 Vgl. Schick, *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, S. 156

142 Gaut, „Identification and Emotion in Narrative Film“



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

zumindest ist das der Versuch der einfühlenden Person.¹⁴³ Des Weiteren sollte auch der Begriff der Identifikation abgegrenzt werden. Identifikation ist auch ohne Empathie möglich, wie Gaut beschreibt: „[...] the fact that we are imagining seeing from her perspective does not require us to imagine wanting what she wants, or imagine feeling what she feels.“¹⁴⁴ Identifikation ist also auch möglich ohne zu fühlen, was die Figur fühlt. Aber umgekehrt ist Identifikation die Basis für die Empathie. Um zu fühlen, was die Figur fühlt, ist es notwendig, sich in ihre Situation versetzen zu können.

Empathie ist also nicht nötig für die Identifikation mit einer Filmfigur. Aber durch die Identifikation ist Empathie möglich. Empathie hilft nicht bei der Identifikation mit der Figur, aber steigert den Eindruck, der durch den Film ausgelöst wird.

143 Vgl. Gaut, „Identification and Emotion in Narrative Film“, S. 207

144 Gaut, „Identification and Emotion in Narrative Film“, S. 206

Mitleid

Warum wird die Figur der Margaret als Protagonistin verwendet? Dafür kann es viele Antworten geben, die mit dem Entstehungsprozess verbunden sind. Ein wesentlicher Vorteil entsteht durch diese Konstellation. Das Publikum kann sich gleichzeitig in Margaret einfühlen und mit ehemaligen *Child Migrants* Mitleid empfinden. Wäre ein ehemaliges *Child Migrant* die Hauptfigur, entstünde die Gefahr, dass die Zuschauer_innen zuerst Mitleid empfinden und dadurch nicht mehr zur Empathie kommen können. Wie Nina Marvalics in *Kognitive Empathie als Potenzial* schreibt, sei Empathie die Voraussetzung für Mitleid, aber aus Mitleid könne keine Empathie entstehen.¹⁴⁵ Würden wir also relativ schnell für die Hauptfigur Mitleid empfinden, wäre es nicht mehr möglich, dieses Gefühl in Empathie umzuwandeln. In dem wir Mitleid empfinden, lassen sich keine anderen Gefühle mit der Person mitfühlen. Dadurch würde erstens das Gefühl des Mitleids ziemlich schnell im Laufe des Films abgenutzt werden. Zweitens würde dadurch die Einnahme der Perspektive ausbleiben, welche zur Identifizierung und damit zur Aufmerksamkeitssteigerung führt und zum besseren Verständnis der Situation. Außerdem basiert Mitleid durchgehend auf negative Affekte und Empathie kann sowohl negative wie auch auf positive Emotionen betreffen. Es ist seit jeher ein Streitpunkt, ob die Einfühlung in eine Figur hilft, ein Thema zu fassen oder ob es nur die rationale Verständlichkeit einschränkt, egal ob in Film, Theater oder in einem Buch. Dieses umfangreiche Thema wird in dieser Arbeit nicht zu beantworten sein, es soll hier in der Analyse lediglich aufgezeigt werden, wie es in *Oranges And Sunshine* funktioniert.

145 Vgl. Nina Marvalics, „Kognitive Empathie als Potenzial“, Dipl., Universität Wien, Fakultät für Psychologie 2005, S.14

Nebenfiguren

Die Figur des Mervyn dient als Unterstützung der Hauptfigur. Wir hören ihn als Voiceover kurz bevor wir ihn das erste Mal sehen.¹⁴⁶ Zu diesem Zeitpunkt geht es bereits darum, die Figur der Margaret zu unterstützen und nicht eine eigenständige Figur zu etablieren. Er befindet sich zu Szenenbeginn im Hintergrund mit dem Rücken zur Kamera, Margaret hingegen ist deutlich sichtbar im Vordergrund (Abb. 19).¹⁴⁷ Somit wird die Figur schon beim ersten Erscheinen als unterstützender Ehemann charakterisiert. Er kümmert sich um die Kinder und bespricht mit Margaret ihre Probleme. Wobei ihre Ehe als gleichberechtigt charakterisiert wird, da beide sich um den Haushalt und die Kinder kümmern.

Die Figur des Mervyn dient öfter als Gesprächspartner, um Margarets Überlegungen mitverfolgen zu können und um die Handlung voranzutreiben. Auch die Voiceover Situation eines Gesprächs der beiden wird später wiederholt. Zum Beispiel, wenn Margaret im Zug nach London sitzt¹⁴⁸ oder beim ersten Flug nach Australien¹⁴⁹. Beide Male dient dies hauptsächlich dem Tempo des Plots. Andere Variationen davon sind die Telefongespräche sowohl aus London¹⁵⁰, wie später aus Australien¹⁵¹. Nachdem diese Methode etabliert ist, reicht es sogar, nur Margaret an einem Ende des Telefons zu hören, um zu wissen, wem sie die Neuigkeiten erzählt. Dabei braucht es die Figur Mervyn als Anker, um das Voiceover, welches aus dem Telefongespräch entsteht, zu motivieren. Auch gibt es zwischendurch kurze Szenen zwischen Mervyn und Margaret, die dazu dienen, Information an den die Zuschauer_in zu bringen und die



Abb. 19

Geschehnisse zu verbinden. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Mervyn Margaret vom Zug aus London abholt.¹⁵² Wir sehen nur, wie sie sich begrüßen und ins Auto steigen, doch in dieser Zeit kann Margaret wichtige Informationen anbringen. Die

146 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:04:31

147 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:04:33

148 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:08:45 – 00:09:03

149 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:17:16 – 00:17:30

150 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:10:00

151 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:39:14 / 01:70:04

152 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:11:18 – 00:12:06

Figur des Mervyn wird dadurch nicht wirklich weiter charakterisiert, sondern in dem bestärkt, was schon etabliert ist. Auch die Recherchearbeit, die Mervyn macht, während Margaret das erste Mal in Australien ist, hilft dem Plot im Tempo.¹⁵³ Indem Mervyn Margaret über die Ergebnisse seiner Nachforschung aufklärt, kann die Kamera auf ihrem Gesicht verweilen und ihre Reaktion zeigen. Dies zeigt sehr gut die Funktion der Nebenfigur, denn in erster Linie würde die Kamera auf dem verweilen, der spricht, nicht aber, wenn die Reaktionen der zuhörenden Figur wichtiger sind. In diesem Fall ist es interessanter, die Reaktionen auf Margarets Gesicht zu sehen, da wir daraus die folgenden Entwicklungen unterstützt sehen. Denn Margaret sagt gleich darauf zu Mervyn, dass sie zurück nach Australien reisen muss. Die englische Bezeichnung „Supporting Actor“ trifft hier genau zu. Die Handlungen und das Auftreten der Figur sind immer darauf ausgerichtet, Margarets Figur oder die Handlung an sich zu unterstützen. Es geht kaum darum, die eigene Figur zu vertiefen oder deren Bedürfnisse zu zeigen.

Die weiteren Nebenfiguren wurden in der Analyse der Nebenhandlungen schon erwähnt und etwas betrachtet. Nicky sehen wir zuerst, obwohl sie noch nicht angesprochen wird und auch nichts sagt. Sie fällt nur durch Margarets direkten Blick auf, der mit einem Gegenschuss von Margaret zu Nickys Gesicht verbunden ist. Sie wirkt sehr zurückgezogen und traurig, obwohl sie sich in geschützter Umgebung befindet, nämlich in der Selbsthilfegruppe.¹⁵⁴ In der zweiten Szene der Gruppe sitzt sie schon rein räumlich mehr im Zentrum. Sie wird von einer anderen Teilnehmerin direkt mit Namen angesprochen, die Kamera schwenkt in ihrer Richtung, verweilt aber mit Margaret im Zentrum und ihr am Rande und sie wird sogar von einer weiteren Teilnehmerin teilweise abgedeckt. Erst als Margaret nachfragt und sie damit direkt anspricht, folgt ein Schnitt auf eine Nahaufnahme von ihr.¹⁵⁵ In dieser Szene kommt das Gespräch auf Nickys Bruder Jack, den sie somit vorstellt und wie in der Handlungsanalyse schon erwähnt, liegt das Augenmerk ihrer Nebenhandlung auf ihm, da auch er als Kind nach Australien kam. Jack wird also von seiner Schwester

153 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:26:38 – 00:28:10

154 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:02:59 – 00:03:03

155 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:06:37 – 00:06:49

in die Handlung gebracht und auch so schon in dieser frühen Szene, in der er noch abwesend ist, von ihr charakterisiert. Nicky zeigt sogar ein Foto von ihm her, das auch deutlich für die Kamera zu sehen ist.

Die Figur der Charlotte kommt nur in drei eher kurzen, Sequenzen vor, dafür nimmt sie aber doch einen wichtigen Stellenwert ein. Das bedeutet, sie muss in der kurzen Zeit vorgestellt werden und ihre Veränderung zeigen können. In ihrer ersten Szene geht sie direkt und fordernd auf Margaret zu.¹⁵⁶ Gleichzeitig wirkt sie etwas hilflos und verletzt. Wir erfahren in sehr kurzer Zeit sehr viel über ihre Lebensgeschichte. Im extremen Gegensatz dazu tritt sie in ihrer nächsten Sequenz in Erscheinung. Wir sehen sie am Flughafen ankommen, wo sie von Margaret abgeholt wird. Schon in dieser kurzen Szene hören wir nur Margaret sprechen, die Rollen sind wie umgedreht zwischen den beiden. Ganz leise hören wir Charlotte antworten: „All right.“, auf die Frage wie ihr Flug war. Die nächste Frage von Margaret: „You ready for tonight?“, beantwortet sie jedoch bereits gar nicht mehr.¹⁵⁷

Darauf folgt das Treffen mit ihrer Mutter.¹⁵⁸ Auffallend daran ist, dass sie in dieser Szene nicht ein Wort spricht. Am ehesten sehen wir am Gesichtsausdruck von Margaret, dass die Begegnung eine positive Auswirkung haben könnte. An dieser Szene sieht man den klaren Gegensatz zu dem ersten Treffen, bei dem es nur so aus ihr herausgesprudelt ist. In der nächsten und letzten Szene, in der Charlotte vorkommt, ist sie wieder wie zu Beginn. Diesmal allerdings ist sie nicht aus Wut oder Verletztheit, sondern aus Freude sehr gesprächig.

Die Figur der Vera ist, wie schon erwähnt, die einzig betroffene Mutter, die im Plot zu Wort kommt. Der Einblick in ihre Sicht der Dinge ist ebenfalls sehr komprimiert, in drei Szenen kommt sie vor. Im Laufe dieser drei Szenen erfahren wir zwar nicht wenig über sie, aber es fehlt die Zeit zur Entwicklung. Es geht vielleicht mehr darum, Problematiken aus der Sicht einer betroffenen Mutter überhaupt anzusprechen als eine Figur genauer zu charakterisieren.

156 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:03:10 – 00:04:32

157 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:14:47 – 00:15:15

158 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:15:16 – 00:17:15

Len macht wohl die meiste oder zumindest die am meisten gezeigte Entwicklung aller Nebenfiguren durch. Der Plot trifft erst nach über 30 Minuten auf ihn. Zu diesem Zeitpunkt ist Margaret als Identifikationsfigur schon lange etabliert. Er tritt ihr gegenüber sehr kritisch und unhöflich auf, in dem er ihr zur Begrüßung sogar die Hand verweigert.¹⁵⁹ Damit ist die Ausgangssituation der Figur klargestellt. Er erscheint dadurch sehr unsympathisch. Dies wird noch gesteigert, indem wir im Laufe der Szenen sehen, wie Margaret sich bemüht, freundlich zu sein, aber dann nicht anders kann als ihn höflich in die Schranken zu weisen.¹⁶⁰ Durch ihre Reaktion charakterisiert sie ihn für das Publikum. Der spezifische Umgang der beiden Figuren miteinander wird im ganzen Film erhalten bleiben. Die Figur von Len ist so inszeniert, dass sie trotz ihres oft unsympathischen Verhaltens die Zuschauer_innen für sich gewinnen kann. Der zweite Auftritt von Len ist dafür ein gutes Beispiel: Er kommt betrunken nachts zu Margarets Hotel und bittet sie in diesem Zustand um einen Besprechungstermin und damit um ihre Hilfe.¹⁶¹ Dies macht ihn insofern sympathischer, da es ihn „menschlicher“ macht. Wir erkennen, dass er dies nüchtern anscheinend nicht übers Herz gebracht hätte. Dass dieses Detail in einer extra Szene verhandelt wird, lässt schon erahnen, dass diese Figur eine wichtige Rolle spielen wird. Aber parallel erfahren wir im Laufe des Films, wie der Umgang, trotz der Eigenart, vertrauter wird. Vor allem die Tatsache, dass Len, nachdem er seine Mutter getroffen hat, sich immer noch mit Margaret trifft, zeigt uns ihre Freundschaft. Dafür ist die Szene im Auto, bei der sie zu Cat Stevens singen, ein gutes Beispiel.¹⁶²

Die Entwicklung der Figur bezieht sich also weniger auf seine spätere Begegnung mit seiner Mutter, als auf die Vertrauensbasis, die zwischen Margaret und Len entsteht. Und für diese Entwicklung ist im Film verhältnismäßig viel Zeit und auch verschiedene Settings verwendet worden. Die Menge an Inhalt dieser Szenen wurde bei anderen Nebenfiguren in viel kürzerer Zeit abgehandelt. Len ist die einzige Figur, die an einem Originalschauplatz von seinen Erfahrungen als Kind berichten darf. Er erzählt Margaret von seiner Ankunft am Hafen.¹⁶³ Und bei ihrem gemeinsamen Besuch von

159 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:32:35

160 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:32:30 – 00:34:40

161 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:35:39 – 00:36:04

162 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:09:06 - 01:11:02

163 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:50:20 – 00:51:45

Bindoon, erfahren wir auch etwas über seine Erinnerungen, wobei hier die montierten Interviews im Vordergrund stehen. Gleichzeitig unterstützt die Entwicklung Lens die Hauptfigur. Sein Vertrauen gegen Ende des Films ihr gegenüber erhöht unsere Meinung von Margaret.

3.3 Musik | Ton

Filmmusik

Die Filmmusik von *Oranges And Sunshine* ist von Lisa Gerrard und Marcello De Francisci. Im Folgenden werden einige Methoden betrachtet, die zeigen, wie diese Musik eingesetzt wird. Am häufigsten wird sie für Szenenwechsel benutzt. Kurz bevor eine Szene zu Ende geht und der Schnitt zur nächsten kommt, setzt die Musik ein und begleitet den Wechsel, allerdings gibt es auch Wechsel ohne Musik. In sehr kurzen Szenen bleibt die Musik, um auch den Übergang zur nächsten zu bilden. Dafür sind die Flughafenszenen ein gute Beispiel. Sie werden nur zu Beginn des Films verwendet und deuten jeweils die dazwischen liegenden Reisen an. Dadurch sind die Szenen sehr kurz und dialogarm. Margaret holt Charlotte vom Flughafen ab, bevor diese ihre Mutter trifft.¹⁶⁴ Margaret wird nach ihrer ersten Australienreise von ihrer Familie am Flughafen abgeholt.¹⁶⁵ In diesen kurzen Verbindungsszenen bleibt also die Filmmusik durchgehend, um das Tempo der Ortswechsel zu unterstützen. An diesen Zwischenorten dürfen wir gar nicht richtig ankommen, da auch die Handlung nicht dort stattfindet, sondern sie nur als Symbol für den Handlungsverlauf eingesetzt werden. Eine zur Gänze dialogfreie Szene, als Nicky und Jack am Grab ihrer Mutter stehen, wird auch mit Filmmusik unterlegt.¹⁶⁶ Trotz der Ernsthaftigkeit der Szene ist es hier nur eine Übergangsszene, wahrscheinlich, weil es schon fast nicht mehr zu Margaret Perspektive der Ereignisse gehört.

Bei einigen Übergängen hört die Filmmusik nicht gleichzeitig mit dem Szenenwechsel auf. Vielmehr bleibt die Musik hörbar, bis die Kamera sich an Margaret angenähert

164 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:14:47 – 00:15:15

165 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:25:55 – 00:26:23

166 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:55:32 – 00:57:01

hat. Sie begleitet also die räumliche Annäherung der Kamera und erst wenn wir angekommen sind, fällt sie als zusätzliches Mittel weg und wir hören nur, was in der Szene verankert ist. Zum Beispiel als Margaret die Australische Botschaft in London aufsucht, um dort allgemein nach Kinderemigration zu fragen. Die Musik begleitet wieder den Szenenwechsel, daraufhin sehen wir Margaret in die Botschaft hineingehen und hören gleichzeitig schon im Voiceover das Gespräch zwischen ihr und einem Angestellten. Das Bild wechselt auf eine Innenansicht, nähert sich aber langsam. Erst beim Sprung auf Margarets Gesicht verschwindet die Musik vollständig und wir befinden uns im Dialog mit ausschließlich diegetischem Ton.¹⁶⁷ Ein weiteres gutes Beispiel dafür findet sich im Wechsel zur Szene des offiziellen Treffens mit den Organisationen. Die Filmmusik begleitet wiederum den Wechsel und die kurze Szene vor dem Haus und verschwindet fast unmerklich, als die Kamera in eine Nahaufnahme von Margaret und Mervyn wechselt.¹⁶⁸

Da die Musik häufig nur den Szenenwechsel begleitet, sind die meisten Dialoge frei von nicht-diegetischer Musik. Filmmusik verstärkt, vor allem bei Dramen, oft die Emotion, daher sollen als nächstes wichtige Handlungsmomente betrachtet werden, die frei von Filmmusik sind. Das Gespräch zwischen Margaret und Vera im Pub, als Vera erfährt, wo sich ihre Tochter befindet, ist frei von Filmmusik.¹⁶⁹ Sie befinden sich in einem Nebenraum des vollen Pubs, daher gibt es trotzdem viele Hintergrundgeräusche, aber keine nicht-diegetischen Töne. Sogar das erste Treffen zwischen Vera und ihrer Tochter kommt ohne Filmmusik aus.¹⁷⁰ Die meiste Spannung dieser Szene entsteht durch das Schweigen von Charlotte, wodurch wir in dieser Szene noch nicht erfahren, wie sich ihre Beziehung zu ihrer Mutter entwickeln wird. Gerade aus diesem Grund ist die Szene auf ihr Ende hin zugespitzt, denn da sind wir Charlotte sehr nahe und erwarten eine sprachliche Reaktion von ihr. Trotz dieser Zuspitzung wird hier keine zusätzliche Dringlichkeit mittels Musik hinzugefügt. Auch der Drohanruf während des Eröffnungsfestes im Haus des Vereines bleibt unberührt von Filmmusik.¹⁷¹ Der Anruf wird weder vorangekündigt noch begleitet von Musik. Vielleicht geschieht der, um den

167 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:09:05 – 00:09:52

168 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:57:01 – 00:57:37

169 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:13:37 – 00:14:32

170 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:15:15 – 00:17:16

171 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:48:00 – 00:48:19

Anruf Infrage zu stellen, zu diesem Zeitpunkt im Film wissen wir nämlich noch nicht, ob es sich um eine ernsthafte Bedrohung handelt. Ein weiteres, sehr gutes, Beispiel für einen wichtigen Handlungsmoment, der ohne Filmmusik auskommt, ist das Gespräch zwischen Margaret und Jack, in dem er erfährt, dass seine Mutter bereits gestorben ist.¹⁷² Die Sequenz vorher, in der Margaret ein geeignetes Hotelzimmer sucht, ist mit Musik unterlegt. Diese Sequenz dient auch wieder als Verbindungsszene und Vorbereitung auf die Szene zwischen Margaret und Jack.¹⁷³ Erst als Jack das Zimmer betritt, verschwindet die Filmmusik und bleibt für die Dauer des Gesprächs stumm. Die emotional intensivsten Szenen sind also weitgehend ohne Filmmusik. Es sind eher die Wendepunkte des Plots, die durch die Musik eine Betonung bekommen. Diese Punkte sind vor allem Momente, an denen der Plot an Geschwindigkeit gewinnt, an dem er durch eine Handlung oder durch Gesagtes stark beeinflusst wird. Eine kleine Handlung, die den Plot erst richtig startet, wird so betont. Wenn Margaret die Unterlagen von Charlotte nachts öffnet und betrachtet, bekommt die Handlung einen Startschuss.¹⁷⁴ Margaret ist durch das Rufen ihres Sohnes aufgewacht. Nachdem sie ihn beruhigt hat, zögert sie kurz und holt Charlottes Unterlagen aus ihrer Handtasche. Die Musik setzt mit ihrer Handbewegung ein, begleitet dann die ganze stumme Szene und stoppt mit dem Wechsel zur nächsten. Bis zum nächsten, für den Plot entscheidenden Satz, dauert es nicht lange. Nicky erzählt in der Selbsthilfegruppe von ihrem Bruder Jack.¹⁷⁵ Doch die Musik betont nicht das Erwähnen eines weiteren Betroffenen, sondern setzt erst ein, als Nicky diese Frage beantwortet: „So was he adopted by an Australian family?“ Nicky: „No, no. It was just kids, Jack said. A big ship full of kids from 5 to 13, all being sent off to Australia.“¹⁷⁶ Gleichzeitig sehen wir Margarets Aufmerksamkeit ab diesem Moment gesteigert. Die Musik assoziiert uns, dass dies eine wichtige Information für die Handlung ist. Ein ähnlicher Steigerungspunkt im Plot ist, wenn Margaret erfährt, dass sie Vollzeit für die *Child Migrants* recherchieren kann.¹⁷⁷ Wieder setzt die Musik nicht ein als wir hören, dass Margaret zwei Jahre Arbeitszeit zu Verfügung gestellt bekommt, sondern erst, als ihre Zweifel verschwunden sind und wir das an ihrem

172 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:54:56 – 00:56:31

173 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:54:39 - 00:55:34

174 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:05:57 – 00:06:29

175 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:07:10 – 00:08:45

176 *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:08:26

177 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:30:00

Gesicht erkennen können. Es folgt noch Text von ihrer Vorgesetzten, der aber schon sehr in die Musik verschwimmt, welche dann auch den Übergang zur nächsten Szene bildet. Der Text der Vorgesetzten: „Now, how are we going to fund you properly? We going to have to raise your profile to try and get some public funding and we need to get donations. Have you thought about going to the press?“¹⁷⁸ steigert hier das Tempo im Plot. Die Musik verbindet, wie gesagt, diese Szene mit der nächsten, in der wir dann schon Margaret mit einer Tageszeitung und einem Artikel über die *Child Migrants* sehen.¹⁷⁹

Ein Akzent durch die Filmmusik ist in der Szene zwischen Margaret und Jack am Strand zu hören.¹⁸⁰ Das Gespräch ist sehr emotional, da Jack sich Margaret gegenüber öffnet und von seiner Kindheit erzählt. Es ist ein wichtiger Wendepunkt für die Figur des Jack und für diese Nebenhandlung. Außerdem gibt es am Ende des Gespräches Hoffnung, da Margaret erklärt, wie sie bei der Suche nach seiner Mutter vorgehen können. Die erklingende Musik stützt diese positive Stimmung und trägt sie mit in die nächste Szene. Der Musikeinsatz passiert allerdings zu einem etwas anderen Zeitpunkt. Die Musik setzt ein als Unterstützung einer sehr traurigen Erinnerung Jacks, die aber gleichzeitig den Filmtitel erläutert.

Jack: „This man in a suit, he came to see me and he says: ‚How’d you like to goto Australia? The sun shines every day. You’d live in a white house, ride a horse to school and you’d pick oranges off the trees for your breakfast.‘“¹⁸¹

Die positive Stimmung in der Musik kommt also früher als die Wendung zum Positiven im Dialog. Es ist entweder ein Vorbote oder der Hinweis auf den Filmtitel soll die Assoziation zum Positiven sein. Jedenfalls macht es auf die Anekdote, die den Filmtitel erklärt, aufmerksam.

Eine wichtige Erkenntnis - und gleichzeitig Auflösung einer Nebenhandlung wird - auch durch den Musikeinsatz in der Szene und während des Dialogs hervorgehoben. Als Vera und Charlotte Margaret besuchen und ihr von der Pensionsfeier erzählen, sagt

178 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:30:00

179 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:28:39 – 00:30:30

180 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:22:50 – 00:25:55

181 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:24:39

Charlotte: „It was the happiest moment ...“, und dann beide gemeinsam: „of my life.“¹⁸² Während dieses Satzes setzt die Musik ein und begleitet den Rest der Szene, trotz Dialog, und den Wechsel zur nächsten.¹⁸³ Da die Szene trotz des restlichen Dialogs nicht mehr lange dauert, kann sich dies auch anfühlen wie ein früher Einsatz der Musik für den Wechsel, aber es kommen doch noch einige Repliken im Dialog. Die Musik erzeugt das Gefühl, dass ab diesem Zeitpunkt alles klar ist, der Rest der Unterhaltung bespricht Details, aber die Musik trägt uns schon zur Erwartung der nächsten Szenen. Im Dialog passiert noch kurz eine Verstärkung des betonten Satzes und dann auch auf der Textebene eine Überleitung zur nächsten Szene. Margaret wird gefragt, wann sie wieder nach Australien reist, worauf sie antwortet: „Well, as soon as this lot can spare me.“¹⁸⁴ Dieser eine Satz rechtfertigt, dass wir in der nächsten Szenen Margaret in Australien sehen und von ihrer Erschöpfung vorerst nichts mehr zu sehen ist. Die letzte Betonung, die genauer betrachtet werden soll, hebt einen Satz hervor. Nach dem Bendoon Besuch sagt Margaret zu Len: „I can't give you back what you've lost.“¹⁸⁵ Dies ist das Stichwort für die Filmmusik, welche dann bis zum Schluss durchgeht. Der Dialog zwischen Margaret und Len geht dennoch weiter. Die Musik hat selbstverständlich auch verschiedene Farben, kommt in den Vordergrund und verschwindet in den Hintergrund. Vor allem ein Satz von Len ist mit einem Musikakzent herausgehoben: „Just let the rest go.“¹⁸⁶ Auf dieses Stichwort setzen mehr Musikinstrumente ein. Im Folgenden begleitet die Musik die ganze letzte Szene des Weihnachtsfestes und der Verabschiedung zwischen Margaret und ihrer Familie sowie die Archivbilder im Anschluss.¹⁸⁷ Der den Schluss anklingende Satz: „Just let the rest go.“¹⁸⁸, wird von der Musik weiter getragen.¹⁸⁹ Es wird versucht, die versöhnliche Stimmung des Satzes durch die Musik nicht mehr absinken zu lassen, sie soll uns bis zum Abspann tragen und dort entlässt sie uns in eine tragischere Abspannmusik, die mehr der Stimmung des gesamten Films entspricht als dem Schluss.¹⁹⁰

182 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:16:24

183 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:16:24 – 00:16:51

184 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:16:42

185 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:32:18

186 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:33:25

187 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:32:18 – 01:37:05

188 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:33:25

189 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:33:25

190 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:37:05

Voiceover

Voiceover wurde in der Handlungsanalyse bereits angesprochen. Voiceover hilft Informationen unterzubringen, die damit dann das Tempo des Plots erhöhen. Im Wechsel zu einer neuen Szene wird im Voiceover vorgezogen, was sich wenig später in diegetische Dialoge auflöst. Dies lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen, während das „alte“ Bild noch zu sehen ist, aber schon der „neue“ Dialog bereits zu hören, zuerst nur auf das Gesagte. Wenn das Bild wechselt, haben wir bereits eine erste Einschätzung der Situation, ohne sie visuell gesehen zu haben. Die Unterstützung des Wechsels finden wir auch ganz am Anfang, im Prolog.¹⁹¹ Hier gibt es zwar keine Wechsel zu einer anderen Szene, aber den Wechsel in den Innenraum. Wir hören Margaret mit ruhiger Stimme jemanden mit Vornamen ansprechen. Dadurch wissen wir schon, dass Margaret die betreffende Person kennt. Erst dann sehen wir die Bilder und wissen, dass sie nicht alleine sind. Hierzu ist zu sagen, dass dies auf der Bildebene schon angedeutet wird. Indem wir das Polizeiauto vor dem Haus stehen sehen und auf der Tonebene ständig den Polizeifunk leise hören, ist der öffentliche Charakter der Situation schon vermittelt. Der Wechsel vom Prolog zur nächsten Szene ist auch mit einem Voiceover verbunden. Hier hat das Voiceover eine doppelte Funktion. Es leitet nicht nur die nächste Szene ein, sondern gibt dem Prolog auch noch Halt im Plot. Die unbekannte Voiceover Stimme sagt: „The thing I love about this group is that you don't have to explain yourself here. We've all been adopted as kids and OK, we've all had different experiences after that ...“¹⁹² Dann wechselt das Bild zur Selbsthilfegruppe. Im ersten Satz werden wir auf die folgende Szene mit Informationen über die Gemeinsamkeit dieser Menschen in der Gruppensituation vorbereitet. Den zweiten Satz aber verbinden wir auch mit dem gerade Gesehenen und stellen damit die Verbindung vom Prolog zur restlichen Handlung her. Nach dem Bildwechsel sehen wir die Person, die spricht. Das Voiceover wird also im Bild verankert und wird zum diegetischen Ton. Vor allem sehr kurze Voiceover werden häufig für den Wechsel zwischen Szenen verwendet, wie in dem gerade erwähnten Beispiel. Ein noch kürzer gehaltenes Voiceover liegt im Wechsel von Margarets erstem Gespräch

191 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:01:28 – 00:01:41

192 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:01:22

mit Charlotte zu der Familienszene.¹⁹³ Wir hören Mervyn, den wir noch nicht kennen, bevor die Bildebene in die Küche der Humphreys wechselt. Ein weiteres gutes Beispiel für den Szenenwechsel mit Voiceover, um damit auch eine inhaltliche Verbindung der zwei Szenen zu schaffen, findet sich später im Film, nachdem Margaret und Mervyn beim offiziellen Treffen waren und wir sie dann zuhause sehen.¹⁹⁴ Wie schon im ersten Beispiel wird hier durch das Voiceover die Szene vorher kommentiert und damit auch die nächste eingeleitet. Wenn Margaret und Mervyn die prunkvolle Halle verlassen, hören wir schon die Radiostimme. Am Klang der Stimme lässt sich sofort erkennen, dass diese Stimme entweder aus einem Radio oder aus dem Fernseher kommt und dafür technisch hergestellt ist. Das Bild wechselt zu Margaret in die Küche, wir sehen sie Erdäpfel schälen. Erst als wir aus dem Off Geräusche hören, eindeutig ein Abschaltgeräusch, und gleichzeitig die Radiostimmen aufhören, wissen wir, dass Margaret diesen Bericht gleichzeitig mit uns gehört hat. Der Ton wird damit zum diegetischen Ton, die Radiostimmen sind somit im Bild verankert, auch wenn das Radio selber im Off steht.

Wie zuvor schon erwähnt, wird das Voiceover öfter dazu eingesetzt, Informationen an die Zuschauer_innen zu bringen und damit die Handlung weiterzutreiben. Der Plot gewinnt an Tempo durch die zusammenfassende Information im Voiceover. Die erste Situation, in der dies gemacht wird, ist, als Margaret aus dem Weg nach London zu ihren ersten Recherchen ist.¹⁹⁵ In dieser sehr kurzen Szene wird gezeigt, wie Margaret im Zug sitzt und im Voiceover hören wir sie mit Mervyn sprechen. Diese paar Sätze stellen den logischen Zusammenhang her, warum sie im Zug sitzt und nun zu recherchieren beginnt. Auf eine sehr ähnliche Weise wird Voiceover kurz darauf wieder eingesetzt. Margaret telefoniert mit Mervyn und erzählt ihm von ihren weiteren Vorhaben. Während wir schon sehen, wie Margaret ihrer Recherche nachgeht, hören wir sie im Voiceover weiter erklären, wie die Suche funktionieren kann.¹⁹⁶ Die Stimme ist aber durch die vorherige Verankerung im Bild nicht abstrakt, obwohl sie in der nächsten Szene nicht diegetisch ist. Auch der erste Flug nach Australien wird auf diese Weise begleitet, um

193 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:04:30

194 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:59:56 – 01:00:17

195 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:08:45 – 00:09:04

196 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:10:04 – 00:10:40

einen leichten Zeitsprung zu erklären und die Zweifel nicht außer Acht zu lassen.¹⁹⁷ Der Szenenwechsel springt direkt zu einem Blick aus dem Flugzeug, der noch überhaupt nicht in der Handlung verankert ist. Erst jetzt werden die Bilder durch das Gespräch im Voiceover zwischen Margaret und Mervyn in die Handlung eingewoben. Obwohl wir immer noch nichts Konkretes wissen, setzen sich die Informationen vom Voiceover mit denen der Bilder zusammen und lassen uns erahnen, wohin der Flug geht.

Ton, Filmmusik & Voiceover in den Montagesequenzen

Mit „Montageszenen“ sind jene Sequenzen gemeint, welche einen Rückblick im Plotverlauf möglich machen und so zusätzliche Informationen zu bereits Vergangenen zeigen. Die Montageszenen sind an sich schon auffallend und nicht naturalistisch. Vielleicht brauchen sie gerade deshalb Filmmusik, um damit die Bildebene zu unterstützen. Der Ton ist in diesen Szenen auch nicht nur diegetisch. Die Dialoge oder auch Monologe sind im Voiceover darüber gelegt.

Die erste Montagesequenz sehen wir, als Margaret in London zu recherchieren beginnt.¹⁹⁸ Die Filmmusik setzt ein, als Bild- und Dialogebene sich trennen und damit die montierten Szenen beginnen.¹⁹⁹ Margarets Erläuterung wird zum Voiceover, indem das Bild wechselt und ihren Erläuterungen schon voraus ist. Sie erzählt weiter, was sie tun wird, während das Bild sie zeigt, als sie es tut. Die Musik unterstützt damit das Gefühl der Zeitlosigkeit, welche in der Montagesequenz herrscht. Die Zeit vergeht beliebig schnell, da wir Vorgänge in geraffter Zeit sehen beziehungsweise Zeitsprünge verwendet werden. Trotzdem bleiben wir an einem Tag, was wir an der Kleidung Margarets erkennen und die Musik durch ihre Langsamkeit auch unterstützt. Die Trennung von Bild und Sprache erzeugt auch eine Verfremdung, die das lose Zeitgefühl unterstützt. Der restliche diegetische Ton ist aber trotzdem zu hören. Wir hören zum Beispiel das Blättern in den Büchern, das Bewegen der Rollregale und ihre Schuhe am Boden. Die Filmmusik unterstützt auch die Spannung und Hoffnung der Suche.

Eine weitere Montagesequenz, die sehr stark von der Filmmusik lebt, ist Margaret und Jacks gemeinsame Suche nach seiner Mutter.²⁰⁰ Diese Sequenz beginnt mit Jacks

197 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:17:16 – 00:17:41

198 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:10:10 – 00:11:18

199 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:10:10

200 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:42:11 – 00:44:00

Ankommen und seinem Satz: „Well, I thought you never hurry up and find my mum unless I came and helped you out.“²⁰¹ Damit beginnt auch schon die Filmmusik, diese begleitet die Bilder der Suche. Es gibt zwar Text in der Sequenz, welcher auch gut zu verstehen ist, aber durch die gleichzeitige Musik wird klar, dass Details nicht wichtig sind. Die Kombination von den montierten Bildern, der Musik und der damit im Hintergrund liegenden diegetischen Töne und Texte ergeben wieder eine zeitlose Sequenz. Es ist nicht klar, wie viel Zeit vergeht, aber wir sehen aus welchen Aufgaben die Suche besteht. Die hoffnungsvollen und traurigen Blicke werden durch die Filmmusik noch verstärkt.

Eine weitere Montagesequenz, in der die Filmmusik eine ähnliche Funktion hat, ist das Interview mit dem Betroffenen im Krankenhaus, welches mit Margaret im Hotelzimmer beziehungsweise mit Margarets Ankunft bei ihrer Familie verschränkt ist.²⁰² Die Filmmusik gibt hier wieder den Anfangspunkt zu erkennen, da das Gespräch mit Musik untersetzt wird und daraufhin die Montage beginnt. Die Aufmerksamkeit wird dadurch gesteigert, dass die Musik beginnt, das Gespräch aber durch die Montage unterbrochen wird. Trotz der Spannung, die durch die Musik erzeugt wird, werden die Erinnerungen in aller Ernsthaftigkeit und Ruhe erzählt.

Die letzte Montagesequenz im Film ist die der Interviews, montiert mit Margarets Bendoon Besuch. Wieder hat die Musik einen auffallenden Akzent als Beginn, der die Montagesequenz einleitet. Len sagt: „The boys put every stone of that building together.“²⁰³ Darauf antwortet Margaret: „I know.“,²⁰⁴ worauf die Musik einsetzt und solange bleibt wie Margaret sich erinnert und wir damit ihre Erinnerungen sehen. Die Musik begleitet einen kurzen Dialog zwischen Margaret und Len und verstärkt ihre Intensität mit dem Schnitt zur nächsten Einstellung. In dieser Einstellung sind sie bereits vor dem Eingang. Margaret bleibt stehen und wir wechseln wieder zu den Erinnerungen. Die Musik hört auf, als sie von Len direkt angesprochen wird und kehrt zurück, als sie sich erneut erinnert.²⁰⁵ Die Interviewsituationen werden im Bezug auf die anderen Bauformen noch genauer im Unterpunkt 3.7. Erinnerung im Film betrachtet.

201 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:42:11

202 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:38:15 – 00:40:33

203 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 1:22:48

204 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 1:22:53

205 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 1:22:53 – 1:25:05 / 1:27:22 – 1:29:14

3.4 Schlüsselbilder

Ein Zitat aus einem Film ist ein Standbild und unser Gedächtnis arbeitet mit Standbildern. Die Grundeinheit des Gedächtnisses ist das einzelne Bild.²⁰⁶ Daher sind die sogenannten Schlüsselbilder aus einem Film eine Chance zur Gedächtnisprägung und um Aufmerksamkeit für ein Thema, ein Ereignis zu gewinnen. Mit der Grundeinheit des Gedächtnisses spricht Sontag Fotografien an, Fotos die wie Zitate oder Sprichwörter geläufig sind und die uns zu einem bestimmten Ereignis einfallen.²⁰⁷ Diese Fotografien gibt es auch zum Thema *Child Migration*. Subjektiv beschrieben sind das die Gruppenfotos von Kindern am Hafen, vor Schiffen und mit großen Koffern (Abb. 20-21). Diese Bilder werden in *Oranges And Sunshine* nicht reproduziert - dies hat mit der grundsätzlichen Entscheidung zu tun, die Ereignisse aus der Sicht von Margaret zu zeigen und als zeitlichen Kontext den der bereits erwachsenen *Child Migrants* zu wählen. Allerdings werden die Originalfotos als solche gezeigt. Margaret lässt sich Archivfotos in der Bibliothek in Australien zeigen und wenig später sehen wir auch Fotos bei den Ergebnissen von Mervyns Recherche.²⁰⁸ Als Mervyn für diese Szene zu



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

206 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 29

207 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 29

208 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:22:04 / 00:27:07

Margaret kommt, sehen wir ihn kurz die Treppe hinuntergehen, und diese unauffällige Einstellung zeigt eine Wand voller Fotorahmen (Abb.23). Diese sind nicht im Fokus, aber dennoch stellen sie einen Kontrast zu den Fotos dar, die in der Szene darauf folgen werden. Die Gruppenfotos der Kinder vor einem riesigen Schiff oder mit ihren Koffern, bereit für die Abreise oder Ankunft, sind die Erinnerungsfotos der *Child Migrants*.²⁰⁹ Sie werden durch die Inszenierung als Gegenpol zu den „normalen“ Familienerinnerungen am Kaminsims oder an der Treppenwand gezeigt. Im Epilog sehen wir dann sogar Kinderfotos, auch wenn sie echte Archivfotos sind, die für die drei Hauptdarsteller der ehemaligen *Child Migrants* stehen. Len, Jack und Charlotte (Abb. 24-27).²¹⁰

Die neu erzeugten Filmbilder bringen nur einen Bezug zu diesen Archivfotos. Bei der ersten Wiedervereinigung im Film, als Margaret Charlotte am Flughafen abholt, nimmt sie ihr den Koffer ab, welcher groß ist und schwer aussieht.²¹¹ Dieses Bild fällt heutzutage auf, da Rollkoffer sehr verbreitet sind. Bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, dass bei allen anderen Flughafenszenen die Koffer deshalb nicht an jene der Archivfotos erinnern, da sie immer auf einem Rollwagen geschoben werden. Die weiteren Flughafenszenen betreffen auch keine ehemaligen *Child Migrants*, wir sehen

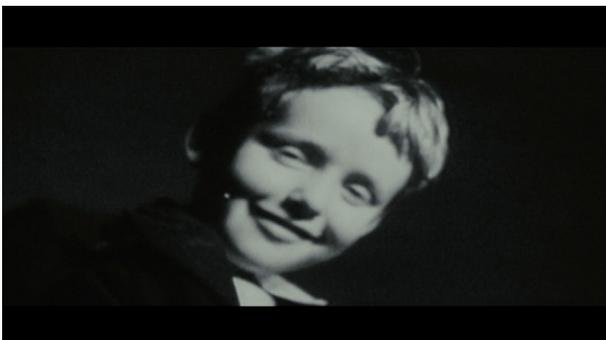


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26

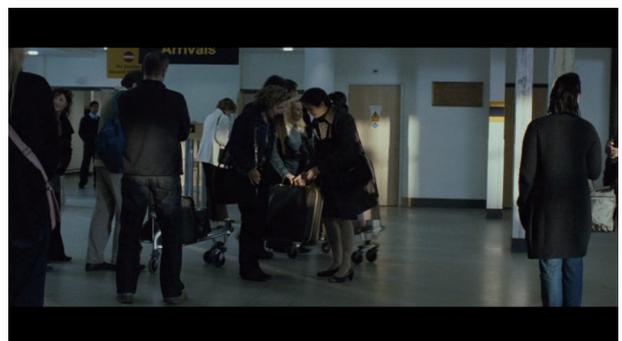


Abb. 27

209 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:27:06

210 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:35:40

211 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:14:56

Margaret mit Nicky in Australien ankommen²¹² sowie Margaret wieder in Großbritannien eintreffen.²¹³ Und im weiteren Verlauf des Films verschwinden die Bilder der Reise ganz, aber darauf wird später genauer eingegangen.

Technisch reproduzierte Fotografien sind ein wiederkommendes Symbol in *Oranges And Sunshine*. Das erste Foto, das wir sehen, ist ein Kinderbild von Charlotte, das sich in ihren Unterlagen befindet.²¹⁴ Es ist ein Portraitfoto von ihr. Durch die Notiz auf der Rückseite wissen wir, dass der Zeitpunkt des Fotos gar nicht bekannt ist und sie ihr Alter darauf nur schätzen kann. Vor allem in der Handlung um Charlotte und ihre Mutter spielen Fotos eine große Rolle. Wir begegnen Charlotte das nächste Mal, als sie ihre Mutter trifft. Dieses Treffen findet in Veras Wohnzimmer statt. In diesem Raum, vor allem am Kamin, befinden sich lauter Familienerinnerungen: Hochzeitsfotos, Urlaubsfotos, Portraits, alte und neue Fotos (Abb. 22).²¹⁵ Charlotte wird darüber aufgeklärt, dass dies auch ihre Vorfahren sind, angesprochen wird ihre Großmutter. Nachdem diese Szene offen aufhört, erfahren wir erst viel später im Film, wie sich die Beziehung zwischen Mutter und Tochter entwickelt hat. Die beiden kommen zu Margaret zu Besuch und bringen Fotos von Veras Pensionsfeier mit, auf dem Mutter und Tochter gemeinsam abgebildet sind (Abb. 28).²¹⁶ Diese Szene zuvor verleiht den Fotos eine viel größere Bedeutung, da wir das Gefühl bekommen, Charlotte hat nun auch Familienfotos und damit Familienerinnerungen, welche am Kamin stehen können.

Aber auch im Rest des Films kommen immer wieder Fotos vor und thematisieren damit das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer Familie. Nicky zeigt in der Selbsthilfegruppe ein Foto von ihrem Bruder Jack her (Abb. 29). Dies macht sie auf die Frage von Margaret, ob sie nicht allen sagen möchte, wer Jack ist.²¹⁷ Passend zu ihrem Gefühl der Ferne zu ihm ist es allerdings ein Portraitfoto von ihm und kein gemeinsames Erinnerungsfoto. Später, als Margaret mit Nicky und Jack am Strand spaziert, macht Nicky Fotos von ihnen, Erinnerungsfotos (Abb. 30).²¹⁸

212 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:18:00

213 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:25:55

214 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:06:03

215 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:15:06

216 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:16:13

217 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:06:58

218 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:23:01



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33

Somit zieht sich das Motiv der technisch reproduzierten Fotos durch den ganzen Film. Die grundlegende Intention ist klar zu erkennen. Familienfotos sind ein gutes Mittel, um eine vorhandene Familie und damit Ahnengeschichte zu zeigen. Außerdem ist der emotionale Wert, den die meisten Menschen ihren Familienfotos zuschreiben, bekannt. Trotzdem werden die Fotos in den verschiedenen Szenen so eingesetzt, dass sich das Motiv nicht in den Vordergrund drängt. Die Handlung funktioniert also nicht über die Fotos, sondern wird von ihnen unterstützt.

Das Weihnachtsfest ist ein kulturelles Bild, das mehrmals im Film vorkommt und die Handlung beziehungsweise deren Inhalt verdeutlicht. Weihnachten kann sehr einfach als kulturelles Schlüsselbild für Familie gebraucht werden, da es eine naheliegende Assoziation ist. Der Plot enthält zwei Weihnachtsfeste. Das Zusammenleben in der Familie wird das erste Mal thematisiert, als Margaret kurz vor Weihnachten nach

Hause kommt. Mittels Montage erfahren wir gleichzeitig von Walts Erinnerungen an ein schreckliches Weihnachten.²¹⁹ Margarets Zuhause ist sehr weihnachtlich geschmückt und deutet dadurch ein fröhliches Familienfest an (Abb. 31). Weihnachten, als das Familienfest, wird hier der familienlosen Kindheit mit all ihren Extremen gegenübergestellt. Margarets plötzlicher Ausbruch zeigt die Tragik des Vergleiches, sie hat nach dem Gehörten das Gefühl, Weihnachten nicht feiern zu dürfen.²²⁰ Das zweite Weihnachtsfest befindet sich am Schluss des Films und ist wohl als positive Aussicht zu verstehen. Bei diesem Weihnachtsfest im Garten des Vereins für ehemalige *Child Migrants* in Australien sind fast alle der Betroffenen, die wir im Laufe des Films kennenlernen, anwesend (Abb. 32).²²¹ Die feierliche und gemeinschaftliche Stimmung in der kurzen Szene vermittelt das Gefühl, als hätten hier alle das familiäre Weihnachtsfest gefunden, das sie in der Kindheit nicht hatten.

Es gibt noch weitere kulturelle Schlüsselbilder, die sich zwar nicht durch den Film ziehen, aber dennoch in ihren Szenen eine wichtige Rolle spielen. Ein klassisches Symbol findet sich beim ersten Treffen von Charlotte und Vera. Charlotte bekommt hier eine Puppe, die ihre Mutter all die Jahre für sie aufbewahrt hat.²²² Die Puppe ist tröstlich und traurig zugleich (Abb. 33). Da sie für die verpasste Kindheit steht, die anscheinend aus einem gegenseitigen Nicht-wieder-finden entstanden ist, stimmt sie traurig. Tröstlich ist nur, dass die Mutter die Puppe all die Jahre für sie aufbewahrt hat. Dass Charlotte, zwar wortlos, die Puppe annimmt, ist in dieser Hinsicht eine große Geste, wobei wir in dieser Szene noch nicht erfahren, wie ihre Beziehung weitergeht. Das Portrait der Queen im Hintergrund der Organisationen wurde schon in der Figurenanalyse erwähnt (Abb. 34). Das Portrait thront scheinbar über dem Gespräch und steht als Verbildlichung des Staates eindeutig hinter den Organisationen. Eine Handlung, die öfter im Film vorkommt, ist das Begrüßen der Familie. Auch diese Handlung dient als kulturelles Schlüsselbild. Margaret reist durch ihre Arbeit nach Australien und ist damit weit entfernt von ihren Kindern. Zweimal wird gezeigt, wie sie ihre Kinder herzlich

219 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:39:40 – 00:40:40

220 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:40:40 – 00:41:40

221 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:33:54 – 01:35:10

222 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:16:35



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37

begrüßen (Abb. 35, 36).²²³ Eine Begrüßung, die ehemalige *Child Migrants* nicht haben können, aber der Wunsch danach schwingt trotzdem mit. Erst am Ende muss sich Margaret wieder einmal von ihrer Familie verabschieden, doch es ist das erste Mal, dass wir dies sehen.²²⁴ Der Film entlässt uns also mit einer sich trennenden Familie. Mit einer Trennung hat der Film im Prolog auch begonnen, dort war es nicht Margarets Familie selbst, aber dafür war die Trennung auf unbestimmte Zeit. In der letzten Szene wissen wir, dass sie ihre Kinder in einigen Wochen wieder in die Arme schließen wird. Einen Symbolcharakter hat auch der Traum Bens zu Beginn des Films.²²⁵ Ben wacht in der Nacht auf und erzählt von einem Alptraum, in dem er seine Mutter verliert. Diese kleine Episode lässt uns erinnern, welche Existenzangst für Kinder bedeutet, ihre Mutter zu verlieren.

Einen sehr bildhaften Verweis finden wir nach dem Gespräch von Margaret und Len am Steg.²²⁶ In einem kritischen Gespräch werden Lens Erwartungen und Ängste besprochen, seine Mutter zu treffen. Am Ende der Szene gehen sie gemeinsam über den Steg Richtung Horizont (Abb. 37). Die Szene ist mit Filmmusik unterlegt und während sie sich entfernen, hören wir aus dem Off ein Kind nach seiner Mutter schreien. Das nächste Mal treffen wir Len in Großbritannien beim Treffen mit seiner Mutter. Aus

223 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:25:57 / ff 00:39:51

224 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:35:13

225 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:05:21 – 00:05:56

226 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:53:46

diesem Zusammenhang symbolisiert der Steg auch eine Brücke, zu seiner Mutter und seinem Geburtsort, über die Margaret ihn begleitet. In Großbritannien angekommen sagt Len auch: „8,000 miles and I finally get a return trip.“²²⁷

3.5 Montage

Im Bezug auf Filmmusik und Ton wurden einige stark montierte Sequenzen bereits analysiert. Hier sollen spezifisch die Kamera und der Schnitt betrachtet werden. Die erste Montagesequenz sehen wir, als Margaret ihre Recherche in London beginnt.²²⁸ Diese Sequenz besteht aus mehreren Einstellungen, die sich vor allem durch Kamerafahrten hervorheben. Die Kamerabewegungen passieren in verschiedene Richtungen und aus gänzlich unterschiedlichen Perspektiven, jedoch bildet das homogene Tempo der Fahrten die visuelle Verbindung (Abb.38). Dabei nähert sich die Kamera nicht stetig dem Geschehen, sondern es sind auch Schnitte zu einer weiter entfernten Position vorhanden. Unterbrochen werden die Kamerabewegungen durch Großaufnahmen von Margarets Gesicht sowie Detailaufnahmen aus den Büchern (Abb. 39). Bei der ersten Großaufnahme eines Buches übernimmt Margaret mittels einer Handbewegung das Tempo der Kamerafahrten.²²⁹ Sie fährt mit dem Finger über die Namen im Buch - diese Suche wirkt rhythmisch homogen zu der Kamerabewegung zuvor. Mit einer Überblendung wird ein Zeitsprung vermittelt, vor allem die Veränderungen im Bild lassen darauf schließen (Abb. 40, 41).²³⁰ In der Folge wird das Tempo der Kamerafahrten von Bewegungen im Bild übernommen. Zuerst von den Griffen der Rollregale, was stark durch die Tonebene unterstützt wird, danach passiert dies durch die Bewegung der Rollregale selbst (Abb. 42). Den Schluss der Sequenz bilden eine „freie“ Kamerafahrt, die sich an den kleinen Bewegungen Margarets orientiert und auf ihrem Gesicht ruhig verweilt, sowie eine weitere Großaufnahme eines Buches (Abb. 43).²³¹ Hier wiederholt sich der Name von vorhin, „Vera Cooper“.

227 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:01:13

228 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:10:08 - 00:11:17

229 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:10:30

230 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:10:42

231 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:11:10



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42

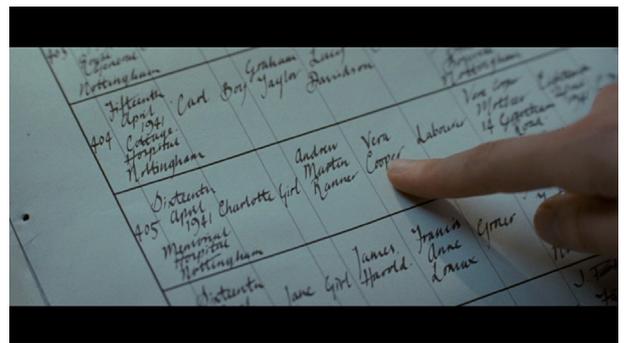


Abb. 43

Mit dieser Information - in einem schnellen Schnitt ohne Filmmusik als Unterstützung oder anderen Verzögerungen - sehen wir Margaret am Bahnhof.²³² In dieser Sequenz der Recherche ist die Bewegung der Kamera eine Art visuelle Verbindung der unabhängigen Einstellungen, die nicht immer direkt räumlich oder durch diegetischen Ton verbunden sind. Da die Bewegungen im gleichen Rhythmus stattfinden - was durch die gleichmäßige Filmmusik noch unterstützt wird - ist der Zusammenhang klar zu verstehen. Dadurch sind der Schnitt, ohne andere Hilfsmittel, und der viel schnellere Rhythmus in der nächsten Szene am Bahnhof wichtig.

Eine weitere Sequenz, welche ebenfalls schon im Bezug auf Musik und Ton erwähnt wurde, aber auch mit Blick auf die Montage interessant für eine nähere Betrachtung

²³² Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:11:18



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47

ist, ist die Suche nach Jacks Mutter.²³³ Die Sequenz wird eingeleitet durch den Beginn der Filmmusik. Obwohl zu diesem Zeitpunkt die Bildmontage noch nicht begonnen hat, kann dies als eine Einheit gesehen werden. Hier spielt die Bewegung der Kamera auf den ersten Blick keine so große Rolle wie in der Sequenz der Recherche. Es handelt sich mehr um einzelne Einstellungen, die für sich als stimmige Bilder komponiert sind, und die uns jeweils einen Eindruck der „Suche“ vermitteln. Bei einem zweiten Blick allerdings lässt sich erkennen, dass eine ähnliche Methode in Bezug auf die Kamerabewegungen zu entdecken ist. Auch gibt es hier trotz der Montage und Filmmusik etwas Text. Die kurzen Dialoge sind aber nicht immer gänzlich zu verstehen und es entsteht auch der Eindruck, dass ihre Details nicht wichtig sind. Mit „komponiert“ ist gemeint, dass die Einstellungen eher starre Bilder sind, aber wie Gemälde eine genaue durchdachte Ordnung haben. Margaret und Jack sind immer beide zu sehen, einer im Vordergrund und der andere im Hintergrund. Es gibt drei arrangierte Bilder, die durch je eine Autofahrt, als Start- wie auch als Endpunkt, eingebettet sind. Zuerst befindet sich Margaret rechts in der Telefonzelle und etwas im Hintergrund, während Jack beim Auto angespannt auf sie wartet (Abb. 44).²³⁴ Im zweiten arrangierten Bild sprechen Margaret und Jack jeweils mit Passanten (Abb. 45).²³⁵ Im dritten Bild sehen wir Jack im Vordergrund im Auto, sein

233 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:42:11 – 00:44:00

234 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:42:49 – 00:43:03

235 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:43:04 – 00:43:18

Gesicht sieht man im Profil und gleichzeitig im Seitenspiegel (Abb. 46). Margaret befindet sich weit im Hintergrund an einer Haustür im Gespräch. Dies ist aber erst erkennbar, als sie sich dem Auto nähert.²³⁶ Jede Einstellung ist durch eine Kamerafahrt geführt. Die gleichmäßige Bewegung ist das Verbindungsstück der Einstellungen, zwischendurch bleibt die Kamera aber starr. Die Richtungen der Kamerafahrten sind verschieden. Im ersten Bild wirkt es so, als würde die Kamerabewegung von einem vorbeigehenden Mann übernommen werden.²³⁷ Den Endpunkt der Suche bildet eine stehende Kamera, welche das wegführende Auto zeigt.²³⁸

Zwei weitere sehr interessante Montagesequenzen sind das Interview im Krankenhaus, verbunden mit Margaret im Hotel und ihrer Ankunft zu Hause, sowie der Bindoon-Besuch, verbunden mit den Erinnerungen an die Interviews. Diese werden unter dem Punkt 3.7.1 Inszenierung der Interviews analysiert.

3.6 Etablierung der beiden Länder und ihrer Distanz zueinander

Die geografische Distanz zwischen Großbritannien und Australien wird dargestellt, ohne eine monatelange Schifffahrt zu zeigen. Die enorme Entfernung ist aber wichtig für das Ausmaß der Schicksale in der Geschichte. Selbstverständlich weiß das Publikum von der Strecke, dennoch kann sie im Film nichtig wirken. In der Erzählperspektive von Margaret wird die Reise immer im Flugzeug zurückgelegt, sie reist sogar ziemlich oft hin und zurück. Ein Luxus, der den *Child Migrants* nicht gegönnt war. Für die Meisten war es ein unüberwindbarer Rückweg nach Hause. In *Oranges And Sunshine* wird die Distanz mehr durch die Etablierung der Unterschiedlichkeit dargestellt als durch Bilder der langen Reise. Es wird zwar kurz im Voiceover²³⁹ erwähnt, dass der Flug teuer ist, dass es also keine Selbstverständlichkeit ist von einem zum anderen Land zu kommen, aber der Distanz wird kaum Ausdruck verliehen. In dreißig Sekunden wird die Reisedistanz gezeigt. Ein Blick aus dem Flugzeug, mit Voiceover als Informationsebene, und eine

236 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:43:18 – 00:43:48

237 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:42:49 – 00:43:03

238 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:43:45

239 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:18:00

kurze Einstellung auf Margaret und Nicky im Flugzeug stellen die Reise dar.²⁴⁰ Dadurch ist es wichtig, sofort bildlich darzustellen, dass wir uns jetzt in Australien befinden. Wie auch zu Beginn in „Nottingham“ wird nur „Melbourne“ eingeblendet und wir befinden uns an einem ziemlich ähnlichen Flughafen wie schon zuvor in Großbritannien. Der einzige aber vielleicht entscheidende Unterschied ist die Helligkeit des Raumes, die Fenster sind ausgefranst vom Sonnenlicht draußen, die Flughafenankunftshalle ist sozusagen überbelichtet.²⁴¹ Bevor dann sofort mit visuellen Mitteln Australien etabliert wird, noch ein kleines Detail am Rande: Während der Begrüßung von Margaret und Jack sehen wir im Hintergrund Backpacker vorbeigehen, wohl eine der größten Verbindungen des heutigen Europa mit Australien und vielleicht eine moderne Form des Kolonialismus. Dies wäre aber ein eigenes Thema einer viel umfangreicheren Arbeit (Abb. 47). Wichtig in dieser Arbeit ist, dass die nächste Einstellung sofort die Landschaft Australiens zeigt. Es entsteht der Anschein, als würde sich der Flughafen von Melbourne mitten im Outback befinden. Die urbane Umgebung in Australien wird bewusst ausgelassen, um eine Identifizierung und vor allem Unterscheidung einfach zu erzeugen. Vielleicht soll dieser schnelle Übergang zum Outback auch die Reise der Kinder nachempfinden, die ebenfalls kaum von den urbanen Gegenden wussten und sofort zu Waisenheimen im Outback beziehungsweise in den ländlichen Gegenden geschickt wurden. Die Unterschiedlichkeit der beiden Staaten ist aber nicht nur für das Distanzgefühl wichtig. Gerade bei ehemaligen Kolonialländern sind die Merkmale der Eigenständigkeit bedeutend und können in einem Film, der die gemeinsame Geschichte behandelt, nicht ignoriert werden. Trotz oder gerade wegen aller Gemeinsamkeiten ist es ein Grundbedürfnis, die Unterschiede zu zeigen. Dazu beschreibt Achim Landwehr in *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte* wie „Staat“ und „Nation“ entstehen: „[...] durch menschliches Handeln in diskursiven Prozessen erzeugt, zunächst gedanklich, dann auch tatsächlich, politisch relevante Gebilde darstellen. Sie sind nicht naturgegeben, sondern kulturell geprägt [...]“²⁴² Wenn also ein Film ein historisches Ereignis ehemaliger Kolonialländer und -mächte zeigt, ist die Trennung in die jetzt vorhandenen zwei Staaten wichtig für das heutige Selbst- und Fremdbild.

240 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:18:17 – 00:18:47

241 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:18:50

242 Achim Landwehr (Hg.) / Stefanie Stockhorst (Hg.), *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2004, S. 170

Verbindungselement „Kinderstimmen“

Das historische Ereignis dreht sich um das Schicksal vieler Kinder, im Film aber begegnen wir diesen Kindern als Erwachsene. Ein interessantes Verbindungselement stellen die Kinderstimmen dar, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Film zu hören sind. Allerdings werden sie wie Hintergrundgeräusche eingesetzt und drängen sich nicht in den Vordergrund.

Oranges And Sunshine beginnt in Großbritannien, damit ist auch die Perspektive bestimmt, aus der wir als Zuschauer_in das historische Ereignis betrachten. Doch bevor wir das erste Filmbild sehen, hören wir Kinderstimmen im Voiceover zu Filmtitel und Produktionsfirmen. Diese Kinderstimmen bilden sozusagen das gemeinsame Fundament, es geht um die Kinder, deren Schicksal von Großbritannien und Australien gemeinsam bestimmt wurde. Diese Gemeinsamkeit ist das Fundament und gleichzeitig der Startpunkt des Films.²⁴³

Auch während der Gespräche der Selbsthilfegruppe in Nottingham hören wir beständig in der ganzen Szene Kinder, die vor den Fenstern spielen. Zu sehen sind sie nur im richtigen Augenblick im Fenster, aber zu hören sind sie deutlich.²⁴⁴

Ein weiteres Beispiel dafür findet sich nach der ersten Ankunft in Australien. Nach der Outback-Landschaftseinstellung folgt sofort eine Einstellung, in der im Vordergrund Kinder spielen und wieder hören wir Kinderstimmen im Hintergrund der Tonebene.²⁴⁵

Schnelle Schauplatzwechsel

Anfangs sind die Flughäfen als Zeichen des Ortswechsels eingesetzt. Im Verlauf des Films jedoch etablieren sich einige Schauplätze, sodass die Reise an sich nicht mehr gezeigt werden muss und wir trotzdem wissen, in welchem Land wir uns befinden. Das Haus der Familie Humphreys in Nottingham, das Haus des *Child Migrants Trust* in Australien und sogar die Hotelzimmer in Australien, obwohl diese verschieden sind, werden klar etabliert, so dass der Betrachter immer weiß, dass Margaret in Australien immer in Hotels und in Großbritannien zuhause arbeitet.

Einige Beispiele nationaler Stereotypen lassen sich zwar finden, stehen aber nicht im

243 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:00:15

244 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:07:50

245 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:19:45



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

Vordergrund. Auffallend ist, dass es in Großbritannien nie Sommer ist. In den Szenen in Nottingham oder London tragen die Menschen nie Sommerkleidung, diese ist für die klare Kennzeichnung Australiens vorbehalten (Abb. 48-51). Überdies telefoniert Margaret in einer roten Telefonzelle an der Themse (Abb. 53). Als sie Vera aufsucht, findet sie diese in einem verrauchten Pub (Abb. 54).²⁴⁶ Nebenbei fahren Margaret

²⁴⁶ Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:13:00



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59

und Mervyn im typischen britischen Taxi vor (Abb. 55).²⁴⁷ Außerdem werden viele Stadtaufnahmen im Nebel und unzählige Backsteinhäuser gezeigt (Abb. 57, 59). Für Australien stehend, sehen wir Margaret mit Nicky und Jack am Meer spazieren (Abb. 50).²⁴⁸ Zur Eröffnung wird ein Grillfest im Garten veranstaltet (Abb. 52).²⁴⁹ Des Weiteren sind die Bilder überfüllt mit Sonne und roter Erde, überhaupt werden sehr vielen Naturaufnahmen und wenig urbanen Umgebungen gezeigt (Abb. 56, 58).

Oranges And Sunshine schafft es filmisch und ästhetisch, Zeichen zu etablieren, um uns im Laufe des Films immer einfacher den Ortswechsel mitteilen zu können. Nur zu Beginn des Films muss per Einblendung der Ortsnamen klargestellt werden, wo wir uns befinden. In der Folge passiert dies über die Bildebene.

Auf eines wäre ich in diesem Zusammenhang gespannt, aber wahrscheinlich werden wir es nie erfahren. Wie die Sprachabgrenzung, die uns zu jedem Zeitpunkt des Films wissen lässt, wer in Australien aufgewachsen ist und wer in Großbritannien, ins Deutsche oder auch in andere Sprachen übersetzt worden wäre. Wahrscheinlich wäre diese Informationsebene einfach nicht übersetzt worden und weggefallen.

247 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:57:55

248 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:23:00

249 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:46:15

Durch die vielen Schauplatzwechsel müssen die beiden Länder durch visuelle Merkmale dargestellt werden. Genau diese kollektive Identität fehlt den *Child Migrants* großteils beziehungsweise weist eine große Lücke auf.

Auf der Bildebene wird klar gezeigt, in welchen der beiden Staaten wir uns befinden. Im Laufe des Films etablieren sich Schauplätze und visuelle Merkmale, an denen der_ die Zuschauer_in klar erkennen kann, in welchem Land sich die Szene befindet. Auf verschiedene Arten wird die Reise angedeutet, ohne sie direkt zu zeigen. Auffallend und hervorzuheben ist, dass dazu nicht die nationalen Stereotypen betont werden müssen.

3.7 Erinnerung im Film

Es gibt zwei große Bereiche, in denen das Thema Erinnerung im Film in Erscheinung tritt. Einerseits die Erinnerung der ehemaligen *Child Migrants* selbst, welche sie mit Margaret teilen. Andererseits die Erinnerung durch Medien wie Zeitungen, Archivbilder, Urkunden und staatliche Aufzeichnungen.

3.7.1 Inszenierung der Interviews

Im Folgenden wird betrachtet, inwiefern die Erinnerungen der ehemaligen *Child Migrants* inszeniert werden. Dass der Plot von Margarets Perspektive ausgeht, erfahren wir von den Erinnerungen der *Child Migrants* durch Gespräche mit Margaret. Bei den gut eingeführten Figuren wirken diese wie Gespräche unter Freunden. Bei den weniger bekannten Figuren wirken die Gespräche eher wie ein Interview. Auf diese Interviewsituationen wird hier das Hauptaugenmerk gelegt. Im Laufe des Films werden zwei konkrete Interviewsituationen etabliert, an denen verschiedene Personen teilnehmen und auf die später zurückgegriffen werden kann. Zunächst sind das die Gespräche im Hotelzimmer in Perth²⁵⁰ und später findet so eine Interviewsituation im Haus des Vereins der *Child Migrants* statt.²⁵¹ Der genaue Blick auf diese beiden Situationen soll bei der Analyse der montierten Interviewrückblende – zusammen mit

250 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:31:00 – 00:32:22

251 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:05:25 – 01:05:33 / 01:06:01 – 01:06:07



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63

dem Bindoon-Besuch – eine Hilfestellung bieten. Die Interviews im Hotelzimmer werden mit Margarets Ankunft eingeleitet, wobei dies nur in einem Establishingshot gezeigt wird.²⁵² Danach kommt ein Schnitt zu einer Detailaufnahme einer Geburtsurkunde (Abb. 60).²⁵³ Wenig später erfahren wir auch über die Tonebene, dass es sich um eine Geburtsurkunde handelt. Eine Geburtsurkunde hat hier einen hohen symbolischen Wert, da sie für die Antwort auf viele Fragen steht und vor allem als Beweis für die eigene Herkunft dient. Durch dieses Detail am Beginn ist die Szene sofort mit einer hohen Aufmerksamkeitsspanne versehen. Diese Aufmerksamkeit ist wichtig, da wir zum Höhepunkt des Gespräches einsteigen. Erst als zweite Einstellung sehen wir die Situation.²⁵⁴ Margaret sitzt mit Bob, der uns bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt war, an einem Tisch (Abb. 61). Das Setting zeigt uns - durch die Unterlagen, Aschenbecher und Zigaretten - dass es sich um ein längeres Gespräch handelt. Wir steigen also am Höhepunkt eines Gespräches ein und sehen daher verständlicherweise nur einen Ausschnitt. Dadurch wird verdeutlicht, dass Margaret hier viel mehr erfährt als wir. In dieser zweiten Einstellung, einer Halbtotalen, verweilt die Kamera für den Rest des Gesprächsausschnittes, den wir sehen, in der gleichen Position. Dadurch haben wir Zeit, die Situation aus dieser Perspektive und in diesem Raum wahrzunehmen. Der nächste

252 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:31:00

253 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:31:09

254 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:31:17



Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66

Schnitt bringt uns vor das Hotel und wir sehen anhand einer Kamerafahrt, dass noch viele auf ihren Gesprächstermin warten (Abb. 62).²⁵⁵ So erfahren wir auch, dass wir nur einem Gespräch von vielen

beigewohnt haben. In dieser Plansequenz treffen wir auch auf Len, der sich zusammen mit Dan unter den Wartenden befindet. Das darauffolgende Gespräch gehört nicht mehr zu den Interviews, auf die später zurückgegriffen wird. Dies liegt daran, dass Len hier die ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es geht darum, seine Figur einzuführen, und die Interviewsituation zwischen Margaret und Dan ist dafür nur die passende Grundlage. Aber durch das Gespräch mit Dan wird das Hotelzimmer als Ort noch mehr etabliert. Wir sehen es aus einer anderen Perspektive. Durch Lens Bewegung im Raum nehmen wir das Zimmer als Ganzes wahr, wodurch die Verortung in der Rückblende leichter möglich gemacht wird.²⁵⁶

Als nächstes soll die zweite Interviewsituation betrachtet werden, die im Haus des Vereins stattfindet. Hier bekommen wir nur zwei sehr kurze Einblicke in die Situationen. Diese werden in einer Montagesequenz über die Arbeit von Margaret gezeigt.²⁵⁷ Die ganze Sequenz ist mit Filmmusik unterlegt, der diegetische Ton ist weiterhin da, ist aber unterschiedlich gut zu hören. Diese Montage beginnt mit einer örtlichen Orientierung, wir sehen Margaret im Taxi am Vereinshaus ankommen und mit Gepäck aussteigen.²⁵⁸ Die Bilder der Interviews sind montiert mit Eindrücken aus ihrem Arbeitsalltag. Vorwiegend einem Radiointerview (Abb. 63) - in diesem ist Margaret die

255 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:31:54 – 00:33:04

256 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:33:04 – 00:34:40

257 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:04:34 – 01:06:11

258 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:04:34 – 01:05:25



Abb. 67



Abb. 68

Befragte und Sprechende - aber auch mit Bildern von ihr am Schreibtisch in ihrem Büro. Die Interviewsituationen werden auf der Bildebene gezeigt und sind begleitet von einem Voiceover, welches bereits zum Radiogespräch gehört. Im Interview mit Margaret sehen wir zuerst James, der bereits bekannt ist (Abb. 65).²⁵⁹ In den Szenen der Einweihungsfeier des Vereinshauses spricht er bereits kurz mit Margaret. Dieses Gespräch verrät uns, dass er ein ehemaliger Bewohner von Bindoon ist.²⁶⁰ Später ist Graham im Gespräch mit Margaret in einer ähnlichen Situation wie zuvor James (Abb. 66).²⁶¹ Allerdings ist es diesmal draußen dunkel, wodurch eine gut zu unterscheidende Grundstimmung entsteht. Bei dieser Interviewsituation wechselt die Kamera in eine Großaufnahme von Margarets Gesicht und wir sehen damit nur ihre Reaktionen auf das Unhörbare. Das Ende dieser Montagesequenz wird in der nächsten Einstellung durch das Verschwinden der Filmmusik und das Lauterwerden des Tones etabliert.²⁶²

Wie schon erwähnt, wird auf diese Gespräche später zurückgegriffen, beim Besuch von Bindoon erinnert sich Margaret an das Gehörte (Abb. 67, 68).²⁶³ Ihre Erinnerung wird mit Rückblenden gezeigt, durch die schließlich auch die Zuschauer_innen hören, was erzählt wurde. Die Orientierung in diesen Rückblenden ist leicht, da Situationen und Räume bereits bekannt sind. Die Rückblenden sind mit Filmmusik unterlegt, die jeweils kurz vor der Rückblende zu hören ist. Außerdem hält die Filmmusik die Verbindung zu den Rückblenden aufrecht, während das Bild zurück in die Jetztzeit des Plots wechselt. Wie in der Analyse der Voiceover schon erwähnt wurde, gibt Margaret hier textlich den Startschuss für die Filmmusik und damit der Montage der Rückblenden. Len sagt zu

259 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:05:25 – 01:05:33

260 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:47:25 – 00:47:47

261 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:06:01 – 01:06:07

262 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:06:11

263 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 01:22:52 - 01:25:00 / 01:27:22 – 01:29:12



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72

ihr: „The boys put every stone of that building together.“²⁶⁴ Worauf Margaret antwortet: „I know.“²⁶⁵ Zu beachten ist, dass in dieser Einstellung Len scharf gezeigt wird und Margaret leicht unscharf im Vordergrund. Obwohl Len nicht selber zu Wort kommt, geht es jetzt darum, die Betroffenen zu Wort kommen zu lassen, nicht mehr nur Margaret. Zurückgegriffen wird auf drei Situationen. Erstens das Interview mit Graham in ihrem Büro²⁶⁶, zweitens jenes mit Bob im Hotelzimmer²⁶⁷ und drittens der Rückgriff auf das Gespräch mit James, ebenfalls in ihrem Büro.²⁶⁸ Durch die Rückblenden sehen wir nicht Margarets Reaktion auf das Gesagte, sondern die Verarbeitung (Abb. 48, 49). Die Kamera nimmt viel mehr Margarets Perspektive anstatt der beobachtenden Position der Zuschauer_innen wie zuvor ein. Die Sprechenden werden in Großaufnahmen gezeigt, der jeweilige Gegenschuss zu Margaret erfolgt allerdings in der Jetztzeit des Plots. Die Blicke der Sprechenden verweisen aber immer auf ihre Anwesenheit im Off. Wenn das Bild in die Jetztzeit des Plots, nach Bindoon, wechselt, bleibt die Filmmusik und wir hören die Erzählungen im Voiceover. Bevor Margaret und Len das Gebäude betreten, werden die Rückblenden gänzlich unterbrochen. Dies passiert, indem Len

264 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:22:48

265 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:22:51

266 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:22:54

267 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:23:05

268 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:27:40

sie direkt anspricht.²⁶⁹ Im Speisesaal setzt die Filmmusik wieder ein und kündigt damit die Rückblenden an: Während ein junger Mönch auf sie zugeht, sagt Graham im Voiceover: „We’d hear one of the brothers coming.“²⁷⁰ Auf diese Weise arbeiten Bild und Ton der zwei verschiedenen Zeiten zusammen. Eine Montage der Rückblenden ergibt das Gefühl, als würden sich Graham und Bob mit einander unterhalten (Abb. 69,70). Indem sie vom linken beziehungsweise rechten Bildrand im Profil sprechen, erzeugt die Bildreihenfolge das Gefühl einer Unterhaltung.²⁷¹ Allerdings sind beide Situationen gut etabliert und es ist klar, wo wir uns in der Erinnerung befinden. Ein weiterer Schnitt assoziiert, dass Bob das Wort an James weitergibt (Abb. 71).²⁷² Dieser spricht die wichtigen Worte: „You probably can’t believe me.“²⁷³ Daraufhin antwortet Margaret und wir hören sie zum ersten Mal in der Rückblende: „Of course I believe you.“²⁷⁴ Da es ihre Erinnerungen sind, ist sie nicht im Bild sichtbar. Obwohl die Interviews als Margarets Arbeit schon früher eingeführt werden, dauert es bis fünf Minuten vor Ende des Films, bis wir die Betroffenen sprechen hören. Wir sehen zwar Margarets Erinnerungen an die Gespräche, aber dadurch sehen wir zum ersten Mal auch nur die Betroffenen, da sie aus ihrer Perspektive ja nicht im Bild sein kann. Auch werden durch die Bildmontage die Erzählungen mit dem Ort Bindoon verbunden, ohne die Erinnerungen der Betroffenen bildlich darstellen zu müssen. Die Erinnerungen der Betroffenen werden nicht durch Filmbilder dargestellt, sie bleiben auf der Sprachebene. Und damit gibt es keine bildlich dargestellten Sprünge, die zeitlich vor dem Beginn des Films liegen.

Außer diesen Interviews, auf die im Bindoon-Besuch zurückgegriffen werden, gibt es noch zwei weitere Interviewsituationen. Zuerst trifft Margaret auf Pauline, mit der sie sich bei ihrer Arbeit als Reinigungskraft unterhält (Abb. 72).²⁷⁵ Als Vorwissen zu dieser Szene ist nur bekannt, dass Margaret sich in Perth befindet, um mit Betroffenen zu sprechen. Bis zu diesem Zeitpunkt haben wir sie allerdings nur im Hotelzimmer bei Gesprächen gesehen. Warum sie sich mit Pauline während ihrer Arbeit unterhält,

269 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:25:00

270 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:27:22

271 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:27:33

272 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:27:40

273 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:28:02

274 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 01:28:11

275 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:36:06 – 00:37:28

wird aus der Szene nicht klar. Von der Handlung her könnte diese Szene auch im Hotelzimmer oder in einem Café stattfinden. Durch diese Situation wird nur bildhaft betont, was gesagt wird. Pauline kommt noch zweimal als Figur vor, aber auf ihr Interview wird kein Bezug mehr genommen.

Gleich im Anschluss besucht Margaret Walter im Krankenhaus, um mit ihm über seine Kindheit zu sprechen.²⁷⁶ Die Bilder des Gesprächs sind mit Margarets Rückkehr ins Hotelzimmer und ihre Ankunft kurz vor Weihnachten bei ihrer Familie zu Hause montiert. Damit ist ihre Reaktion auf das Gesagte mit dem Gespräch selber verbunden. Die Sequenz beginnt damit, dass eine Krankenschwester Margaret über die Situation aufklärt, wir sehen sie dabei am Krankenhausgang entlang gehen (Abb. 73). Da das Gespräch in einem Innenhof stattfindet, ist dort die Krankenhausatmosphäre nicht mehr unbedingt bemerkbar, daher dient die Eingangsszene am Gang auch zur Etablierung des Krankenhauses (Abb. 74). Zu Beginn hören wir Walters Erzählungen im Voiceover und der Wechsel bringt uns mitten in das Gespräch. Aber durch den Schnitt und die schnelle Verbindung auf der Tonebene wirkt es, als ob es aus Walter nur so heraussprudeln würde, sobald Margaret angekommen ist. Trotzdem beginnt das Interview mit Walters Aussage: „You don't want to hear this, Margaret.“²⁷⁷ Worauf Margaret antwortet: „Yes, I do. That's why I'm here.“²⁷⁸ Gleichzeitig wird die Filmmusik langsam hörbar, welche wieder die Montage ankündigt. Spannung wird hier durch eine Verzögerung der Erzählung erzeugt. Während Walters Antwort erwartet wird, passiert ein zeitlicher Sprung und Margaret kommt die Treppen hoch und betritt ihr Hotelzimmer (Abb. 75).²⁷⁹ Bevor wir hören, was er sagt, sehen wir Margarets Reaktion auf das Erzählte (Abb. 76). Zu diesem Zeitpunkt im Film ist Margaret als Identifikationsfigur etabliert, für das Publikum bedeutet ihre Reaktion mehr als die einer unbekanntenen Figur. Ihre Reaktion ist also schwerwiegender in der Filmrezeption als Walters. Außerdem wissen wir schon, dass Margaret nicht leicht aus der Ruhe zu bringen ist. Ihre Reaktion steigert somit erstens die Aufmerksamkeit und Spannung auf das Erzählte. Zweitens ist uns damit eine Interpretation dessen schon vorgegeben. Montiert mit den Bildern von Walter im Innenhof, telefoniert Margaret in

276 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:37:28 – 00:40:43

277 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:38:09

278 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:38:14

279 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:38:21



Abb. 73



Abb. 74

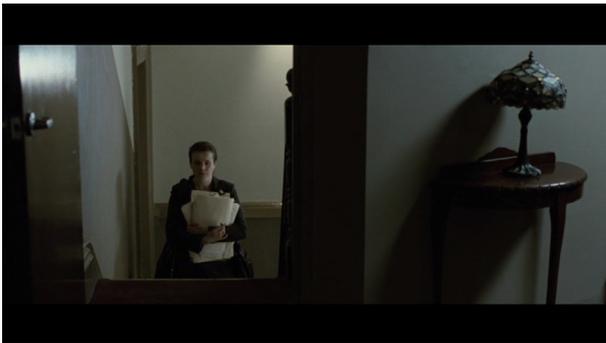


Abb. 75



Abb. 76

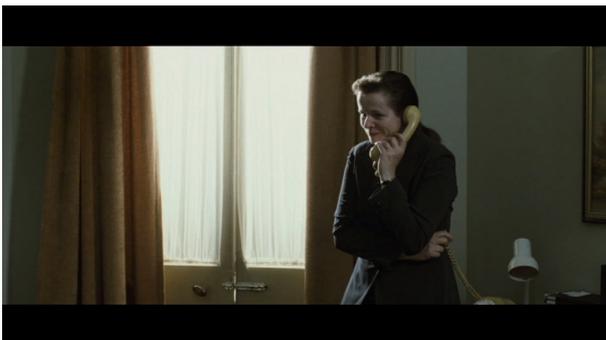


Abb. 77



Abb. 78

der Szene mit Mervyn (Abb. 77). Seine Reaktion auf das Erzählte verstärkt die noch ungehörten Worte. Dann kommt ein weiterer Zeitsprung, zu Margarets Ankunft kurz vor Weihnachten in Großbritannien. Diese Bilder sind mit dem Voiceover von Walters Erinnerungen an ein Weihnachtsfest seiner Kindheit montiert. Immer mehr werden die Bilder vom Gespräch zu Margarets Erinnerungen und damit zu Rückblenden, obwohl am Beginn der Montage das Gespräch in der Filmgegenwart stattgefunden hat. Die Filmmusik geht in ein „Ave Maria“ über, welches als nicht diegetischer Ton beginnt und durch den Fernsehen in Margarets Wohnzimmer im Bild verankert wird (Abb. 78). Margaret schaltet den Fernseher aus, womit sie das Lied und damit auch endgültig die Montagesequenz beendet. Dies wird zuerst wieder durch das Ausbleiben der Filmmusik klar, welche die ganze Sequenz begleitet hat.²⁸⁰

280 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:40:41

3.7.2. Remediation

Der Begriff Remediation wird hier wie von Astrid Erll in *A Companion to Cultural Memory Studies* definiert verwendet. Remediation meint demnach die mehrmalige Repräsentation besonderer Ereignisse. Im Laufe der Zeit werden Ereignisse immer wieder neu durch verschiedene Medien dargestellt. Unter anderem Zeitungen, Fotografien, Geschichtsbücher, Romane und Filme.²⁸¹ Ferner schreibt Erll:

“What is known about a war, a revolution, or any other event which has been turned into a site of memory, therefore, seems to refer not so much to what one might cautiously call the ‘actual events’, but instead to a canon of existent medial constructions, to the narratives and images circulating in a media culture.”²⁸²

Die „große“ Remediation von *Oranges And Sunshine* ist die Verfilmung des Buches *Empty Cradles* von Margaret Humphreys. Der Spielfilm nimmt Margarets Buch als Grundlage. Wobei für den Wechsel in das Medium Film ein Drehbuch benötigt wird, hier geschrieben von Rona Munro. Das Drehbuch benötigt die Freiheit, eine eigene Dynamik zu schaffen, welche dem neuen Medium Film angepasst ist. Dies ist zwar selbstverständlich, wird im Bezug auf die Authentizitäts-Frage aber immer wieder vergessen.

Das erste Medium, auf das im Film selbst Bezug genommen wird, ist Charlottes Portraitfoto.²⁸³ Diese Fotografie zeigt lediglich Charlotte als Kind und keine Spuren der Reise oder des Waisenhauses, daher ist es keine Remediation des Ereignisses. Als nächstes sehen wir die Fotografien aus dem Archiv der Australischen Bibliothek, welche Margaret betrachtet (Abb.79-80) .²⁸⁴ Die Bibliothek wird nicht weiter definiert, die Räumlichkeiten reichen als Etablierung. Entscheidend ist, dass, nachdem Margaret bei der Reunion viele ehemalige *Child Migrants* trifft und damit die Problementfaltung nahezu am Höhepunkt ist, der Film nun auch Material zeigt, auf das er sich als Spielfilm bezieht. Nachdem die vergangenen Ereignisse aufgezeigt sind, wird den Erzählungen

281 Vgl. Astrid Erll (Hg.) / Ansgar Nünig (Hg.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin: De Gruyter 2010, S. 392

282 Erll, *A Companion to Cultural Memory Studies*, S. 392

283 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:06:03

284 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:21:57 – 00:22:50



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82

durch Remediation von anderen Medien Authentizität verliehen. In diesem Fall passiert dies durch die Fotografien aus einem öffentlichen Archiv - auch wenn das Archiv nicht näher definiert ist. Den offiziellen Flair bekommen die Fotografien auch über die Textebene indem der Bibliotheksangestellte sagt: „Any records of who the child migrants were would be back in the UK or with local state authorities.“²⁸⁵ Damit ist die Verbindung zu einer offiziellen Stelle hergestellt.

Eine Szene nimmt sich besonders viel Zeit für Archivmaterial: Als Mervyn Margaret die Ergebnisse seiner Recherche zeigt²⁸⁶ – wobei hier zwei verschiedenen Arten von Archivmaterial zu sehen sind. Einerseits sind das die Archivfotos, welche eben selber schon eine mediale Verarbeitung der Ereignisse sind und im Film wieder – anstelle des eigentlichen Ereignisses – gezeigt werden, also eine Remediation. Andererseits sind das die Zeitungsberichte aus dem Archiv, welche für die *Child Migration Schemes* werben – diese sind Teil des Ereignisses und noch keine Verarbeitung (Abb. 81-82). Diese Szene ist eine Zusammenfassung von Fakten über die *Child Migration* nach Australien, welche in zwei Minuten abgehandelt werden. Damit dies möglich ist, wird eine sprechende Figur gebraucht, deren Wissen begründet ist und eine Motivation für das zusammenfassende Gespräch darstellt. In diesem Fall ist Margaret gerade von ihrem ersten Australien-Besuch zurückgekehrt. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit,

²⁸⁵ *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:22:11

²⁸⁶ Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:26:01 – 00:28:23

Mervyns Recherche parallel zur Reise zu denken und seine gesamten Ergebnisse auf einmal zu präsentieren. So, wie meistens in *Oranges And Sunshine*, sind wir am gleichen Wissensstand wie Margaret und können parallel zu ihr den Erläuterungen folgen. Außerdem hat die Szene einen Entdeckungscharakter: Margaret entdeckt die Archivmaterialien im Haus, dies ist gleichzeitig der Auslöser für Mervyns Erklärungen. Im Laufe der Szene entsteht auch das Gefühl von Mervyn als Entdecker der „Wahrheit“. Er beginnt mit: „That’s what I found first. By then I was desperate. I’ve been searching court records, children’s panel, minutes, you name it.“²⁸⁷ Mervyn erklärt den Verlauf seiner Recherche, zählt seine Quellen auf, von offiziellen Unterlagen bis zu Zeitungen. Außerdem beginnt er mit einer Aufzählung von den Wohltätigkeitsorganisationen, die beteiligt waren, geht dann aber über in eine subjektive Einschätzung.²⁸⁸ Margaret kommt zwischendurch nur kurz zu Wort, verstärkt mit ihren kurzen Aussagen die Wichtigkeit und Authentizität der Fakten: „This is it. This is all fitting together.“²⁸⁹ Weiters grenzt Mervyn die Ereignisse zeitlich ein: „The scheme’s run from the 19th century till, you won’t believe this, 1970.“²⁹⁰ Die weitere Einstellung bringt noch einige Details, geht aber immer mehr über in subjektive Einschätzungen. Zu abgeschlossene Fakten würden wohl dem restlichen Film den Wind aus den Segeln nehmen, obwohl es dabei mehr um die einzelnen Schicksale geht, als um das große Ganze, welches in dieser Szene besprochen wird. Auf der Bildebene sind die Einstellungen passend zum Gespräch zu sehen, die Archivmaterialien stehen aber im Vordergrund. Nur ein kleiner Teil des Materials vom Tisch wird genauer gezeigt, dazu gehören Schwarzweißfotos genauso wie vergilbte Zeitungen. Am Ende der Szene wird der Zusammenhang zum restlichen Plot wieder hergestellt. Margaret erwähnt, wie viele Fälle von Herkunftsrecherche sie aus Australien mitgebracht hat, was an den Plotverlauf vor dieser Szene erinnert. Außerdem sprechen sie noch kurz darüber, dass Margaret am nächsten Tag arbeiten gehen muss und dass sie vermutlich bald wieder nach Australien reisen wird.²⁹¹ Dies gibt eine Aussicht auf die folgende Handlung.

Die Remediation der Zeitungsberichte über die Ereignisse kommt etwas später. Als

287 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:26:25

288 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:26:40

289 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:26:53

290 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:26:57

291 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:28:11



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85



Abb. 86

Margaret mit ihrer bisherigen Arbeit an die Öffentlichkeit geht, sehen wir sie mit dem Zeitungsbericht ins Haus kommen (Abb.83).²⁹² Diese Remediation bezieht sich also nicht nur auf die Berichterstattung über die *Child Migration*, sondern bereits auch auf Margarets Arbeit der Wiedervereinigung. Wir sehen nur die eine Version eines Zeitungsberichtes, hören aber von Margaret, dass auch in Melbourne und Sydney ähnliche erschienen sind. Diese Szene ist sehr kurz und hat hauptsächlich die Funktion der Verbindung mit den vielen Anfragen per Post. Dies wird in der nächsten Szene gezeigt. In dieser Einstellung ist bereits der ausgeschnittene Zeitungsartikel im Hintergrund zu sehen, dieser unterstreicht den Zeitsprung.²⁹³ Aber vor allem ist an der einsetzenden Filmmusik erkennbar, dass diese Szenen durch einen Zeitsprung verbunden sind. Wie meistens gewinnt der Plot mit der einsetzenden Filmmusik an Tempo.

Ein spezieller Fall sind die Archivfotos am Ende des Films.²⁹⁴ Zuerst werden Aufnahmen von vielen Kindern gezeigt (Abb. 84 - 86). Im Anschluss werden drei Gesichter genauer und länger gezeigt, die für die drei Betroffenen im Film stehen könnten: Jack, Charlotte und Len. Dies ist der einzige Zeitpunkt, an dem Archivfilmbilder gezeigt werden. Diese

292 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 00:30:27

293 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:30:48

294 *Oranges And Sunshine*, Loach, ff 1:35:44

lassen sich in der Narration des Spielfilms nicht so leicht einbauen und werden hier als eine Art Epilog angehängt. Die Archivfilmbilder liegen im Übergang zwischen narrativer Handlung und dem eindeutig außerhalb der Narration liegenden Abspann. Damit wird eine Verbindung zum Außerhalb des Spielfilms hergestellt, welche sich aber so nahe am Spielfilm befindet, dass die Grenze verschwimmt.

4. Gefahren und Potenzial des Spielfilms über historische Begebenheiten

Inszenierte Bilder

Zu Beginn der Fotografie war der Sprung vom gemalten Bild zum Foto in vielerlei Hinsicht ein großer, auch hinsichtlich der Authentizität und des dokumentarischen Charakters. Jedoch war der Weg vom dokumentarischen, möglichst nicht beeinflussten Foto hin zum inszenierten Foto ein sehr kurzer.²⁹⁵ Die technische Apparatur, die vermeintlich nur objektiv sein kann, war schon von Anfang an auch für inszenierte Fotos verwendet worden. Es lässt sich nicht bestreiten, dass sie bis zu einem gewissen Grad objektiver sein muss als die Malerei, wichtig ist nur zu erkennen, dass der Grad schmal ist zwischen einer Abbildung der Umgebung und einer inszenierten Fotografie. In gewisser Weise sind schon die einfachsten Familienfotos inszenierte Erinnerungen, geschaffen durch bewusstes und unbewusstes Auswählen des Bildausschnittes, den Zeitpunkt der Aufnahmen und das Weglassen mancher Dinge. Damit ist die Darstellung der Vergangenheit auch hier schon beeinflusst und zum Teil inszeniert. Robert A. Rosenstone schreibt sogar in *Visions of the Past* kurz und knapp: „History does not exist until it is created.“²⁹⁶ Wobei er sich hier nicht auf Fotos bezieht, sondern auf die „seriöseste“ Form von Geschichte, die des geschriebenen Wortes. Denn sogar Geschichtsbücher sind beeinflusst von Autoren, Verlagen und unumgänglich durch die Gegenwart, in der sie verfasst wurden. Dazu Rosenstone: „[...] written history is a representation of the past, not the past itself.“²⁹⁷ Dieser Grundsatz sollte beim Betrachten der Möglichkeiten und Gefahren von Spielfilm in Bezug auf vergangene Ereignisse nicht in Vergessenheit geraten. Denn wenn jede Art von Geschichte geformt ist, dann trifft das nicht zuletzt auch auf die visuelle Darstellung zu.²⁹⁸ Allerdings sollte eben im Hinterkopf bleiben, dass dies nicht nur Film betrifft, sondern ein allgemeines Phänomen ist.

295 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 31

296 Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard UP 1995, S. 43

297 Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 35

298 Vgl. Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 35

Wie Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* schreibt, haben Fotos den Vorteil, zwei gegensätzliche Merkmale zu vereinen. Die Garantie für ihre Objektivität ist eingebaut, aber dennoch sind sie aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen, können nur durch eine Bildauswahl entstehen usw.²⁹⁹ Durch die Auswahl des Bildausschnittes kommt zur objektiven Wiedergabe die persönliche Aussage hinzu. Können diese Überlegungen über Fotografie nun im Bezug auf Film weiterhelfen? Siegfried Kracauer schreibt in seiner *Theorie des Films* dazu, dass das Wesen der Fotografie im Film weiterlebt.³⁰⁰ Außerdem, dass die Grundeigenschaften des Films mit denen der Fotografie identisch sei.³⁰¹ Konkret auf die Weiterverarbeitung von Überlegungen zur Fotografie zeigt er auf: „Alles in allem setzte man voraus, dass der Film sich in der von der Fotografie eingeschlagenen Richtung weiterbewegen werde. Danach gelten die bisherigen Feststellungen über Fotografie auch für das filmische Medium.“³⁰²

Ein Foto verbindet also eine Abbildung der Wirklichkeit mit einer Interpretation derselben.³⁰³ Genau dies macht auch der Film. Schon das Abfilmen von Umgebung ist ausgewählt und damit bis zu einem gewissen Grad inszeniert. Der Spielfilm aber behauptet nicht möglichst objektive Bilder zu finden, sondern eine Geschichte möglichst gut darzustellen.

Bei einem Podiumsgespräch am British Film Institute (BFI) in London wird die Vorgehensweise bei *Oranges And Sunshine* klarer. Dort wird auch erwähnt, dass das Drehbuch im Hinblick auf Dramaturgie geschrieben wurde und dass Geschehnisse verdichtet wurden, um eine angebrachte Spielfilmlänge zu erreichen. Ebenso wird dargestellt, dass Charaktere aus den mündlich erzählten Geschichten mehrerer realer Personen zusammengewürfelt wurden. Dies sind absolut keine besonderen Vorgehensweisen, sondern die völlig legitime Freiheit des Spielfilms. Rona Munro über die Arbeit am Drehbuch zu *Oranges And Sunshine*:

„Trying to find a way of telling the story, that would make it work as a dramatic narrative as well as, as Margaret was saying, trying in some sense to tell a tiny bit of this gigantic story. [...] At some point, I suppose, you stop thinking of it as the

299 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 33

300 Vgl. Siegfried Kracauer / Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Films. Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 53

301 Vgl. Kracauer, *Theorie des Films. Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 55

302 Kracauer, *Theorie des Films. Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 54

303 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 34

true story just for a while, to make it work as an conventional drama film and then you have to come back to let it have the truth as well.”³⁰⁴

Zu diesem Prozess schreibt Rosenstone:

„[N]o matter how serious or honest the filmmakers, and no matter how deeply committed they are to rendering the subject faithfully, the history that finally appears on the screen can never fully satisfy the historian as historian (though it may satisfy the historian as film-goer).“³⁰⁵

Unumgänglich wird sich etwas auf dem Weg von der Buchseite zum Filmbild ändern. Wie Rosenstone weiter festhält: „Inevitably, something happens on the way from the page to the screen that changes the meaning of the past as it is understood by those of us who work in words.“³⁰⁶

Warum *Oranges And Sunshine* in besonders hohem Maß inszeniert wirkt, kann vielleicht durch die Umkehrung von Sontags Argumentierung zur Hässlichkeit von Bildern beantwortet werden. Sontag beschreibt, dass Bilder von grauenhaften Ereignissen authentischer wirken, wenn ihnen das gute Aussehen abgeht. Bilder die keinen künstlerischen Anspruch erheben, wirken weniger manipuliert.³⁰⁷ Was umgekehrt nur bedeuten kann, dass Bilder, wohl auch Filmbilder, welche einen hohen Anspruch auf Ästhetik haben, mehr manipuliert wirken. Ästhetik ist bekanntlich subjektiv zu bewerten.

Wie Sontag über die Fotokamera schreibt:

„Das Verschönern gehört zu den klassischen Kameraoptionen und rückt eine moralische Reaktion auf das Gezeigte in den Hintergrund. Verhäßlichen, etwas möglichst unvoreilhaft darstellen, ist eine modernere, didaktische Funktion: sie will zur aktiven Auseinandersetzung auffordern.“³⁰⁸

Spielfilme haben keine zufällige Ästhetik. Egal ob sie als „schön“, „hässlich“, „aufwändig“ oder „zufällig“ betrachtet werden, jede Ästhetik ist beabsichtigt. Einerseits kann der Film absichtlich ein „schlechtes“ Aussehen haben, um Authentizität zu erschaffen. Andererseits eben einen hohen Anspruch an Schönheit im Bild, um die Betrachtungsfreude zu steigern. Dadurch kann Authentizität auch zum Stilmittel

304 *Oranges And Sunshine*, Loach, Extras: „Q and A at the British Film Institute with Jim Loach, Rona Munro, Margaret Humphreys and Emily Watson“, ff 00:07:12

305 Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 20

306 Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 20

307 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 34

308 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 94

werden. *Oranges And Sunshine* gehört mit Sicherheit eher zu den Filmen, die Ästhetik im Sinne der schönen Bilder bedient. Die Frage bleibt, ob dies mehr verwerflich ist, als die Erzeugung von Authentizität durch inszeniert hässliche Bilder. Ein Bewusstsein für die inszenierte Darstellung scheint in beiden Fällen das Wichtigste.

Aufmerksamkeit bekommen und erhalten

Die Schönheit der Bilder zieht Aufmerksamkeit auf sich, aber gleichzeitig lenkt sie diese auch auf das Medium selbst und damit weg vom informativen Charakter des Bildes.³⁰⁹ Doch auch die Betrachtung von Hässlichkeit zieht Vorwürfe der Passivität auf sich. Denn die Betrachtung von Leid überhaupt zieht die Kritik mit sich, zu viel Distanz zu schaffen. Immer wieder gibt es den Vorwurf gegen Bilder, dass sie es möglich machen, Leiden aus der Distanz zu betrachten. Susan Sontag stellt dazu fest: „[...] als gäbe es auch eine andere Art des Betrachtens. Doch auch wenn man etwas aus der Nähe betrachtet – ohne Vermittlung durch ein Bild -, tut man nichts anderes als betrachten.“³¹⁰ Film ist zwar erweitert um die Erzählung, hat aber immer noch eine Distanz eingeschrieben, die mit dem Vorwurf der Passivität Hand in Hand geht. Jedoch wird vergessen, dass durch den Abstand auch ein Nachdenken darüber möglich wird. Wie Sontag abschließt, kann nicht gleichzeitig nachgedacht und zugeschlagen werden.³¹¹ Was bedeutet, dass ein gewisser Grad der Passivität nötig ist, um ein Nachdenken möglich zu machen.

Das Nachdenken setzt die Aufmerksamkeit des Publikums voraus. Ein Mittel der Aufmerksamkeitserhaltung ist die Protagonist_innenstruktur wie in Punkt 3.2 aufgezeigt. Die Identifizierung mit Margaret birgt auch eine Gefahr in sich, dies kann anhand von Aleida Assmanns Ausführungen gezeigt werden. Durch die Empathie zu Margaret entsteht eine problematische Nähe zum historischen Geschehen. In *Geschichte im Gedächtnis* erläutert Assmann, wie diese Nähe entstehen kann. In Museen und Geschichtsbüchern wird Geschichte multiperspektivisch dargestellt. Im Film, sowie auch in anderen Medien wie im Historienroman oder im Theater, wird der historische Stoff meist mit einem dramatischen Wendepunkt und einer Identifikationsfigur

309 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 90

310 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 137

311 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 138

ausgestattet.³¹² Die Empathie für die Hauptfigur lässt die Zuschauer_innen einen subjektiven Blickwinkel einnehmen. Dadurch ist es besser möglich, eine Handlung zu verfolgen und die Entscheidungen der Hauptfigur nachvollziehen zu können. Darin liegt die Chance der Protagonist_innenstruktur. Durch die Nutzung der Empathiebereitschaft können neue Zugänge zur Geschichte geschaffen werden, welche eine breite Schicht der Bevölkerung für ein neues Thema empfänglich machen kann.³¹³ Die Gefahr liegt im Nähegefühl des Publikums zur Handlung. Es entsteht das Gefühl: „[...] als wäre man selbst mit dabei gewesen“, wie Assmann schreibt.³¹⁴ Michael Elm schreibt dazu, dass die Personalisierung ein „leicht konsumierbares Verhältnis zur Vergangenheit offeriert“, dies kommt den Rezeptionsgewohnheiten des Publikums entgegen.³¹⁵ Durch dieses Gefühl der Nähe wird auch die Empörung über dramaturgische Änderungen der Handlung unterstützt. Diese Empörung wird durch die Bezeichnung „based on a true story“ noch verstärkt. Der dramatische Wendepunkt muss keineswegs erfunden sein, er wird aber ins Zentrum der Erzählung gestellt. Außerdem passiert eine Verdichtung der Ereignisse und eine Verschmelzung vieler kleiner Tatsachen zu einer einzigen Tatsache.³¹⁶ Dies hängt bei *Oranges And Sunshine* vor allem mit der Protagonist_innenstruktur zusammen.

Der Film zeigt nur eine Perspektive, die von Margaret. Dadurch zeigt der Film nur eine Interpretation der Geschehnisse. Schon das Drehbuch von *Oranges And Sunshine* basiert hauptsächlich auf einer Quelle, einem Roman. Dieser ist autobiografisch und enthält damit wieder nur eine Sicht. Hand in Hand geht damit die Gefahr der Glorifizierung einer Person.³¹⁷ Durch das Bemühen, das Publikum auf Margarets Seite zu ziehen, um Aufmerksamkeit zu erzeugen, kann es leicht passieren, diese Figur zu heroisch darzustellen. Rosenstone schreibt zu der Problematik der Fixierung auf eine Hauptfigur: „Far more unsettling is the way that each tends to compress the past into a closed world by telling a single, linear story with essentially a single interpretation. Such a narrative strategy obviously denies historical alternatives [...]“³¹⁸ Dazu formuliert

312 Vgl. Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C.H. Beck 2007, S. 162

313 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 165

314 A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 163

315 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 164

316 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 167

317 Vgl. Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 30

318 Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 22

Aleida Assmann einen einprägsamen Satz: „Die Gefahr dieses medialen Dispositivs besteht darin, dass sich das Publikum als Zeuge wähnt, wo es doch nur Zuschauer ist.“³¹⁹ Es entsteht ein Trugschluss. Damit liegt die Gefahr aber auch beim Potential des Spielfilms in der erzeugten Nähe der Zuschauer_innen zu den gezeigten Bildern und vor allem zum Protagonist_in. Das Potential dieser Nähe liegt in der Ausnützung der Empathiebereitschaft, wodurch neue Zugänge zur Geschichte entstehen können.³²⁰

Eine „wahre“ Geschichte

Der Spielfilm bekennt sich dazu, offen inszeniert und dramaturgisch durchdacht zu sein, vielmehr fiktive Ereignisse zu zeigen. Unklarer zu erkennen ist dies bei den so genannten „based on a true story“ Filmen. Diese Filme sind zwar eindeutig Spielfilme, aber durch diesen Zusatz wird die Tatsache oft vergessen.

Immer wieder wird aufgedeckt, dass ein berühmtes Foto, das als Abbildung galt, gestellt ist. Den schmalen Grad bedenkend, der zwischen einer tatsächlichen Abbildung und einem inszenierten Foto liegt, ist es nicht verwunderlich. Merkwürdig ist eher, dass wir so überrascht und enttäuscht davon sind.³²¹ Genauso sind wir enttäuscht zu erfahren, dass ein „based on a true story“-Film Veränderungen bei der Verortung oder der Figurenkonstellation gemacht hat, vielleicht aus Budget- oder Besetzungsgründen. Aber noch viel größer ist die Empörung aufgrund der Tatsache, dass im Plot aus dramaturgischen Gründen Veränderungen vorgenommen worden sind. Wobei doch das Etikett Spielfilm sich genau diese Freiheit nimmt und auch als solche kennzeichnet.

Ein typisches Merkmal des „based on a true story“ Films ist der Bezug auf die realen Personen am Ende des Films. An der Grenze zwischen fiktivem Film und Abspann, welcher bereits außerhalb der fiktiven Welt liegt, ist zu lesen, wie es den realen Personen außerhalb des Plots weiter erging. Diese Zeilen am Ende des Films sind kritisch zu betrachten. Sie erzeugen ein Überschneiden von fiktiven und wirklichen Personen. Obwohl die Filmfiguren auf dem Leben realer Menschen basieren, kann doch nicht eines als das andere gesehen werden. Alle Figuren im Film sind, und es kann auch nicht anders sein in einem Spielfilm, abgeändert in die eine oder andere Richtung.

319 A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 163

320 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 165

321 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 65

Sie „basieren“ eben, wie es so schön heißt, auf wirklichen Menschen. Sie werden aber dennoch von Drehbuchautoren, Schauspielern, Kostümbildnern, Regisseuren, um nur die Wichtigsten zu nennen, verändert. Diese einfachen Zeilen über ihre weitere Entwicklung führen die fiktiven Figuren, die das Publikum gerade kennengelernt hat, nahe an die wirklichen Menschen. Da der Spielfilm aus ist, liegt die Vermutung nahe, nun zu lesen, wie das Leben der realen Menschen weitergegangen ist. Vor allem da die schriftliche Information mit historischen Fakten beginnt, von denen die Zuschauer_innen entweder wissen, dass sie den Tatsachen entsprechen oder deren Authentizität durch die Form der Darstellung erzeugt wird.

Im Falle von *Oranges And Sunshine* wird dies durch die Archivbilder kurz davor noch verstärkt. Und das, obwohl das Publikum nicht weiß, ob es sich überhaupt um wirkliche Archivbilder handelt. Nur eine übliche Handhabung dieser Methode lässt uns davon ausgehen, dass dies der Fall ist. Dagegen sind die Fotos mitten im Film viel schwieriger einzuschätzen. Bei dem Kinderportrait von Charlotte³²² ist die Bedingung naheliegend, dass das Foto der Schauspielerin ähnlich sein muss und nicht der realen Person. Allerdings ist die Authentizitätsfrage mitten im Film viel weniger präsent als am Ende.

Der Film erstellt durch technische Produktion ein Abbild der Wirklichkeit. Durch seinen deutlichen Hinweis auf seine Quelle versucht er die Wirkung der Authentizität eine Verarbeitungsebene weiter zu tragen. Die Frage dieser technisch weitergegebenen Authentizität diskutiert Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Benjamin schreibt: „Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der ‚personality‘ außerhalb des Ateliers.“³²³ Er bezieht sich hier auf die Erschaffung eines Starkults außerhalb des Films. Dieser Starkult erzeugt etwas, das durch die technische Reproduktion verloren gegangen ist.³²⁴ Damit beginnt die Generierung von Aufmerksamkeit nicht erst im Film, sondern schon außerhalb. Nicht zuletzt wird die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch die Aufmerksamkeit der Medien gelenkt.³²⁵ Wie *Oranges And Sunshine* sein „based on a

322 Vgl. *Oranges And Sunshine*, Loach, 00:07:22

323 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 28

324 Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 28

325 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 121

true story“-Label nutzt, beziehungsweise wie er dadurch von den Medien beschrieben und begleitet wurde, versucht das 2. Kapitel aufzuzeigen. Diese Kennzeichnung, dass es sich um eine wahre Geschichte handelt, verpackt im fiktiven Film, verlangt gewissermaßen nach einer außerfilmischen Auseinandersetzung mit dem Thema. Das „based on a true story“-Label bringt einen Aufdeckungscharakter mit sich, bei dem das Gefühl mitschwingt, endlich die ganze Wahrheit über ein Ereignis zu erfahren. Dies fordert andere Medien auf, sich auch mit dem Thema zu beschäftigen. Wenn unabhängige Medien dadurch angespornt werden, das Thema zu behandeln und auf ihre Weise zu überarbeiten, ist das die bestmögliche Nutzung. Gefährlich ist eine Beschäftigung mit dem jeweiligen Thema nur auf Basis des Spielfilms. Dies passiert mithilfe des Arguments, oder dem Glauben, dass dieser ja schon auf einer wahren Geschichte basiert und daher als Informationsquelle völlig ausreicht. So werden die Grenzen zwischen Spielfilm und Fakten schnell verwischt, wie die Analyse der Presseberichte aufgezeigt hat. In dem analysierten Beispiel wird ein Interview mit Margaret Humphreys mit Filmszenen eingeleitet, ohne den Übergang von einem zum anderen zu kennzeichnen.³²⁶ In anderen Medienberichten werden historischen Fakten zwischen die Plotzusammenfassung gestreut.³²⁷ Ein Bewusstsein für die Eigenschaften des Spielfilms, dass er trotz „based on a true story“-Label fiktiv ist, würde vielleicht schon reichen, damit die Begleitmedien die Wertigkeit des Films steigern und nicht mindern. Damit stellt sich die Frage, ob es genügt, Aufmerksamkeit für den Spielfilm zu erlangen, um parallel dazu die öffentliche Debatte anzuheizen. Wenn der Spielfilm nur der Auslöser für eine Thematisierung ist, stimmt dies wohl. Der Spielfilm bleibt aber unter Umständen länger greifbar als die Debatte. Der aktuelle Kontext, der den Spielfilm umgibt, verschwindet, aber der Film wird vielleicht auf DVD, im Fernsehen oder über anderen Datenträgern wieder gesehen.

Gedächtnis oder Ideologie?

Was passiert, wenn der Spielfilm, welcher ein Verbreitungsmedium ist, zum Speichermedium wird? Was als Auslöserreiz gedacht war, wird zum produzierenden

³²⁶ Vgl. Fulton, „Sunshine sheds light on Britain’s darkest secret“

³²⁷ Vgl. Schembri, „Building on the sum of the parts“

Medium.³²⁸ Wenn der Spielfilm vom Verbreitungsmedium zum Speichermedium wird, ist die Konsequenz eine Reihe von Gefahren für die Weitergabe von geschichtlicher Information. Die dramaturgischen Maßnahmen, die völlig berechtigt im Spielfilm zur Steigerung der Aufmerksamkeit passieren, können plötzlich zur falschen Darstellung von Geschichte werden. Wie Astrid Erll zusammenfasst:

„Auf kollektiver Ebene können Massenmedien wie populäre Spielfilme die Diskussionen über Erinnerung, Geschichte und Gedenken anregen und prägen; auf individueller Ebene beispielsweise als Ressource für die Imagination von Vergangenheit dienen.“³²⁹

Diese Doppelfunktion birgt eine Gefahr, auf die auch Michael Elm hinweist. Je größer der zeitliche Abstand wird, desto mehr verschiebt sich die kommunikative Tradierung der Erinnerung durch Zeitgenossen auf eine mediale Vermittlung von Geschichte durch die Instanzen des so genannten kulturellen Gedächtnisses.³³⁰ Wie Jan Assmann in *Das kulturelle Gedächtnis* schreibt: „Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein.“³³¹ Daraus schließt sich, wie er weiter beschreibt, dass für das kulturelle Gedächtnis nicht faktische, sondern erinnerte Geschichten zählen.³³² So wird im kulturellen Gedächtnis die Vergangenheit zu symbolischen Figuren.³³³ Frank Stern beschäftigt sich in *Die siebente Kunst als Kulturgeschichte* speziell mit Film und Gedächtnis:

„Kein Film, ob fiktional oder nicht-fiktional, umfasst das visuelle Wissen unserer Zeit, doch die Gesamtheit der verlorenen, wiedergefundenen und über die neuen digitalen Technologien potenziell global verfügbaren Filme schaffen einen virtuellen Ort kollektiver Erinnerungen – ein umfassendes visuelles Gedächtnis.“³³⁴

Das von Stern genannte visuelle Gedächtnis, die Sammlung aller zugänglichen Filme, ist der Pol für die symbolisch vermittelten Gedächtnisse. Daraus resultiert das kulturelle

328 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 5

329 Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 5

330 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 11

331 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 2007, S. 51

332 J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 52

333 Vgl. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 52

334 Frank Stern, „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte“, (Hg.) Frank Stern / Julia B. Köhne u.a., *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien: Mandelbaum 2007, S. 10 – 35, hier S. 13

Gedächtnis, welches individuell geprägt ist, wie auch das kollektive.³³⁵ Dieser Pol ist in ständiger Bewegung, da: „[...] nationale und regionale Filmkulturen eine ständige Zirkulation und Transformation der visuellen Visionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bewirken.“³³⁶ In diesem Pol gibt es Filme, die mehr Potenzial haben das kollektive Gedächtnis zu erreichen und zu prägen und welche, die weniger dazu geeignet sind. Und wie Erll festhält verschwinden selbst die, die es geschafft haben, oft schnell wieder.³³⁷ Aleida Assmann nach können „kollektiv“ nur Gedächtnisformationen genannt werden, die stark verbundene Wir-Identitäten hervorbringen.³³⁸ Denn das kollektive Gedächtnis ist nicht beliebig übertragbar, es ist mit seinen Trägern, den Wir-Identitäten verbunden.³³⁹ Wobei Aleida Assmann festhält: „[...] dass der Begriff des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ zu vage ist, um mit einer gewissen Trennschärfe eine bestimmte Gedächtnisformation von anderen zu unterscheiden.“³⁴⁰ Wie Susan Sontag schreibt sind Fotos, die wieder - erkannt werden, ein Zeugnis dafür, worüber sich eine Gesellschaft Gedanken macht, oder zumindest versucht darüber nachzudenken.³⁴¹ Weiter erläutert sie:

„Solche Gedanken nennt man gern ‚Erinnerungen‘, aber auf längere Sicht ist das eine Fiktion. Strenggenommen gibt es kein kollektives Gedächtnis – das Kollektivgedächtnis gehört in die gleiche Familie von Pseudobegriffen wie die Kollektivschuld. Aber es gibt kollektive Unterrichtung. Das Gedächtnis ist immer individuell und nicht reproduzierbar – es stirbt mit dem einzelnen.“³⁴²

Dieses konkrete Widersprechen zum „kollektiven Gedächtnis“ ist eine Kritik am Begriff, nicht so sehr an der eigentlichen Funktion des gemeinten Prozesses. Dies wird im Folgenden noch klarer:

„Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß dieses wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anders zugetragen habe, samt den Bildern, mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird. Ideologien schaffen fundierende Archive repräsentativer Bilder, die gemeinschaftliche Vorstellungen von dem, was bedeutsam sei, auf eine Formel bringen und voraussehbare Gedanken und Empfindungen auslösen.“³⁴³

335 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 36

336 Stern, „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte“, S. 14

337 Vgl. Erll, *A Companion to Cultural Memory Studies*, S. 389

338 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 36

339 Vgl. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 39

340 A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 35

341 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 99

342 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, ff S. 99

343 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 100

Sucht Sontag „nur“ eine andere Bezeichnung für das kollektive Gedächtnis? Den Begriff „kollektives Gedächtnis“ ersetzt sie mit „Ideologien“.³⁴⁴ Trotz ihrer Kritik an der Bezeichnung „kollektives Gedächtnis“ bleiben die beschriebenen Funktionen erhalten. Die zusätzliche Information die im Wort „Ideologien“ mitschwingt, zeigt die Gefahr in diesem Prozess. „Ideologien“ enthält, dass der Prozess zugleich gefährlich ist, da er falsche Denk- und Wertsysteme transportieren kann.³⁴⁵ Diese zusätzliche Information mitzudenken ist wichtig, wichtiger als die Diskussion, ob etwas als „Gedächtnis“ bezeichnet werden kann, wenn es kein physisches Gedächtnis eines Kollektivs gibt. Dies hält auch Jan Assmann fest, indem er schreibt, dass zwar nur der Einzelne ein Gedächtnis „hat“, aber dass dieses kollektiv geprägt ist. Kollektive „haben“ zwar kein Gedächtnis, jedoch bestimmen sie das Gedächtnis ihrer Mitglieder.³⁴⁶ Außerdem bringt Sontag auf den Punkt, was in dieser Arbeit veranschaulicht werden sollte, das „Sicheinigen“. Dazu hat der Spielfilm Potenzial, das kann in *Oranges And Sunshine* stecken, wie durch die Analysen erläutert wurde. Und vor allem kann er Bilder festlegen, Schlüsselbilder eines Ereignisses, die im Zusammenhang mit der narrativen Geschichte des Films und des Filmerlebnisses in den Köpfen bleiben können. All dies steht in der Möglichkeitsform, da in diesem Rahmen nicht festgelegt werden kann, ob *Oranges And Sunshine* dies schafft oder nicht. Dies kann aber auch gar nicht das Ziel sein. Das Ziel dieser Arbeit kann es nur sein, die Möglichkeiten aufzuzeigen und die Gefahren zu formulieren.

Zeitgeschichte wird zu Geschichte

Zu diesem Prozess schreibt Aleida Assmann, dass im kollektiven Gedächtnis mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen werden, deren bedeutendste Funktion die Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht ist. Diese Mythen lösen sich von den konkreten Bedingungen ihres Entstehens ab und formen so eine zeitenthobene Geschichte, die von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird.³⁴⁷ Denn die zeitliche Begrenzung für das nicht symbolisch vermittelte Gedächtnis, für das biologisch

344 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S.30

345 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S.30

346 Vgl. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 36

347 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 40

vermittelte, ist drei bis vier Generationen, dies entspricht circa 80 Jahren.³⁴⁸ Dieser Begrenzung entgehen das kollektive sowie das kulturelle Gedächtnis.³⁴⁹ Die biologisch vermittelten Gedächtnisse verschwinden mit der Generation, welche die Erfahrungen am eigenen Körper erlebt hat.³⁵⁰

Dazu ist wichtig festzuhalten, dass Medien keine neutralen Träger von Erinnerungen sind.³⁵¹ Das ist ein Grundsatz der Medienwissenschaft, geprägt von Marshall McLuhan: „Das Medium ist die Botschaft.“³⁵² Astrid Erll formuliert die Auswirkung auf Erinnerungen und Geschichte, die durch diesen Grundsatz entstehen:

„[...] media are more than merely passive and transparent conveyors of information. They play an active role in shaping our understanding of the past, in ‚mediating‘ between us (as readers, viewers, listeners) and past experiences, and hence in setting the agenda for future acts of remembrance within society.“³⁵³

Frank Stern fasst dazu zusammen: „Der historische Film ist nicht einfach eine visuelle Geschichtserzählung, sondern in seinen entwickelten Formen gleichzeitig Repräsentation, Ästhetik, Analyse und Interpretation.“³⁵⁴ Das Medium Film fügt also bei der Filmrezeption mehr hinzu, als die Vorlage auf die es sich bezieht. Trotzdem kommt noch die individuelle Wahrnehmung der Filmrezeption dazu. Denn, wie Stern schreibt, die Kameraperspektive wird noch durch die Perspektive der Augen ergänzt.³⁵⁵

Neue Bilder, die Erinnerungen erhalten

Ein symbolisch vermitteltes Gedächtnis braucht Medien um zu funktionieren. Die Nutzbarkeit der Träger ist nicht gleich zu setzen mit der Haltbarkeit. Das Wissen in Büchern wird vergessen, wenn sie keiner liest, auch wenn die Bücher noch erhalten sind. Die Inhalte der Filme verlieren an Wert, wenn sie keiner sieht. Sontag meint dazu: „Wer den Fortbestand der Erinnerung sichern will, der hat es unweigerlich mit der Aufgabe zu tun, die Erinnerung ständig zu erneuern, ständig neue Erinnerungen zu

348 Vgl. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 51

349 Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 36

350 Vgl. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 50

351 Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 139

352 Martin Baltes / Rainer Höltzschl, *absolute Marshall McLuhan*, Freiburg: orange-press 2002, S. 93

353 Astrid Erll (Hg.) / Ann Rigney (Hg.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 3

354 Stern, „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte“, S. 25

355 Vgl. Stern, „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte“, S. 29

schaffen – vor allem mit Hilfe eindringlicher Fotos.³⁵⁶ Was Sontag auf Fotos bezieht, lässt sich allgemein für die medialen Träger der symbolisch vermittelten Gedächtnisse sagen. Der Spielfilm erreicht vielleicht durch seinen höheren Zeitaufwand, im Vergleich zu Fotos, weniger Menschen. Aber dafür kann er mit der zeitintensiveren Beschäftigung eine andere Wirkung erlangen. Vor allem Spielfilme, die einen langen Zeitraum behandeln, haben hier einen wesentlichen Vorteil. Wie im Falle von *Oranges And Sunshine* ist die narrative Handlung ein sehr gutes Hilfsmittel, um die Ereignisse eines langen Zeitraums darzustellen. Hier hat der Film die Möglichkeit, eindringliche Bilder mit wichtigen Informationen zu verknüpfen, obwohl *Oranges And Sunshine* seine Wirkung nicht auf einprägsame Einzelbilder spezialisiert hat beziehungsweise sich wahrscheinlich nicht zum Ziel gesetzt hat, Symbolbilder zu prägen. Trotzdem wird dadurch im kollektiven Imaginären mit neuen Bildern reaktiviert, was historisch abgeschlossen ist und in den persönlichen Erinnerungen abgelagert.³⁵⁷ Wie Aleida Assmann erkennt, trägt der Vorgang des Übersetzens von Erinnerung die Veränderung, Verlagerung und Verschiebung in sich. Weiter schreibt sie: „Was einerseits als eine Form ihres Lebendighaltens betrachtet werden kann, kann auch als eine Gefahr und Bedrohung aufgefasst werden.“³⁵⁸

Wie Susan Sontag schreibt, bedeutet Erinnern immer weniger, eine Geschichte zu wissen, dafür mehr, sich an ein Bild erinnern zu können.³⁵⁹ Dabei sieht sie das Problem nicht darin, sich anhand von Fotos zu erinnern, sondern sich nur an die Fotos zu erinnern. Das Erinnern über das Medium Fotografie verdrängt andere Formen des Verstehens und Erinnerns.³⁶⁰ Es stellt sich also die Frage, wie Spielfilm die Formen des Verstehens und Erinnerns verändert.

Sontag beschreibt, dass das Gedächtnis in Standbildern arbeitet, die Grundeinheit ist das einzelne Bild. Darin gleicht ein Bild einem Zitat oder Sprichwort, das zusammenfassend ist und leichter zu behalten.³⁶¹ Genauer gesagt können Schlüsselbilder für ein Ereignis stehen, sie können viele verschiedene Erinnerungsperspektiven verdrängen und dadurch die eine, vom Film repräsentierte, ersetzen.

356 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 101

357 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 164

358 A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 124

359 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 104

360 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 103

361 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 29

Der Spielfilm hat einen entscheidenden Vorteil der Fotografie gegenüber: Er verbindet die Einzelbilder mit einer Erzählung. Einzelbilder sind einprägsamer, aber die Erzählung ist nötig, um Zusammenhänge zu verstehen und Ereignisse als Ganzes zu begreifen. Sontag fasst dazu zusammen: „Quälende Fotos verlieren nicht unbedingt ihre Kraft zu schockieren. Aber wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen.“³⁶² Aleida Assmann schreibt, dass Erzählung nicht nur eine Anordnung von Ereignissen ist, sondern auch eine kausale Verknüpfung. Diese Verknüpfung ist entweder auf menschliche Intentionen, oder sachliche Wirkungszusammenhänge gestützt. Des Weiteren bringt sie auf den Punkt: „[M]ithilfe der Imagination dürfen Fiktionen über das hinausgehen, was in den Quellen verbürgt ist, sie können dadurch tote Fakten ‚wiederbeleben‘ und Identifikationspotential schaffen.“³⁶³

Dies kann auch ein Vorteil gegenüber einem Dokumentarfilm sein. Dokumentarfilme erzählen zwar auch eine Geschichte, aber haben nur begrenzte Möglichkeiten, diese zu beeinflussen und sich damit leichter verständlich oder einprägsam zu machen. Hier ist die Spannweite groß. Aber der Anspruch an eine Dokumentation ist, dass sie nur begrenzt in die Handlung eingreift, um die „Handschrift“ der Regie klein zu halten und die objektive Abbildung im Vordergrund zu lassen. Die Abgrenzung liegt hier aber bei den Filmemacher_innen selbst. Der narrative Zusammenhalt ist damit der große Vorteil des Spielfilms und gleichzeitig seine große Gefahr.

Aleida Assmann erläutert in *Geschichte im Gedächtnis*, dass gefilmte und verfilmte Geschichten durch Film, Fernsehen, Video und digitale Medien ganz neue massenwirksame Bereiche aufmachen. Damit werden die bewegten Bilder zur Konkurrenz, aber auch zur wichtigen Ergänzung von anderen Medien wie Buch und Museum.³⁶⁴ Sontag beschreibt, dass die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit von den Medien gelenkt wird, in erster Linie durch Bilder.³⁶⁵ Diese Bilder können sich abnutzen. Dies wurde lange Zeit mit einem Abstumpfen des Mitgefühls gleichgesetzt. Aber, wie Susan Sontag weiter erläutert, liegt dies wohl eher am Verlust der Aufmerksamkeit.³⁶⁶

362 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 104

363 A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S.150

364 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, ff S. 152

365 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 121

366 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 122

Hier kommt der Vorteil des Spielfilms gegenüber der Fotografie ins Spiel: Der Inhalt. Die Geschichte eines Spielfilms erfordert eine gewisse Aufmerksamkeitsspanne, dadurch werden die Bilder nicht so schnell abgenutzt. Der Inhalt ist nicht die einzige Stimulation der Aufmerksamkeit. Wie sich in der Filmanalyse gezeigt hat, gibt es viele verschiedene Bereiche des Spielfilms, die das Publikum beim Film hält.

Das Potenzial liegt in der Möglichkeit der Vergegenwärtigung von Geschichte durch den Spielfilm. Gleichzeitig wird damit auch die Verantwortung größer. Die vergangenen Ereignisse werden immer wieder neu mit Bildern versehen, damit neu in das Bewusstsein gerufen, aber auch mit den neu erschaffenen Bildern versiegelt.³⁶⁷ Aber gleichzeitig verdrängen die Filmbilder vielleicht die individuellen Erinnerungen an das Ereignis selbst. Wie Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* formuliert, ersetzt die Reproduktion das einmalige Vorkommen mit einem Massenweisen und gleichzeitig aktualisiert sie damit das Original.³⁶⁸ Wie Benjamin weiter festhält, ist dieses Phänomen an den „großen historischen Filmen“ am handgreiflichsten zu sehen.³⁶⁹

Dies wird umso wichtiger, je weniger Zeitzeugen noch davon berichten können. Und gleichzeitig wird dadurch die Verantwortung des Mediums größer, ein möglichst objektives Bild zu zeigen.

Wenn die Bearbeitung zur Quelle wird

Susan Sontag beschreibt, wie Fotos im Laufe der Zeit wieder zu historischen Zeugnissen werden, auch wenn sie dabei an Reinheit verlieren.³⁷⁰ Sontag bezieht sich hier nicht auf Filme, aber die Frage stellt sich, ob diese Schlussfolgerung nicht auch für Filme, sogar Spielfilme, zutrifft. Vor allem Filme, die sich mit der Abbildung von Vergangenen beschäftigen. Aktuell genügt es vielleicht, Aufmerksamkeit für ein Ereignis zu gewinnen, welches dann parallel zur Filmveröffentlichung in verschiedenen Medien, auf verschiedene Weise, behandelt wird. Aber im Laufe der Zeit wird der Spielfilm fern von diesen begleitenden Medien gesehen werden und in einem neuen Kontext kommen. Wenn keine Augenzeugen des Ereignisses mehr am Leben sind,

367 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S.164

368 Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 13

369 Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 14

370 Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 68

kann der Film dadurch von seinem Spielfilmcharakter mehr zum Zeitdokument werden als ursprünglich gedacht. Eine Generation, die keine Informationen mehr aus erster Hand bekommt, wird einen anderen Blick auf den Film haben. Auch können die Zusatzinformationen weniger werden, da das Ereignis an Aktualität verliert. Dadurch kann der Spielfilm für ein späteres Publikum immer mehr zum Dokument über die Zeit werden und wird vielleicht weniger als Spielfilm wahrgenommen. Dies kann unbewusst passieren oder bewusst, aus Mangel an anderen Quellen. Rosenstone beschreibt, dass wir heute in einer von Bildern geprägten Welt leben und immer mehr Menschen ihre Vorstellungen von der Vergangenheit von Filmen haben. Wobei er betont, dass es sich um alle Genres handelt, Spielfilm, Fernsehen, Dokumentationen, Dokudramas und auch Serien.³⁷¹ Zusammenfassend schreibt Rosentone:

“Today the chief source of historical knowledge for the bulk of the population – outside of the much-despised textbook – must surely be the visual media, a set of institutions which lies almost wholly outside the control of those of us who devote our lives to history.”³⁷²

Michael Elm führt in *Zeugenschaft im Film* einige bekannte Beispiele für dieses Phänomen an. So sei in einigen Geschichtsbüchern Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*³⁷³ zur Vorlage für die Russische Revolution von 1905 geworden. Ebenso hängt die europäische Vorstellung vom Vietnam-Krieg eng mit Filmen wie Coppolas *Apocalypse Now*³⁷⁴ zusammen.³⁷⁵

Die Angst, dass ein Medium sich verselbstständigt und unabhängig von seinem Schöpfer auch zur Gefahr wird, da niemand seine Aussage verteidigen kann, gab es schon bei der Schrift und wurde von Platon formuliert. Platon lässt in *Phaidros oder Vom Schönen* Sokrates sprechen:

„Wer also eine Kunst in Schriften hinterläßt und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung, daß etwas Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug und weiß in Wahrheit nichts von der Weissagung des Ammon, wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als nur denjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind.“³⁷⁶

371 Vgl. Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 22

372 Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 22

373 *Bronenosets Potemkin*, Regie: Sergei M. Eisenstein, SU 1925

374 *Apocalypse Now*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1979

375 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 11

376 Platon, „Phaidros oder Vom Schönen“, *Plato: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, Bd 5, (Hg.) Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 175 – 183, hier S. 179

Was Platon über die Schrift denkt, ist in der Struktur derselbe Gedanke, den Sontag zu Fotos formuliert und der hier am Spielfilm angewendet werden sollte. Walter J. Ong erläutert in *Oralität und Literalität*, dass die kontextfreie Sprache, womit die Schrift gemeint ist, als Gefahr angesehen wurde, da sie vom Autor getrennt wird.³⁷⁷ Genau diese Gefahr steckt auch hinter den Bedenken, einen Spielfilm ohne richtigen Kontext zu zeigen. Die Mediengeschichte lehrt uns, dass Ängste und Bedenken gegenüber Medien, seien es die Schrift, das Buch oder das Internet, sich immer wiederholen und sehr ähnliche Wurzeln haben. Platon hält das Schreiben für eine fremde Technologie, fern vom Denk- und Lernprozess. Doch wie Ong feststellt, ist das Schreiben heute so tief verinnerlicht, dass es Teil unseres Wesens ist.³⁷⁸ Die Schrift lässt sich also aus heutiger Sicht ganz anders einschätzen, als zu dem Zeitpunkt, als sie ein neues Medium war. Die Verwendung von Medien ist ein andauernder Prozess, der in Bewegung ist und sich stetig verändert. Nachdem es einen Boom an Spielfilmen mit historischen Themen gab,³⁷⁹ folgt die kritische Auseinandersetzung, welche im besten Falle die Grenzen klarer macht und die Nutzung des Mediums zum Bestmöglichen verändert.

377 Vgl. Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 9

378 Vgl. Ong, *Oralität und Literalität*, S. 84

379 Vgl. A. Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, S. 153

5. Resümee

Die Intention war, *Oranges And Sunshine* als Beispiel für einen Spielfilm herauszugreifen, der sich mit einem historischen Ereignis befasst. Dabei ist der Film kein Einzelfall und hat auch keine Sonderstellung eingenommen. Trotzdem hat sich der Film gut für die Analyse geeignet, da er einige, wie mir scheint, häufig verwendete Methoden benutzt. In dieser Arbeit wird deutlich, dass die Entstehungszeit des Films die Bearbeitung und Betrachtung beeinflusst. Die Rezeption von *Oranges And Sunshine* wird sich in kürzester Zeit verändern, da sich die Gegenwart des Publikums von dem der Filmemacher_innen unterscheidet. Mit einem gegenwärtigen Blick hat sich diese Arbeit der Frage gewidmet: Welches Potenzial und welche Gefahren liegen im Spielfilm, wenn er sich mit vergangenen Ereignissen befasst?

In *2. Außerhalb des Films* konnte festgestellt werden, dass der Film dem Speichergedächtnis sowie dem Funktionsgedächtnis zugeteilt wird.³⁸⁰ Daher kann der Film einerseits für einen längeren Zeitraum identitätsstabilisierend sein und andererseits als Verbreitungsmedium zur Anregung für andere Medien dienen, um eine öffentliche Diskussion anzuregen. Verbreitungsmedien können Auslöserreize schaffen, ohne selbst Inhalt zu produzieren.³⁸¹ Des Weiteren konnte festgehalten werden, dass der Erinnerungsfilm nach Astrid Erll ein Phänomen der Gegenwart ist.³⁸² Außerdem treffen die Merkmale des Verbreitungsmediums auf den Erinnerungsfilm zu. *Oranges And Sunshine* kann ein gedächtnisproduktiver Film sein, dies kann jedoch immer nur im jeweiligen Medienkontext entschieden werden. Auf jeden Fall ist er ein gedächtnisreflexiver Film, da das Thema „Erinnerung“ auf der inhaltlichen Ebene aufgegriffen wird. Ob der Interpretationsrahmen (2.3) bei *Oranges And Sunshine* absichtlich konstruiert oder zufällig entstanden ist, sei dahingestellt. An diesem Beispiel lässt sich jedenfalls zeigen, wie das mediale Netzwerk die Aufmerksamkeit für einen Spielfilm steigern und gleichzeitig der Spielfilm die Aktualität des behandelten Themas erhöhen kann. Dies ist eine Wechselwirkung, die oft schnell verfliegt, aber nicht unterschätzt werden darf.³⁸³ Konkret konnte für *Oranges And Sunshine* erkannt

380 Vgl. Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 52

381 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, ff S. 4

382 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 4

383 Vgl. Erll, *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, S. 4

werden, dass die Grenzen zwischen Ereignis und Verarbeitung im Spielfilm in der medialen Begleitung des Films verschwimmen. Die Möglichkeit der dramaturgischen Abwandlung der Ereignisse wird weitgehend vergessen. Das wird vor allem durch die direkten Vergleiche der fiktiven Charaktere mit den realen Personen sichtbar.

Meiner Ansicht nach wird die häufige Nutzung des Labels „based on a true story“ die Wirksamkeit verringern. Allerdings kann mit einer gesteigerten Nutzung vielleicht auch der kritische Blick der Zuschauer_innen gesteigert werden. Meine Hoffnung ist, dass „based on a true story“ deutlicher als Teil der Sparte „Spielfilm“ erkannt wird und nicht mit einem eigenen Filmgenre verwechselt oder sogar zum Dokumentarfilm gezählt wird.

Wie in der Figurenanalyse (3.2) gezeigt wurde, lässt sich Platingas Protagonist_innenstruktur auf *Oranges And Sunshine* anwenden. Wie die Ausführungen offenlegen, kann dadurch ein so großes Thema für die Zuschauer_innen leichter greifbar gemacht werden. Außerdem hebt die Analyse hervor, dass dramaturgische Änderungen nötig sind, um zu einer funktionierenden Protagonist_innenstruktur zu kommen. Dies wird vorwiegend beim Merkmal der Antagonisten[_in] sichtbar. Das Erkennen der Gegenfront wird durch konstruierte Begegnungen erzeugt, die besonders auf der Bildebene, durch Assoziationen, in Erscheinung treten.

Die Analyse von Ton, Filmmusik und Voiceover (3.3) macht sichtbar, wie diese insbesondere zur Erhöhung des Tempos verwendet werden. Die analysierten Methoden sind bei Spielfilmen, die einen großen Zeitraum abdecken wollen, besonders nützlich. Wie die genauere Betrachtung gezeigt hat, betrifft dies auch die montierten Sequenzen (3.5). Diese werden vorwiegend dazu verwendet, den Plot zu komprimieren oder Zeitsprünge und Zusammenfassungen zu erzeugen. Außerdem werden diese Methoden in Bezug auf die Inszenierung der Interviews (3.7.1) verwendet. Hier haben sie erstens den gleichen Zweck der Komprimierung, zweitens ermöglichen sie die Aufteilung der Interviews auf verschiedene Zeitpunkte im Plot. Dadurch können die Erzählungen mit den Bildern vom Bindoon-Besuch kombiniert werden, erhöhen die Emotionalität der Sequenz und leiten, durch die „Auflösung“ der Interviews, das Ende des Films ein.

Zur Verstärkung der Authentizität werden technische Fotografien als Archivmaterial verwendet. Dennoch gibt es keine Reproduktion von Schlüsselbildern (3.4) zum Thema Child Migration. Zur emotionalen Erhöhung und zum schnelleren Verständnis des Plots werden kulturelle Bilder verwendet.

In 4. *Gefahren und Potenzial des Spielfilms über historische Begebenheiten* wurde mit einem breiteren Blick diskutiert. Im Falle des fiktiven Films, der die Vergangenheit abbildet und möglicherweise zur Quelle des Bildes über die Vergangenheit wird, ist folgendes zusammenzufassen: Das Potenzial, das diese Spielfilme haben, wurde ausführlich besprochen. Dieses Potenzial sollte genutzt werden, da eine Auseinandersetzung mit Geschichte oder zumindest ein Bewusstsein für sie wünschenswert ist. Wenn es ein Bewusstsein für die Gefahren gibt, kann damit wahrscheinlich ein schmaler Grat gefunden werden, um das Potenzial des Spielfilms auszunutzen.

Ein Zitat von Aleida Assmann aus *Der lange Schatten der Vergangenheit* soll die Arbeit mit einer positiven Aussicht abschließen:

„Erst allmählich bilden sich Formen einer kollektiven Erinnerung, die nicht mehr in die Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung fallen, sondern auf universale Anerkennung von Leiden und therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkungen angelegt sind.“³⁸⁴

384 A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 114

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2006.

Assmann, Aleida, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C.H. Beck 2007.

Assmann, Aleida, *Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung*, (Hg.) Ernst Volland, <http://www.boell.de/bildungskultur/kulturaustausch/kulturaustausch-6769.html>, 19.6.2010.

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 2007.

Martin Baltes / Rainer Höltzschl, *absolute Marshall McLuhan*, Freiburg: orange-press 2002.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Bhabha, Jacqueline, „'Too much disappointing': the quest for protection by unaccompanied migrant children outside Europe“, *Migrating Alone. Unaccompanied and Separated Children's Migration to Europe*, (Hg.) Jyothi Kanics / Daniel Senovilla Hernández / Kristina Touzenis, Paris: Unesco Publishing 2010, S. 91 – 106.

- Constantine, Stephen, „The British government, child welfare, and child migration to Australia after 1945“, *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 30/1, 2008, Taylor & Francis, <http://dx.doi.org/10.1080/03086530208583135>, 4.3.2014, S. 99 -132.
- Elm, Michael, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin: Metropol 2008.
- Erl, Astrid (Hg.) / Ann Rigney (Hg.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin: Walter de Gruyter 2009.
- Erl, Astrid (Hg.) / Ansgar Nünning (Hg.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin: De Gruyter 2010.
- Erl, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2011.
- Erl, Astrid (Hg.) / Stephanie Wodianka (Hg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin: Walter de Gruyter 2008.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Wien: UTB 2013.
- Gaut, Berys, „Identification and Emotion in Narrative Film“, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Hg. Carl Plantinga / Greg M. Smith, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 200 – 216.
- Halbwachs, Maurice, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (*Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Presses Universitaires de France 1925).
- Humphreys, Margaret, *Oranges & Sunshine*, London: Corgi 2011; (*Empty Cradles*, London: Transworld 1994).

Knauf, Diethelm, „Der sagenhafte Südkontinent. Australien als Einwanderungsland“, *Aufbruch in die Fremde. Europäische Auswanderung nach Übersee*, Hg. Dirk Hörder / Diethelm Knauf, Bremen: Temmen 1992, S. 176 – 185.

Kracauer, Siegfried / Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Films. Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Landwehr, Achim (Hg.) / Stefanie Stockhorst (Hg.), *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 2004.

Marvalics, Nina, „Kognitive Empathie als Potenzial“, Dipl., Universität Wien, Fakultät für Psychologie 2005.

Murray, Andrew / Marliyn Rock, „Child Migration Schemes to Australia: A Dark and Hidden Chapter of Australia’s History Revealed“, *Australian Journal Of Social Issues*, 38/2, Mai 2003, S. 149 – 164.

N.N., *On Their Own. Britain’s Child Migrants*, Sydney / Liverpool: Australian National Maritime Museum / National Museum Liverpool. Education Resource 2010.

Ong, Walter J., *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.

Platon, „Phaidros oder Vom Schönen“, *Plato: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, Bd 5, (Hg.) Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 175 – 183.

Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard UP 1995.

Renan, Ernest, „Was ist eine Nation? Vortrag in der Sorbonne am 11. März 1882 von Ernest Renan“, <http://www.comlink.de/cl-hh/m.blumentritt/agr251s.htm>,

01.05.2013, (Michael Jeismann (Hg.) / Hennig Ritter (Hg.), *Grenzfälle - über neuen und alten Nationalismus*, Leipzig 1993)

Schick, Thomas (Hg.) / Tobias Ebbrecht (Hg.), *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin: Vistas 2008.

Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Stern, Frank, „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte“, (Hg.) Frank Stern / Julia B. Köhne/ Karin Moser/ Thomas Ballhaus / Barbara Eichinger, *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien: Mandelbaum 2007, S. 10 – 35.

Artikel aus Tages- und Wochenzeitungen

Elliott, Tim, „Stolen generation“, *The Sydney Morning Herald*, 3.6.2011, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/stolen-generation-20110602-1fh3o.html>, 3.5.2013.

Fulton, Adam, „Sunshine sheds light on Britain’s darkest secret“, *The Sydney Morning Herald*, 26.5.2011, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/sunshine-sheds-light-on-britains-darkest-secret-20110525-1f4ak.html>, 3.5.2013.

Hawker, Philippa, „From ship to fatal shore“, *The Sydney Morning Herald*, 23.5.2011, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/from-ship-to-fatal-shore-20110523-1f01y.html>, 3.5.2013.

Jones, Emma, „Jim Loach: Heritages bears fruit“, *BBC News*, 30.3.2011, <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-12895438?print=true>, 26.4.2012.

N.N., „Margaret Humphreys on Oranges and Sunshine film“, *BBC News*, 22.3.2011, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-nottinghamshire-12818070?print=true>, 29.4.2013.

N.N., „Oranges and Sunshine“, *Barnardos. We believe in children*, http://www.barnardos.org.au/barnardos/html/oranges_and_sunshine.cfm, 26.04.12.

N.N., „Oranges and Sunshine: how the story of Australia’s ‚lost children‘ made it to the silver screen“, *The Guardian*, 14.3.2011, <http://www.guardian.co.uk/oranges-and-sunshine/oranges-sunshine-jim-loach-director-interview-emily-watson/print>, 26.4.2012.

Schembri, Jim, „Building on the sum of the parts“, *The Sydney Morning Herald*, 3.6.2011, <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/building-on-the-sum-of-the-parts-20110602-1fh26.html>, 3.5.2013.

Audiovisuelle Medien

Oranges And Sunshine, Regie: Jim Loach, DVD Icon Home Entertainment UK 2011; (*Oranges And Sunshine*, UK / Australien 2010)

Prime Minister says sorry, Video veröff. bei YouTube von ABC News Australia, 16.11.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=JWW3Vlj2z4E>, 29.4.2014.

Abbildungsnachweis

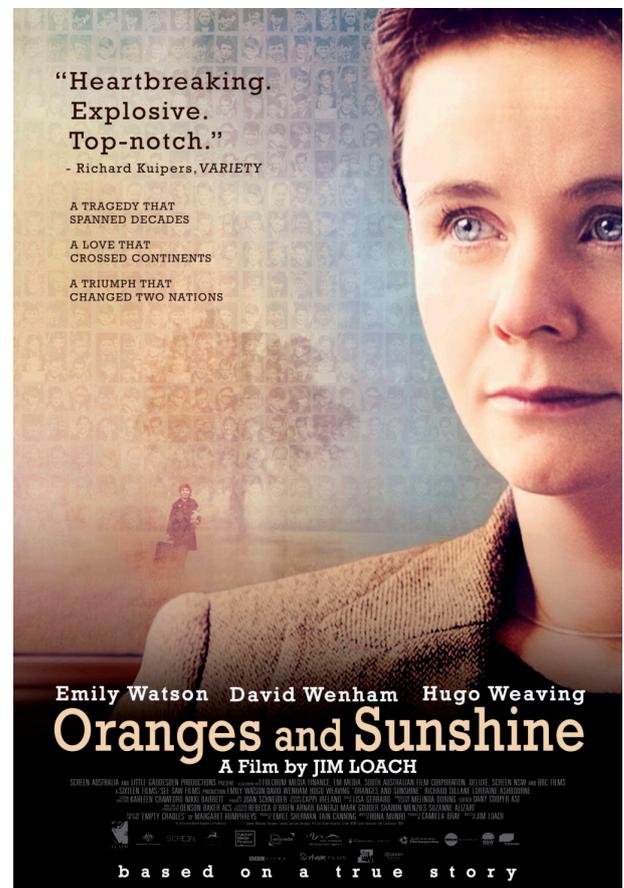
Für alle in der Arbeit abgebildeten Filmstills (Abb. 1 - 86):

Oranges And Sunshine, Regie: Jim Loach, DVD Icon Home Entertainment UK 2011;
(*Oranges And Sunshine*, UK / Australien 2010)

Anhang



Plakat Australien



Plakat Großbritannien

Abstract

Die Gefahren und das Potenzial, die im fiktiven Film stecken, wenn er sich mit der Verarbeitung vergangener Ereignisse beschäftigt, sind breit gefächert. Schon der Untertitel sagt aus, dass diese Fragen im Zentrum der Arbeit stehen: Kann ein Spielfilm die Sicht auf ein vergangenes Ereignis prägen oder verändern? Was passiert, wenn der Film durch einen Generationswechsel seine Rahmen der Rezeption verliert und dadurch vielleicht sogar zur Quelle der Vergangenheit vorstellung wird?

Diesen Fragen nähert sich die Arbeit an - immer im Bezug auf Jim Loachs „*Oranges and Sunshine*“ aus dem Jahr 2010. *Oranges and Sunshine* befasst sich mit dem Thema der Emigration von Kindern, die von Großbritannien nach Australien gebracht wurden, die so genannten „*Forgotten Australians*“. Dieser Spielfilm ist außerdem mit dem Label „based on a true story“ versehen, auch darauf wird ein Augenmerk gelegt. Im Aufbau der Arbeit wird erstens das „Außerhalb“ des Filmes betrachtet. Dabei sind vor allem die Texte von Aleida Assmann der Ausgangspunkt der Betrachtungen zu den Themen „Erinnern“ und „Vergessen“. Die Interpretationsrahmen mit welchen „*Oranges and Sunshine*“ versehen ist, sowie die Merkmale des „Erinnerungsfilmes“ nach Astrid Erll werden ebenfalls analysiert. Dazu wird das Mediennetzwerk rund um den Film exemplarisch betrachtet. Zweitens, und das ist der größere Teil der Arbeit, zeigt eine klassische Filmanalyse auf wie der Film seine Wahrnehmung als Quelle des Vergangenen fördert. Aber auch an welchen Punkten er sich von einer neuen Bebilderung des Vergangenen fern hält. Drittens werden die Gefahren und Chancen des Spielfilms in einem breiteren Blick, aus der Distanz zu „*Oranges and Sunshine*“, diskutiert.

Lebenslauf | Anita Buchart

Bildung

seit 2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2004 – 2007	Aufbaulehrgang Multiaugustinum, St. Margarethen im Lungau
2001 – 2007	Fachschule für wirtschaftliche Berufe, Saalfelden
1997 – 2001	Hauptschule Lofer
1993 – 1997	Volksschule Unken

Kunst und Kultur

2014	Spielzeit 2014/15 Regieassistenz Landestheater Niederösterreich, St. Pölten
2014	Regieassistenz bei „The Lyons“, Regie: Hakon Hirzenberger, Phönix Theater, Linz
2013	Regieassistenz bei „Queen Recluse“, Regie: Martin Schmiederer, Schauspielhaus, Wien
2013	Regieassistenz bei „Komtesse Mizzi“ I „Leutnant Gustl“ Regie: Helga David, Schnitzler im Thalhof, Reichenau
2013	Regiehospitantz bei „Plebs Coriolan“, Regie: Kevin Rittberger, Schauspielhaus Wien
2013	Regieassistenz bei „Plotting Psycho“, Regie: Dominic Oley TAG, Wien
2012	Regiehospitantz bei „Macbeth“, Regie: Hakon Hirzenberger, Sommerspiele Pertoldsdorf
2011	Ausstellungsassistenz „Awfull Wonderful“ Performance Space, Sydney
2011	Praktika Sydney Film Festival, Sydney
2008 – 2010	Grafikerin bei der „Österreichischen Textilzeitung“, Manstein Verlag, Wien

