

Joachim Paech

Erinnerungsbilder¹

MEMENTO von Christopher Nolan und der postmoderne Film

Auch zwanzig Jahre nach dem Höhepunkt der ‚Postmoderne-Debatte‘ in Deutschland² in den 80er Jahren ist noch immer kein Begriff in Sicht, der die Missverständnisse der Nachzeitlichkeit, die mit dem Wort ‚Post-Moderne‘ verbunden sind und wesentlich in der Vorstellung vom ‚post-histoire‘ zum Ausdruck kommen, vermeiden lässt. Zwar bietet sich im Zusammenhang mit der Diskussion um die ‚Modernisierung der Moderne‘ als ‚reflexiver Modernisierung‘³ die additive Lösung einer ‚zweiten Moderne‘ an, dann bleiben jedoch viele Phänomene, die als Symptome der Postmoderne gehandelt wurden, schwer vermittelbar (es sei denn, die ‚Tendenz zur Reflexivität‘ faßt sämtliche Symptome zusammen): Das sind die Kritik der ideologischen ‚großen Erzählungen‘ (Lyotard⁴) in einer Kultur des Spätkapitalismus (Fredric Jameson⁵), die nur noch als Pastiche oder Zitatencollage vergangener Epochen der Kunst- und Kulturgeschichte wahrgenommen wurde. Neben der Literatur (Thomas Pynchon oder Robert Coover), neben der Malerei (zu nennen wären etwa Jeff Koons oder intermediale Künstler zwischen Malerei und Fotografie wie Gerhard Richter, Cindy Sherman oder Jeff Wall) und neben der Architektur (zusammengefasst in der Architekturtheorie bei Charles Jencks) konnte es nicht ausbleiben, dass auch der Film ‚postmodern‘ gewendet wurde.

In der Bestimmung dessen, was unter ‚postmodernem Film‘ zu verstehen sei, kann man zwischen kumulativen und symptomatischen Definitionen unterscheiden. Während auf der einen Seite bestimmte Merkmale auffällig sind wie die Ästhetik der Künstlichkeit, die Faszination der Gewalt oder das ständige zitierende Verweisen auf Beispiele aus der Kunst-,

¹ Gedruckt erschienen in: Anna Zika (Hg.) ‚the moving image‘ - Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes. Weimar (VDG), S.152-165

² Ich nenne hier nur zwei Veröffentlichungen (neben Albrecht Wellmers und Peter Bürgers intensiver Diskussion der philosophischen und literarischen Postmoderne): Andreas Huyssen, Klaus R.Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986 und für die englische Mediendiskussion: ‚Postmodern Screen‘, Heft 2, Jg. 28 1987 der Zeitschrift Screen

³ Vgl. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt/M (es 1705) 1996

⁴ Jean Francois Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Tumult 4, 1982, S.131-142 und Jean-Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen. Wien 1986

⁵ Fredric Jameson: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: A.Huyssen, K.R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986, S.45-102

Kultur- und auch der Filmgeschichte selbst bis hin zur Dominanz des Remakes, geht es auf der anderen Seite um den Film als Symptom für kulturelle Veränderungen, die sich zum Beispiel durch die Mythologisierung der eigenen Mediengeschichte des Kino-Films ausdrückt. Hans-Thies Lehmann⁶ hat in diesem Sinne den erzählten ‚Mythos im Kino‘ (z.B. *Citizen Kane* 1941 von Orson Welles) vom ‚Kinomythos‘ unterschieden, der dazu angetan sei, Mediengeschichte in Naturgeschichte zu verwandeln (vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*⁷), indem er die Wahrnehmung des Zuschauers vollkommen mit seiner eigenen Realität ausfüllt. Wenn sich die Sammlung von Merkmalen des postmodernen Films nicht in der Behauptung eines neuen Genres erschöpft und die Beschreibung von Symptomen (Hang zum Mythos) nicht auf die Klage über die ‚Agonie des Realen‘ und die Behauptung einer neuen Hyperrealität (Baudrillard⁸) der Medien hinausläuft, dann lässt sich als gemeinsamer Nenner im Diskurs über den postmodernen Film die Tendenz zu einem Verfahren der **Reflexivität** ausmachen: Die Ästhetik der Künstlichkeit verweist ebenso wie die Medienzitate auf die Medialität des Films selbst, die als „ein Reflex auf die zunehmende Mediatisierung der Lebensumwelt, die sich in den Filmen in vielfältigen Formen widerspiegelt“⁹, in den Filmen selbst zum Ausdruck kommt. Es gibt kaum noch einen aktuellen Film, der nicht in irgendeiner Weise auf die Produktion (z.B. Altman: *The Player*, 1992) oder die (Kino-)Rezeption (z.B. das Sequel *Scream* von Wes Craven ab 1997) von Filmen rekurriert oder Fernsehen und Video zum Bestandteil seiner Narration macht. „Künstlichkeit ist hier jedoch kein Mittel der Illusionsbrechung, um traditionellen Erzählformen den Schein der Natürlichkeit zu nehmen, sie als etwas Gemachtes, Konstruiertes vorzuführen“¹⁰ im Sinne etwa der Brechtschen Verfremdung, sie dient vielmehr der Selbstkonstitution des Kino-Films als Mythos in einem Moment, als sich das Kino als Ort für den Film aufzulösen beginnt. In diesem Sinne symptomatisch sind Filme wie *Truman Show* (1998) von Peter Weir, der nicht etwa sich selbst als Medium reflexiv zur Disposition stellt, sondern das Fernsehen als Medium (der Manipulation) von sich selbst als dessen natürlicher und daher wahrhaftiger Umwelt unterscheidet (ähnlich *JFK* 1991 von Oliver Stone).

⁶ Hans-Thies Lehmann: *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt/M 1983, S.572-609

⁷ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.(es 92) 1964

⁸ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978

⁹ Ernst Schreckenberger: *Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage*. In: D.Bordwell, Th.Elsaesser, M.Sandbothe, E.Schreckenberger, G.Seeßlen: *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt/M. 1998, S.120

¹⁰ Ebd.

Was diesen Definitionen, die auf vielfach zutreffenden Beobachtungen beruhen, fehlt, ist eine tragfähige Bestimmung der **kinematographischen** Moderne, von der ein postmodernes Kino unterschieden werden kann, weshalb der Gegenbegriff gegenüber dem postmodernen auch stets der ‚klassische‘ und nicht etwa der moderne Film ist. Tatsächlich gibt diese kinematographische Moderne ein eigenartig paradoxes Bild ab: Einerseits ist der Kinematograph seit seiner Einführung durch Edison und die Brüder Lumière am Ende des 19. Jahrhunderts zum Leitmedium der Modernisierung sämtlicher Lebensverhältnisse geworden, weil er zum ersten Mal in der Lage zu sein schien, das Leben selbst im Bewegungsbild zu reproduzieren, indem er ‚als technisch-apparatives Medium‘ das industrielle Wesen der Moderne mit allen anderen Dispositiven der mechanischen Beschleunigung wie der Eisenbahn, dem Auto oder Flugzeug zum Ausdruck brachte. Als Massenmedium wurde der Kinematograph zum wesentlichen Element der populären Kultur der Großstädte, wo sich die Schaufenster in den nächtlichen Straßen mit den Filmleinwänden im Dunkel der Kinos abwechselten, was sehr schön in Walter Ruttmanns Film *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1927) zu beobachten ist.¹¹ Aber es ist nicht zufällig von der Modernität des Kinematographen als technisch-apparativem Medium die Rede, das sich vom Film als Programm und Ästhetik und vom Kino als Aufführungs- und Rezeptionsort unterscheidet. Und tatsächlich haben sich nach einer kurzen Phase der Faszination der apparativen Technik des Kinematographen und des ‚cinema of attraction‘¹² die traditionelle Erzählweise des bürgerlichen Romans des 19. Jahrhunderts und dessen Themen auch im Film wieder durchgesetzt in einer Rezeptionssituation, die sich im Kino von der des traditionellen Theaters bis in die kulturellen Gewohnheiten des Publikums hinein nicht grundsätzlich unterscheidet. Der Kinofilm ist seitdem zum idealen Medium der Anpassung an die Kultur der Moderne unter den Bedingungen und Formen der Tradition geworden, was sehr zur Popularität und ideologischen Funktion des Kinofilms beigetragen hat (u.a. rührt daher auch der Kino-Erfolg des Heimatfilms der 50er Jahre). Dieser ‚klassische Kinofilm‘, der in der Regel mit der ‚standard version‘ (Bordwell¹³) des Hollywoodfilms identifiziert wird, hat stets seine technisch-apparative Medialität zugunsten seiner Transparenz zur illusionären Realität des Erzählten unterdrückt. Abgesehen vom Avantgardefilm – aber das ist eine andere

¹¹ Vgl. Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, London 1995 oder Anne Friedberg: *Window shopping: Cinema and the postmodern*. Berkeley 1993

¹² Vgl. Tom Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990, S.56-62

¹³ David Bordwell: *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass., London 1997

Geschichte - hat erst das europäische ‚cinéma de la modernité‘¹⁴ zum Beispiel der *Nouvelle Vague* diese im Tonfilm noch verstärkte Dominanz des klassisch erzählenden Kinos durchbrochen, indem es auf das reflektierte, was an ihm ‚modern‘ war, nämlich seine spezifische Medialität, die es nun jedenfalls im Film reflexiv zur Geltung gebracht hat. So beginnt zum Beispiel Jean-Luc Godards Film *Le mépris* [*Die Verachtung*, 1963] mit einer langen Kamerafahrt im Films selbst und der Film insgesamt erzählt die Geschichte einer Filmproduktion am Set, deren Regisseur ‚im Film‘ Fritz Lang ist.



Abb. 1 : Godard: Le Mépris

Diese Ebene der Reflexivität gipfelt im Selbstzitat, indem der Film sich selbst im eigenen Spiegel spiegelt und sich auf einer zweiten, narrativen Ebene im Zuge einer Binnendifferenzierung zum Thema macht. Grundsätzlich kommt es dabei nicht zum Bruch, der Spiegel bleibt intakt, weil das Medium der Produktion des Films, die Kamera in diesem Fall, die den Film aufnimmt, nie dieselbe sein kann wie jene, die im Bild zu sehen ist¹⁵. Statt dessen kommt es zu einer Verstärkung des Illusionscharakters des nach wie vor ‚klassischen‘ Erzählens, indem das Medium des Erzählens in den Illusionsraum (oder die Fiktion) des Erzählten integriert wird. Diese Ebene der Selbstreflexivität hat also teil am Prozeß jener Mythologisierung des Mediums, die Hans Thies Lehmann als Charakteristikum des postmodernen Films bezeichnet hat. Allerdings besteht die Gefahr, dass der ‚Virus medialer Reflexivität‘ auch die eigenen medialen Bedingungen des filmischen Erzählens befallen und zerstören kann. Ein Filmriß ist dann nicht mehr etwas, was auf einer Leinwand im Film geschieht, während der Film, der den Riß zeigt, intakt bleibt, um ihn zeigen zu können, sondern ein Ereignis, das das gesamte mediale Dispositiv der Repräsentation außer Kraft

¹⁴ Vgl. D.Chateau, A.Gardies, F.Jost (Hg.) : Cinémas de la modernité. Films, théories. Paris 1981

¹⁵ Vgl. Christian Metz: Das Dispositiv zeigen. In Ders.: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997, S.69-76

setzt, indem es in sich selbst implodiert. Wir sprechen dann von der Entropie¹⁶ der Struktur, deren Auflösung sich nicht einmal mehr selbst reflexiv zum Ereignis machen kann.

Diese Darstellung des gegenwärtigen Zustands der Filmästhetik bezieht sich also auf die folgenden Beobachtungen:

- Filme erzählen kaum noch medientransparent und geradlinig ihre Geschichten (klassische ‚*standard version*‘), sondern machen sich selbst und die neuen konkurrierenden elektronischen Medien reflexiv zum Bestandteil ihrer Fiktionen, was zur affirmativen Mythologisierung ihrer selbst führt. Diese Situation würde ich ‚postmodern‘ nennen, weil hier der Film die Modernität seiner apparativen Technik zwar thematisiert, indem er sie jedoch zugleich als Mythos zum Bestandteil seiner medialen Ästhetik macht.
- Filme sind spätestens seit den 60er Jahren dabei, die zweifache Grundlage aufzugeben, durch die sie als Kinofilme zum Leitmedium der Unterhaltungsindustrie des 20. Jahrhunderts wurden: Es handelt sich beide Male um vorfilmische Dispositive aus dem 19. Jahrhundert, nämlich die optisch-chemische Technik der Fotografie und die Veranstaltungsform des Theaters im Kino. Filme werden seitdem überwiegend im Fernsehen, auf Home-Video, per DVD, VCD etc. distribuiert und seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts auch in Teilen oder ganz produziert. Noch sind Kinos Filmtheater im traditionellen Sinne (und so sind sie auch reflexive Handlungsorte in ‚postmodernen‘ Filmen¹⁷); in nächster Zukunft werden digital aufgezeichnete und distribuierte Filme überall, wo ein Kabelanschluß erreichbar ist, gezeigt werden können, vorzugsweise in Kaufhäusern, Malls, Bahnhöfen, Flughäfen etc., d.h. dass Filme nur noch ‚en passant‘ gesehen werden, was sich auf ihre Ästhetik auswirken wird (ein Beispiel dafür ist Tarantinos *Pulp Fiction*, 1994). Das bedeutet, dass Kinofilme dann ästhetisch aktuell sind, wenn sie ihre eigene mediale Auflösung reflektieren, indem sie sich entweder in ihren eigenen Mythos (postmodern) zurückziehen, oder diese Auflösung unmittelbar reflektieren. Filme wie *Cinema*

¹⁶ Vgl. Joachim Paech: Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film. In: Ders.: Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film. Berlin 2002, S.112-132 (zuerst in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. München 1999, S.122-136)

¹⁷ Vgl. Anne Paech und Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000

Paradiso (1988) von Giuseppe Tornatore oder neuerdings *The Majestic* (2001) von Frank Darabont, deren Kinogeschichten Erinnerungen ans Kino sind, gehören zu den postmodernen Kinomythen; Christopher Nolans Film *Memento* (2000) wird sich als Grenzfall herausstellen, der zwischen Mythos und medialer Dekonstruktion auch an der Grenze zu den neuen Medien steht, wenn auch auf der Seite des ‚alten‘ Kinofilms.

Bevor es ausschließlich um Christopher Nolans Film *Memento* gehen wird, sind noch einige Anmerkungen zur Frage des Mediums und der Medienreflexivität angebracht. Bis in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts war es üblich, mit Medien die technisch-apparativen Medien der Massenkommunikation zu bezeichnen, um sie damit von den traditionellen Künsten zu unterscheiden. Medien im funktionalen Verständnis sind dann sowohl Institutionen als auch konkrete apparative Dispositive. Das Fernsehen zum Beispiel ist ein Sender wie das ZDF, aber auch der Fernseher, ein Gerät, das bei uns zu Hause steht oder die Verbindung zwischen beiden und das was wir tun, wenn wir das Gerät einschalten und an den Sendungen des ZDF teilnehmen. Seitdem hat die Durchdringung fast aller kultureller Bereiche mit technisch-apparativen Medien dazu geführt, dass der Medienbegriff auf alles angewendet wird, was in irgend einer Weise eine Kommunikationsfunktion erfüllt, was (nach Niklas Luhmann) bis zur Gesellschaft insgesamt reichen kann. Heutzutage ist alles ‚Medium‘ - was für die Medienwissenschaft zum Beispiel erhebliche Probleme der Präzisierung ihres wissenschaftlichen Gegenstandsbereichs mit sich bringt. Die funktionale Bestimmung von ‚Medium‘ als ‚Mittel zum Zweck der Kommunikation‘ kann über das ‚Medium‘ nicht kommunizieren, weil es dafür immer schon vorausgesetzt ist (ich kann nicht mit demselben Nagel einen Nagel in die Wand schlagen). Das bedeutet, dass ich für das Medium selbst eine Unterscheidung treffen muss, durch die das, was vorausgesetzt werden muß, in dem, wie es erscheint, beobachtet werden kann. Das Medium als Voraussetzung für eine Form kann nur in der Form beobachtet werden, die es ermöglicht hat. Luft zum Beispiel ist unsichtbar, aber in der Form von Wind spürbar und in der Form von Nebel sichtbar oder durch eine Formel anschreibbar. Der Film als Medium ist im Kino unsichtbar und nur in der Form des Bewegungsbildes zur Darstellung seiner Erzählung sichtbar. Und auch das Kino selbst wird zum bloßen Medium der Darstellung und Rezeption eines Films, wenn es gelingt, durch narrative Spannung und ästhetische Faszination allein die dargestellte Form zum Gegenstand der Wahrnehmung werden zu lassen (in diesem Sinne sagt man zurecht, dass man ‚in einen Film‘ geht).

Soll unter diesen Umständen das ‚Medium selbst‘ dargestellt werden, dann wiederum nur als thematisierte Form, das heißt als Kino zum Beispiel, in das die Personen der Filmhandlung gehen, während ihnen die Zuschauer im Kino zusehen. Das im Film dargestellte Kino kann auf keinen Fall dasselbe sein wie das Kino, in dem es auf die Leinwand projiziert wird. Diese Wiederholung des Mediums als Form in einem anderen Medium ist das, was ein intermediales Verfahren oder Medienreflexivität genannt werden kann. Der Grenzwert der Medienreflexivität ist die Tautologie der Wiederholung desselben Mediums ohne raumzeitliche Differenz, weil hier die Form in ihre Medialität implodiert: Im Kino ist dann die Leinwand ein Spiegel, der aktuell an Ort und Stelle dasselbe Publikum zeigt, das vor dem Spiegel sitzt¹⁸.

In den elektronischen Medien ist dieser medienreflexive Spiegelungseffekt als Rückkoppelung bekannt. Die Rückseite dieser Wiederholungen desselben Mediums als Form ist der Filmriß, in dem das Medium ebenfalls in Erscheinung tritt, aber um den Preis der Zerstörung der Form, was auch die Zerstörung des Mediums bedeutet.

Und nun zum Film *Memento* von Christopher Nolan. Eine kurze Wiedergabe des Plots der Erzählung wird sehr schnell deutlich machen, dass zwischen dem Plot der Erzählung und ‚dem Film‘ eine wesentliche Differenz besteht. Leonard Shelby war als Angestellter einer Versicherung mit der Überprüfung von Versicherungsfällen befasst, bis eines nachts seine Frau in seiner Wohnung vergewaltigt und getötet und er selbst bewusstlos geschlagen wurde, nachdem er einen der Täter getötet hat. Der zweite Täter konnte unerkannt entkommen, so dass die Polizei überhaupt nur von einem, inzwischen getöteten Täter ausgegangen ist. Obwohl Leonard von dem Schlag über den Kopf eine partielle Amnesie, einen Verlust seines Kurzzeitgedächtnisses davongetragen hat, sucht er den entkommenen Mörder seiner Frau, findet ihn schließlich und erschießt ihn.

Die erzählte Geschichte beginnt mit einem Gewaltakt, der bei Leonard einen Filmriß, einen Verlust des Bewusstseins zur Folge hat, der sich danach als Verlust des Kurzzeitgedächtnisses ständig wiederholt, während das Gedächtnis bis zu jenem Augenblick der Gewalt intakt geblieben ist. Leonards Problem ist also, diesen ständigen Filmriß oder Erinnerungsverlust, der eine Kontinuität des Erlebens unmöglich macht, zu kompensieren, den Riß zu

¹⁸ In dem Film von Juan Carlos Tabio: *The Elephant and the Bicycle* (1994) sitzt am Schluß ein Publikum vor der Leinwand, auf der es sich selbst sich zusehen sieht. Enttäuscht von diesem ‚Programm‘ verlassen die Zuschauer ihrer selbst das Kino.

überbrücken, Wahrnehmung und Erinnerung außerhalb des Gedächtnisses zu koordinieren. Er bedient sich dabei der beiden kulturellen Medien, die traditionell dazu dienen, das Kurzzeitgedächtnis mündlicher Kommunikation zu verzeitlichen, damit überhaupt erst eine Geschichte und eine Kultur entstehen können: Schrift und Bild. An ihm selbst durch Tattoos verkörperte Schrift und beschriftete Bilder (Polaroid-Fotografien) ermöglichen als Aufschreibsysteme die Wiederholung von Ereignissen als deren entäußertes Gedächtnis.

Die nicht weniger interessante Seite der Schrift¹⁹ soll hier dennoch vernachlässigt werden. Die Konzentration auf die Bilder meint die Fotografie als dasjenige Medium, das auch ein Bestandteil des Films ist, mit dem die Geschichte erzählt wird und das an den Stellen des Bruchs auf der Ebene der Darstellung diesen Bruch oder mentalen Filmriß überbrücken soll. Der Film heilt also die Wunde, von der er erzählt, mit demselben medialen Mittel, dessen er sich als Medium der Darstellung bedient. Auf diese Medienreflexivität wird gleich noch zurückzukommen sein.²⁰

Vordergründig handelt der Film von einem Rachefeldzug und auf dieser (Plot-) Ebene folgt er dem ‚klassischen‘ Muster der ‚*standard version*‘ des Hollywood-Films. Viel grundsätzlicher jedoch geht es um Erinnerung, was der Titel des Films *Memento* auch andeutet. Erzählungen stellen vergangene Ereignisfolgen dar (‚Es war einmal ...‘), die im Akt des Erzählens vergegenwärtigt werden. In Filmen sind erzählte Ereignisse und ihre filmische Erzählung gleich gegenwärtig (das Präsens der Präsenz), wir können als Zuschauer das eine durch das andere scheinbar unmittelbar erleben, weil der fiktionale Film (anders als der dokumentarische) die erzählten Ereignisse nicht als vergangene, sondern als hier und jetzt gegenwärtige erzählt. Dennoch benötigen wir in jedem Fall unser Erinnerungsvermögen, um den Ereignisverlauf sinnvoll ordnen, durch Wiedererkennen anordnen und unserem Alltagswissen logisch zuordnen zu können. Wird diese Ordnung gestört, sind wir dennoch in der Regel problemlos in der Lage, zum Beispiel Ursache und Wirkung in ihren kausalen oder Ereignisfolgen, in ihrer zeitlichen Ordnung also wieder herzustellen. Ein Flashback zum

¹⁹ Vgl. Joachim Paech: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ‚Schreiben mit Licht‘ oder ‚L’image menacé par l’écriture et sauvé par l’image même‘. In: Michael Wetzels, Herta Wolf (Hg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, München 1994, S.213-233 oder Joachim Paech: Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film. In: V.Roloff, S.Winter (Hg.): Godard intermedial. Tübingen 1997, S.41-56

²⁰ Auf eine psychoanalytische Diskussion ‚angehaltener Bilder‘ im (postmodernen) Film kann hier nur hingewiesen werden: Maureen Turim: The Fantasy Image. Fixed and Moving. In: Jon Lewis (ed): The End of Cinema as we know it. American Film in the Nineties. New York 2001, S.158-167

Beispiel kann in einem Film dazu dienen, eine erzählte personale Erinnerung zu vergegenwärtigen, und es fällt uns nicht schwer, auch mit Hilfe bestimmter Codes der Überleitung, zwischen zwei filmischen Gegenwart, die jedoch unterschiedliche Zeiten bedeuten, zu unterscheiden.

Der Film *Memento* macht nun etwas vollkommen ‚Verrücktes‘, indem er Erinnerung nicht etwa als Flashback-Verfahren der nach wie vor linearen narrativen Struktur (ganz oder teilweise) einschreibt, vielmehr konstruiert der Film von Anfang (des Films) an seine Geschichte vom Ende seiner Erzählung her, die er in einer Folge von Sequenzen rekonstruiert. Dabei entsteht nicht etwa eine erzählte Geschichte, sondern die Erinnerung daran, denn das, was sich ereignet, ist immer schon geschehen, und wir als Zuschauer müssen uns an die Wirkung von Handlungen erinnern, wenn wir deren Ursache beobachten. Leonard geht es in umgekehrter zeitlicher Folge der Ereignisse ganz genauso, auch er muß sich an das, was geschehen ist, als ein zukünftiges Ereignis erinnern können, um es in eine Ereignisfolge einordnen zu können. Beiden, Leonard und den Zuschauern, sind dabei die Polaroid-Fotos, die Leonard immer wieder macht, hilfreich. Wenn Leonard das Hotel, in dem er wohnt, fotografiert, dann um in Zukunft dorthin zurückzufinden. Wir als Zuschauer erkennen umgekehrt im Foto den Ort wieder, an dem sich in Zukunft etwas bereits ereignet hat, an das wir uns dadurch erinnern. Die Fotos verbinden also nicht nur für Leonard die diskontinuierlichen Ereignisse zu einer wiedererkennbaren kontinuierlichen Handlungs- als Ereignisfolge, sondern sind auch für uns Zuschauer Markierungsbilder beim Zusammenfügen diskontinuierlicher Ereignisse zumal in zeitlich und logisch umgekehrter Abfolge. Auch wir haben nur unser Kurzzeitgedächtnis des gerade im Film Gesehenen, um uns an die Wirkung zu erinnern, die auf die Ursache folgte, die wir gerade sehen – dazwischen ist das Foto eine Klammer, die beide Enden zusammenhält, für Leonard und für uns. Nelson Goodman hat in seiner Diskussion (um-)gedrehter Geschichten²¹ darauf hingewiesen, dass wir uns dann, wenn wir zwar das Ziel, aber die Ereignisordnung (noch) nicht kennen, die zum Ziel führt (weil der Film seine Geschichte rückwärts erzählt), wir uns gewöhnlich an die Erzählordnung halten,

²¹ Nelson Goodman: *Gedrehte Geschichte oder Story, Studie, Symphonie*. In ders.: *Vom Denken und anderen Dingen*. Frankfurt/M. 1987, S.158-174 – Auch Martin Amis erzählt in seinem Holocaust-Roman *„Times Arrow or The Nature of the Offence“* (London 1991) seine Geschichte rückwärts, zu Beginn von der Gegenwart am Ende des Lebens zum drohenden Tod durch medizinische Experimente durch die Nazis zur Kindheit und Geburt in den 30er Jahren. Indem sich die Erzählung nicht chronologisch vom Holocaust weg, sondern in der Logik des Erinnerns auf die Ereignisse zu bewegt, steht das, was wir als Vergangenheit wissen, dennoch immer wieder als unausweichlich Zukünftiges, das erst noch gewesen sein wird, bevor.

ohne dass jedoch ein direkter Zusammenhang zwischen beiden Ordnungen bestehen muß, was die Geschichte spannend macht, obwohl wir ihr Ende bereits kennen und (in *Memento*) Leonard den Mörder seiner Frau bereits gefunden und erschossen hat. Die Verwirrung oder Un-Ordnung wird noch dadurch gesteigert, dass parallel zu der rückwärts und in Farbe erzählten Geschichte der Rache eine vorwärts in schwarz-weiß erzählte Erinnerung Leonards an einen Fall von partieller Amnesie verläuft, den er als Versicherungsagent auf seine Glaubwürdigkeit hin zu untersuchen hatte, bevor er selbst sein Kurzzeitgedächtnis verloren hat. Diese tragische Geschichte von Sammy Jankis und seiner Frau erzählt er während seines Rachefeldzugs im Hotelzimmer am Telefon (noch ohne es zu wissen) demselben Mann, den er später als Mörder seiner Frau erkennen und erschießen wird, d.h. den er bereits aus unserer Sicht der Zuschauer identifiziert und erschossen hat. Diese Erzählung Leonards am Telephon und ihre szenische Darstellung im Flashback funktioniert wie ein Ariadnefaden kontinuierlichen Erzählens, auf den der Film im Labyrinth seiner rückwärts ablaufenden diskontinuierlichen Sequenzen immer wieder zurückkommen kann. Die Erzählungen in Farbe und in schwarz-weiß werden an einem Punkt zusammengeführt, von dem gleich noch die Rede sein wird und an dem den Fotografien im Film eine zentrale, man kann sagen ‚überdeterminierte‘ Bedeutung zukommt.

Daher muß es zunächst einmal um diese Fotografien selbst gehen. Leonard macht Polaroid-Aufnahmen von Ereignissen, an die er sich unbedingt erinnern zu müssen glaubt. Das Besondere an Polaroid-Fotos ist, dass sie den Akt des Fotografierens und den fotografierten Moment *fast* gleichzeitig, auf jeden Fall in derselben Situation, miteinander verbinden. Die Entwicklung²² des Bildes hat noch Anteil an der zeitlichen Entwicklung des Ereignisses, es ist auf diese (ontologische) Weise die unmittelbare fotografische Spur als Folge des Ereignisses und selbst Teil der Ereignisfolge. Es gehört zur dargestellten Szene ebenso wie es Element des Mediums ist, das diese Szene darstellt, zu der das Foto und das Fotografieren gehören ... Am Anfang des Films (noch während der Credits), der zugleich das Ende der Erzählung ist, hat Leonard gerade den korrupten Polizisten Teddy, den er als den Mörder seiner Frau identifiziert hat (oder es glaubt, sicher ist gar nichts), erschossen und ein Foto von diesem Ereignis gemacht, auf das er sein ganzes zerstörtes Leben gerichtet hat.

²² Zu diesem Begriff der Entwicklung vgl. Michael Wetzel: Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher. In: G.Chr.Tholen, Michael Scholl (Hg.): Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, S.265-280



Abb. 2: Memento

Zunächst scheint das Foto zu verblassen und sich aufzulösen wie eine Erinnerung, die verblasst, aber das Gegenteil ist der Fall, das Bild kehrt an den Anfang seiner Entstehung im Fotoapparat zurück, aus dem ‚Nicht-mehr‘ ist ein ‚Noch-nicht‘ geworden. Der Film zeigt zu Beginn neben den Credits nur dieses Foto, bis der fotografische Schuß und der zeitlich vorangehende tödliche Schuß aus der Pistole eine Verbindung herstellen, die durch die Dauer der Entwicklung des Bildes als der kurzen Zeitspanne zwischen dem Ereignis und dem Bild des Ereignisses auch die Zeitspanne der Erinnerung markiert, in die das fertige Bild eintreten muß. Am Ende der Erzählung ist es am Anfang des Films der Film selbst (als fotografisches Medium), der diese Zeitspanne der Erinnerung an die Entwicklung der Ereignisfolge mit seinen und den im Film dargestellten Bildern füllt. Wenn Leonard seine Polaroid-Fotos macht, um sie dann als Erinnerungsbilder bei sich zu haben, dann könnte er ebenso die entsprechenden Bildkader aus dem Film ausschneiden, die das auf der Ebene des fotografischen Mediums der Darstellung als Film zeigen, was er dann auf der Ebene des filmisch Dargestellten fotografierend wiederholt. Insofern wiederholt der Film sein Medium (Fotografie) auf der Formseite (des fotografisch Dargestellten) des Mediums Film, indem er die Form seines Mediums (die Fotografie als Abbildung) im fotografischen Medium des Films noch einmal formuliert.

Kurz vor dem Ende des Films, wenn die rückwärts erzählte Geschichte sich ihrem Anfang nähert, kommt es zu einer fließenden Verbindung der beiden Erzählstränge der Folge von Einstellungen in schwarz-weiß, in denen Leonard im Hotelzimmer telephont und seine Erinnerung an die Geschichte von Sammy Jankis erzählt und der in Farbe dargestellten Ereignisfolge um Leonards Rachefeldzug. Diese beiden deutlich unterschiedenen, alternierend dargestellten Erzählstränge haben sich bis hierher gegenläufig entwickelt. Die Schwarz-Weiß-Erzählung ist der eigentliche Anfang der im Film erzählten Handlungsfolge. Leonard ist in seinem Hotelzimmer und telephont mit einem Fremden, dem er seine Geschichte und die analoge Geschichte von Sammy Jankis erzählt. Der Fremde, es handelt

sich um den korrupten Polizisten Teddy, nutzt Leonards Suche nach dem Mörder seiner Frau und das Erinnerungsproblem Leonards aus und hetzt ihn auf den Drogendealer Jimmy, den Leonard für den Mörder seiner Frau halten soll. Leonard ermordet Jimmy und eignet sich dessen Kleider und Auto an, in dem sich 200.000 Dollar befinden, auf die eigentlich Teddy scharf war. Leonard ahnt, dass er mit Jimmy den falschen getötet hat und wird misstrauisch gegenüber Teddy, der ebenfalls am Ort auftaucht, wo Leonard Jimmy umgebracht hat. Die weiteren Ereignisse spielen sich im wesentlichen zwischen Leonard und Teddy ab bis Leonard sicher ist, dass tatsächlich Teddy der Mann ist, den er am Ende, also am Anfang des Films, als Mörder seiner Frau tötet.

Man kann den Verlauf der Ereignisfolge –und jede Erzählung ist nichts anderes als eine Folge von Ereignissen, die durch ihre narrative Struktur angeordnet werden- folgendermaßen wie ein ‚U‘ darstellen:

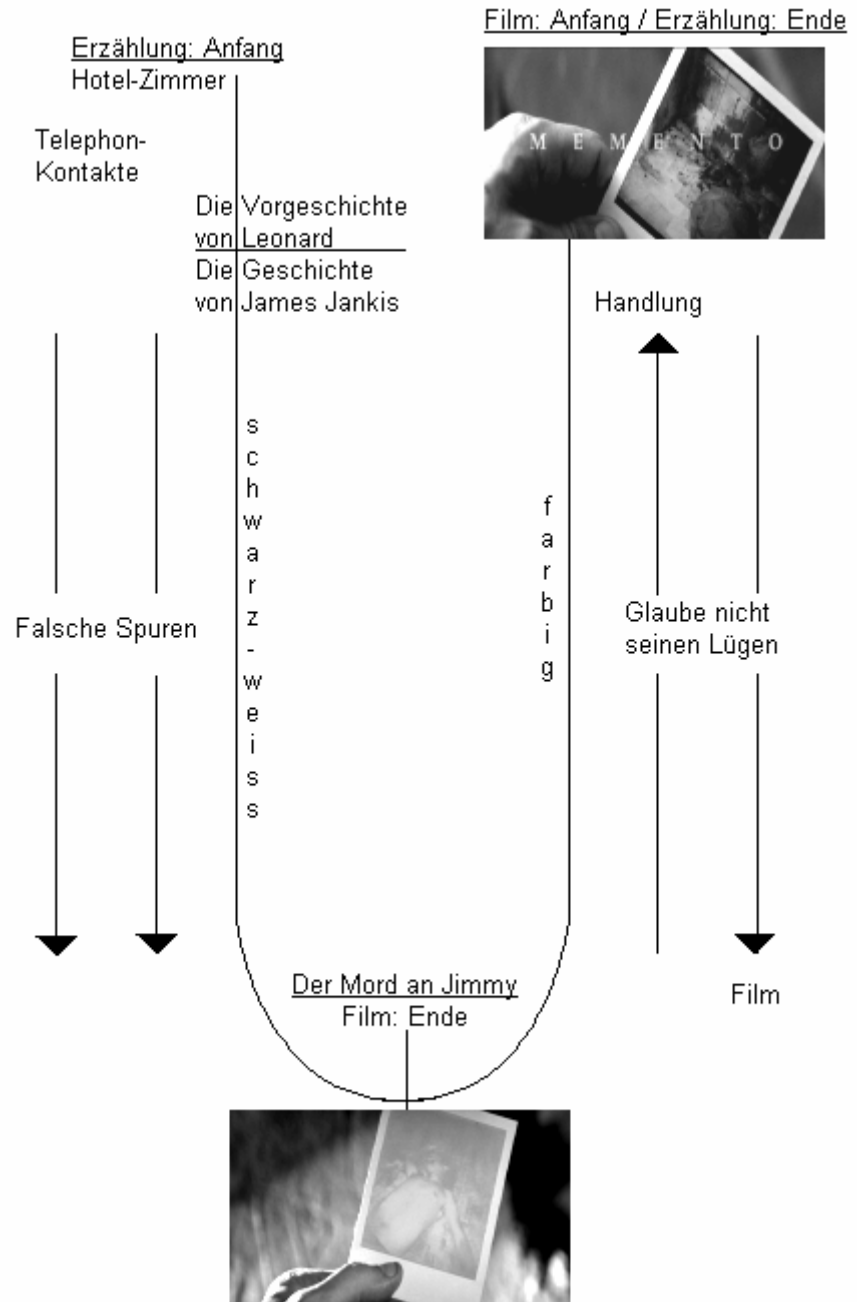


Abb. 3: Handlungslinien

Zwei Handlungslinien verlaufen parallel und werden alternierend erzählt. Mit der einen (rechts) in Farbe beginnt der Film am Ende der Ereignisfolge mit dem Mord an Teddy. Mit der anderen in Schwarz-Weiß beginnt die Erzählung am Anfang der Ereignisfolge und Leonards Recherchen und Telephonerzählung. Am Ende des Films geht die Schwarz-Weiß-Erzählung bruchlos in die farbig erzählte Ereignisfolge über, die am Ende des Films an ihrem Anfang angekommen und doch nichts anderes als die Fortsetzung der Schwarz-Weiß-Erzählung ist, deren Ende dann (in Farbe) der Anfang des Films ist.

Diese Schluss-Sequenz des Films mündet in den Moment, in dem mit der Umkehrung von der Schwarz-Weiß-Erzählung in ihre Fortsetzung als farbig erzählte Ereignisfolge der Tausch des falschen mit dem richtigen Verdächtigen vollzogen wird, was Leonards Konzentration auf die Verfolgung Teddys und damit die strikte Hinwendung zur Lösung des Rätsels (wer war der Mörder seiner Frau?) und das Ende der Erzählung bedeutet. Dieser Moment wird wieder (wie das Ende am Anfang des Films) durch ein Polaroid-Foto markiert.



Abb.4: Memento

Leonard ermordet Jimmy, weil er ihn für den Mörder seiner Frau hält, was Teddy ihm suggeriert hat. Der Mord wird begleitet von farbigen Erinnerungsbildern an Leonards Frau. Es handelt sich um eine Vergangenheit, die in Leonard noch ‚lebendig‘ ist und deren Vorstellungsbilder (wie Flashes, keine (!) Fotos) die Rache anleiten, die Leonards Leben bestimmt. Leonard zieht sich Jimmys Kleider an und fotografiert den Toten. In der kurzen Zeitspanne, in der sich das Polaroid-Foto entwickelt, wechselt der Film von Schwarz-Weiß zu Farbe, d.h. genau an dieser Stelle schlägt die Schwarz-Weiß-Geschichte in die farbig erzählte Geschichte um. Der Ort dieses Umschlagens ist das Foto, die Dauer des Übergangs die Zeit der Entwicklung, die zur Zeit der Entwicklung einer Handlung wird, in der sich bei Leonard die Erkenntnis immer deutlicher ‚entwickelt‘, dass Teddy der gesuchte Mörder ist, was den Fortgang der weiteren Handlung einleitet. Der Tod des falschen Mannes hatte ein Bild entstehen lassen, das mit dem Tod des richtigen Mörders am Ende der Suche verblasst. Dieses verschwindende Bild steht am Anfang des Films, der retrospektiv die Bilder vor uns entstehen lässt, die zu diesem Foto geführt haben.

Das andere Foto, das am Anfang des Films mit jenem am Ende korrespondiert, funktioniert auf beiden Ebenen der medialen Darstellung und des medial Dargestellten. Von der Ebene des Dargestellten, aus der Handlung (des Fotografierens) also, verweist es auf seine medialen Voraussetzungen filmischer Darstellung, denn nur dort ist ein Umschlagen von Schwarz-Weiß in Farbe möglich. Der Film betont diesen Moment des Umschlagens durch eine

Peripetie seiner Handlung, die hier von der Suche zum Finden wechselt. Aber er verdeckt diese Medienreferenz auch wieder, indem er sie lakonisch en passant ‚passieren‘ lässt, also der Handlung unterordnet. Dadurch, dass die Ereignisfolge aber (um)gedreht verläuft, und das Ende des Films lediglich der ‚turning point‘ seiner Geschichte ist, bekommt dieser Moment des medialen ‚turns‘ von Schwarz-Weiß zu Farbe eine besondere Prominenz.

Ein letztes Wort zur intermedialen Konfiguration des Verhältnisses von Fotografie und Film in diesem Film *Memento*. Damit die Medienreferenz der Fotografie zum Film funktioniert, muß vorausgesetzt werden, dass der Film *Memento* seinerseits aus 25 Einzelfotografien pro Sekunde besteht, die im ‚Foto im Film‘ medial ‚zitiert‘ oder sogar palimpsestartig verdoppelt werden (d.h. das Foto im Film könnte auch ein Foto des Films sein). Die Fotografie ist dann die Wiederholung des Mediums ‚als Form‘ in der Form des Mediums Film, zweimal beziehen sich Medien als Formen aufeinander. Während im Kino der Film (noch) durch die Projektion eines Zelluloidstreifens mit (zur Fotografie analogen) Reihen fotografien gezeigt wird, kann man ihn auch per Video, also in elektromagnetischer (analoger) Aufzeichnung oder als ‚Digital Versatile Disc‘ oder DVD sehen. In der elektronischen analogen oder digitalen Aufzeichnung ist von Fotografie keine (chemische, wohl noch optische) Spur mehr, medienreflexiv ist die dargestellte Fotografie nur mehr eine Anspielung oder Erinnerung an ein älteres Medium, das als mediale Voraussetzung der filmischen Darstellung nicht mehr anwesend ist (außer im digital simulierten fotografischen Charakter des Bildes). Das Polaroid-Foto bietet die Möglichkeit, den Zeitfaktor fotografischer Entwicklung so zu reduzieren, dass die gesamte Herstellung des Bildes Teil der Szene bleibt, in der das Bild eine Rolle spielen soll (insbesondere am ‚turning point‘ der Handlung, wo die Entwicklung selbst zur medienreflexiven Handlung wird). Indem die Polaroid-Fotografie auf den fotografischen Charakter des filmischen Mediums verweist, trägt sie zur Mythologisierung des Films bei, dessen Produktionsbedingungen keineswegs ‚instantan‘ wie diese Fotografie sind. Andererseits kann die Polaroid-Fotografie auf der Seite des alten Mediums seinerseits den Übergang zum neuen elektronischen oder digitalen Medium markieren, das in diesem Film als Video oder digitaler Fotoapparat denselben Zweck in der Handlung erfüllt hätte. Allerdings spielt hier eine Grenze eine Rolle, die nur schwer oder sehr bewusst überschritten werden kann: *Memento* ist ein Kinofilm, der sein Medium in einer analogen Welt der Körper und der verkörperten phonetischen Schrift behauptet. Das digitale Medium wäre als Stilbruch

wahrgenommen worden, das den Film jenseits dessen angeordnet hätte, was er tatsächlich ist, immer noch postmodernes Kino.