



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„GedankenSterben, ZeitSterben“
„EndZeit in den Filmen *Memento* von Christopher Nolan und
Veronika beschliesst zu sterben von Emily Young“

Verfasserin

Nina Grün

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Gabriele Christine Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	Seite 1
<i>Memento</i> – Hintergrundinformationen	Seite 2
<i>Memento</i> – Titel	Seite 3
<i>Memento</i> – narrative Struktur, Mise-en-scène	Seite 6
<i>Memento</i> und <i>Spielberg's List</i> – „Erinnerung ist Verrat“	Seite 15
Modelle von Zeitvorstellungen	Seite 18
<i>Memento</i> und Marc Bloch – Umgang mit Geschichte	Seite 20
<i>Memento</i> – der Körper als ein Medium	Seite 23
<i>Memento</i> – das fotografische Bild	Seite 25
<i>Memento</i> – Rätsel, Geheimnis	Seite 27
<i>Memento</i> – Wahrnehmung und Wirklichkeit	Seite 30
<i>Memento</i> – Erinnern und Vergessen	Seite 36
Denkprozess und Identitätsbildung	Seite 39
<i>Memento</i> – Zeit	Seite 42
Kulturgeschichtlicher Umgang mit Tod und Sterben	Seite 53
Die Angst vor dem Tod, die Angst vor dem Sterben	Seite 55
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Warum von sich aus den Tod suchen?	Seite 57
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – der bevorstehende Tod	Seite 59
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – grundlegende Probleme des menschlichen Daseins	Seite 61
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Thema „Selbstmord“	Seite 66
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Tabuthema „Tod“	Seite 66
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Todesmetaphern „Schlaf“ und „Vergessen“	Seite 68
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – „Sterben, was ist das?“	Seite 70
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Thema „Sinn des Lebens“	Seite 72
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – „Es war einmal ein Mädchen, das sich umbringen wollte ...“	Seite 73
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Kontrolle und Kontrollverlust	Seite 77
<i>Memento</i> und <i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Zeitlichkeit	Seite 79
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Wirklichkeit, Wahnsinn	Seite 84
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – „befriedigendes Helfen“	Seite 86
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – Sterben-Wollen, Sterben-Müssen, Überleben	Seite 88
<i>Veronika beschliesst zu sterben</i> – visueller Stil	Seite 90
Resümee	Seite 93
Bibliografie und Quellenangabe	Seite 101

Einleitung

Einleitend werden einige Hintergrundinformationen zu Christopher Nolans *Memento* gegeben. Bezüglich des Filmtitels wird auf ein „Erinnere dich“ oder „Merke“ eingegangen. Die narrative Struktur und die Mise-en-scène werden ferner erörtert. Zur Aussage „Erinnerung ist Verrat“ wird in einem Exkurs Omer Fasts Zweikanalvideo *Spielberg's List* behandelt. Daran anschließend werden Modelle von Zeitvorstellungen erläutert und weiters wird Marc Blochs Umgang mit Geschichte dargelegt. Es folgen Ausführungen zu den Themenkreisen „der Körper als ein Medium“, „das fotografische Bild“ und „Rätsel, Geheimnis“. Abhandlungen bezüglich „Wahrnehmung und Wirklichkeit“, „Erinnern und Vergessen“ sowie „Denkprozess und Identitätsbildung“ schließen daran an. Ein Kapitel ist dem Thema „Zeit“ gewidmet.

Aufgrund vieler Parallelen wird vergleichend mit Emily Youngs *Veronika beschließt zu sterben* fortgefahren. Hintergrundinformationen zum Film werden abermals am Anfang gegeben und der kulturgeschichtliche Umgang mit Tod und Sterben wird dargelegt. Die Angst vor dem Tod und die Angst vor dem Sterben werden ferner geschildert. Sowohl die Frage, warum die Protagonistin einen Selbstmordversuch unternimmt als auch jene, warum deren Tod kurz bevor steht, werden beantwortet. Grundlegende Probleme des menschlichen Daseins werden anhand von Beschreibungen einzelner Protagonisten beleuchtet. Auf das im Film behandelte Thema „Selbstmord“ wird eingegangen und mit Ausführungen zum Tabuthema Tod und dessen Metaphern „Schlaf“ und „Vergessen“ ergänzt. Die anschließenden Kapitel setzen sich mit der Frage „Sterben, was ist das?“ auseinander beziehungsweise sind der Thematik „Sinn des Lebens“ gewidmet. Fortgefahren wird mit Erläuterungen bezüglich des märchenhaften Charakters dieses Films. Die Themenfelder „Kontrolle und Kontrollverlust“, „Zeitlichkeit“ sowie „Wirklichkeit und Wahnsinn“ werden ferner behandelt und der Begriff „befriedigendes Helfen“ wird dargelegt. Das „Sterben-Wollen“, „Sterben-Müssen“ und „Überleben“ werden daran anknüpfend erörtert. Abschließend wird der visuelle Stil von *Veronika beschließt zu sterben* beschrieben.

***Memento* – Hintergrundinformationen**

„Bestehen als ständiges Entstehen [...].“¹
Sergei M. Eisenstein

Memento ist ein 113minütiger Thriller des britisch-amerikanischen Drehbuchautors, Filmproduzenten und Regisseurs Christopher Nolan und basiert auf der Kurzgeschichte „Memento mori“ von dessen Bruder Jonathan. Die Premiere dieses ab einem Alter von 16 Jahren freigegebenen Filmes fand am 5. September 2000 bei den zum 57. Mal abgehaltenen Internationalen Filmfestspielen von Venedig statt. Kinostart war in Österreich am 9. November 2001 und in Deutschland am 13. Dezember 2001.²

Inhaltlich geht es in *Memento* um den ehemaligen Versicherungsermittler Leonard „Lenny“ Shelby, welcher die Ermordung seiner Frau Catherine rächen will. Er selbst hat bei diesem traumatischen Erlebnis aufgrund einer schweren Kopfverletzung sein Kurzzeitgedächtnis verloren. Lenny kann sich an alles vor dem Mord erinnern, befindet sich seither jedoch in einem Zustand, in welchem er neugewonnene Eindrücke im Abstand von etwa fünfzehn Minuten wieder vergisst. Um im Alltag zurechtzukommen, vor allem aber um die genauen Umstände des Todes seiner Frau nachzuzeichnen, macht er sich eine Menge Notizen, schießt Polaroid-Fotos und lässt sich die bedeutsamsten Fakten auf den Körper tätowieren.

Der Hauptcharakter Leonard „Lenny“ Shelby wird von Guy Pearce dargestellt, welcher nach ersten Schauspielerfahrungen in der australischen Seifenoper *Neighbours* seinen Durchbruch im Jahr 1994 mit der Low-Budget-Produktion *Priscilla – Königin der Wüste* schaffte.³ Joe Pantoliano spielt den zwielichtigen Teddy und Carrie-Anne Moss, welche beispielsweise an der Seite von Keanu Reeves die Rolle der Trinity in den drei *Matrix* Filmen spielte, verkörpert in *Memento* eine undurchschaubare Kellnerin mit dem Namen Natalie.⁴

¹ Leschke, R. (2003). *Einführung in die Medientheorie*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 80.

² vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt0209144/> (Zugriff am 02.04.2012) und <http://www.imdb.de/title/tt0209144/releaseinfo> (Zugriff am 02.04.2012).

³ vgl.: <http://www.imdb.de/name/nm0001602/> (Zugriff am 02.04.2012).

⁴ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt0209144/> (Zugriff am 02.04.2012).

Memento – Titel

*„Dinge, an die wir gewöhnt sind und an denen wir gleichgültig vorbeilaufen,
erscheinen vor seinem [Lennys] aufmerksamen, erstaunten Blick wie schreckliche Rätsel.“⁵*
Nikos Kazantzakis

Der Titel, welcher mit „erinnere dich“ oder – in Anlehnung an den ungarischen Drehbuchautoren und Regisseur Béla Balázs – mit „merke“ übersetzt werden kann, „[...] indiziert ein Etwas, das nicht vollends im Alltag aufgeht, sondern zu denken aufgibt.“⁶ Dieses „Erinnere dich“ oder „Merke“ ist schwer zu handhaben. Sich dem Denken widersetzend generiert es ein Erzählen, welches sich auf eine Suche begibt nach einem⁷ „[...] Weniger oder Mehr, das erzählend zu bedenken, denkend wieder zu erzählend wäre [...]“⁸ Der definitive Status dieses ist noch nicht festgelegt, es ist ein Ausdruck einer Widersprüchlichkeit, welche es zu beheben gilt. Durch den Titel dieses Films wird der Betrachter/ die Betrachterin – so könnte man sagen – zum Nachforschen aufgefordert, sich auf eine Suche zu machen, nach dem, was nicht stimmt.⁹ Um dies in Ernst Blochs Worten auszudrücken: „Es ist ein Spurenlesen kreuz und quer, in Abschnitten, die nur den Rahmen aufteilen. Denn schließlich ist alles, was einem begegnet und auffällt, dasselbe.“¹⁰ Ferner ist dieses „Erinnere dich“ oder „Merke“ einerseits „[...] ein methodischer Begriff zur Kennzeichnung von etwas, das auffällt, andererseits ist es dasjenige, das ‚aufmerken‘ läßt.“¹¹ Es ist – so könnte man meinen – der stellvertretende Held eines Films, welcher noch nicht ausdiskutiert ist, eine Aufforderung sowohl an den Ich-Erzähler Lenny als auch an die ZuschauerInnen, sich dessen habhaft zu werden, was dieses „Erinnere dich“ oder „Merke“ ausmacht, seiner Materialität, welche in der Wirklichkeit hakt. Weiters kann es als ein Indiz eines Ungleichgewichts aufgefasst werden, da es die Tendenz besitzt, sich selbst erzählend einzuholen. Dieses „Erinnere dich“ oder „Merke“ durchläuft unterschiedliche Bedeutungsnuancen, welche einem Vorgang der Bewusstwerdung gleichen, welcher sich erzählend vollzieht.

⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-k2.htm#Sorbas> (Zugriff am 25.04.2012).

⁶ Hein, M. (2011). *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, S. 127.

⁷ vgl.: ebenda.

⁸ Bloch, E. (1977). *Spuren. Band 1. Gesamtausgabe in 16 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 16.

⁹ vgl.: Hein 2011, S. 127.

¹⁰ Bloch 1977, S. 17.

¹¹ Hein 2011, S. 127f.

Zu der Erkenntnis zu gelangen, etwas stimmt nicht, ist nicht als ein Privileg einer bestimmten Gruppe von BetrachterInnen aufzufassen, sondern es rückt hier ein Kollektiv ins Zentrum, welches schließlich zu der Überzeugung gelangt, ¹² „[...] das etwas ‚mit uns und allem nicht stimmt‘.“ ¹³ Weiters ist dieses „Erinnere dich“ oder „Merke“ für das Publikum von *Memento* eine bestimmte Form des Erlebens, „[...] die Art und Weise wie etwas als bedeutsam erfahren wird.“ ¹⁴ Es ist – wie bereits erwähnt wurde – ein Widerhaken im Prozess des Erfahrens, denn indem der Zuschauer/ die Zuschauerin auf etwas aufmerksam wird, erlebt er/ sie dieses als ein Besonderes. ¹⁵ Zur Veranschaulichung sei folgendes angemerkt, worauf später noch einmal zurückgekommen wird: „Die Stille ist kein Mangel an Lärm, sondern ein Potential das Unbeachtete und das Leise wahrzunehmen.“ ¹⁶

In diesem Kontext – um auch auf spätere Kapitel zu verweisen – sei im Sinne Siegfried Kracauers auf die drei aufdeckenden Funktionen des Films eingegangen: auf jene, die dazu tendiert, normalerweise nicht sichtbare Dinge zu enthüllen, auf jene, die das Bewusstsein überwältigende Phänomene aufzeigt und auf jene, die bestimmte Aspekte der Außenwelt verdeutlicht, die auch als „Sonderformen der Realität“ bezeichnet werden. ¹⁷ Letztere veranschaulicht eine

„[...] physische Realität [...], wie sie Menschen in extremen Gemütszuständen erscheint [...] [:] In der Welt des von panischem Schrecken ergriffenen Menschen wird Gelächter zur Grimasse, schillernde Konfusion zur angsterfüllten Erstarrung.“ ¹⁸

Jene Erscheinungen, welche sich unter normalen Umständen einer Beobachtung entziehen, lassen sich weiters in drei Untergruppen aufteilen. In die erste fallen sowohl Gegenstände, welche zu klein sind, um vom bloßen Auge erfasst werden zu können als auch jene, welche dermaßen groß sind, dass sie nicht ganz umfasst und einverleibt werden können. Filme übermitteln das Kleine in Form von Nahaufnahmen ¹⁹ und dabei wird jedes Mal ein gewohnter Anblick in eine neue, oftmals unerwartete Formation der Materie verwandelt ²⁰ – „[...] das Gewebe einer Haut erinnert an Luftaufnahmen, Augen verwandeln sich in Seen oder vulkanische Krater.“ ²¹

¹² vgl.: Hein 2011, S. 128.

¹³ ebenda.

¹⁴ ebenda, S. 132.

¹⁵ vgl.: ebenda, S. 132.

¹⁶ ebenda.

¹⁷ vgl.: Kracauer, S. (2005). 3. Die Darstellung physischer Realität. In *Siegfried Kracauer. Werke* Bd. 3: *Theorie des Films. Mit einem Anhang ›Marseiller Entwurf‹*. Hg. I. Müller-Bach, & I. Belke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 84-112, Zitat S. 91f.

¹⁸ ebenda, S. 111.

¹⁹ vgl.: ebenda, S. 92.

²⁰ vgl.: ebenda, S. 95.

²¹ ebenda.

Diese von der eigentlichen physischen Wirklichkeit abweichenden Bilder eröffnen – wie Kracauer schreibt – eine „Realität anderer Dimension“, eine „künstlich verwandelte Realität“, ²² in welcher – wie sich zeigen wird – auch der Protagonist von *Memento* lebt.

Um nun das Große, etwa eine ausgedehnte Landschaft, wiederzugeben, bedienen sich Filme der Totalaufnahme. Im Unterschied zum Kleinen kann dieses nur in einer Kombination von Bildern erschöpft werden, welche aus verschiedenen Entfernungen aufgenommen worden sind. ²³

In die zweite Gruppe der normalerweise nicht gesehenen Dinge, fallen

„[...] erstens das flüchtig Vorübergehende, das rasch Vergängliche [...] [zweitens] Bewegungen von so vergänglicher Natur, daß wir sie gar nicht registrieren könnten, kämen uns nicht zwei filmtechnische Verfahren zu Hilfe: Zeitrafferaufnahmen [...] und Zeitlupenaufnahmen [...] [und drittens] Phänomene, die den Charakter von Ausfallserscheinungen haben; Gewohnheiten und Vorurteile hindern uns daran, sie zu beachten.“ ²⁴

Zu den Letztgenannten, den „Ausfallserscheinungen“, zählen – nach Kracauer – zum einen „ungewöhnliche Komplexe“:

„Filme können Komplexe der Wirklichkeit bloßlegen, die von den konventionellen Figur- und Grund-Beziehungen gewöhnlich verdeckt werden. [...] Die Filmkamera versteht sich darauf, vertraute Gegenstände aufzulösen und [...] vorher unsichtbare Wechselbeziehungen zwischen ihren Teilen zum Vorschein zu bringen. Diese neu entstandenen Komplexe lauern hinter den uns bekannten Dingen [...].“ ²⁵

Zum zweiten gehören „Abfälle“ in diese Gruppe der „Ausfallserscheinungen“:

„Zahlreiche Gegenstände bemerken wir nur deshalb nicht, weil es uns niemals einfällt, in ihre Richtung zu blicken. [...] Filme kennen dergleichen Hemmungen nicht; im Gegenteil, was wir für gewöhnlich lieber übersehen, lockt sie gerade an.“ ²⁶

Balázs sei hier erwähnt, welcher auf Filme verweist, „[...] die den eintönigen Alltag gleichsam durchleuchten, die das dramatisieren, was wir nicht zu beachten pflegen.“ ²⁷

Weiters wird auch das „Vertraute“ – so Kracauer – den „Ausfallserscheinungen“ zugeordnet, denn auch dieses wird von uns nicht wahrgenommen, sondern für so selbstverständlich gehalten, dass wir ihm nicht einen Gedanken gönnen. ²⁸ Filme liefern diesbezüglich eine „[...] neue Schau einer an sich bekannten Sache [...].“ ²⁹

Die zweite enthüllende Funktion des Films bezieht sich nun auf jene Phänomene, welche das Bewusstsein überwältigen. Dazu zählen beispielsweise Naturkatastrophen, Gewalttaten und Terrorakte, Krieg, hemmungsloses erotisches Tribleben sowie der Tod.

²² vgl.: Kracauer 2005, S. 96.

²³ vgl.: ebenda, S. 99.

²⁴ ebenda, S. 101ff.

²⁵ ebenda, S. 103f.

²⁶ ebenda, S. 104.

²⁷ Balázs, B. (1949). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag, S. 91.

²⁸ vgl.: Kracauer 2005, S. 105.

²⁹ ebenda, S. 106.

Diese sind Auslöser gewisser Erregungszustände und Ängste, aufgrund derer kein Augenzeuge eines solchen Ereignisses und vor allem kein an diesem aktiv Beteiligter fähig scheint, zuverlässig darüber zu berichten. Allein die Kamera ist in der Lage, dieses unverzerrt darzustellen und dabei nicht bloß nachahmend oder weiterführend zu agieren, sondern diesem etwas Neues und überaus Wichtiges hinzuzufügen, nämlich dasjenige, welches sonst in der inneren Erregung untergehen würde.³⁰ „Das Kino zielt also darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln.“³¹ Auf Christopher Nolans Film sei diese Theorie Siegfried Kracauers in einem Satz zusammengefasst wie folgt umgelegt: *Memento* zielt darauf ab, das gewöhnliche Publikum in bewusste BeobachterInnen umzuwandeln.

***Memento* – narrative Struktur, Mise-en-scène**

„Das Ende am Anfang und der Anfang am Ende.“

Memento folgt keiner gewöhnlichen Erzählweise. Die Handlung läuft gleichzeitig vor- und rückwärts: die farbigen Szenen führen die ZuschauerInnen Sequenz für Sequenz zeitlich rückwärts, die schwarz-weiß Szenen dagegen vorwärts.³²

Um es in anderen Worten auszudrücken: die Aktualisierung der Gegenwart verläuft als Bestätigung der Herkunft rückwärts,³³ es wird impliziert, „[...] dass das Vergangene [stets] irgendetwas für die Gegenwart *bedeutet*.“³⁴ Die nachstehende Formulierung des deutschen Philosophen Wilhelm Dilthey sei an dieser Stelle zitiert: „Das Fortrücken der Zeit lässt mehr Vergangenheit zurück und rückt vorwärts in die Zukunft.“³⁵ Auf die narrative Struktur von *Memento* umgelegt, sei diese wie folgt umformuliert: Das Fortschreiten der Zeit in den farbigen Sequenzen von *Memento* lässt, immer weniger Vergangenheit zurück und setzt sich nicht in Richtung Zukunft fort.

³⁰ vgl.: Kracauer 2005, S. 108ff.

³¹ ebenda, S. 110.

³² vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

³³ vgl.: Stakemeier, K. (2009). Reenacting: Aneignen und Abweisen. Zu künstlerischen »Reenactments« als performtem Historismus. *Phase 2*, 32. Zugriff am 08.04.2012 unter <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=691&print=>.

³⁴ Leeb, S. (2009). Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart. *Texte zur Kunst*, 76, S. 29-45, Zitat S. 30.

³⁵ Dilthey, W. (1981). *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 286.

Dies liefert zwei verschiedene Perspektiven auf den Protagonisten Lenny. Die Szenen in Farbe enden stets mit dem Beginn der folgenden Farbszene, welche ihr zeitlich voraus ist.³⁶ „Was [dem Zuschauer/ der Zuschauerin] auffällt, kommt stets zu früh, das Aufmerken zu spät. [...] Vorgängigkeit und Nachträglichkeit beschreiben eine Doppelbewegung, deren Rhythmus sich nicht vereinheitlichen läßt.“³⁷ „Das affektive Moment der Erkenntnis wird sowohl verzeitlicht als auch verräumlicht.“³⁸ Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass es nicht möglich wäre, auch nur eine einzige Szene aus *Memento* herauszuschneiden, denn jede von ihnen ist auf lineare Weise mit der vorherigen verbunden³⁹ – um dies in den Worten von Balázs auszudrücken: „[...] ein Bild kann man nicht kürzen.“⁴⁰ Dadurch ist Christopher Nolans Film sogar linearer, als konventionelle, er läuft nur rückwärts.⁴¹ Ferner sei zur narrativen Struktur von *Memento* folgendes angemerkt: „Mit ihren Bezügen auf die Vergangenheit geht es um die retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns und dadurch um eine Öffnung von Geschichte auf eine alternative Gegenwart.“⁴²

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, wie man eine Geschichte beginnt, welche mit dem Schluss anfängt, wenn das Ende am Anfang und der Anfang am Ende liegt. Ein derart aufgebauter Film dreht sich stets um die folgende Frage: „Wie ist es dazu gekommen?“ Die Worte „Worauf werden wir warten, wenn wir nicht mehr warten müssen um anzukommen ...?“⁴³ des französischen Philosophen Paul Virilio seien an dieser Stelle wie folgt umformuliert: Worauf werden die ZuschauerInnen warten, wenn sie nicht mehr warten müssen, um das Ende der Story zu erfahren?

³⁶ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

³⁷ Waldenfels, B. (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 72.

³⁸ Hein 2011, S. 46.

³⁹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁴⁰ Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 32.

⁴¹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

⁴² Leeb 2009, S. 35.

⁴³ Virilio, P. (1990). Fahrzeug. In K. Barck, & P. Gente, & H. Paris, & S. Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 47-70). Leipzig: Reclam Verlag, S. 55.

Die nachstehende Zeile aus Samuel Becketts einaktigem Theaterstück *Endspiel* aus dem Jahr 1956, welches einige Gemeinsamkeiten mit *Memento* aufweist und daher im Folgenden noch mehrmals Erwähnung finden wird – auch um Nolans Films als eine sekundäre mediale Inszenierung ebendieses darzustellen – sei an dieser Stelle angeführt: „Das Ende ist im Anfang, und doch macht man weiter.“⁴⁴

Die Struktur von *Memento* wird in den ersten drei Szenen aufgebaut, man könnte meinen, es wird den BetrachterInnen eine Art Stadtplan zur Orientierung gegeben. Der Anfang läuft rückwärts und zwar wörtlich.⁴⁵ Nolans Film wird – um dies in den Worten des ungarischen Philosophen Georg Lukács auszudrücken – allein dadurch, dass er in der umgekehrten Reihenfolge gedreht wurde, in rein mechanischer Art und Weise phantastisch.⁴⁶ Es wird den ZuschauerInnen demnach gleich zu Beginn des Films ein Tipp gegeben, wie in *Memento* mit der Zeit gespielt wird. In der Titelszene löst sich eine Polaroid-Fotografie ins Nichts auf und liefert so einen Verweis auf die komplett rückläufige Handlung. Diese unentwickelte Aufnahme steht zum einen für die rückwärts gerichtete Erzählweise, welche einem überraschenden Ende jeglichen Platz nimmt – zur Veranschaulichung sei das Beispiel einer Frage mit vorgezeichneter Antwort angeführt – und zum anderen spiegelt sie das große Handicap des Hauptcharakters Leonard „Lenny“ Shelby wider, dessen Erinnerungsvermögen ständig „verblasst“ – wie er in einer Szene in einer Bar meint. Erst jedoch wenn eine Pistole in die Hand der Hauptperson offensichtlich *zurückfliegt*, wird den BetrachterInnen klar, dass die Handlung rückwärts läuft. Die Vorgehensweise des Regisseurs Christopher Nolan an dieser Stelle des Films könnte als „tugendhaft“ bezeichnet werden, denn würde diese Szene nicht in die umgekehrte Richtung laufen, wäre es eine äußerst grausame und blutige Darstellung der Ereignisse.⁴⁷ Die ZuschauerInnen müssen ihre Augen in diesem Moment nicht schließen – bei einer linearen Erzählweise hätten sie dies in Erwartung eines Schusses vielleicht getan, da sie jemanden sehen würden, der mit einer Pistole auf den Kopf einer anderen Person zielt.

⁴⁴ Adorno, T. W. (2003). Versuch, das Endspiel zu verstehen. In *Gesammelte Schriften* Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Hg. R. Tiedemann, Mitw. G. Adorno, & S. Buck-Morss, & K. Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 281-321, Zitat S. 318.

⁴⁵ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

⁴⁶ Lukács, G. (1992). Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“. In J. Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914* (S. 300-305). Leipzig: Reclam Verlag, S. 305.

⁴⁷ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

In diesem Kontext sei ein Satz zitiert, welchen Clov, einer der Protagonisten in Becketts Theaterstück, äußert und mit welchem die Erzählweise Nolans illustriert werden kann: „Niemand auf der Welt hat je so verdreht gedacht wie wir.“⁴⁸

Eine weitere Frage in diesem Kontext ist, in welcher Art und Weise *Memento* den ZuschauerInnen eine Vorstellung davon vermittelt, sich an nichts erinnern zu können,⁴⁹ „[...] wenn man *immer* wieder von *allem* Abschied nehmen würde [...].“⁵⁰ Um im Alltag lebensfähig zu sein, benötigt der Mensch das Gefühl, dass er selbst sowie die Welt um ihn herum wirklich ist und diese Sicherheit stellt sich erst dann ein, wenn seine Wahrnehmungen halbwegs verlässlich andauern, sie nicht – wie in Lennys Fall – immer wieder verschwinden.⁵¹ „Wenn sich alles immer ändert, bleibt alles gleich.“⁵² Ebendiese Behauptung trifft auf Lenny nicht zu, da dieser ständig dazu genötigt ist,

„[...] einmal gemachte Bedeutungszuschreibungen beständig zu korrigieren. [Seine] Pläne, Wünsche und Selbstverständlichkeiten werden aufgrund einer unberechenbaren Wirklichkeit und infolge der Begrenzung eigener Möglichkeiten durchkreuzt, so dass es immer wieder zu Revisionen kommen muss. Der sich dieser Vorläufigkeit bewusste [Lenny] kann seiner selbst nie sicher sein: Er agiert im Angesicht einer permanenten Instabilität.“⁵³

Den BetrachterInnen werden die Informationen über den Protagonisten selbst gegeben. Bei den ersten Einstellungen handelt es sich um extreme Nahaufnahmen, wodurch keine Orientierung stattfindet und dem Publikum eine objektive Haltung gegenüber dem Charakter Leonard „Lenny“ Shelby ermöglicht wird. Dazu kommt das Zögern im voice over.⁵⁴

An dieser Stelle sei erläutert, warum im Folgenden immer wieder lange Monologe und Dialoge der ProtagonistInnen angeführt werden: „Es liegt in der Absicht eines populären Films, mit seinen Dialogen prägnante Aussagen über das Innenleben der Figuren hörbar zu machen. Mit Worten erklären die Handelnden, warum und wofür sie agieren [...].“⁵⁵ Wird dasjenige sprachlich artikuliert, was in einem Bild zu sehen ist, fühlt sich der Zuschauer/ die Zuschauerin *normalerweise* in seiner/ ihrer visuellen Wahrnehmung bestätigt – dieses *normalerweise* sei hier deshalb hervorgehoben, da dies in *Memento* – wie noch erörtert werden wird – nicht der Fall ist.

⁴⁸ Adorno 2003, S. 320.

⁴⁹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁵⁰ Hein 2011, S. 106.

⁵¹ vgl.: Dech, U.C. (2011). *Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 75.

⁵² Hein 2011, S. 112.

⁵³ Rissing, T. (2008). *Jenseits von Mythos und Melancholie. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*. Marburg: Schüren Verlag, S. 86.

⁵⁴ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁵⁵ Dech 2011, S. 217.

Worte, welche das sagen, was gerade zu sehen ist, wirken *in der Regel* vertrauensbildend: ⁵⁶ „Dem Zuschauer [/ der Zuschauerin] wird, ohne daß die Rede sich direkt an ihn [/ sie] wendet, mitgeteilt, daß das, was er [/ sie] sieht, wahr ist.“ ⁵⁷ Das Bild wird durch das Wort belegt, wodurch die Fiktionalität des auf der Filmleinwand Gezeigten *für gewöhnlich* an Überzeugungskraft gewinnt. ⁵⁸ „Die Tendenz der gesprochenen Sprache, Eindeutigkeit zu schaffen, reduziert [ferner] den immer vorhandenen Bedeutungsüberschuß des Bildlichen.“ ⁵⁹ Der Kinogänger/ Die Kinogängerin wird demnach *üblicherweise* mittels der Sprache aus seiner/ ihrer etwaig noch vorhandenen Verunsicherung darüber befreit, ob das ihm/ ihr visuell Dargebotene eventuell nicht doch trügerisch ist. ⁶⁰ Zur Veranschaulichung sei folgendes angemerkt: „Sprache vertieft das Licht, das der Scheinwerfer auf die Figur geworfen hat.“ ⁶¹ Es entsteht durch dieses voice over – um wieder darauf zurückzukommen – der Eindruck eines Mannes, welcher sich nicht immer im Klaren darüber ist, wo er sich gerade befindet. Die begrenzte Welt der Hauptperson, welche zusätzlich noch durch seine begrenzte Wahrnehmung, durch den ständigen Verlust seines Kurzzeitgedächtnisses, eingeschränkt wird, könnte sich in jeder beliebigen amerikanischen Stadt abspielen. ⁶² „Da [Lenny] über keine Koordinaten mehr verfügt, die ihm erlauben, die Welt zu ordnen, ist ihm, als nehme [er] alles zum ersten Mal wahr.“ ⁶³ Seine extrem eingeschränkte Umgebung besteht aus anonymen Orten, welche Lenny durch eine aus Polaroid-Aufnahmen zusammengesetzte Karte – bei seinem Einzug in das Motel „Discount Inn“ befestigt er diese an der Wand oberhalb des Bettes – miteinander in Verbindung zu bringen versucht. In den Worten von Balázs sei Lennys Situation wie folgt umschrieben:

„Er hat keine Heimat verloren und kann auch keine finden. Denn er ist [durch sein seltenes Gedächtnisleiden] von Natur fremd, und die Distanz zu jeder möglichen Umgebung ist der Kern seines Wesens. Diese Distanz bleibt aber immer gleich, und darum ist ihm, im anderen Sinne, keine Gegend fremd und kein Mensch. Denn niemals wächst die Entfernung zwischen ihm und der Welt. Diese Distanz zu allen Dingen und Menschen ist seine Distanz zum Leben überhaupt, und darum geschieht ihm, bei jeder zufälligen Begegnung, immer sein ganzes Schicksal. Er kann die Hand keinem reichen, und doch erlebt er Menschen und Dinge bedeutsamer und tiefer als die andern.“ ⁶⁴

⁵⁶ vgl.: Dech 2011, S. 218.

⁵⁷ ebenda.

⁵⁸ vgl.: ebenda.

⁵⁹ ebenda, S. 219.

⁶⁰ vgl.: ebenda.

⁶¹ ebenda.

⁶² vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁶³ Bürger, P. (1998). *Das Verschwinden des Subjekts: eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 142.

⁶⁴ Loewy, H. (Hg.) (2002). *Béla Balázs. Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920-1926*. Berlin: Das Arsenal – Verlag für Kultur und Politik GmbH, S. 86.

Der Stil des Films und die ausgewählten Drehorte erwecken ein „Dead-End-Gefühl“, welches der Stimmung eines klassischen Film Noir entspricht.⁶⁵ Ein solcher weist unter anderem folgende typische Merkmale auf, welche auch in *Memento* Verwendung finden: Kriminalität als Kernthematik, verbitterte Charaktere mit einer pessimistischen Weltansicht, ein urbaner Schauplatz, eine Erzähltechnik, welche durchzogen ist von Rückblenden und eine durch Low-Key-Beleuchtung geprägte düstere Bildgestaltung.⁶⁶

Diese Situation ohne Ausweg und ohne Zukunft, in welcher sich Nolans Hauptperson befindet, ist vergleichbar mit jener, wie sie Samuel Beckett in seinem Theaterstück *Endspiel* beschreibt, welches – wie Theodor W. Adorno meint – die „[...] Verneinung des Willens zum Leben“⁶⁷ zum Thema macht. Die Protagonisten dieses Einakters – der Verfasser gab ihnen die Namen Clov – dieser wurde bereits erwähnt – und Hamm – träumen den eigenen Tod herbei,⁶⁸ doch sie müssen befürchten, dass sie nicht sterben *können*.⁶⁹ Sie fürchten „[...] nicht den Tod, sondern daß er mißlingen könnte [...]“⁷⁰ Auf die Freiheit zum eigenen Ableben dürfen Clov und Hamm sich allerdings nicht verlassen.⁷¹ Vollkommen gegen die Freud'sche Hypothese gerichtet, alle unsere Erlebnisse hätten eine Bedeutung,⁷² liegt der Sinn der eigenen Identität, des eigenen Lebens im *Endspiel* in ihrer Sinnlosigkeit.⁷³ Dem eigenen Nihilismus muss ein Eingeständnis gemacht werden.⁷⁴ Clov und Hamm haben keine Eile, sie sehen sich mit der Gleichgültigkeit und des Überflusses dessen konfrontiert, was sie überhaupt noch tun können.⁷⁵ Für sie wird es Zeit, dass es endet und der Weltuntergang ist für sie schon zur Selbstverständlichkeit geworden.⁷⁶ Trotzdem bleiben das eigene Dahinscheiden, das Zu-Spät und die versäumten Augenblicke⁷⁷ – in diesem Begriff begegnen sich Moment und Wahrnehmung⁷⁸ – Themen, welche es zu vermeiden gilt, laut auszusprechen – es kommt zu einer Negation der Negativität,⁷⁹ zur einzigen Bedeutung wird das Nichts-Bedeuten.⁸⁰

⁶⁵ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁶⁶ vgl.: <http://der-film-noir.de> (Zugriff am 14.05.2012).

⁶⁷ Adorno 2003, S. 315.

⁶⁸ vgl.: ebenda, S. 286.

⁶⁹ vgl.: ebenda, S. 314.

⁷⁰ ebenda, S. 315.

⁷¹ vgl.: ebenda, S. 314.

⁷² vgl.: ebenda, S. 304.

⁷³ vgl.: ebenda, S. 293.

⁷⁴ vgl.: ebenda, S. 307.

⁷⁵ vgl.: ebenda, S. 298.

⁷⁶ vgl.: ebenda, S. 286.

⁷⁷ vgl.: ebenda, S. 290.

⁷⁸ vgl.: Hein 2011, S. 114.

⁷⁹ vgl.: Adorno 2003, S. 297.

⁸⁰ vgl.: ebenda, S. 305.

Gerade jedoch – um es in den Worten Theodor W. Adornos auszudrücken – „Im Akt des Weglassens überlebt das Weggelassene als Vermiedenes [...].“⁸¹ Becketts Figuren hängen – wie auch Lenny in *Memento* – fest in einer Zeit, welche man als „negative Ewigkeit“⁸² bezeichnen könnte.

Ferner enthalten die Figur Teddy sowie auch der Handlungsort nur sehr wenige erinnerungswerte Details, welche dem Zuschauer/ der Zuschauerin jedoch auffallen, wenn er/ sie die schwarz-weiß Szenen sieht.⁸³

In diesem Zusammenhang sei weiters auf die Platzierung der Kamera eingegangen. Diese ist oftmals über Lennys Schulter positioniert und bewegt sich mit ihm mit, wodurch dieser stets in einem Rahmen gehalten wird, die Kamera klebt sozusagen an ihm. Dies liefert erneut einen Verweis darauf, dass der Hauptcharakter in seinem Zustand des ständigen Kurzzeitgedächtnisverlustes nichts außerhalb seiner direkten Umgebung kennt. Durch das natürliche Setting, sollen sich die BetrachterInnen auf Lenny konzentrieren.⁸⁴

Während die farbigen Szenen ferner eine subjektive Sichtweise, jene der Hauptperson Leonard „Lenny“ Shelby, liefern, wird in den schwarz-weiß Szenen mit der Kamera eine objektive Sichtweise ausgedrückt. Beispielsweise ist der Blick auf das Bett im Motel-Zimmer in einem hohen Winkel aufgenommen. Es entsteht der Eindruck, als wären die schwarz-weiß Szenen mit einer Überwachungskamera aufgenommen. Sie vermitteln auf diese Weise die Perspektive einer dritten Person und wirken dadurch dokumentarisch. Verstärkt wird diese Empfindung einer Dokumentation durch die Monologe Lennys. Diese erscheinen wie jene einer zweiten Person, als ob jemand befragt wird, einem Interview unterzogen wird, bei dem jedoch keine Fragen gestellt werden.⁸⁵

Die Musik der schwarz-weiß Szenen wirkt düster sowie kalt und wird mit einem Synthesizer eingespielt. Jene in den farbigen Szenen – so könnte man es ausdrücken – greift Lennys zweifaches Gefühl des Verlustes auf. Zum einen wurde ihm seine Frau auf grausame Weise genommen und zum anderen verliert er ständig sein Kurzzeitgedächtnis. Lenny verspürt Dinge, an die er sich nicht erinnern kann und durch die Musik wird diese Traurigkeit vermittelt.⁸⁶ Nietzsche würde dies unter dem Begriff „Miterklingen“ fassen:

⁸¹ Adorno 2003, S. 289.

⁸² vgl.: ebenda, S. 287.

⁸³ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁸⁴ vgl.: ebenda.

⁸⁵ vgl.: ebenda.

⁸⁶ vgl.: ebenda.

„Alle stärkeren Stimmungen bringen ein Miterklingen verwandter Empfindungen und Stimmungen mit sich; sie wühlen gleichsam das Gedächtniss auf. Es erinnert sich bei ihnen Etwas in uns und wird sich ähnlicher Zustände und deren Herkunft bewusst.“⁸⁷

Szenen wie jene, in welcher Lenny auf einem verlassenen Industriegelände nachts einige Sachen seiner Frau, unter anderem einen Teddybären, eine Bürste, ein Buch und einen Wecker verbrennt und in kurzen Einblendungen seine Erinnerungen an die damit in Verbindung stehenden gemeinsam verbrachten Momente visualisiert werden, spiegeln seine unglaubliche Einsamkeit und Verlorenheit wider. In solchen melancholischen Augenblicken werden zudem äußerst tiefgründige Sätze, wie „Ich kann mir nicht merken, dich zu vergessen.“, in den Raum gestellt. Der französische Schriftsteller Marcel Proust sei in diesem Kontext zitiert, welcher schreibt:

„Dank diesem Vergessen allein können wir von Zeit zu Zeit das wiederfinden, was wir gewesen sind, den Dingen gegenüberstehen wie jenes Wesen von einst, von neuem leiden, weil wir nicht wir selbst mehr sind, sondern der andere, der liebte, was uns jetzt gleichgültig ist.“⁸⁸

Der Erzähler in *Memento* muss die Wahrheit ständig überprüfen, denn er kann die Welt nicht wie ein „normaler“ Mensch wahrnehmen. Es geht in diesem Film von Christopher Nolan um eine enorm manipulierte Sichtweise, welche allerdings visuell nicht erkennbar ist. Das Publikum wird in den Kopf des Protagonisten hineingeführt, ohne sich dessen bewusst zu sein. Auf diese Art und Weise wird den ZuschauerInnen vor Augen geführt, wie sie leben und wie sie glauben, etwas als garantiert zu kennen.⁸⁹ Anders ausgedrückt: „Das Selbstverständnis des Lebens ist ein Akt des Lebens selbst.“⁹⁰ Die Einzelszenen von Nolans Film sagen etwas aus, was, das muss der Betrachter/ die Betrachterin für sich selbst herausfinden – Stichwort „Erinnere dich“ oder „Merke“:

„Mit der visuellen Erinnerung aus seiner [/ ihrer] Geschichte gibt der Zuschauer [/ die Zuschauerin] der Geschichte auf der Leinwand eine individuelle, unverwechselbare Gestalt. Es hat sich ein Fragment des gelebten Lebens in den Dienst des Spielfilms eingefügt, und die Vergangenheit des Zuschauers [/ der Zuschauerin] wird zur Gegenwart des Films.“⁹¹

Stets fordern die Bilder auf der Leinwand den Betrachter/ die Betrachterin auf: „Schau zu, denn es ist deine Geschichte oder könnte deine Geschichte werden. Du bist ja mit deiner Erinnerung schon an ihr beteiligt!“⁹² Um in diesem Kontext auf das Kapitel „*Memento* – Titel“ zurückzukommen, sei folgendes angemerkt:

⁸⁷ <http://www.gutenberg.org/cache/epub/7207/pg7207.html> (Zugriff am 16.05.2012).

⁸⁸ Zit. n. Hein 2011, S. 37.

⁸⁹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁹⁰ Hein 2011, S. 104.

⁹¹ Dech 2011, S. 194.

⁹² ebenda, S. 197.

„Wenn für das ‚Aufmerken‘ gilt, daß es auf etwas ‚Unerwartetes‘ zurückgeht, so ist das hier geforderte Aufhorchen ein Appell, sich auf Unbekanntes einzulassen, seine Sinne zu schärfen und das Potential des Neuen auszuschöpfen. Nichts anderes als neue Seh- und Denkgewohnheiten werden [von *Memento*] eingefordert.“⁹³

In Kurzform: Nolans Film verlangt eine gesteigerte, konzentrierte Betrachtung.⁹⁴ Dieser Umstand ist vergleichbar mit Theodor W. Adornos Feststellung, Becketts Drama *Endspiel* würde lauschen, welcher Satz in einem Dialog wohl auf einen anderen folgt.⁹⁵

„Wer aufmerkt auf etwas, das ihm [/ ihr] auffällt, *wendet sich zurück an einen Ort, wo er [/sie] nie war, und er [/ sie] wiederholt, was er [/ sie] niemals einholen wird. [...] Ich komme auf das zurück, was auf mich zukommt, indem ich es kommen lasse.* Nicht umsonst reden wird davon, daß der Blick einen Gegenstand verfolgt oder daß wir den Worten einer Rede nicht folgen können. Dies verweist auf eine Bewegung, die wir mitmachen, ohne daß sie unsere eigene wäre.“⁹⁶

Anders gesagt, gerade das Unsichtbare, das Nicht-Sichtbare im Film wird zu einem Effekt des Sichtbaren,⁹⁷ oder wie Balázs in *Der Geist des Films* schreibt: „Die Montage kann uns Gefühle, Bedeutungen, Gedanken assoziieren lassen, die uns *anschaulich werden, ohne selber sichtbar zu sein.*“⁹⁸ In *Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst* führt Balázs ferner aus, dass mit der Kamera unsichtbare Dinge gezeigt werden:

„Das Seltsame [...] ist, daß der Film [etwa] mit Hilfe der auf die Leinwand projizierten Blendentechnik im Grunde genommen *unsichtbare Dinge* zeigt. [...] Es handelt sich hier [...] um nicht photographierbare Objekte, um unsichtbare Gefühle, Stimmungen, welche die allmähliche Verdunkelung des Bildes – dennoch – mit visuellen Mitteln ausdrückt: etwas, das unsichtbar ist. Unsichtbar ist das Denken, der Prozeß des Erinnerns. Während aber die Bilder sich langsam erhellen, vermag der Film den Charakter einer Vision anzunehmen und uns fühlen zu lassen, daß es sich nicht um das Bild irgend eines Objektes handelt, sondern [– darauf wird im Zusammenhang mit den Situationen in den ersten Momenten nach dem Aufwachen und in den letzten Augenblicken vor dem Einschlafen noch kurz eingegangen werden –] um innere Bilder der Seele.“⁹⁹

Memento zwingt sein Publikum gewissermaßen dazu, seine Merkfähigkeit zu testen, da – wie bereits angemerkt wurde – die Szenen in Farbe stets mit dem Beginn der nächsten Farbszene enden, welche ihr zeitlich voraus ist. Weiters zeigt dieser Film auf, dass das Gedächtnis nicht bloß als eine Schatzkammer betrachtet werden kann, welche zu überraschen vermag, sondern auch als¹⁰⁰ „[...] ein Medium der Vergegenwärtigung selbst des Unmittelbaren.“¹⁰¹ Der Betrachter/ die Betrachterin erkennt, wenn er/ sie Lennys Notizen und Tätowierungen reflektiert, wie „schlecht“ es im Grunde um sein/ ihr eigenes Gedächtnis bestellt ist.¹⁰²

⁹³ Hein 2011, S. 165.

⁹⁴ vgl.: ebenda.

⁹⁵ vgl.: Adorno 2003, S. 308.

⁹⁶ Waldenfels 2004, S. 106f.

⁹⁷ vgl.: Hein 2011, S. 148.

⁹⁸ Balázs, B. (2001). *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 46.

⁹⁹ Balázs 1949, S. 159.

¹⁰⁰ vgl.: Hein 2011, S. 103.

¹⁰¹ ebenda.

¹⁰² vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

Diese Tatsache wird in *Memento* unter anderem in einem Gespräch zwischen Lenny und Teddy in einem Diner zum Thema gemacht. Lenny meint, er würde sich nur an Fakten halten, nicht an Erzählungen, denn sowie „[...] das Gedächtnis eine Wahl trifft, so tut es dies nicht in einem neutralen Raum, sondern in einem, der bereits durch Aufmerksamkeit und Ahnung vorgeprägt wurde.“¹⁰³ Teddy meint daraufhin, dass Lennys Notizen unzulänglich wären und Lenny kontert, dass das Erinnerungsvermögen selbst unzuverlässig wäre – eine Tatsache, welche ihm offenbar sehr wichtig ist, denn eine seiner vielen Tätowierungen, seiner „dauerhaften Notizen“ lautet „Memory is treachery“, „Erinnerung ist Verrat“.

***Memento* und Spielberg's List – „Erinnerung ist Verrat“**

„[...] imaginäre Ereignisse, die in der Zukunft möglicherweise als Teil der Geschichte gelesen werden können.“¹⁰⁴
Yael Bartana

„Erinnerung ist Verrat.“ Diese These – so könnte man meinen – nahm auch der 1972 in Jerusalem geborene¹⁰⁵ Film- und Videokünstler Omer Fast als Ausgangspunkt seines 65minütigen Zweikanalvideos *Spielberg's List*.¹⁰⁶

Bereits mit dem Titel liefert der Künstler einen Verweis darauf, dass sein Werk zwei Ebenen miteinander in Verbindung setzt: eine historische auf der einen und eine nachgestellte auf der anderen Seite.¹⁰⁷ „Der Rückgriff auf Geschichte dient hier weniger einem *l'histoire pour l'histoire*, also der Geschichte um der Geschichte willen, sondern es geht um die Frage der *Relevanz des Vergangenen für das Hier und Jetzt*.“¹⁰⁸ In anderen Worten formuliert: Es geht um die Befragung der Gegenwart durch einen Rückgriff auf in der Vergangenheit liegende Ereignisse¹⁰⁹ – Stichwort „*Memento* – narrative Struktur“. „Eine Erkenntnis der Vergangenheit gibt es [nämlich] nur sporadisch, vorläufig und partiell. Von Anfang an ist sie auf Deutung und Interpretation, d.h. schließlich auf ‚Ausmalung‘ angewiesen.“¹¹⁰

¹⁰³ Hein 2011, S. 105.

¹⁰⁴ Peters, K. (2009). Geschichte und Fiktion. Ein Roundtablegespräch über die (Re-) Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar, Clemens von Wedemeyer, moderiert von Kathrin Peters. *Texte zur Kunst*, 76, S. 52-67, Zitat S. 55.

¹⁰⁵ vgl.: <http://www.hannover.de/madeingermanyzwei/kuenstler/fast.html> (Zugriff am 14.05.2012).

¹⁰⁶ Auf ebendieses ist die Verfasserin im Rahmen eines Seminars mit dem Titel „*Zirkulationen des Politischen*“ – *Lektüreseminar. Strategien des Reenactment im künstlerischen Film der Gegenwart* gestoßen. Diese Lehrveranstaltung wurde von Dr. Susanne Holschbach im Wintersemester 2010/ 2011 an der Universität Wien abgehalten.

¹⁰⁷ vgl.: http://www.vfn-stiftung.org/de/collection/omer_fast/omer_fast.php (Zugriff am 14.05.2012).

¹⁰⁸ Arns, I. (2007). History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. In I. Arns, & G. Horn (Hg.), *History will repeat itself* (S. 38-63). Berlin: Revolver Books, S. 42.

¹⁰⁹ vgl.: ebenda.

¹¹⁰ Hein 2011, S. 88.

An dieser Stelle sei auf Balázs räumliches Verständnis der Zeit verwiesen, denn dieser geht von einem Fortbestehen und sogar von einem Um-die-Ecke-Liegen der Erinnerungen aus, wodurch ein Wiedererleben dieser möglich wird.¹¹¹

Durch die Kombination des Nachnamens eines der bekanntesten amerikanischen Produzenten und Regisseure, Steven Spielberg und dem Titel von dessen Spielfilm *Schindler's List*, werden ferner die Grenzen zwischen Fiktion und Realität aufgelöst.

Omer Fast reiste zur Produktion seines filmischen Werkes an jene Orte im polnischen Krakau, an welchen bereits 1993 Spielbergs Holocaust- Drama gedreht wurde. Die Kulissen wurden in unmittelbarer Nähe des einstigen Vernichtungslagers Plaszow errichtet und nach Ende der Filmarbeiten nicht wieder abgebaut. Fast lässt in *Spielberg's List* Aufnahmen des verfallenen Filmsets und Aufzeichnungen der Ruinen des ehemaligen Konzentrationslagers ineinander übergehen. Kombiniert werden diese Bilder mit Interviews von Personen der lokalen Bevölkerung, welche im Jahr 1993 als StatistInnen – anders ausgedrückt, als manipulierbares, menschliches Material, welches die Aktion im Hintergrund einer Filmhandlung bildet und das filmische Geschehen realistischer und lebendiger gestalten soll¹¹² – in *Schindler's List* mitgewirkt hatten. In den Erzählungen dieser KomparInnen scheinen die Erinnerungen an die historischen Ereignisse, welche sich vor über sechzig Jahren ereignet hatten und jene an die Dreharbeiten zu Spielbergs Film Anfang der 1990er zu verschwimmen.¹¹³ Impliziert wird hier die Frage, wie sich das Verhältnis zu diesem Abschnitt der Geschichte verändern wird, wenn irgendwann einmal keine AugenzeugInnen mehr am Leben sind, welche über die Geschehnisse berichten könnten,¹¹⁴ wenn die Zeitzugenschaft verschwindet.¹¹⁵ Die BetrachterInnen von Fasts Werk werden demnach im Unklaren darüber gelassen, ob gerade über die Zeit des Nationalsozialismus oder die Zeit der Teilnahme an Spielbergs Hollywoodproduktion gesprochen wird.¹¹⁶ „[The] crime that is committed already exists in fiction.“¹¹⁷ Diese Aussage von Anton Kaes in Bezug auf Fritz Langs Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* aus dem Jahr 1931 scheint in diesem Zusammenhang passend und sei daher vorsichtig – um an dieser Stelle auf Omer Fasts Videoprojekt umgelegt werden zu können – zu der Frage „Is the crime that is committed just fiction?“ umformuliert. Als Versuch einer Antwort auf ebendiese sei das nachstehende Zitat angeführt:

¹¹¹ vgl.: Hein 2011, S. 88f.

¹¹² vgl.:

https://www.siemensartsprogram.de/presse/bildende_kunst/archiv/2009/actors_and_extras/index.php?notLoggedIn=1&PHPSESSID=0a8f7469fd18a04c4a6dac5b14ff482f (Zugriff am 14.05.2012).

¹¹³ vgl.: http://www.vfn-stiftung.org/de/collection/omer_fast/omer_fast.php (Zugriff am 14.05.2012).

¹¹⁴ vgl.: Arns 2007, S. 54.

¹¹⁵ vgl.: Leeb 2009, S. 37.

¹¹⁶ vgl.: http://www.vfn-stiftung.org/de/collection/omer_fast/omer_fast.php (Zugriff am 14.05.2012).

¹¹⁷ Kaes, A. (2005). *M*. Nachdruck. London: British Film Institute Publishing, S. 28.

„Niemand weiß es, weil niemand es wissen kann. Wahrheit jenseits der Geschichte gibt es hier nicht, denn Geschichte wie Geschichten sind genauso gut Fiktion wie Wirklichkeit. Sie strukturieren sich um den leeren Kern einer traumatischen Nicht- Erfahrung, die so nicht zu Erinnerung werden kann, sondern als Erinnerungslücke fortbesteht.“¹¹⁸

Fasts wiederholt in *Spielberg's List* „[...] Momente der Geschichte, deren Tragweite noch nicht ganz begriffen wurde [...]“¹¹⁹ und sein Versuch einer „[...] Reflexion der medialen Vermittlung von Erinnerung [...]“¹²⁰ gelingt. Er veranschaulicht,

„[...] wie sehr wir uns über mediale Bilder auf Geschichte beziehen [...], dass Geschichte selbst ein Konstrukt ist [...] in dem Sinne, dass bestimmte Bilder schnell zu stereotypen Platzhaltern von Geschichte werden.“¹²¹

Spielberg's List „[...] ermöglicht eine Erfahrung der Vergangenheit in der Gegenwart [...]“¹²² verwischt jedoch im selben Augenblick die Grenzen zwischen realer Historie und Fiktion des Spielfilms *Schindler's List* sowie jene zwischen filmischer Dokumentation und filmischer Fiktion¹²³ – kurz, es kommt zur „[...] Ununterscheidbarkeit von historischer und filmischer Erinnerung [...]“¹²⁴ Fast selbst beschreibt seine Intension in einem Interview wie folgt:

„[...] the idea was to exploit an ambiguity central to these peoples' experiences: as narrators, they can recall an impossible past in precise lived-through detail; as witnesses, they've lived through memorable events that are nevertheless replicas. By cutting and mixing the narrator's memories with the witness's reflections to a point at which they start to blur and intermingle, I was trying to play with the normally fixed notions of past and present, authentic and copy, private memory and public story.“¹²⁵

Eine der zentralen Fragestellungen von Nolans Film *Memento* wird demnach auch hier in Fasts Zweikanalvideo *Spielberg's List* aufgeworfen: Inwieweit bestehen Geschichte und Geschichtsschreibung als Konglomerat aus der Erinnerung und der Fiktion, der Imagination und der Faktizität?¹²⁶

Der Betrachter/ Die Betrachterin von *Spielberg's List* befindet sich ferner in einer vergleichbaren Situation wie Leonard „Lenny“ Shelby in *Memento*. Sie sehen sich stets mit der Frage konfrontiert, ob und wenn ja, inwieweit sie ihren eigenen Erinnerungen und Erfahrungen noch Vertrauen schenken können.

Sowohl *Memento* als auch *Spielberg's List* befassen sich ferner mit der Transformation der Erfahrung in Erinnerungen und Erzählungen.

¹¹⁸ Müller, D. (2007, 6. November). Omer Fast bei Arratia, Beer, Berlin. Ohne Drehschluss. *artnet Magazine*. Zugriff am 08.04.2012 unter <http://www.artnet.de/magazine/omer-fast-bei-arratia-beer-berlin/>.

¹¹⁹ Arns 2007, S. 62.

¹²⁰ ebenda, S. 60.

¹²¹ ebenda, S. 50.

¹²² ebenda, S. 60.

¹²³ vgl.: http://www.vfn-stiftung.org/de/collection/omer_fast/omer_fast.php (Zugriff am 14.05.2012).

¹²⁴ Leeb 2009, S. 37.

¹²⁵ <http://www.museummagazine.com/filter/Sarah-Rosenbaum-Kranson#OMER-FAST> (Zugriff am 05.04.2012).

¹²⁶ vgl.: http://www.cine-plus.de/newsletter/av/nl_av_online_1009.html (Zugriff am 05.04.2012).

Daher soll in diesem Zusammenhang kurz auf den französischen Historiker Marc Bloch eingegangen ¹²⁷ und zuvor ein Exkurs zum Thema „Zeitvorstellungen“ gemacht werden.

Modelle von Zeitvorstellungen

„Sich über die Geschichte klar zu werden, hieße [...] durch ihre Leerstellen hindurch unter die Oberfläche der Fiktion zu gelangen.“ ¹²⁸
Clemens von Wedemeyer

An dieser Stelle seien drei Modelle von Zeitvorstellungen erörtert: lineare Modelle, zirkuläre Modelle und Modellkombinationen.

„Zukunft wird [bei linearen Modellen] laufend über Gegenwart in Vergangenheit überführt, am Anfang ist die Sanduhr oben voll und unten leer, am Ende ist es umgekehrt, die Zeit ist verronnen. Dreht man die Sanduhr dann um, beginnt eine neue Zeitphase oder gar ein neues Zeitalter, das sich an das vorausgegangene reiht wie eine Perle an der Schnur.“ ¹²⁹

Die Arbeit eines Historikers/ einer Historikerin liegt darin, diese Abschnitte der Zeit zu definieren und in *eine* Ordnung zu bringen. Ihren medialen Ausdruck finden lineare Modelle im Alphabet und in der Schrift, welche eindimensional-konsekutiv, linear aufeinanderfolgend, strukturiert sind und jederzeit einen Anfang und ein Ende haben. Logisch betrachtet ist es jedoch durchaus nicht zwingend – um hier erneut einen Verweis auf die narrative Struktur von *Memento* zu machen – dass einem Anfang ein Ende folgen und umgekehrt, dass einem Ende ein Anfang zugrunde liegen muss. ¹³⁰

„Zirkuläre Zeitmodelle unterstellen Zyklen ohne Anfang und Ende, sich ständig wiederholbare Kreisläufe, in die wir schicksalhaft verstrickt sind [...].“ ¹³¹ Das Unterste kehrt sich periodisch nach oben und vice versa. Als Vorlage dienen natürliche Zyklen, wie etwa Tages- sowie Jahresrhythmen, welche sich durch ein Wachstum sowie einen Verfall und ein Lernen sowie ein Vergessen kennzeichnen und in Uhren sowie Kalendern ihren Ausdruck finden. ¹³²

Die gebräuchlichsten Kombinationen von linearen und zyklischen Modellen sind Ketten und Spiralen.

¹²⁷ Die Erläuterungen diesbezüglich entstammen der Mitschrift der Verfasserin zur Vorlesung mit dem Titel *Vorlesung zu Theatergeschichte – Die Gegenwart im Vergangenen: Ritualität und Gesellschaft im Mittelalter*, welche von Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall im Wintersemester 2011/ 2012 an der Universität Wien abgehalten wurde.

¹²⁸ Peters 2009, S. 61.

¹²⁹ Westerbarkey, J. (Hg.) (2010), *End-Zeit-Kommunikation. Diskurse der Temporalität*. Berlin: Lit Verlag, S. 7.

¹³⁰ vgl.: ebenda.

¹³¹ ebenda.

¹³² vgl.: ebenda.

Die Kette als eine lineare Verknüpfung ineinandergreifender Ringe kann als ein Symbol beispielsweise für die Verbindung von Tagen zu Wochen, von Wochen zu Monaten, von Monaten zu einem Jahr gelesen werden. Eine Weiterentwicklung kann angenommen werden, Fort- oder Rückschritte hingegen nicht unbedingt – diese werden eher von der Spirale suggeriert.¹³³

Konstrukte der Zeit als ein fortdauernder Prozess stellen das menschliche Bedürfnis nach einfachen Mustern und simplen Schemata, nach Ordnung zufrieden. Eine lineare oder zirkuläre, eine endzeit-orientierte oder endlose Struktur spielt indes keine Rolle, solange sie dabei behilflich ist, Veränderungen in Erwartung zu stellen sowie das menschliche Handeln plan- und begründbar zu machen. Als wahr erscheinen sie, sofern sie sich in der Praxis als brauchbar erweisen und einen kommunikativen Anschluss ermöglichen, sogar wenn sie einander teilweise widersprechen – wie die kurz erörterten linearen und zirkulären Modelle.¹³⁴

Wird das menschliche Zeiterleben einer genaueren Betrachtung unterzogen, wird ersichtlich, dass dieses doch fragmentarisch und diskontinuierlich ist, was aus Dispositionen wie dem Wachsein und dem Schlafen, dem Reisen und dem Verweilen, dem Erinnern und dem Vergessen sowie dem Planen und dem Träumen resultiert. Die entsprechenden Zeiterlebnisse können sich nicht nur unbemerkt ablösen oder überschneiden, sondern sich auch simultan vollziehen.¹³⁵ Beispielsweise befinden sich die Reisenden während einer Bahnfahrt – darauf wird an anderer Stelle erneut zurückgekommen – in ihren Gedanken oftmals noch oder schon zu Hause beziehungsweise noch am Abfahrts- oder schon am Zielort und KinobesucherInnen wird das gesamte Leben einer Hauptfigur in mehr oder weniger als eineinhalb Stunden vorgeführt. Dies könnte man wie folgt formulieren: Wie beim Auswählen des Fernsehprogramms „zappt“ der Mensch durch faktische und fiktionale Fragmente der Zeit, welche er mit großer Anstrengung zu koordinieren versucht. Anders ausgedrückt – um auf eine nachfolgende These zu verweisen – der Mensch *strickt* sich ein Muster aus Zeiten, in welches er selbst *verstrickt* ist.¹³⁶

Aus ökonomischer Sicht betrachtet, wird die Zeit ferner mit materiellen Werten verknüpft – Begriffe wie „Zeitverlust“, „Zeitvergeudung“, „Zeitmangel“, „Zeitgewinn“, „Zeitersparnis“ und „Zeitaufwand“ seien diesbezüglich genannt.

¹³³ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 8.

¹³⁴ vgl.: ebenda.

¹³⁵ vgl.: ebenda.

¹³⁶ vgl.: ebenda.

Der Mensch hat entweder wenig oder viel Zeit, er kann sie jemandem schenken oder einem anderen rauben. Wie eine Ware wird Zeit entweder genutzt oder vergeudet, denn „Zeit ist Geld“. ¹³⁷

An dieser Stelle sei verwiesen auf den amerikanischen Science-Fiction-Thriller *In Time – Deine Zeit läuft ab* von Andrew Niccol aus dem Jahr 2011 mit Amanda Seyfried und Justin Timberlake in den Hauptrollen. ¹³⁸ Die Handlung dieses Films spielt in einer Zukunft, in welcher der physische Alterungsprozess der Menschen aufgrund von Genmanipulation Mitte Zwanzig aufhört. Dadurch potentiell unsterblich bekommt jeder/ jede einzelne jedoch nur eine bestimmte Lebenszeit zur Verfügung gestellt, welche dadurch abläuft, da er/ sie diese tagtäglich als Währung einsetzen muss – Zeit ist im wahrsten Sinne des Wortes zu Geld geworden. ¹³⁹

Neben der Zeit folgt auch der dem Menschen in seinen unterschiedlichen Lebensphasen zugekommene Raumbedarf ökonomischen Überlegungen. Auf die Wiege folgen das Kinderzimmer und später die eigene Wohnung, das Eigentumshaus wird abgelöst von einem Zimmer in einem Altenheim und schließlich von einem Sterbebett. Altersabhängig investiert der Mensch in Räume und dort wird sein Humankapital angelegt, genutzt oder abgeschrieben – Kinder sind eine Investition für die Zukunft, Erwachsene machen sich bezahlt und Alte sind nicht mehr von allzu großem Wert. ¹⁴⁰

***Memento* und Marc Bloch – Umgang mit Geschichte**

„Zeit ist, was passiert, wenn sonst nichts passiert.“ ¹⁴¹
Richard Feynman

Marc Bloch hat sich jenen Weg zum Gegenstand gemacht, welcher zurückgelegt wird, von einer Erfahrung zu einer Erinnerung und schließlich zu Geschichten, zu Geschichte. Sein Werk *Die wundertätigen Könige* aus dem Jahr 1924 behandelt den Zugang zu beziehungsweise den Umgang mit Geschichte.

¹³⁷ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 10.

¹³⁸ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt1637688/> (Zugriff am 21.04.2012).

¹³⁹ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt1637688/plotsummary> (Zugriff am 21.04.2012).

¹⁴⁰ vgl. Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 10.

¹⁴¹ <http://bildergedanken.de/kat-zeit2.htm> (Zugriff am 25.04.2012).

Bloch erzeugt mit seinem Verständnis von Geschichte – wie man es ausdrücken könnte – sein eigenes historisches Präsens, welches sich in einen Kontext stellen ließe mit Theodor W. Adornos These der „alleinigen Gültigkeit der Gegenwart“, mit Alexander Kluges Filmtitel *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* sowie auch mit Dietmar Kampers Behauptung, „[...] daß die Vergangenheit immer dann über die Gegenwart dominiert, wenn das Tote an ihr überwiegt [...]“¹⁴² und dass diese tote Zeit folglich auch die Zukunft blockiert¹⁴³ – auf welche an dieser Stelle jedoch nicht genauer eingegangen werden soll. Angemerkt sei in diesem Kontext noch,

„[...] dass auch die Gegenwart nicht gedacht werden kann, „ohne die Illusionen, die sie sich von sich selbst verfertigt, ohne die vergangenen Ereignisse, die sie für sich erfindet, ohne das historische Kostüm, in das sie ihre Zukunftsentwürfe kleidet, und ohne die Utopien, denen sie folgt.“¹⁴⁴

Marc Bloch betrachtet sich als einen Berichterstatter der Zeit und reflektiert dabei immerzu, dass er selbst ein Teil dieses Berichts ist.

„Es ist Faktum des alltäglichen Lebens, daß gewisse Dinge aufgeschoben, vernachlässigt und erst mit einiger Verzögerung dem Denkenden klar vor Augen treten. Nicht allein dem Vollzug des Denkens wohnt ein zeitliches Moment inne, sondern der Gegenstand der Reflexion bedarf bei seiner Entfaltung einer eigenen Verweildauer von Erkenntnis.“¹⁴⁵

Bloch hinterfragt sich, die Autorenschaft als Autorität, das heißt, er stellt sich die Frage, wer wessen Geschichte schreiben kann.¹⁴⁶ Die eigene Wahrnehmung und das eigene Erinnerungsvermögen dienen ihm als Quellenmaterial und er ist sich stets im Klaren über etwaige Fehlleistungen des Gedächtnisses und sogenannte „verzerrte Botschaften“, akzeptierte Falschmeldungen in Form von beispielsweise Klatsch und Tratsch.

Blochs Vorgehensweise soll hier als eine Analogie zum Handeln des Hauptcharakters von *Memento* betrachtet werden. Leonard „Lenny“ Shelby schreibt sich nämlich selbst – im wahrsten Sinne des Wortes – in seine Historie ein, indem er seinen Körper durch seine unzähligen Tätowierungen für sich als eine Leinwand, als ein Medium fungieren lässt – oder wie der bereits zitierte Béla Balázs dies in seinem Werk *Der sichtbare Mensch* formuliert: „Der Mensch wird wieder sichtbar werden.“¹⁴⁷ Um Lennys Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Sein in anderen Worten auszudrücken: Lenny kommuniziert mit sich selbst über sich selbst.

¹⁴² Kamper, D. (1991). Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen. *Kunstforum international*, 114, S. 86-94, Zitat S. 92.

¹⁴³ vgl.: ebenda.

¹⁴⁴ Leeb 2009, S. 43.

¹⁴⁵ Hein 2011, S. 26.

¹⁴⁶ vgl.: Leeb 2009, S. 33.

¹⁴⁷ Balázs 2001, S. 17.

Zur Veranschaulichung sei das nachstehende Zitat Paul Virilios angeführt, welches dieser im Zusammenhang mit den Merkmalen einer Gesellschaft anführt, welche „[...] dazu übergeht, die Mittel (der Übertragung, der Kommunikation) für den Zweck, für das Ziel zu halten.“¹⁴⁸

Virilio schreibt: „[...] wie in der Wüste haben wir keinen Anhaltspunkt mehr außer uns selbst [...].“¹⁴⁹ Als Beleg, dass diese Behauptung bezüglich Lennys Informationsaustausch durchaus nachvollziehbar ist, seien zwei Thesen angeführt und folgende Aussage von Paul Watzlawick vorweggenommen: „Man kann nicht nicht kommunizieren.“¹⁵⁰

Zum einen verwies der österreichische Physiker und Begründer der Kybernetik Zweiter Ordnung Heinz von Foerster in einer seiner Schriften mit dem Titel *Abbau und Aufbau* auf „[...] die merkwürdige Eigenschaft der Sprache, daß sie über sich selbst sprechen kann. Sprache hat das Wort ›Sprache‹, das Wort ›Wort‹ etc. Ich definiere Sprache als das Kommunikationssystem, das über sich selbst sprechen kann.“¹⁵¹

Lediglich angemerkt sei an dieser Stelle folgendes: „Das Wort, über das gesprochen wird, ist nicht mehr dasjenige, das nur ausgesprochen wurde.“¹⁵²

Zum anderen war der deutsche Soziologe und Gesellschaftstheoretiker Niklas Luhmann der Ansicht, dass der Mensch nicht kommunizieren kann, „[...] daß nur die Kommunikation kommunizieren kann [...].“¹⁵³

Béla Balázs – um erneut kurz auf diesen zurückzukommen – sieht in der Sprache eine Ausweitung des natürlichen Zugangs des Menschen auf seine Umgebung, buchstäblich erweitert sie die menschliche Existenz.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Virilio 1990, S. 52.

¹⁴⁹ ebenda.

¹⁵⁰ <http://www.zitate-online.de/sprueche/wissenschaftler/16362/man-kann-nicht-nicht-kommunizieren.html> (Zugriff am 10.05.2012).

¹⁵¹ von Foerster, H. (1997). *Abbau und Aufbau*. In F. B. Simon (Hg.), *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systematischen Therapie*. (S. 32-51). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 50.

¹⁵² Hein 2011, S. 74.

¹⁵³ Luhmann, N. (1997). Was ist Kommunikation?. In F. B. Simon (Hg.), *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktion in der systematischen Therapie*. (S. 19-31). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 19.

¹⁵⁴ vgl.: Hein 2011, S. 122.

Memento – der Körper als ein Medium

*„Das Wort ist unendlich gefährlich;
unrichtig manövriert kann es schwere Verbrennungen und Verätzungen erzeugen;
ich meine aber hier nicht: an anderen Menschen; sondern an uns selbst.“*¹⁵⁵
Heimito von Doderer

In *Memento* kommuniziert der Protagonist also mit sich selbst über sich selbst. Dieses Fungieren eines Körpers als ein Medium – um an dieser Stelle auf das nachstehende Zitat des deutschen Literaturwissenschaftlers Joseph Vogel anzuspielen – wird im Film immer dann unwahrnehmbar, wenn Lenny seine Tätowierungen durch das Tragen von Kleidung verdeckt: „Medien machen lesbar, hörbar, sichtbar, wahrnehmbar, all das aber mit einer Tendenz, sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an all diesen Sinnlichkeiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, anästhetisch – oder auch: apriorisch – zu werden.“¹⁵⁶

In vielen schwarz-weiß Szenen rückt dieses Medien-Sein des Leibes hingegen gleich in zweifacher Hinsicht verstärkt in den Blick des Betrachters/ der Betrachterin.

Zum einen aufgrund der Tatsache, dass Lenny in diesen Teilen des Films oft nicht vollständig bekleidet in seinem Motel-Zimmer zu sehen ist und zum anderen verständlicherweise durch das Fehlen von Farbe, wodurch diese Körperinschriften noch mehr betont werden. In Kurzform: „[...] der dargestellte Körper wird [in den schwarz-weiß Szenen] eingerahmt, zum entlebten Körper, der als abwesender durch den Ersatz des Bildes wieder anwesend wird.“¹⁵⁷

An dieser Stelle sei – wie bereits angekündigt wurde – noch einmal die nachstehende Aussage zur Veranschaulichung angeführt: „Die Stille ist kein Mangel an Lärm, sondern ein Potential das Unbeachtete und das Leise wahrzunehmen.“¹⁵⁸

Warum Lenny einen derart komplizierten und schmerzhaften Weg gewählt hat, die Ergebnisse seiner Ermittlungsarbeit festzuhalten, liegt selbstverständlich im ständigen Verlust seines Kurzzeitgedächtnisses. Die Transformation von seinen Lebenserfahrungen zu Inschriften auf seiner Haut „[...] immunisiert diese gegenüber dem Vergessen.“¹⁵⁹

¹⁵⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-do5.htm#gufdr> (Zugriff am 25.04.2012).

¹⁵⁶ Vogl, J. (2001). Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In L. Engell, & J. Vogl (Hg.), *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien* (S. 115-123). Weimar: Universitätsverlag. Zugriff am 08.04.2012 unter http://www.medientheorie.com/doc/vogl_galilei.pdf, S. 122.

¹⁵⁷ Ballhausen, T. (2010). Schaulust und Horror. Soziokulturelle Perspektiven auf PEEPING TOM. *Medienimpulse*, 3. Zugriff am 09.04.2012 unter <http://www.medienimpulse.at/articles/view/247>.

¹⁵⁸ Hein 2011, S. 132.

¹⁵⁹ ebenda, S. 106.

Er könnte die Fakten zum Mordfall an seiner Frau, anstatt diese direkt in seine Haut einzuschreiben, ebenso wie die Personen, welche immer wieder „neu“ in sein Leben treten und – wie man es ausdrücken könnte – „noch lebend“, aber für Lenny bereits nach kurzer Zeit wieder Geschichte sind, mithilfe von Fotografien oder Videofilmen aufnehmen. Diese würden – im Gegensatz zu Lennys eingeschränkter Gedächtnisleistung – „[...] das Potential zur Aufzeichnung von Details [besitzen], die im gewohnten Aufmerksamkeitsradius nicht vorkommen, so daß [...] eine Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit möglich [wäre].“¹⁶⁰ Angemerkt sei ferner, dass in der Erinnerung etwa ein Gesicht nur genauso wiederkehren kann, wie es mit den eigenen Augen gesehen wurde.¹⁶¹ Eine Fotografie oder ein Videofilm als eine alternative Form der Wiederholung „[...] hingegen wird, falls sie [oder er] an längst vergangene Situationen erinnert, jene bekannte Empfindung des ‚*déjà vu*‘, des ‚Schon-gesehen-Habens‘, auslösen.“¹⁶²

Kurz sei zum hier aufgeworfenen Begriff „Déjà-vu“ folgendes angemerkt: „Die Vergangenheit existiert bereits vor der Erinnerung. Das Déjà-vu-Erlebnis überbrückt diese Distanz. Es ist ein Sprung in die Vergangenheit ohne die Logik des Gedächtnisses.“¹⁶³

Lenny würde allerdings bei einer Anfertigung von Foto- und Videoaufnahmen, obwohl er mit diesen – wie bereits erwähnt wurde – „ein vollständigeres ‚Wieder-Erleben‘ der Vergangenheit“¹⁶⁴ erreichen würde, leicht Gefahr laufen, dass diese Aufzeichnungen in die falschen Hände geraten oder dass er diese verlegt, sie vergisst, sie für ihn in *Abwesenheit* geraten.

¹⁶⁰ Hein 2011, S. 21.

¹⁶¹ vgl.: Balázs 1949, S. 95.

¹⁶² ebenda.

¹⁶³ Hein 2011, S. 153.

¹⁶⁴ ebenda, S. 34.

Memento – das fotografische Bild

„Wirklichkeit ist das, was am häufigsten durch Abwesenheit glänzt.“¹⁶⁵
Lawrence Durrell

Der französische Filmkritiker Andre Bazin stellte folgende Behauptung auf: „Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit.“¹⁶⁶ In vergleichbarer Weise wird in Roland Barthes Schrift *Die helle Kammer*¹⁶⁷ die Fotografie beschrieben als eine Abwesenheit, als etwas Vergangenes, aber gleichzeitig auch als Erinnerung, als Bestätigung der Existenz und zugleich als die Gewissheit des Todes. „Sie läßt uns in Abwesenheit des wirklichen Gegenstandes sehen, wie man den wirklichen Gegenstand im Leben sieht, und vor allem läßt sie uns Raum sehen, wo keiner ist.“¹⁶⁸ Ein Lichtbild – so der französische Philosoph – sei eine Form eines lebendigen Bildes des Todes, denn simultan wird das gezeigt, was gewesen ist und das, was sein wird. Es zeigt im selben Augenblick ein abgebildetes Subjekt, welches einmal gelebt hat und kündigt gleichzeitig dessen Ableben an. In diesem Sinne vereinigen sich etwa auf einer fotografischen Aufnahme auf einem Steckbrief die vergangene Existenz sowie die aktuelle Abwesenheit und diese wird zu einem Platzhalter für ein Subjekt, welches gerade an einem anderen Ort oder auch gar nicht mehr ist. Eine Fotografie dient demnach als Erinnerungsbild und markiert gleichzeitig eine Lücke – umgelegt auf den „Zustand“ der Hauptfigur in *Memento* würde es sich um eine Gedächtnislücke handeln.

In diesem Kontext sei erwähnt, dass sich der Akt des Tötens selbst im Vokabular der Fotografie niederschlägt, denn Bilder werden „geschossen“. Zum einen sei Christian Metz erwähnt, welcher in seinem Text *Photography and Fetish* schreibt, dass die Merkmale Unbewegtheit und Stille auf den Tod sowie auf die Fotografie zutreffen: In allen Fotografien gibt es den Akt des Herausschneidens eines Stücks aus Zeit und Raum, welches unverändert bleibt, während die Welt sich weiterhin verändert sowie den Kompromiss zwischen Bewahren und Tod.¹⁶⁹ An dieser Stelle sei erneut auf Paul Virilio zurückgekommen, welcher in seinem Text *Fahrzeug* folgendes schreibt:

¹⁶⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-d2.htm#Durrell> (Zugriff am 25.04.2012).

¹⁶⁶ Bazin, A. (1975). Ontologie des fotografischen Bildes. In H. Bitomsky (Hg.), *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films* (S. 21-27). Köln: M. DuMont Schauberg, S. 24.

¹⁶⁷ Die Ausführungen diesbezüglich entstammen der Mitschrift der Verfasserin zur Vorlesung mit dem Titel *Vorlesung zu Filmgeschichte – Lücke Leere Nichts – (intermediale) Filmgeschichten des Undarstellbaren*, welche von Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer im Wintersemester 2009/ 2010 an der Universität Wien abgehalten wurde.

¹⁶⁸ Arndt, H.W. (Hg.) (1967). *Maurice Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, S. 25f.

¹⁶⁹ vgl.: Metz, C. (1985). *Photography and Fetish. October*, 34, S. 81-90. Zugriff am 12.04.2012 unter <http://www.jstor.org/stable/778490?seq=5>, S. 85.

„[...] leben, LEBENDIG sein heißt Geschwindigkeit sein. Ich kenne meine Geschwindigkeit, so wie ich den Körper kenne, der sie produziert. Auch mein lebendiger Körper ist ein dauerndes Umschalten, ein Geschwindigkeitswechsel; mein Leben, meine Biographie, das alles sind GESCHWINDIGKEITEN.“¹⁷⁰

Zum anderen sei Philippe Dubois angeführt, welcher von der Fotografie als „Thanatografie“ und einer fotografierten als einer „gestorbenen“ Person spricht. Andre Bazins vertritt – wie bereits erwähnt wurde – eine vergleichbare Auffassung von der Fotografie wie Barthes. Er schreibt:

„Die Fotografie profitiert von der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion. [...] [Sie ist imstande] die Sehnsucht nach mehr als nur einer annähernden Abbildung des Objektes zu befriedigen: nach dem Objekt selbst, ohne dessen zeitliche Begrenzung. [...] Weil die Fotografie nicht, wie [beispielsweise] die Kunst, für die Ewigkeit produziert, balsamiert sie die Zeit ein, sie schützt sie einfach vor ihrem eigenen Verfall.“¹⁷¹

Kurz gesagt, die Fotografie ermöglicht es uns, „[...] in der Reproduktion das Original zu bewundern [...].“¹⁷²

An dieser Stelle sei verwiesen auf die – wie der französische Medientheoretiker, Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard es formuliert – „Hinterlist des Bildes“, „jene strategische List, mit der es immer wieder den Anschein erweckt, sich auf eine reale Welt, auf reale Objekte zu beziehen, etwas zu reproduzieren, was ihm logisch und chronologisch vorausliegt.“¹⁷³ Umgelegt auf *Memento* sei nun von der „Hinterlist von Lennys Erinnerungen“ ausgegangen. Gerade dann, wenn diese besonders wiedergabegetreu und zuverlässig erscheinen, sind sie zutiefst pervers und unmoralisch.¹⁷⁴ Was ist eine Erinnerung? Was ist *keine* Erinnerung, eine „Nicht-Erinnerung“, eine „Un-Erinnerung“? Was ist keine Erinnerung *mehr*? Was ist *noch* keine Erinnerung?¹⁷⁵ Was ist Wirklichkeit, was Lüge, was Fiktion? Christopher Nolan ermöglicht es dem Zuschauer/ der Zuschauerin, die Erinnerungen Lennys für sich selbst zu interpretieren, denn er macht – um in den Worten Baudrillards fortzufahren – diese

„nicht in [ihrer] Rolle als Reflex, als Spiegel, als Gegenstück zum Realen [...] interessant, sondern dann, wenn [sie beginnen], das Reale zu infizieren und zu modellieren, wenn [sie] sich dem Realen [anpassen], doch nur, um es desto mehr zu entstellen, oder besser: wenn [sie] das Reale zum Verschwinden [bringen] [...]“.¹⁷⁶

Das Geheimnis von Lennys Erinnerungen

„[...] ist also nicht in [ihrer] Differenz zum Realen zu sehen, nicht in [ihrem] Repräsentationswert [...], es liegt ganz im Gegenteil in [ihrem] Zusammenstoß mit dem Realen, in [ihrem] Kurzschluß mit dem Realen und letztlich in der Implosion von [Erinnerung] und Realem [...]“.¹⁷⁷

¹⁷⁰ Virilio 1990, S. 48.

¹⁷¹ Bazin 1975, S. 24f.

¹⁷² ebenda, S. 27.

¹⁷³ Baudrillard, J. (1986). Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes. In H. M. Bachmayer, & O. Van de Loo, & F. Rötzer (Hg.), *Bildwelten – Denkbilder* (S. 265-268). München: Boer Verlag, S. 265.

¹⁷⁴ vgl.: ebenda.

¹⁷⁵ vgl.: Geimer, P. (2002). *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 315.

¹⁷⁶ Baudrillard 1986, S. 266.

¹⁷⁷ ebenda.

Memento – Rätsel, Geheimnis

„Das Schachspiel des Verstandes verläuft unabhängig vom Leben
und das Leben unabhängig von ihm.“¹⁷⁸
Leo N. Tolstoi

„Erinnerung ist Verrat.“ Mit dieser Feststellung wird Lenny am Ende des Films von Teddy erneut konfrontiert. Der bereits zitierte Niklas Luhmann sei an dieser Stelle erwähnt, welcher folgendes schreibt: „Man kann das, was ein anderer [/ eine andere] wahrgenommen hat, nicht bestätigen und nicht widerlegen, nicht befragen und nicht beantworten.“¹⁷⁹

Ferner sei in diesem Kontext die nachstehende These des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty angeführt: „Unsere Erfahrung ist die unsere, und das bedeutet zweierlei: daß sie nicht das Maß jedes vorstellbaren Seins-an-sich ist und daß sie dennoch mit jedem Sein koextensiv ist, von dem wir uns einen Begriff machen können.“¹⁸⁰ In Kurzform: Nur die individuelle Qualität eines Erlebnisses kann erlebt werden.¹⁸¹

Dieser Tatsache zum Trotz wirft Teddy Lenny ein Spiel der gleichzeitigen Auf- und Verdeckungen vor: dass es bestimmte kleine Details gäbe, an welche er sich *nicht* erinnern wolle, dass er sich nur an das erinnern würde, was er für wahr halten will, dass er die Wahrheit gar nicht wissen wolle und dass er seine eigene Wahrheit erfinden würde. Lenny – so könnte man es formulieren – legt sich das Nicht-Passende, das Nicht-Identische zurecht, sodass es passend, identisch wird. Laut Teddy hat er sich auf diese Weise ein Rätsel geschaffen, welches er niemals würde lösen können. Lenny hat sich bedingt durch sein Erinnerungsproblem eine Wahrheit geschaffen, welche – um erneut auf Theodor W. Adorno zurückzugreifen – „[...] nicht einmal mehr gedacht werden kann.“¹⁸² Anders gesagt – um ferner auf Sigmund Freuds Begriff der „Ich-Verarmung“ zu verweisen – Lenny erfährt

„[...] das eigene Leben als [einen] Prozess der Entzifferung von Zeichen [...], der aus sich heraus zu keinem befriedigenden Ende findet. [Lenny] nimmt seine eigene Spur auf, ohne sich dabei je seiner Identität sicher zu sein. [...] Die Welt und damit zusammenhängend auch sein Ego zerfallen unter seinem eigenen, dissoziierenden Blick in eine Anzahl von Puzzleteilen, die sich zu keinem kohärenten Ganzen mehr fügen will.“¹⁸³

In Kurzform: Lennys Leben an sich stellt ein großes Rätsel dar, welches es für ihn zu lösen gilt. Indem er an diesem partizipiert, wird er für sich selbst zu einem Fremden.¹⁸⁴

¹⁷⁸ <http://bildergedanken.de/kat-wissenTolstoi.htm> (Zugriff am 25.04.2012).

¹⁷⁹ Luhmann 1997, S. 22.

¹⁸⁰ Arndt, H.W. (Hg.) (2003). *Maurice Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner Verlag, S. 62.

¹⁸¹ vgl.: Hein 2011, S. 51.

¹⁸² Adorno 2003, S. 319.

¹⁸³ Rissing 2008, S. 86f.

¹⁸⁴ vgl.: Hein 2011, S. 111.

Das Geheimnis in *Memento* befindet sich permanent auf einer Schwelle hin zu seiner Enttarnung und zeichnet sich durch eine vermutlich nicht zu erfüllende Erwartungshaltung seitens der ZuschauerInnen aus. Da es ferner nicht genau lokalisierbar ist, kann es theoretisch während des gesamten Films zum Vorschein kommen.¹⁸⁵ „Das Geheimnis macht dem Rätsel Platz, und das Rätsel öffnet den Geist – in der gleichen Zeit, in der es ihn verwirrt –, macht ihn offen wenn nicht für die Lösung, so doch für die Suche nach ihr.“¹⁸⁶ Dieses kann demnach als ein Stimulans der Erkenntnis bezeichnet werden, welche dennoch – Stichwort „Lenny“ – stets instabil, nicht eindeutig und prekär bleibt.¹⁸⁷ „Es treibt diese an, bewirkt, daß sie sich fortschreibt aber verunmöglicht eine vollständige Lösung.“¹⁸⁸ Der Ursprung und das Ziel, Erklärung sowie Auflösung, des Geheimnisses stehen somit in einem asymmetrischen Verhältnis zueinander, denn ersterer stellt eine unerschöpfliche, sich stets erneuernde Erkenntnisquelle dar¹⁸⁹ und zweiteres „[...] die nie vollständig erreichbare Grenze des Verstehens“¹⁹⁰ – eine vollkommene Lösung würde das Wesen des Geheimnisses zerstören.¹⁹¹ Christopher Nolans Film liegt die Weltanschauung zugrunde, dass alles möglich ist, sich alles realisieren kann. Seine Bilderfolgen lehren, dass alles wirklich und wahr, alles gleich wirklich und gleich wahr ist.¹⁹² In Kurzform: In *Memento* kann alles an jedem Ort und zu jeder Zeit passieren,¹⁹³ das wesentliche Merkmal ist das Fehlen der Gegenwart.¹⁹⁴ Es ist das Nicht-Wissen des Verwirrten selbst, welches Angst bereitet. Eine Furcht, welche Zeichen auf ihr Gefahrenpotential hin zu deuten versucht und als ein negatives Pendant zum Geheimnis aufgefasst werden kann.¹⁹⁵

In diesem Kontext sei auf Gemeinsamkeiten zwischen Nolans *Memento* und Becketts *Endspiel* verwiesen. Die Erinnerung an das Unwiederbringliche wird – wie oben erörtert – zum Schwindel und sowohl der Film als auch das Drama spielen mit dem Topos, das gerade der Unsinn einer Handlung zu dem *einen* Grund wird, sie doch zu begehen.¹⁹⁶ Lenny lebt – laut Teddy – in einer Traumwelt und sein Rachezug wird – aufgrund seines ständigen Vergessens – niemals ein Ende finden.

¹⁸⁵ vgl.: Hein 2011, S. 31f.

¹⁸⁶ Pontalis J.-B. (1992). *Die Macht der Anziehung. Psychoanalyse des Traums, der Übertragung und der Wörter*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 16.

¹⁸⁷ vgl.: Hein 2011, S. 32.

¹⁸⁸ ebenda.

¹⁸⁹ vgl.: ebenda.

¹⁹⁰ ebenda.

¹⁹¹ vgl.: ebenda.

¹⁹² vgl.: Lukács 1992, S. 303.

¹⁹³ vgl. Hein 2011, S. 44.

¹⁹⁴ vgl.: Lukács 1992, S. 301.

¹⁹⁵ vgl.: Hein 2011, S. 44.

¹⁹⁶ vgl.: Adorno 2003, S. 312.

Mit dieser Aussage Teddys verweist der Regisseur Christopher Nolan auf das – wie es der aus Slowenien stammende Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek in seinem Text *Das Einzelne: Hitchcocks Universum* formuliert – typisch filmische Kennzeichen, dass der diegetische Raum „gekrümmt“ ist. Das Subjekt lebt niemals in seiner eigenen Zeit, sondern sein Dasein ist auf ¹⁹⁷ „[...] die Erwartung von und/ oder die Erinnerung an ein X [...]“ ¹⁹⁸ ausgerichtet. Wenn dieser Punkt X schließlich erreicht wird, erweist er sich als das eigene Gegenteil, als der Tod. ¹⁹⁹ Roland Barthes würde diesen Umstand wie folgt umschreiben:

„Ob nun Materie, ob Geist – die Wirklichkeit erschien uns als ein stetes Werden. Sie wird oder sie entwirrt; sie ist nie ein fertig Gewordenes. Dies ist die Schauung von Geiste, die uns zuteil wird, wenn wir den Schleier zerreißen, der sich zwischen uns und unser Bewußtsein schiebt. [...] Vom Werden nur Zustände, von der Dauer nur Momente nehmen wir wahr; und selbst wo wir von Dauer und Werden reden, ist, was wir meinen, ganz etwas anderes.“ ²⁰⁰

In Bezug auf Karl Theodor Jaspers könnte man sagen, Nolans Hauptcharakter würde sich in einer unendlichen „Grenzsituation“ befinden. Der deutsche Philosoph definiert eine solche wie folgt:

„Situationen wie die, daß ich immer in Situationen bin, daß ich nicht ohne Kampf und ohne Leid leben kann, daß ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, daß ich sterben muß, nenne ich Grenzsituationen. Sie *wandeln sich nicht*, sondern nur in ihrer Erscheinung; sie sind, auf unser Dasein bezogen, endgültig. Sie sind *nicht überschaubar*; in unserem Dasein sehen wir hinter ihnen nichts anderes mehr. Sie sind wie eine Wand, an die wir stoßen, an der wir scheitern. Sie sind durch uns nicht zu verändern, sondern nur zur Klarheit zu bringen, ohne sie aus einem Anderen erklären und ableiten zu können. Sie sind mit dem Dasein selbst.“ ²⁰¹

Mit dieser Aussage gelingt es Jaspers etwas eigentlich nicht Begriffliches unter einen Begriff zu subsumieren.

Ferner sei an dieser Stelle auf die sehr ähnlichen Beziehungen zwischen Teddy und Lenny in *Memento* sowie zwischen Clov und Hamm im *Endspiel* eingegangen.

Teddy war – so behauptet dieser am Ende des Films – der einzige, der Lenny nach dem Mord an dessen Frau Catherine Glauben geschenkt und zur Rache an John G. verholfen hat. Aufgrund von Lennys Gedächtnisleidens hat der Tod jenes Mannes, welcher seine Frau umgebracht hat, ihm nie die erhoffte Befriedigung verschafft und deshalb hat Teddy ihm immer wieder einen neuen John G. geliefert. Teddy hat Lenny demzufolge zu einem Serienmörder werden lassen, zur Substanz von Lennys Leben wurde der Tod.

¹⁹⁷ vgl.: Žižek, S. (1992). *Das Einzelne: Hitchcocks Universum*. In M. Bozovic, & M. Dolar, & S. Pelko, & R. Salecl, & A. Zupancic, & S. Žižek (Hg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock*. (S. 199-274). Wien: Turia + Kant Verlag, S. 244.

¹⁹⁸ ebenda.

¹⁹⁹ vgl. ebenda.

²⁰⁰ Zit. n. Bergson, H. (1972). *Schöpferische Entwicklung*. Zürich: Coron-Verlag, S. 275f.

²⁰¹ Jaspers, K. (1956). *Philosophie II. Existenzzerhellung*. 3. Auflage. Berlin [u.a.]: Springer Verlag, S. 203.

Die Beziehung zwischen Clov und Hamm, welche auf Hass beruht, besteht darin, dass einerseits Hamm auf Clov angewiesen ist, da nur dieser körperlich noch in der Lage ist, jene Dinge zu verrichten, welche beide am Leben erhalten. Würde Clov andererseits Hamm verlassen, um sich dessen ständigen Anweisungen zu entziehen, würde er sein eigenes Todesurteil besiegeln, denn Hamm verfügt über die letzten Vorräte und nur er allein weiß, wie sich der Speiseschrank öffnen lässt. Fällt am Ende von Becketts Stück der Vorhang, wird das Publikum im Unklaren darüber gelassen, ob Clov nun Hamm verlässt oder nicht – es zeichnet sich eine weitere Gemeinsamkeit mit Christopher Nolans Film ab: mehr Fragen werden aufgeworfen, als Antworten geliefert.

Memento – Wahrnehmung und Wirklichkeit

*„Es ist Schwindel. Was? Das Leben. Die Welt. Alles zusammen.
Ein Schwindel? Es ist eine kosmische Halluzination.“*²⁰²
Askold Melnyczuk

Ferner spricht Lenny – um wieder auf die zuvor angeführte Unterhaltung mit Teddy in einem Diner zurückzukommen – wenn er sich zur Verzerrung der Wahrnehmung äußert, den Umstand an, dass die menschliche Merkfähigkeit interpretativer ist, als vielleicht angenommen, lediglich eine Interpretation, keine Aufzeichnung der Wirklichkeit. Diese „[...] Erkenntnis, dass die Wirklichkeit nicht fest gefügt und daher durch die Einbildungskraft des Menschen veränderbar ist [...]“²⁰³ reflektiert jene Thesen zur Wahrnehmung, wie sie der bereits zitierte Heinz von Foerster in seinem Text *Über das Konstruieren von Wirklichkeit* formuliert. Dieser schreibt: „[...] wenn wir unsere Umwelt wahrnehmen, sind wir selbst es, die diese Umwelt erfinden.“²⁰⁴ In anderen Worten: *„Die Umwelt, die wir wahrnehmen, ist unsere Erfindung.“*²⁰⁵ Es wäre – laut von Foerster – absurd,

„[...] Wirklichkeitskonstruktion als planvollen und in jeder Phase bewußt gesteuerten Prozeß zu konzipieren. Wirklichkeitskonstruktion wiederfährt uns mehr als daß sie uns bewußt wird – weshalb wir die Konstruiertheit unserer Wirklichkeit erst dann bemerken, wenn wir beobachten, wie wir beobachten, handeln und kommunizieren [...]“²⁰⁶

²⁰² <http://bildergedanken.de/zitate-m3.htm#Meln> (Zugriff am 25.04.2012).

²⁰³ Rissing 2008, S. 90.

²⁰⁴ von Foerster, H. (1993). *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 25.

²⁰⁵ ebenda, S. 26.

²⁰⁶ Schmidt, S. J. (1994). Die Wirklichkeit des Beobachters. In K. Merten, & S. J. Schmidt, & S. Weischenberg (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft* (S. 3-19). Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 5.

Ferner umschreibt von Foerster die Kognition als die Errechnung *einer* Realität.²⁰⁷ Informationen aus der Umwelt, „[...] bei denen wir etwas sehen oder hören, was gar nicht ›da‹ ist, oder bei denen wir *nicht* sehen oder hören, was ›da‹ ist [...]“²⁰⁸ – Licht und Farben sind bloß elektromagnetische Wellen, Klänge und Musik sind nicht mehr als regelmäßige Druckwellen der Luft, Wärme und Kälte sind lediglich bewegte Moleküle mit höherer oder niedrigerer kinetischer Energie et cetera²⁰⁹ – werden auf der Basis von Vor-Erfahrungen und Erwartungen individuell verschieden vom Gehirn zu eben einem bestimmten Bild der Umwelt verarbeitet.

Nachzufragen sei diesbezüglich folgendes: „Vielleicht macht aus den Augen des Menschen die Welt Sinn, aber macht der Mensch von außen betrachtet Sinn? Ist das vermeintlich Selbstverständlichste nicht das Rätselhafteste?“²¹⁰

Der bereits zitierte Béla Balázs betont in diesem Zusammenhang eine Beobachterperspektive gegenüber dem individuellen Erleben: „[...] das Innerste und Tiefste – das ist das ewig Einsame in uns. Bewußtsein nennt man es gewöhnlich, und es bedeutet einen tiefen Schmerz. [...] Immer bleibt ein Rest zurück, der nicht teilnimmt, der außerhalb bleibt und – zusieht.“²¹¹ Kurz: „Aber ich bin niemals allein. Immer bin ich außerdem noch selber da.“²¹²

Merleau-Ponty stellt diesbezüglich die nachstehende These auf: „Wir sind nur dann wirklich allein, wenn wir es nicht wissen, und eben dieses Nicht-Wissen macht unsere Einsamkeit aus.“²¹³ „Das ‚Persönlichste‘ ist zugleich dasjenige, das am schwersten zu vermitteln ist.“²¹⁴ Diese letztendlich nicht zu überwindende Kluft zwischen zwei Individuen verlangt gewissermaßen nach einer Theatralisierung der Erlebniswelt.²¹⁵ „Das Subjekt setzt sich seinem Gegenüber notwendigerweise in Szene, es markiert die Nuancen seiner Mitteilung, so daß seine Einzigartigkeit im ‚Sprachspiel‘ zum Tragen kommt.“²¹⁶

Diesbezüglich sei hier – um den Ausdruck „Theatralisierung“ aufzugreifen – kurz auf den Begriff der „Maske“ eingegangen, welchen Balázs wie folgt umschreibt:

„Wie sehr ein Spiegel das Gesicht auch verzerren mag, diese Verzerrung bleibt stets eine natürliche Erscheinung [...] *Die Maske jedoch ist kein verzerrtes Gesicht*. Ihr steht kein angenommenes normales Gesicht gegenüber, von dem wir nur die Veränderung sehen.“²¹⁷

²⁰⁷ vgl.: von Foerster 1993, S. 32.

²⁰⁸ ebenda, S. 30.

²⁰⁹ vgl. ebenda, S. 31.

²¹⁰ Hein 2011, S. 123.

²¹¹ Loewy (Hg.) 2002, S. 61.

²¹² Hein 2011, S. 78.

²¹³ Arndt (Hg.) 1967, S. 60.

²¹⁴ Hein 2011, S. 52.

²¹⁵ vgl.: ebenda, S. 63.

²¹⁶ ebenda.

²¹⁷ Balázs 1949, S. 211.

Ferner führt Balázs folgendes aus:

„Jede Maske hat die Melancholie eines aufrichtigen Geständnisses. Denn die Maske sagt: Ich bin anders als ich scheine. Sie trügt nicht, wie so oft das offene Gesicht. Sie sagt: Ich bin auch sonst, auch ohne Maske, immer anders als ich scheine. Mit einer Maske kann man aufrichtig reden. Denn sie zeigt das wahre Gesicht.“²¹⁸

Masken haben die Funktion, die wahre Identität – worauf noch genauer eingegangen wird – zu verhüllen, weisen jedoch den positiven Aspekt auf, dass sie nicht versuchen über diese Tatsache des Verbergens hinwegzutäuschen. Sie werden bewusst ausgesucht und zeigen die Täuschung selbst an.²¹⁹ Die Persönlichkeit ist in ihrer Gänze nicht frei wählbar, sie verurteilt das Individuum zum Rollenspiel,²²⁰ welches im Alltag eine spielerische und eine ernste Seite aufweist, da dem Menschen durch Freizeit und Beruf jeweils verschiedene Möglichkeiten sowie Aufgabenbereiche zugewiesen werden. Seine jeweiligen Rollen spielt er aller Routine und Professionalität zum Trotz einmal besser, einmal schlechter.²²¹ „Der Alltag ist in seiner Ordnung eben nicht von einem Regisseur [/ einer Regisseurin] inszeniert, die Mitmenschen sind keine Schauspieler [/ Schauspielerinnen], die nach Drehbuch handeln [...].“²²² Die Zukunft jedes/ jeder einzelnen ist offen und das Leben trägt stets den Zug des Möglichen. Im Feld der Fiktion dagegen findet sich eine souveräne, kreative Gestaltung mit kompositionellen Potentialen. Auf diese Art und Weise erfüllt etwa ein Film jenen Wunsch, welchen das Leben nicht befriedigen kann: die Sehnsucht danach, ein – wenn möglich glückliches – Ende der Erzählung geliefert zu bekommen.²²³

Innerhalb des durch eine Gesellschaft vorgegebenen Spielens bestimmter Rollen – um wieder darauf zurückzukommen – gibt es kein Bestehen ohne eine Maske. Nur angesichts dieser ist Aufrichtigkeit möglich. Sie fungiert als ein Katalysator.²²⁴ „Sie versteckt nicht etwas, das vorher von sich aus existierte, sondern stellt die Frage nach der Identitätsbildung, indem sie natürliche und soziale Prozesse untersucht.“²²⁵ Inmitten der Gesellschaft erscheint das Subjekt anders, als es eigentlich ist und auf diese Art und Weise versinnbildlicht es einen Prozess der Täuschung – Masken als Indizien der Nicht-Identität.²²⁶

²¹⁸ Loewy (Hg.) 2002, S. 63.

²¹⁹ vgl.: Hein 2011, S. 75.

²²⁰ vgl.: ebenda, S. 81.

²²¹ vgl.: Dech 2011, S. 191.

²²² ebenda.

²²³ vgl.: ebenda.

²²⁴ vgl.: Hein 2011, S. 81.

²²⁵ ebenda.

²²⁶ ebenda, S. 82.

Im Kontext von Verstellung und dem Wunsch für eine bestimmte Zeit mit Hilfe einer Maske ein anderer/ eine anderer zu werden, sei ein Zitat Balázs' bezüglich der Melancholie angeführt – auch als Verweis auf die bereits erörterte These Žižeks und als Vorgriff auf jene von Markus Stauff. Dieser seelische Zustand von Traurigkeit und Schwermut besteht

„[...] in einem trägen ‚Noch- Nicht‘, einem Verharren, das sich die Aussicht auf unverstellte Praxis selbst verbaut und nur sporadisch aufscheinen kann. Die Melancholie ermißt die Distanz zum utopischen Sein, ohne sie überwinden zu können.“²²⁷

Ferner sei in diesem Zusammenhang erneut Georg Lukács zitiert, welcher ein Dilemma des – wie er ihn nennt – „Menschen der Erlebniswirklichkeit“ thematisiert, welches dadurch gekennzeichnet ist,

„[...] daß jener bei der Überwindung des Ausdrucksschemas entweder in eine unspezifische ‚Vagheit‘ verfällt oder dessen spezifische ‚Einzigartigkeit‘ zugunsten einer begrifflichen Eindeutigkeit nivelliert und es so zu einer ‚abstrakten‘ ‚Mittelbarkeit‘ kommt.“²²⁸

An dieser Stelle sei ebenso wieder auf Becketts Theaterstück *Endspiel* verwiesen, worin aufgezeigt wird, dass der Schein einer Unmittelbarkeit der Individuation ein trügerischer ist.²²⁹ Dasjenige nämlich, von dem die Erfahrung des Einzelnen/ der Einzelnen abhängt, ist vermittelt, ist bedingt, etwa durch die Allgemeinheit der gegenständlichen Realität. Aber – um den amerikanischen Philosophen Thomas Nagel zu zitieren, auf welchen noch zurückgekommen wird – „[ergibt] es [...] einen Sinn zu fragen, wie meine Erlebnisse *wirklich* sind – im Gegensatz zu der Art und Weise, wie sie mir erscheinen?“²³⁰

Um Wahrnehmung geht es auch in einem anderen Gespräch, als jenem im Diner, in einer Szene, in welcher Lenny zu dem Haus einer Kellnerin namens Natalie kommt, um sie mit einem Foto eines zusammengeschlagenen Mannes namens Dodd zu konfrontieren. Lenny zufolge, gibt es Dinge, die feststehen: Klänge, die Beschaffenheit bestimmter Oberflächen und dergleichen. Er nennt sie „Gewissheiten“ aufgrund derer er sich erinnert, wie sich die Welt anfühlt, während die Gegenwart für ihn nur aus Bagatellen besteht, welche er auf kleinen Zetteln festzuhalten versucht. Lennys Situation könnte in den Worten von Roland Barthes wie folgt umschrieben werden:

„Mit einem Wort also, für einen Geist, der rein und einfach dem Faden der Erfahrung folgte, gäbe es kein Leeres, kein Nichtsein [...] Vorgang auf Vorgang, Zustand auf Zustand, Ding auf Ding sähe ein solcher Geist einander folgen. Was er in jedem Moment auffassen würde, wären Dinge, die sind, Zustände, die eintreten, Vorgänge, die sich erzeugen.“²³¹

²²⁷ Hein 2011, S. 76.

²²⁸ ebenda, S. 64.

²²⁹ vgl.: Adorno 2003, S. 291.

²³⁰ Nagel, T. (1994). Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?. In M. Frank (Hg.), *Analytische Theorien des Selbstbewußtseins* (S. 135-152). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 150.

²³¹ Zit. n. Bergson 1972, S. 293.

Lennys Zwang, sich ständig alles aufschreiben zu müssen, bezeichnet die Kellnerin Natalie hingegen – in einer Szene in einem Cafe, in welcher sie diesen trifft, um ihm Informationen über ein Autokennzeichen sowie die Kopie eines Führerscheins von John Edward Gammell, Teddys richtigem Namen, zu geben – wie folgt: „Sein Leben nach ein paar Papierschnitzelchen zu richten.“ Man kann dieses Verhalten Lennys mit Jacques Aumonts These des sogenannten „Orpheus- Komplexes“ gleichsetzen, einer

„[...] ,Art Zwang, sich auf die eigene Vergangenheit, in dem Versuch sie zu verstehen, zurückzuwenden, d.h., um sie zur Verwirklichung zu bringen; in dem aberwitzigen Versuch, sie dort zu verändern, wo sie zu unbefriedigend war; kurz, in dem Versuch, ein Gedächtnis zu bilden – um schließlich all das ins Nichts zurückzusenden.“²³²

Lenny meint in dieser Unterhaltung mit Natalie ferner, dass jene Dinge, an welche er sich nicht erinnern kann, dadurch nicht bedeutungslos werden, immerhin verschwindet die Welt nicht, wenn man lediglich die Augen schließt. Bezogen auf diese letzte Aussage geht der bereits zitierte Heinz von Förster – so könnte man sagen – noch einen Schritt weiter, wenn er behauptet: „Wir sehen nicht, dass wir nicht sehen.“²³³ Er verweist zur Begründung seiner These auf den sogenannten „blinden Fleck“, eine Lücke im menschlichen Gesichtsfeld. Diese „Blindheit“ wird vom Menschen selbst nicht wahrgenommen, „[...] weder als etwas, das gegeben ist, noch als etwas, das fehlt.“²³⁴

Bei Balázs findet sich eine vergleichbare Formulierung, wie die eben zitierte. Dieser schreibt in seinem Werk *Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst*: „Aber wir sehen, daß wir etwas nicht sehen.“²³⁵

Die Szene im Cafe ist ferner erwähnenswert, da Natalie an dieser Stelle von *Memento* dem Zuschauer/ der Zuschauerin eine zum Nachdenken anregende Beschreibung davon liefert, was es heißt, sich an etwas zu erinnern. Sie fordert Lenny auf, ihr noch einmal von seiner Frau zu erzählen, da er so gerne an sie zurückdenkt. Sobald dieser mit den Sätzen „Sie war wunderschön.“ und „Für mich war sie vollkommen.“ beginnt, unterbricht Natalie ihn und meint, dass sich zu erinnern nicht bedeuten würde, bloß Worte aneinander zu reihen. Daraufhin schließt Lenny die Augen – man könnte sagen, er setzt die ihn umgebende, bekannte Welt in Parenthese – denn umso weniger sich die vertraute Umgebung kundtut, umso präziser kann seine Erinnerung werden.²³⁶

²³² Leeb, 2009, S. 30.

²³³ von Foerster 1993, S. 27.

²³⁴ ebenda.

²³⁵ Balázs 1949, S. 79.

²³⁶ vgl.: Hein 2011, S. 178.

In dem zuvor angeführten Teil des Films, welcher in Natalies Haus spielt, betrachtet diese die Tätowierungen auf Lennys Körper, welche sie in mehreren anderen Szenen des Films mit dem Attribut „abartig“ versieht – Lenny selbst bezeichnet sie als „nützlich“ und vergleicht sie mit dem Notieren einer Telefonnummer in der Handfläche. Beispielsweise begutachtet Natalie jene permanente Körperinschrift Lennys, welche sich in spiegelverkehrter Schrift in Großbuchstaben von einer zur anderen Schulter zieht und „John G. raped and murdered my whife“ lautet. Weitere von Lennys Tätowierungen seien an dieser Stelle angeführt: die quer über seiner Brust prangenden Worte „find him and kill him“, die Zeile „remember Sammy Jenkins“, welche seinen linken Arm ziert und jene sechs auf seinem linken Unterarm, die Fakten zum Mörder seiner Frau: „Fact 1: Male“, „Fact 2: White“, „Fact 3: First Name John“, „Fact 4: Last Name: G _____“, „Fakt 5: Drug Dealer“ und „Fact 6: car license number SG1371U“. Erwähnenswert ist in dieser Szene ferner die Frage Natalies nach der Leerstelle, welche sich an Lennys linker Brust, an der Stelle seines Herzens abzeichnet. In einer Sekundeneinblendung am Ende des Films ²³⁷ befindet sich nämlich genau dort die Tätowierung: „I’ve done it“. Mit dieser Inschrift an dieser Körperstelle – so könnte man meinen – will der Regisseur Christopher Nolan folgendes aufzeigen: Deutung bedeutet, dass uns der Beweis alles erzählen kann, außer, wie er zu lesen ist. In Balázs Worten: „[...] charakteristisch und ausdrucksvoll [für Lennys Tätowierung] ist nur eines: was sie *nicht* [zeigt].“ ²³⁸ Diese Körperinschrift ist „[...] wahr in dem, was sie verneint, und falsch in dem, was sie bejaht.“ ²³⁹

Die von Natalie angesprochene Auslassung kann als Analogie zu der nachstehenden These von Markus Stauff – welche bereits angekündigt wurde – aufgefasst werden: „Durch explizite Leerstellen, die eine weitere Vervollständigung des jetzt nur Vorläufigen in Aussicht stellen, integrieren die Medientechnologien ihre eigene (>vollkommene<) Zukunft.“ ²⁴⁰

Diesbezüglich sei folgendes Zitat aus Balázs’ *Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst* angeführt:

„[...] die filmische Darstellung der Wirklichkeit unterscheidet sich wesentlich von allen anderen Darstellungsarten dadurch, daß *die dargestellte Wirklichkeit noch nicht vollendet ist*, sondern sich – während ihrer Darstellung – selbst noch im Werden befindet.“ ²⁴¹

²³⁷ Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, (01:45:19).

²³⁸ Balázs 1949, S. 183.

²³⁹ Arndt (Hg.) 1967, S. 27.

²⁴⁰ Stauff, M. (2001). Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und diskursive Aspekte von Fernsehen. In A. Lösch, & D. Schrage, & D. Spreen, & M. Stauff (Hg.), *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern* (S. 81-100). Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, S. 84.

²⁴¹ Balázs 1949, S. 193.

Am Ende von *Memento* werden durch die eben genannte kurze Einblendung eine Menge Fragen aufgeworfen – auf welche nicht weiter eingegangen werden soll – denn Lennys (tote) Frau – ihr Überleben stellt eines der großen Rätsel beziehungsweise Geheimnisse von Christopher Nolans Film dar – streicht darin mit der Hand sanft über die Körperinschrift „I´ve done it“. Dieser nicht einmal eine Sekunde andauernde Einschub könnte als Widerspiegelung des folgenden Zitates des französischen Philosophen Henri Bergson betrachtet werden:

„Das Dasein erscheint mir als ein Sieg über das Nichtsein. Eigentlich, so sage ich mir, könnte, ja müßte überhaupt nichts da sein, und staune nun, daß etwas ist. Oder auch, ich denke mir alle Wirklichkeit ausgebreitet auf dem Nichtsein wie auf einem Teppich: erst war das Nichtsein, das Sein ist durch Zuwachs nachgekommen. Oder gesetzt endlich, daß immer etwas gewesen wäre, so muß ihm das Nichtsein doch immer als Substrat oder als Schauplatz gedient haben, und muß also füglich das ewig Frühere sein.“²⁴²

Abschließend sei in diesem Zusammenhang Ernst Bloch zitiert, welcher schreibt:

„Geht die Frage des schlichten Staunens nicht ebenso in dies ›Nichts‹ hinaus, in dem sie ihr All zu finden hofft? – mit dem Chok, wie unsicher und dunkel der Grund der Welt ist, mit der Hoffnung, daß gerade deshalb noch alles anders ›sein‹ kann, nämlich so sehr unser eigenes ›Sein‹, daß man keine Frage mehr braucht, sondern diese sich im Staunen völlig stellt und endlich ›Glück‹ wird, ein Sein wie Glück.“²⁴³

***Memento* – Erinnern und Vergessen**

„Es ist leichter, als man glaubt, sich zu hassen.
Die Gnade besteht darin, sich zu vergessen.“²⁴⁴
Georg Bernanos

Memento, dieser Thriller über einen Mann, welcher stets sein Kurzzeitgedächtnis verliert und Rache am Mörder seiner Frau nehmen will, erzählt eine subjektive Geschichte. Deren Erzähler jedoch ist als unzuverlässig einzustufen.²⁴⁵ Der Protagonist selbst deutet dies an, wenn er davon spricht, dass man das Wiedererkennen einer anderen Person oft vortäuscht und dass man „blufft, um kein kranker Freak zu sein“. Die Welt wird durch Leonard „Lenny“ Shelby's eingeschränkte Sicht vermittelt. In diesem Film, welcher das Thema „Gedächtnisverlust“ zum Gegenstand hat, könnte theoretisch alles wahr sein. Während der Betrachtung müssen die ZuschauerInnen die Dinge, die sie sehen immer wieder neu interpretieren – in den Worten von Georg Lukács: „[...] das Wesen [dieses Films] ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge.“²⁴⁶

²⁴² Zit. n. Bergson 1972, S. 278.

²⁴³ Bloch 1977, S. 217.

²⁴⁴ <http://bildergedanken.de/zitate-b2.htm#Bernanos> (Zugriff am 25.04.2012).

²⁴⁵ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Loehhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

²⁴⁶ Lukács 1992, S. 302.

Memento spielt in einem leeren Raum, in der Persönlichkeit eines Mannes, zwischen dem, was er jetzt ist und der Person, welche er einmal gewesen ist.²⁴⁷

Theodor W. Adorno sei an dieser Stelle zitiert, denn er schreibt: „Subjektivität selbst ist die Schuld; daß man überhaupt ist.“²⁴⁸ Ferner führt Adorno den bereits zuvor erwähnten Begriff der „Nicht-Identität“ an. Dieser sei „[...] beides, der geschichtliche Zerfall der Einheit des Subjekts und das Hervortreten dessen, was nicht selbst Subjekt ist.“²⁴⁹

In diesem Kontext sei des Weiteren eine Aussage von Kaspar Hauser angeführt, welche genau die Situation der Hauptfigur von Nolans Film widerspiegelt: „[...] ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist [...]“²⁵⁰

Objektive Informationen über sein Leben – wie etwa sein Name, sein Wohnort, seine Kindheit und dergleichen – sind für den Protagonisten Leonard „Lenny“ Shelby greifbar, jedoch besteht sein Problem darin, ebendiese mit seinem gegenwärtigen Selbst in Verbindung zu bringen.²⁵¹

Diese Fragestellung wird etwa in jener schwarz-weiß Szene zum Thema gemacht, in welcher Lenny am Telefon über das Ehepaar Jenkins erzählt, mit welchem er in seinem Beruf als Versicherungsagent zu tun bekommen hatte. Mr. Jenkins konnte sich seit einem Autounfall alles nur mehr für ein paar Minuten merken und die Ärzte diagnostizierten einen „arteriellen stufenweisen Gedächtnisverlust“, welcher auch „Kurzzeitgedächtnisverlust“ genannt wird. Mrs. Jenkins konnte mit dem Leiden ihres Ehemannes nicht umgehen und versuchte ihn immer wieder aufs Neue dazu zu zwingen, sich zu erinnern. Sie ließ ihren Gatten etwa Lebensmittel im Haus verstecken und gab ihm dann nichts mehr zu essen, nur um zu sehen, ob er ihr nicht doch nur etwas vorspielte – worauf sie insgeheim hoffte. Sie wollte – so Lenny – keineswegs grausam sein, sie wünschte sich bloß ihren „alten Sammy“ zurück. Lenny erwähnt eine Unterhaltung, welche er in der Rolle des Versicherungsermittlers in diesem Fall mit der Ehefrau führte. Mrs. Jenkins erzählte ihm dabei, dass wenn sie ihren Ehemann ansieht, sie nicht jemanden ausmacht, der dahinvegetiert, sondern ihren selben „alten Sammy“. Würde sie wissen, dass es ihren „alten Sammy“ nicht mehr gibt, könnte sie sich von ihm verabschieden und anfangen diesen „neuen Sammy“ zu lieben. Dies würde jedoch nicht funktionieren, solange sie daran noch Zweifel habe.

²⁴⁷ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

²⁴⁸ Adorno 2003, S. 317.

²⁴⁹ ebenda, S. 294.

²⁵⁰ Handke, P. (1968). *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 78.

²⁵¹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

Die Fragen, wie man sich als Person definiert und wie man sich mit demjenigen vergleichen kann, der man einmal gewesen ist, werden demnach an dieser Stelle von Nolans Films aufgeworfen ²⁵² und ferner in jener Szene, in welcher Teddy zu Lenny sagt, dieser hätte keine Ahnung davon, wer er ist und solle sich eher fragen, wer er geworden ist.

An dieser Stelle sei auf folgendes hingewiesen:

„Eben weil das vergangene Ich *verschieden* ist vom gegenwärtigen *Ich*, kann das letztere sich mit all seinen Vorrechten behaupten. Es wird nicht nur erzählen, was ihm zu einer *anderen* Zeit widerfahren ist, sondern vor allem, wie es aus dem *anderen*, das gewesen ist, es selbst geworden ist.“ ²⁵³

Am Ende von *Memento* werden ferner Fragen wie „Darf ich zulassen, dass ich vergesse?“ aufgeworfen und Lenny philosophiert über den Glauben an eine Welt außerhalb seiner eigenen Gedanken sowie über das Vertrauen, dass die Welt noch da ist, auch wenn er die Augen schließt. Eine der letzten Bemerkungen des Protagonisten ist die folgende: „Wir alle brauchen Erinnerungen, damit wir nicht vergessen, wer wir sind.“ Durch Lenny wird demnach ein Leerraum eröffnet, dieser wird gewissermaßen zur Seele des Zuschauers/ der Zuschauerin. ²⁵⁴ Von Bedeutung ist nicht – um Balázs zu zitieren – „die Seele in den Dingen, sondern [es zählen] die Dinge in der Seele.“ ²⁵⁵ Dies ist – ohne genauer darauf einzugehen – ein Element, wie es oft in Thrillern mit dem Thema „Amnesie“ Verwendung findet. ²⁵⁶ Festzuhalten sei an dieser Stelle allerdings, dass Lenny eben *nicht* an Amnesie leidet, sondern – wie beispielsweise Drew Barrymore in der Rolle der Lucy Withmore in Peter Segals Film *50 erste Dates* (Originaltitel: *50 First Dates*) aus dem Jahr 2004 ²⁵⁷ – an einem ständigen Verlust des Kurzzeitgedächtnisses.

²⁵² vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

²⁵³ Zit. n. Hein, S. 96.

²⁵⁴ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

²⁵⁵ Balázs 1949, S. 202.

²⁵⁶ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

²⁵⁷ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt0343660/> (Zugriff am 18.05.2012).

Denkprozess und Identitätsbildung

*„Ich sehe mich und akzeptiere mich:
schwach, rein, unfähig zur Einsamkeit, ohne anderes mögliches Schicksal,
als Bestandteil der Existenz eines anderen, anderer zu sein.“*²⁵⁸

Juan Carlos Onetti

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs zum Denkprozess und zur Identitätsbildung gemacht, denn – um auf das Kapitel zu verweisen, in welchem der Körper als ein Medium thematisiert wurde – es lässt sich auch im Feld der Gedanken eine gewissen Eigendynamik erkennen, welche sich des Menschen selbst als ein Medium bedient. Plötzliche Einfälle, spontane Ideen und dergleichen können nicht erzwungen werden und ohne ebendiesen Selbstantrieb der Gedanken wäre der Mensch eines neuen Gedankens oftmals gar nicht fähig.²⁵⁹ Dieser „[...] verweist auf einen Zustand der Ungewißheit im Denkenden [/ in der Denkenden] selbst [...] [,] auf eine Art innere Fremdheit im Erkenntnissubjekt [...]“,²⁶⁰ wodurch sich gerade Lenny auszeichnet. Das Denken kann als ein stummes Selbstgespräch aufgefasst werden, erklärt jedoch nicht, wie der Mensch zu seinen Gedanken kommt und welche Funktionen diese für ihn haben.²⁶¹ „Sie scheinen sich einfach zu ereignen, so wie ein Traum, aber was steuert unsere Erinnerungen und kognitiven Entwürfe und wohin führen sie, wenn wir wach und ‚bei Sinnen‘ sind?“²⁶²

Um diese Fragen beantworten zu können, sei auf das Konzept des amerikanischen Psychologen und Philosophen George H. Mead verwiesen, worin das Selbst als ein doppeltes Wesen aufgefasst wird,²⁶³ das „[...] aus einem handelnden Ich und einem erlebenden Mich besteht, aus einem ‚I‘ und einem ‚Me‘.“²⁶⁴ Im Prozess des Denkens beobachtet und reflektiert das *I* das *Me*, was im Alltagsverständnis dem „In-sich-Gehen“ entspricht.²⁶⁵

„Denken wird hier als Dialog zweier Instanzen des Selbst konzipiert, wobei laufend die Operationen des Ich in das Mich überführt werden, das alle Erlebnisse und Erfahrungen ordnet und speichert, auch die des reflektierenden Ich.“²⁶⁶

²⁵⁸ <http://bildergedanken.de/zitate-o.htm#Onetti> (Zugriff am 25.04.2012).

²⁵⁹ vgl.: Hoguebe, W. (1996). *Ahnung und Erkenntnis. Brouillon zu einer Theorie des natürlichen Erkennens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 25.

²⁶⁰ Hein 2001, S. 30.

²⁶¹ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S.11.

²⁶² ebenda.

²⁶³ vgl.: ebenda.

²⁶⁴ ebenda.

²⁶⁵ vgl.: ebenda.

²⁶⁶ ebenda.

Eine Eigenschaft oder eine Handlung wird demnach erst dann diejenige des Individuums, „[...] wenn sich dieses zu jenen nicht nur verhält, sondern dieses Verhältnis erneut selbst reflektiert.“²⁶⁷ Wird der Körper als eine Erfahrungsquelle und ein „Betriebssystem“ dieser Prozesse gedacht, so wäre *Me* jenes Programm, welches dem Operieren des *I* einen Sinn gibt und dies ferner zu kontrollieren versucht.²⁶⁸ Diese Regulierung kann dabei stets nur einigermaßen gelingen, „[...] denn das Ich ist unmittelbar an körperliches Erleben und soziale Erfahrungen geknüpft, die oft viel zu überraschend und komplex sind, um gesteuert werden zu können.“²⁶⁹ Demnach handelt der Mensch niemals vollkommen rational, kann aber sein Handeln rationalisieren, worin die Aufgabe des Denkens besteht.²⁷⁰

Das Individuum beachtet ferner immer nur einen möglichen Nutzen oder Schaden der Dinge für sich selbst, die Gegenstände selbst bemerkt es nur in den seltensten Fällen.²⁷¹

An dieser Stelle sei die Unterscheidung angeführt, „[...] daß zwar faktisch Wahrnehmen bedeutet, in der Welt sein und zusammen sein mit dem Wahrgenommenen, daß aber in spezifische Wahrnehmungsweisen das eigene Dasein gar nicht mit eingeht [...]“²⁷²

Zum Thema gemacht wird dies etwa in Formulierungen wie „mir ist kalt“. Hier kommt kein Ich als Subjekt der Wahrnehmung vor, doch artikuliert wird – um hier an den Sprachgebrauch der Kybernetik Zweiter Ordnung anzuknüpfen – eine „Betroffenheit“ eines/ einer Wahrnehmenden durch eine Wahrnehmung. Das Wahrgenommene, der Gegenstand der Wahrnehmung ist demnach die eigene Befindlichkeit, welche nichts anderes ist, als die Art der Wahrnehmung selbst.²⁷³

„Diese implizierte Rückbezüglichkeit der Wahrnehmung ist auch in dem *Mir* enthalten. Dieses *Mir* ist in nuce das Ich. Aber es ist gerade eben noch nicht ein Ich, das sich zur selbstständigen, dem Wahrnehmungsgegenstand gegenüberstehenden Instanz ausdifferenziert hat.“²⁷⁴

Üblicherweise wird in einer Art und Weise gesprochen, welche annehmen lässt, dass das Ich etwas Selbständiges, stets Vorhandenes wäre.²⁷⁵ Mit einer Äußerung wie „mir ist kalt“ wird jedoch deutlich, dass das Ich vielmehr als ein

„[...] Spaltprodukt aus implizit reflexiven Erfahrungen auftaucht. Die Erfahrung *Mir ist kalt* kann nämlich dadurch, daß ich mich selbst von dieser Befindlichkeit absetze [...] einen Ichpol und korrelativ dazu einen Gegenstandspol entfalten.“²⁷⁶

²⁶⁷ Hein 2011, S. 82.

²⁶⁸ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 11.

²⁶⁹ ebenda.

²⁷⁰ vgl. ebenda.

²⁷¹ vgl.: Balázs 2001, S. 76.

²⁷² Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 37f.

²⁷³ vgl. ebenda.

²⁷⁴ ebenda.

²⁷⁵ vgl. ebenda.

²⁷⁶ ebenda.

Dann wäre der Wortlaut, mit welchem diese Erfahrung artikuliert wird, der folgende: „Ich spüre Kälte“. Die Kälte wird in dieser Formulierung deutlich von einem *Mir* unterschieden. Sie wird zu einem Zustand der Außenwelt, welchen das Ich am eigenen Körper spürt. Das Ich und das Spüren verschmelzen hier jedoch nicht.²⁷⁷ „Vielmehr ist die Formulierung so, daß das Spüren als Widerfahrnis des Ich, wenn nicht sogar als eine Tätigkeit formuliert wird, jedenfalls so, daß es nur eine Möglichkeit des Ich unter anderen darstellt.“²⁷⁸ Gegenüber dem Spüren allerdings ist die Kälte, der Wahrnehmungsgegenstand, in dieser Äußerung noch nicht ganz ausdifferenziert. Dies würde erst in der Weiterentwicklung zu einer Feststellung wie etwa „Es ist kalt hier.“ geschehen.²⁷⁹ „Das ‚Selbst- Sein‘ ist schließlich nur durch die Aufgabe der Identität zu erreichen“²⁸⁰ und diese – um mit Mead fortzufahren – ist bei der Geburt noch nicht vorhanden, sie entsteht erst innerhalb des gesellschaftlichen Erfahrungsprozesses.²⁸¹

Balázs schreibt in diesem Zusammenhang:

„[...] eine tiefe Sehnsucht lebt in uns nach dem verlorenen Paradies der Unfreiheit, in dem wir wie im Mutterleib noch kein selbstbestimmtes eigenes Leben zu leben brauchten. Dort, wo das Unechte beginnt, dort beginnt der Mensch. [...] Denn je weniger Rasse, je mehr Individualität er hat, um so unechter wird er. Unsere tiefe Sehnsucht nach Echtheit aber ist unsere Sehnsucht nach dem Nichtsein.“²⁸²

Identität ist nie als abgeschlossen zu betrachten, sie markiert stets einen bestimmten Stand der Entwicklung, welcher sobald er reflektiert wird, schon wieder vorüber ist,²⁸³ da er „[...] sich schon durch seine Reflexion selbst verändert, nämlich durch die Erfahrung innerer Dialoge.“²⁸⁴ An dieser Stelle wird der zweifache Charakter des Selbst wieder deutlich, denn wenn der Mensch sich mit etwas identifiziert, so tut er dies zugleich als ein Subjekt und ein Objekt und dies beruht – so Mead – auf Kommunikation und Sozialität. Durch die Verwendung der Sprache erfährt der Mensch, wie er von einem anderen eingeschätzt wird und ist dadurch in der Lage, sich selbst aus der Perspektive eines anderen zu betrachten und zu identifizieren. Der innere Gesprächspartner, das „Mich“ verinnerlicht Erwartungen und Verhaltensweisen seines gesellschaftlichen Gegenübers, was auf der menschlichen Fähigkeit beruht, sich in einen anderen hineinversetzen zu können.

²⁷⁷ vgl.: Böhme 2001, S. 37f.

²⁷⁸ ebenda.

²⁷⁹ vgl.: ebenda.

²⁸⁰ Hein 2011, S. 81.

²⁸¹ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 12.

²⁸² Loewy (Hg.) 2002, S. 35.

²⁸³ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 12.

²⁸⁴ ebenda.

Durch das handelnde *Ich* reagiert der Mensch in jeder Kommunikation ferner nicht nur auf den anderen, sondern immer wieder auf sich selbst, wodurch er sich seiner Identität immer wieder neu bewusst wird.²⁸⁵

Abschließend sei ferner angemerkt, dass wir Tote weiterhin als Individuen mit eigener Identität betrachten und behandeln, obwohl diese nicht mehr in der Lage sind zur Selbstkonstruktion und Kommunikation ihrer Identität²⁸⁶ und es sei – ohne den Versuch machen zu wollen, eine Antwort darauf zu finden – folgende Frage angeführt: „Endet [...] *alle* Zeit mit unserem Tod, weil sie subjektiv, beobachterabhängig ist, oder nur *unsere*?“²⁸⁷

Memento – Zeit

*„Was also ist die Zeit?
Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich’s,
will ich’s aber einem Fragenden erklären, weiß ich’s nicht.“²⁸⁸*
Augustinus von Hippo

Memento macht es seinen ZuschauerInnen eigentlich unmöglich, herauszufinden, über welchen Zeitraum hinweg die Handlung verläuft, wie lange die Geschichte anhält, ob nur Tage oder sogar Wochen vergehen.²⁸⁹

Lenny selbst beschreibt seinen – wie er es nennt – „Zustand“ wie das Gefühl, das man beim Aufwachen erfährt: „[...] das Erwachen bzw. die Infragestellung der unmittelbaren Situation [markiert] eine Anbindung [...] an die ‚normale‘ Alltagswelt.“²⁹⁰

In diesem Zusammenhang sei ein kurzer Vergleich zur Situation des Kinogängers/ der Kinogängerin, zur Unterscheidung von diegetischer und nicht-diegetischer Welt gemacht. Die Situationen in den ersten Momenten nach dem Aufwachen und in den letzten Augenblicken vor dem Einschlafen versetzen den Menschen – wie im Lichtspielhaus – in eine Übergangssituation, in den Wechsel vom Schlaf in den Wachzustand beziehungsweise vice versa. In der Umgangssprache werden diese „Dämmern“ oder „Dösen“ genannt. Vergleichbar mit der Situation im Kino bewegt sich der Mensch in diesen Zuständen normalerweise nicht beziehungsweise nur sehr wenig.

²⁸⁵ vgl. Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 12.

²⁸⁶ vgl. ebenda, S. 14.

²⁸⁷ ebenda.

²⁸⁸ Nassehi, A. (1996). Soziale Zeit und Biographie. Soziologisches über Zeit und Lebenszeit. In G. Breloer (Hg.), *Einblicke in die Wissenschaft. Dokumentation der Semester- Eröffnungsvorträge aus zehn Jahren* (S. 167-186). Münster [u.a.]: Waxmann Verlag GmbH, S. 167.

²⁸⁹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

²⁹⁰ Hein 2011, S. 196.

Ferner sieht er während dieser Übergangsphasen innere Bilder vor seinen geschlossenen Augen visuelle Eindrücke, welche – wie auf der Leinwand im Filmtheater – in rascher Folge entstehen und wieder vergehen.²⁹¹

Georg Lukács schreibt diesbezüglich: „Die einzelnen Momente, deren Ineinanderfließen die zeitliche Folge der ‚Kino‘- Szenen zustande bringt, sind nur dadurch miteinander verbunden, daß sie unmittelbar und übergangslos aufeinander folgen.“²⁹²

Während der Mensch versucht, diese flüchtigen Impressionen festzuhalten, sich auf diese zu konzentrieren, schläft er ein. Dieser Zustand vor und nach dem In-den-Schlaf-Sinken kann ferner als eine Ausnahmesituation aufgefasst werden, denn für gewöhnlich wird im Tagesbewusstsein – schon durch das Denken und Sprechen allein – zwischen einem Ich und einem Anderen, zwischen einem Subjekt und einem Objekt unterschieden sowie eine Beziehung zwischen diesen beiden Polen geschaffen. Im Dämmerzustand hingegen wird die Differenz zwischen einem Ich und der Welt, einem Innen und einem Außen hinfällig, Grenzen zwischen diesen existieren nicht. Umgelegt auf die Situation im Kino entspricht dies dem Hineinversetzen in einen Protagonisten/ eine Protagonistin, wobei für kurze Zeit das eigene Selbst in Vergessenheit gerät. Dieses Paradox zwischen dem Ich und dem gleichzeitigen Nicht-Ich-Sein überlastet die Leistungsfähigkeit des Gehirns, wieder schläft der Mensch ein.

Ist der Raum ferner nicht vollständig abgedunkelt, werden während des Vorbeiziehens der inneren Bilder die Augen geöffnet, wird die wahrgenommene äußere Wirklichkeit dominant. Eine vergleichbare Situation wären diverse Nebengeräusche, wie das Lachen oder Husten anderer KinobesucherInnen während einer Filmvorführung, welche von der diegetischen Welt ablenken und die nicht-diegetische Welt wieder bewusst werden lassen.²⁹³ Anders formuliert: Der Filmzuschauer/ Die Filmzuschauerin schwankt beständig zwischen einem Hineingezogen-Werden in einen illusionären Raum und einer Gewissheit über die Fiktionalität ebendieser Illusion.²⁹⁴ „Manchmal, so könnte man sagen, bleiben wir dessen gewahr, daß wir im Kinosaal sind, manchmal vergessen wir diese Wirklichkeit aber auch, weil wir uns in die Filmwirklichkeit begeben haben.“²⁹⁵ Der Betrachter/ Die Betrachterin empfindet sich dabei als ein souveränes Subjekt, welches sich erhaben in den diegetischen Raum hineinbewegt. Tatsächlich aber sitzt er/ sie passiv in einem Sessel vor einer Leinwand.

²⁹¹ vgl.: Dech 2011, S. 58.

²⁹² Lukács 1992, S. 303.

²⁹³ vgl.: Dech 2011, S. 58f.

²⁹⁴ vgl.: ebenda, S. 76.

²⁹⁵ ebenda.

Vermerkt sei an dieser Stelle ferner, dass der Filmzuschauer/ die Filmzuschauerin im Verhältnis zur Größe der Projektionsfläche selbst nur eine kleine Figur ist, aber auch diese Wahrheit wird *vergessen*²⁹⁶ – auf dieses „Vergessen“ des Kinopublikums wird auch noch an einer anderen Stelle eingegangen werden.

In Bezug auf *Memento* sei angemerkt, dass sich Lenny stets mit dem Vergessen konfrontiert sieht. Er weiß, was er machen will, aber nicht, was er gerade getan hat, wenn er jemandem begegnet, weiß er nicht, ob er ihn/ sie bereits kennt und er sieht sich selbst immer wieder mit den folgenden Fragen konfrontiert: „Wo bin ich?“ und „Wie lange bin ich schon hier?“

Als Beispiel sei jene Szene des Films angeführt, in welcher Lenny in einem Badezimmer auf der geschlossenen Toilette sitzt, auf eine Weinflasche blickt und sich darüber wundert, dass er sich eigentlich gar nicht angetrunken fühlt. Erst die daran anschließende Farbszene klärt den Zuschauer/ die Zuschauerin darüber auf, dass Lenny auf Dodd warten und diesen überraschen wollte, sich in der Zwischenzeit jedoch sein Gedächtnis einmal mehr „ausgeschalten“ hat. Die nächste farbige Szene, in welcher der Betrachter/ die Betrachterin Lenny laufen sieht, beinhaltet einen der äußerst seltenen humoristischen Momente dieses Films. Das voice over an dieser Stelle lautet wie folgt: „Ok, was mach ich hier?“ – „Richtig, ich bin hinter diesem Typ da her.“ – „Nein... Er ist hinter mir her.“

Hinsichtlich Lennys Verwirrtheit sei folgende Anekdote erwähnt, welche auch Theodor W. Adorno bezüglich Becketts Theaterstück *Endspiel* anführt: Der dumme August überrascht seine Frau mit seinem Freund auf dem Sofa und weil er sich nicht entscheiden kann, ob er die Gattin oder den Kumpanen hinauswerfen soll, sieht er seinen einzigen Ausweg darin, das Ruhemöbel loszuwerden.²⁹⁷

Eine andere heitere Szene in *Memento*, ist jene, in welcher Natalie in der Bar, in der sie als Kellnerin arbeitet, testet, ob Lenny wirklich „der mit dem Gedächtnis“ ist. Unter dem Vorwand einer „Kneipenwette“ – wie sie es nennt – lässt sie einen zufällig anwesenden Gast und Lenny in einen Bierkrug spuken um dies dann ebenfalls zu tun. Am Ende dieser Farbszene serviert sie Lenny das verunreinigte Getränk, welcher – da er in der Zwischenzeit einmal mehr sein Kurzzeitgedächtnis verloren hat – beherzt einen Schluck davon trinkt und Natalie auf diese Art ungewollt den Beweis dafür liefert, dass er wirklich der Mann ist, der er behauptet zu sein.

²⁹⁶ vgl.: Dech 2011, S. 130f.

²⁹⁷ vgl.: Adorno 2003, S. 301.

Durch die – wie bereits erörtert wurde – gleichzeitig vor- und rückwärts laufende Handlung, finden sich die BetrachterInnen von *Memento* in derselben Situation wieder, in welcher sich – um wieder darauf zurückzukommen – auch der Protagonist vor ihnen auf der Kinoleinwand beziehungsweise dem Fernsehbildschirm befindet. Sie sehen Lenny in der Art und Weise, wie sie sich selbst bei einem Blick in einen Spiegel sehen würden: „Sie sind im Kopf drinnen und sehen auf den Kopf drauf“ – um dies in den Worten von Mathias Spohr ²⁹⁸ zu formulieren. Anders gesagt: Der Wissenstand des Zuschauers/ der Zuschauerin stimmt mit jenem des Protagonisten mehr als nur überein. Das Publikum findet sich nicht nur *im* Film, sondern zugleich auch im „Genrehaften“ des Films selbst wieder. ²⁹⁹

Auf den Umstand, dass die ProtagonistInnen in Nolans Film selbst oft nicht wissen, wie viel Zeit vergeht, verweist etwa jene Szene, in welcher die Frau von Sammy Jenkins ihre Armbanduhr mehrmals zurückdreht und ihren – wie bereits erörtert wurde – an Erinnerungsproblemen leidenden Mann wiederholt an die für sie lebensnotwendige Verabreichung von Insulin mittels einer Spritze erinnert.

Überdies weiß Lenny selbst nicht, wie lange seine Frau schon tot ist und dies fühlt sich für ihn an – so sagt er selbst – wie aufzuwachen und zu erkennen, dass sie nicht da ist und dass sie nie mehr zurück zu ihm ins Bett kommen wird. Er stellt sich in solchen Momenten die Fragen, wie lange er schon alleine ist und wie seine Wunden jemals heilen sollen, wenn er nicht einmal in der Lage ist, die Zeit selbst zu empfinden.

In diesem Kontext sei kurz das menschliche Zeiterleben der sogenannten „Jetztzeit“ erörtert, welches von der kybernetischen Neurobiologie unter dem Begriff der „Gegenwartsdauer“ zusammengefasst wird und wie folgt beschrieben werden kann:

„Da Ereignisse vom Gehirn automatisch zusammengefasst werden, ist die subjektive Gegenwartsempfindung kein Zeitpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern vielmehr ein JetztZeit-Gegenwartsfenster von 2-3 Sekunden Dauer, das nicht nur auf der Wahrnehmungs-, sondern auch auf der Verhaltensebene das Erleben und Handeln bestimmt.“ ³⁰⁰

Eine andere Art und Weise mit dem Verlust seiner geliebten Frau Catherine zurechtzukommen beziehungsweise sich Situationen der gemeinsam verbrachten Zeit wieder vor Augen zu führen als das In-Flammen-Aufgehen-Lassen von deren Habseligkeiten – wie es bereits angeführt wurde – wird in jenem Teil des Films aufgezeigt, in welcher Lenny ein Mädchen von dem Escort- Service „Amazon Escorts“ zu sich ins Motel „Discount Inn“ kommen lässt.

²⁹⁸ Dr. Mathias Spohr war der Leiter einer Lehrveranstaltung mit dem Titel *Filmmusik – Historischer Wandel eines Medienphänomens*, an welcher die Verfasserin im Wintersemester 2011/ 2012 an der Universität Wien teilgenommen hat.

²⁹⁹ vgl.: Hein 2011, S. 103.

³⁰⁰ Ernst, W. (2008). Präsenzerzeugung. Wie Medienarchive unseren Zeitsinn ergreifen. Zugriff am 06.04.2012 unter <http://www.zeitraumzeit.at/vortrag/ernst-zeitraumzeit.pdf>, S. 8.

Er erteilt der jungen Frau die Anweisung zu warten bis er eingeschlafen ist, dann ins Badezimmer zu gehen und hinter sich die Tür laut genug zuschlagen zu lassen, damit er davon wach wird. Ferner bittet er sie, bestimmte Dinge im Zimmer zu verteilen und dabei *so zu tun, als ob* es die ihren wären.

Die Formulierung *so zu tun, als ob* lässt sich in den anschließenden beiden Definitionen wiederfinden, welche im Kontext der Fragestellung „Was ist Theater?“ als Antworten häufig genannt werden.

Zum einen liefert Klaus Lazarowicz folgende Beschreibung:

„Eine ‚Aufführung‘ findet statt oder Theater ereignet sich, wenn Schauspieler A [/ Schauspielerin A] in der Rolle von B [...] dem Zuschauer C [/ der Zuschauerin C] gegenübertritt; nachdem C sich damit einverstanden erklärt hat, mit A [...] so zu verkehren, als ob er [/ sie] Caesar, Hamlet [...] sei.“³⁰¹

Zum anderen meint Arno Paul, dass sich Theater nur dann konstituiert, wenn eine „[...] Beziehung zwischen Akteuren [/ Akteurinnen] und Publikum besteht, die auf der demonstrativen Produktion und Rezeption von Als-ob-Handlungen beruht [...].“³⁰²

Die Wortwahl *so zu tun, als ob* lässt sich in dieser Szene von *Memento* als Reflexion des Mediums Theater im Film auffassen, analog einer Selbstreflexion des Medium Films, wie es bei einem Film im Film der Fall wäre, wo dem Betrachter/ der Betrachterin „[...] das Versprechen einer unverstellten Kommunikation“³⁰³ gemacht wird. In Kurzform: „Der Schleier der Täuschung ist nur durch eine erneute Täuschung zu durchbrechen.“³⁰⁴

Ferner sei in diesem Zusammenhang folgendes angemerkt:

„Die vielbeschworene Formel ‚wie im Film‘ beruht nicht auf einer bloßen Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Film und Leben, sondern deutet vielmehr auf eine Art Fremdmodus hin, ein Erleben des Individuums als Schauspieler.“³⁰⁵

Die bewegten Bilder im Kino sind jenen der alltäglichen Wahrnehmung sehr nahe, wodurch in bestimmten Situationen des gewöhnlichen Lebens der Eindruck entstehen kann, es würde sich ein Schauspiel vollziehen. Im Zusammenschluss der „normalen“ und der „cineastischen“ Wahrnehmung distanziert sich das erlebende Subjekt. Eine autonome Bemächtigung von Zeit und Raum ist nicht mehr möglich.³⁰⁶

³⁰¹ Lazarowicz, K. (1977). Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. In Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, & Commission Universitaire der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (Hg.), *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976* (S. 44-60). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 44.

³⁰² Paul, A. (1981). Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In H. Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis* (S. 208-237). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 223.

³⁰³ Hein 2011, S. 29.

³⁰⁴ ebenda, S. 80.

³⁰⁵ ebenda, S. 41.

³⁰⁶ vgl.: ebenda.

„Zeitliches und Räumliches treten scheinbar abgelöst vom Individuum in den Vordergrund, entwickeln ihre eigene Gesetzmäßigkeit, bei dem der Handelnde [/ die Handelnde] nun unterliegt, sich seiner [/ ihrer] selbst nicht mehr sicher ist, und dies wie im Film erlebt.“³⁰⁷

Die Formulierung „wie im Film“ bedeutet demnach, „[...] die Auflösung der Handlungselemente zugunsten eines Bewußtseins von einer zeit-räumlichen Bedingtheit, die im besten Sinne des Wortes ‚ungewohnt‘ ist.“³⁰⁸ Die Filmkunst – nach Balázs – besteht demnach im Wesentlichen darin, den Betrachter/ die Betrachterin mit der unerklärlichen Seite des Daseins vertraut zu machen.³⁰⁹ In Filmen „[...] sieht der Mensch nicht nur sein bloßes Spiegelbild [...], sondern sich selbst als Fremden und Unbekannten.“³¹⁰ Das Bekannte wird sichtbar als das Andere: selbst Dinge tragen – um wieder auf diese zurückzukommen – Masken.³¹¹

Im gewöhnlichen Leben treten Zeit und Raum eher nebenbei, passiv auf und das Subjekt ist ein aktiv handelndes, während im Film Zeit und Raum vervielfältigt sowie dynamisiert werden, sodass sie mit dem Erleben der ProtagonistInnen einhergehen und dasjenige des Betrachters/ der Betrachterin in den Hintergrund stellen.³¹²

Weiters sei in diesem Kontext angemerkt, dass ein Geschehen auf einer Theaterbühne teilweise zeitlich, teilweise räumlich, generell zeitlich und räumlich ist, nie jedoch zeit-räumlich, wie es die Ereignisse in einem Film sind. Ferner sei an dieser Stelle erwähnt, dass die DarstellerInnen auf den Bühnen von Theatern in vierdimensionalen Räumen agieren, im Kino dagegen auf einer Leinwand, von welcher der Kinogänger/ die Kinogängerin weiß, dass diese eine Fläche ist. Man hat sich daran gewöhnt, diese Tatsache – wie auch die bereits angeführte zum Verhältnis der Größe des Filmpublikums zur Filmleinwand – zu vergessen und dass man dieses Vergessen nicht wieder verliert, dafür sorgt die Filmtechnik:³¹³ „Jede spezifische Intention schafft ihre eigene Bilddramaturgie. Wir sehen nur, was wir denken sollen.“³¹⁴ Merleau-Ponty führt diesbezüglich folgendes aus:

„Zwar gibt es kein Sehen ohne Denken. Aber es *genügt* nicht, zu denken, um zu sehen: das Sehen ist ein bedingtes Denken, das erzeugt wird <auf Veranlassung> dessen, was im Körper geschieht, er ist es, der zum Denken <anregt>. [...] Alles, was man über das Sehen sagt und denkt, macht aus ihm ein Denken.“³¹⁵

Der französische Philosoph schreibt von einer Verdoppelung des Sehens:

³⁰⁷ Hein 2011.

³⁰⁸ ebenda.

³⁰⁹ vgl.: ebenda, S. 166.

³¹⁰ ebenda, S. 167.

³¹¹ vgl.: ebenda, S. 168.

³¹² vgl.: ebenda, S. 41.

³¹³ vgl.: Dech 2011, S. 130.

³¹⁴ ebenda, S. 137.

³¹⁵ Arndt (Hg.) 1967, S. 28.

„Auf der einen Seite gibt es das Sehen, über das ich nachdenke und das ich nicht anders denken kann, denn als Denken, als eine Introspektion des Geistes, ein Beurteilen, ein Ablesen von Zeichen. Auf der anderen Seite gibt es das Sehen, was stattfindet, ein festgelegtes Denken, das in einem ihm gehörenden Körper eingezwängt ist, ein Sehen, von dem man nur eine Vorstellung haben kann, indem man es ausübt [...]“³¹⁶

Georg Lukács sei ferner an dieser Stelle zitiert, welcher in *Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘* meint, dass Filme „[...] eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber keine Menschen. Dies ist kein Mangel des ‚Kino‘, es ist seine Grenze [...]“³¹⁷

Im Weltbild des Films haben Zeit und Raum – um damit fortzufahren – fließende Grenzen. Die Zeit weist sich durch einen gleichsam räumlichen Charakter aus und der Raum durch einen gewissermaßen zeitlichen.³¹⁸ „Die Zeitlupe ist für die Zeit das, was die Großaufnahme für den Raum [ist]“³¹⁹ – Stichwort „temporale Großaufnahme“.³²⁰

Die dramaturgischen Kategorien Zeit und Raum verändern im Film ihre Eigenarten und Funktionen.³²¹

„Der Raum verliert seine Statik, seine in sich ruhende Passivität und gewinnt einen dynamischen Charakter; er entsteht sozusagen vor unseren Augen. Er ist fließend, unbegrenzt, unabgeschlossen, ein Element, das seine Geschichte, seine einmaligen Momente, Etappen und Stadien hat.“³²²

Zeit und Raum tauschen spezifische Eigenschaften miteinander aus und gehen dadurch eine Symbiose ein, welche „Zeitraum“ genannt werden kann.

Balázs’ Thesen diesbezüglich seien an dieser Stelle kurz erörtert. Dieser vertritt die Ansicht, dass die Dauer der Zeit keine objektive Tatsache ist, welche mit einer Uhr gemessen werden kann, sondern – wie er es nennt – eine Stimmung.³²³ In Balázs Werk *Der sichtbare Mensch* steht folgendes geschrieben:

„Die Kamera schafft [...] keine ursprünglichen Formen, sondern entdeckt und erlebt und deutet die vorhandenen. [...] Darum kommen uns fünf Jahre alte Filme zuweilen schon historisch vor, weil im Film Zeitstil schneller sichtbar wird als in irgendeinem anderen Dokument der Geschichte.“³²⁴

In Kurzform: Die Filmkamera „[...] vermag die Instabilität sowie die Konstanz der menschlichen Sehweise bewußt zu machen.“³²⁵

³¹⁶ Arndt (Hg.) 1967, S. 29.

³¹⁷ Lukács 1992, S. 301f.

³¹⁸ vgl.: Hauser, A. (1972). Im Zeichen des Films. In K. Witte (Hg.), *Theorie des Kinos* (S. 131-141). 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 131.

³¹⁹ Hein 2011, S. 114.

³²⁰ vgl.: Kracauer 2005, S. 102.

³²¹ vgl.: Hauser 1972, S. 131f.

³²² ebenda, S. 132.

³²³ vgl.: Hein 2011, S. 42.

³²⁴ Balázs 2001, S. 17.

³²⁵ Hein 2011, S. 199.

Die Rhythmen von Filmszenen, die Räume, in welchen sie sich abspielen und ferner ihre Beleuchtungen entscheiden darüber, ob der Betrachter/ die Betrachterin das Gefühl hat, dass nur Minuten oder mehrere Stunden vergangen sind.³²⁶ Balázs schreibt diesbezüglich in *Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst* folgendes:

„Wenn im Film zwischen zwei am gleichen Ort abrollenden Szenen ein Zeitintervall angedeutet werden soll, dann fügt [...] man eine an anderem Ort spielende Szene zwischen die betreffenden Szenen ein. Inzwischen mochte Zeit vergehen. Wieviel, das können wir – vorausgesetzt, daß keiner der Darsteller es ausspricht, oder daß die Spuren der vergangenen Zeit nicht auf den Gesichtern oder an den Gestalten der Darsteller festzustellen sind – aus dem Szenenbild allein nicht erraten.“³²⁷

Ferner führt Balázs jene Tatsache an, „[...] daß, je entfernter der Ort der Zwischenszene von dem der Hauptszene liegt, eine um so längere Zeitillusion in uns geweckt wird.“³²⁸ Wird eine Filmszene in einem Zimmer durch eine andere in einem Nebenraum unterbrochen – und mag diese auch noch so lange dauern – bedeutet dies nicht viel mehr vergangene Zeit, als sie ihr tatsächlicher Ablauf dargestellt hätte. Werden die ZuschauerInnen jedoch durch das Zwischenbild in andere Städte oder gleich in andere Länder geführt – und sei es nur für einen kurzen Moment – wird die Illusion eines derart großen „Zeitraumes“ geweckt, dass es diesen im Nachhinein kaum mehr möglich ist, sich in die Szene von zuvor zurückzusetzen.³²⁹ Spricht Balázs von „Raum“ meint er demnach zweierlei: eine körperliche Empfindung und ein Bild, ein Erleben und ein Sehen.³³⁰

Zum Vergleich sei in diesem Kontext Maurice Merleau-Ponty erneut zitiert, welcher „Raum“ wie folgt umschreibt: „Der Raum ist in sich, oder vielmehr, er ist das In-sich par excellence, seine Bestimmung ist, in sich zu sein. Jeder Punkt des Raumes ist und wird dort gedacht, wo er ist, [...] der Raum ist die Evidenz des Wo.“³³¹

In *Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst* führt Balázs im Kontext der Ausdruckstechniken der Kamera ferner folgendes aus:

„Wirkungen, wie die soeben angedeuteten, können zum Beispiel durch langes Einengen der Blende, also durch Verdunkelung des Films, erzielt werden. [...] Es ist, als würden wir, während das Bild allmählich verdämmert, die immer leiser werdende Stimme des Erzählers [/ der Erzählerin] vernehmen, worauf eine gedankenschwere Pause folgte. Diese technische Beeinflussung vermag die Melancholie des Abschieds und der Vergänglichkeit zu erzeugen. [...] In allen Fällen bedeutet es *Zeitvergehen*.“³³²

In diesem Zusammenhang sei der Begriff „Filmzeit“ nach Balázs erörtert:

³²⁶ vgl.: Balázs 2001, S. 86.

³²⁷ Balázs 1949, S. 130.

³²⁸ Balázs 2001, S. 86.

³²⁹ vgl.: ebenda.

³³⁰ vgl.: Loewy, H. (2003). *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag, S. 332.

³³¹ Arndt (Hg.) 1967, S. 27.

³³² Balázs 1949, S. 157.

„Was wir ‚Filmzeit‘ nennen, ist eine ‚Zeiteinwirkung‘, ähnlich der *Raumwirkung*, der Perspektive. Die Zeichnung des Bildes zeigt den *Raum* perspektivisch. Gewisse Arten der Bewegung des Bildes hingegen zeigen die *Zeit* perspektivisch.“³³³

Wenn in einem Film – so Balázs weiter – mittels eines dazwischen geschnittenen Bildes der Ablauf der Zeit spürbar gemacht werden soll, so wird durch ein eingesetztes unbewegtes Bild ein Mehr an Zeitvergehen suggeriert, als durch einen Schnitt, welcher bewegt ist, da – wie dieser meint – eine sichtbare Bewegung einen realen Inhalt hat, welcher einen Eindruck von realer Zeit erweckt. Werden hingegen regungslose Objekte zwischen zwei bewegte Szenen eingefügt, so kann die Empfindung erweckt werden, dass sehr viel Zeit vergangen ist³³⁴ – nicht „weil sie sehr viel Zeit zeigen, sondern weil sie, im Gegenteil, *überhaupt keine Zeit zeigen*, wir also beliebig lange Zeitspannen in sie hineindenken können.“³³⁵

Ein Indiz dafür, wie viel Zeit in *Memento* – um wieder darauf zurückzukommen – vergangen ist – es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Zeit im Film oft auch sehr stark von den Emotionen des Protagonisten abhängig ist – könnten die Kratzer an Lennys Wange liefern, welche ihm bei der Ermordung eines Mannes namens Jimmy Grant von ebendiesem zugefügt werden beziehungsweise – als Anspielung auf die gleichzeitig vor- und rückwärts laufende Handlung – wurden.

Dass seit dem Mord an seiner Frau schon mehr als nur der Zeitraum von ein paar Wochen vergangen sein muss, legt ferner die Tatsache nahe, dass Lenny bereits ein „System“ entwickelt hat, wie er mit seinem „Zustand“ zurechtkommen kann und wie er eine vergangene Erinnerung für sich erhalten kann, welche „[...] nicht in ewiger Gegenwart mortifiziert ist, sondern für Gegenwart und Zukunft offen bleibt.“³³⁶

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass jeder Mensch in seinem Alltag auf eine ganze Reihe festgelegter Schemata angewiesen ist, welche seine Bewegungsaktivitäten in gewohnten und geregelten Bahnen halten.³³⁷ „Die Wirkkraft dieser Schemata begrenzt das prinzipiell unbegrenzte Feld der Möglichkeiten, so daß wir uns nicht dauernd in weglosen Unverbindlichkeiten verlieren.“³³⁸

In einer vergleichbaren Art und Weise regulieren gewisse Schemata auch – um abermals darauf zurückzukommen – jene Handlungsformen bei einem Kinobesuch:³³⁹

³³³ Balázs 1949, S. 160.

³³⁴ vgl.: ebenda.

³³⁵ ebenda.

³³⁶ Leeb 2009, S. 31.

³³⁷ vgl.: Dech 2011, S. 71.

³³⁸ ebenda.

³³⁹ vgl.: ebenda.

„Wir folgen dem Ritual des Kaufs einer Kinokarte, wissen, daß wir uns im verdunkelten Raum einen Platz suchen und wie wir uns während der Film läuft, zu verhalten haben.“³⁴⁰

Beispiele für Lennys „System“ sind sein Vertrauen in die eigene Handschrift und sein Achtgeben darauf, dass kein anderer etwas für ihn notiert.

Als Nachweis sei hier auf jene Szene verwiesen, in welcher Teddy Lenny dazu rät, sich aufzuschreiben, dass er Natalie nicht trauen darf, da diese ihn manipuliert und außerdem mit Drogen handelt. Aufgrund von Teddys Forderungen „Schreib das auf!“ und „Nimm meinen Stift!“ vermerkt Lenny sich schließlich auf jener Polaroid-Aufnahme, welche Natalie zeigt, die von Teddy diktierten Worte „du darfst ihr nicht trauen“. Allerdings notiert er sich diese Zeile in einer komplett veränderten Handschrift, als sie bisher auf anderen Polaroid-Fotografien zu sehen war.

Gefährlich wird es für den Hauptcharakter Leonard „Lenny“ Shelby immer dann, wenn er sich dazu gezwungen sieht, etwas niederschreiben, bevor er wieder sein Kurzzeitgedächtnis verliert, er aber gerade keinen Stift finden kann. Dies spiegelt jene Szene wider, in welcher Lenny sich verzweifelt selbst auffordert: „Schreib´ das auf! Schreib´ auf, was passiert ist! Schreib´s auf! Schreib´s auf! Los, konzentrier´ dich! Merk´ es dir! Find´ einen Stift!“ Die darauffolgende Farbszene erklärt, was Lenny sich so dringend aufschreiben wollte. Natalie und er streiten sich, sie provoziert ihn, woraufhin er sie verletzt und sie ihm androht, dass sie ihn für ihre eigenen Zwecke benutzen wird. Sie weist ihn darauf hin, dass sie ohnehin alles sagen kann, was sie will, weil Lenny dies in ein paar Minuten wieder vergessen haben wird – was, wie oben beschrieben, offensichtlich eingetreten ist – beziehungsweise eintreten wird. An dieser Stelle sei auch ein Ratschlag genannt, welchen Lenny von einem Angestellten des von ihm bewohnten Motels erhält. Nachdem herauskommt, dass dieser an der Rezeption tätige Mitarbeiter die Situation ausgenutzt hat, es mit einem Gast zu tun zu haben, welcher ständig sein Gedächtnis verliert, indem er diesem gleich zwei Zimmer der Unterkunft vermietet hat, gibt er Lenny folgenden Tipp: „Lassen sie sich immer alles quittieren.“

Lenny spricht weiters immer wieder im Zusammenhang mit dem Mann, welchen er Sammy Jenkins nennt, den Prozess der „Konditionierung“ an, bei welchem eine Verhaltensweise durch ständige Wiederholung angeeignet wird und er stellt fest: „Nur mit Routine kann ich mein Leben über die Bühne bringen.“ Nolans Protagonist leidet demnach an einem Wiederholungszwang, aber auch – wie Natalie es in jener Szene im Café formuliert – an einem „Erklärzwang“.

³⁴⁰ Dech 2011, S. 71.

Theodor W. Adorno spricht im Zusammenhang mit Wiederholungen davon, dass in ebendieser Geschichte storniert ist. Ferner sei an dieser Stelle auf folgendes verwiesen:

„Wiederholung ist nicht die Wiederkehr des Identischen, ein- und desselben als solchem. Die Kraft und die Gnade der Wiederholung, das Neue, das sie uns bringt, besteht in der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was gewesen ist. Die Wiederholung stellt die Möglichkeit des Gewesenen wieder her, sie macht es von neuem möglich [...]. [In Kurzform:] Etwas wiederholen bedeutet, es von neuem möglich machen.“³⁴¹

In *Memento* bleibt die Zeit unbestimmbar und Nolans Film steht ferner im Gegensatz zu konventionellen Filmen, in welchen die wirkliche Zeit oft zerstückelt wird.³⁴² Drei Filme sollen diesbezüglich abschließend als Beispiele angeführt werden.

Zum einen der Episodenfilm *4.3.2.1* von Noel Clarke und Mark Davis aus dem Jahr 2010,³⁴³ bei welchem das Geschehen in vier Stränge geteilt wird, welche einzeln die Erlebnisse vierer Freundinnen – unter anderem verkörpert von Emma Roberts – während eines Zeitraumes von drei Tagen abhandeln und am Ende wieder zusammengeführt werden.

Weiters die romantische Komödie *500 Days of Summer* aus dem Jahr 2009, bei welcher der Regisseur Marc Webb als Erzählstil das Vor- und Zurückspringen zwischen guten sowie schlechten Tagen in der Beziehung seiner Protagonisten Summer – gespielt von Zooey Deschanel – und Tom – dargestellt von Joseph Gordon- Levitt – wählte.³⁴⁴

Als letztes Exempel sei das Liebesdrama *Zwei an einem Tag* (Originaltitel: *One Day*) von Lone Scherfig aus dem Jahr 2011 angeführt. In diesem Film, welcher auf dem gleichnamigen Bestsellerroman von David Nicholls basiert, wird die Geschichte um die Beziehung zwischen Emma Morley und Dexter Mayhew – gespielt von Anne Hathaway und Jim Sturgess – im Zeitraffer erzählt. Immer wieder am 15. Juli treffen die Protagonisten aufeinander und zwischen den einzelnen Begegnungen liegen stets mehrere Jahre beziehungsweise Jahrzehnte.³⁴⁵

Durch den Verlust sowohl seiner Frau als auch seines Gedächtnisses wurde dem Protagonisten von Christopher Nolans *Memento* – wie dieser es selbst in dem bereits erwähnten Gespräch mit Teddy formuliert – „die Fähigkeit zu leben zerstört“.

³⁴¹ Rappl, W. (2011). Übertretungen und Verzweigungen. In Mäandern durch die Stadt. Kursnotizen mit Kommentaren zu einigen Choreographien im Rückblick auf das Labor *Verstehen* im Tanzquartier Wien vom 3. bis 8. März 2008. In H. Ploebst, & N. Haitzinger (Hg.), *Versehen. Tanz in allen Medien* (S. 164-185). München: epodium Verlag, S. 179.

³⁴² vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

³⁴³ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt1514041/> (Zugriff am 03.04.2012).

³⁴⁴ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt1022603/> (Zugriff am 03.04.2012).

³⁴⁵ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt1563738/> (Zugriff am 03.04.2012).

Oft wenn Lenny von seinem „Zustand“ spricht, wird er mit der Frage konfrontiert, was das letzte ist, an das er sich erinnert. Mit ebendieser soll ferner übergeleitet werden zu folgender: „Was ist das letzte, was ich im Moment meines Todes sehen werde?“

In diesem Kontext soll das 103minütige Drama *Veronika beschliesst zu sterben* der englischen Regisseurin Emily Young zum Gegenstand der Betrachtung werden, da dieses – wie sich zeigen wird – viele Parallelen zu *Memento* aufweist. Einleitend sollen Exkurse gemacht werden, welche einiges, später Wiederkehrendes, vorweg nehmen.

Kulturgeschichtlicher Umgang mit Tod und Sterben

„Eigentlich möchte ich sterben,
nur, wie fängt man es an, daß man stirbt?“³⁴⁶
Isaac B. Singer

Die Kulturgeschichte des Menschen ist von einem Versuch geprägt, „[...] das Nichterfahrbare des Todes zumindest sinnhaft und symbolisch erfahrbar zu machen.“³⁴⁷ Der Tod kann nicht erfahren werden und es kann lediglich der Versuch gemacht werden, diesen mit bestimmten Begriffen zu umschreiben, welche letztlich immer ohne eine Anschauung bleiben müssen. Mit dem Sterben verhält sich dies jedoch anders. Der Tod wird als notwendiger Kontrapunkt des Lebens aufgefasst, während das Sterben immerzu ein Teil des Daseins ist und dieses schließlich beendet. Mit dem Sterben können – anders als mit dem Tod als Chiffre eines Nicht-Erfahrbaren und Unbekannten – Erfahrungen gemacht werden. Es kann als etwas begriffen werden, das einem handelnden Zugriff des Prozesses des Lebens selbst überlassen ist. Die Bedingung der Sterblichkeit des Menschen ist eine anthropologische Grundtatsache, welche jedoch mit einer Freiheit korrespondiert, welche in den seine Umgebung gestaltenden Handlungen des Menschen stets gegeben ist. Der kulturgeschichtliche Umgang mit dem Tod und dem Sterben zeugt von ebendieser Unabhängigkeit, er zeigt auf, wie unterschiedlich sich verschiedene Kulturen mit der Endlichkeit des Lebens auseinandergesetzt haben. Hier lässt sich stets ein theoretisch-deutender und ein empirisch-praktischer Aspekt ausmachen. Ersterer bezieht sich auf das Verstehbar-Machen des Todes und letzterer auf die daraus unmittelbar resultierende Gestaltung des Sterbens.³⁴⁸

³⁴⁶ <http://bildergedanken.de/zitate-s.htm#Singer> (Zugriff am 25.04.2012).

³⁴⁷ Nasshei A. (1992). Sterben und Tod in der Moderne zwischen gesellschaftlicher Verdrängung und professioneller Bewältigung. In A. Nassehi, & R. Pohlmann (Hg.), *Sterben und Tod. Probleme und Perspektiven der Organisation von Sterbebegleitung* (S. 11-26). Berlin [u.a.]: LIT Verlag, S. 12.

³⁴⁸ vgl.: ebenda.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass in unserer heutigen Gesellschaft das Problem einer individuellen Endlichkeit gleichgültig geworden ist.³⁴⁹

„Für die Ökonomie ist der Tod eben nur ein ökonomisches Problem, für die Politik ein politisches, für das Recht ein rechtliches und für die Medizin ein medizinisches Problem. Für den einzelnen endlichen Menschen ist der Tod aber weder ein ökonomisches noch ein politisches, rechtliches oder primär medizinisches Problem, sondern das, was man ein *existentielles Sinnproblem* nennen könnte.“³⁵⁰

Andere Bezeichnungen ebendieses „existentiellen Sinnproblems“ wären etwa „Privatisierung der Todeserfahrung“ oder „Individualisierung der Todeserfahrung“. ³⁵¹ Die daraus resultierende Konsequenz ist, „[...] daß der Tod sich zunehmend von einem sozialen, kollektiven zu einem rein individuellen Phänomen wandelt.“ ³⁵² Die Tatsache, dass der Mensch mit seiner Endlichkeit konfrontiert wird, hat sich strukturell nicht verändert, radikal gewandelt hat sich der gesellschaftliche Charakter dieses Entgegnetretens. In früheren Sozialstrukturen wurde die Schwierigkeit der individuellen Endlichkeit vom Kollektiv aufgefangen, gewissermaßen „vergesellschaftet“, nun werden die Individuen selbst mehr und mehr dafür verantwortlich, in welcher Art und Weise sie ihrer Sterblichkeit begegnen. ³⁵³ Ferner sei in diesem Kontext eine „gesellschaftliche Verdrängung des Todes“ angeführt. Diese bedeutet „[...] keineswegs eine *Ausschließung* des Todes aus der Moderne, sondern vielmehr dessen *Einschließung* in die jeweilige konkrete Existenz bzw. in Kommunikationsformen [...]“. ³⁵⁴ Angemerkt sei an dieser Stelle, dass immerzu von „Verdrängung des Todes“ gesprochen wird, nicht von „Verdrängung des Sterbens“. ³⁵⁵ „Das Sterben als Prozeß zum Tode hin läßt sich letztlich nicht verdrängen, da es empirisch stets vorkommt und nicht ignoriert werden kann.“ ³⁵⁶ Weiters sei in diesem Zusammenhang angeführt, dass das Sterben im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung immer mehr zu etwas Unsichtbarem geworden ist. Zumindest gilt dies für das „gewöhnliche Sterben“ in einem Krankenhaus, in einem Altenheim oder in den seltener werdenden Fällen des Sterbens zu Hause. Dagegen gilt dies nicht für das „außergewöhnliche Sterben“, welches etwa Unfälle im Straßenverkehr, Totschlag und Mord oder Terrorismus und Krieg umfasst. ³⁵⁷ „Die massenmediale Berieselung mit diesem außergewöhnlichen Sterben verhält sich geradezu komplementär zur Unsichtbarkeit des gewöhnlichen Todes.“ ³⁵⁸

³⁴⁹ vgl.: Nassei 1992, S. 15.

³⁵⁰ ebenda.

³⁵¹ vgl.: ebenda, S. 16.

³⁵² ebenda.

³⁵³ vgl.: ebenda.

³⁵⁴ ebenda, S. 18.

³⁵⁵ vgl.: ebenda, S. 19.

³⁵⁶ ebenda.

³⁵⁷ vgl.: ebenda.

³⁵⁸ ebenda.

Diese Verborgtheit des Sterbens und der Sterbenden lässt sich nicht allein durch eine veränderte Familienstruktur und eine erhöhte Lebenserwartung erklären, vielmehr dadurch, dass das Sterben in Einrichtungen wie Krankenhäuser oder auch – um schon auf *Veronika beschliesst zu sterben* zu verweisen – in sonstige Anstalten ausgelagert wird.³⁵⁹ Gefördert wird jedoch gerade durch diese Verlagerung „[...] die Hilflosigkeit angesichts des Todes und die Nichterfahrbarkeit des Sterbens [...]“³⁶⁰

Die Angst vor dem Tod, die Angst vor dem Sterben

„Sich ans das eigene Leben zu klammern, verliert im Sterben seine Funktion.“³⁶¹

Es ist verständlich, sich vor etwas zu ängstigen, was einem – wie eben der Tod – unbekannt ist. Einige Menschen behaupten sie würden die Angst vor dem Tod nicht kennen.³⁶² Die Angst vor dem Sterben haben diese aufgrund des Wissens darüber, wie schmerzvoll, qualvoll, einsam und unwürdig dieses sein kann, dennoch. Auch sie würden sich die folgende Frage stellen: „Warum gerade ich?“³⁶³ Obwohl jeder Mensch weiß, dass er eines Tages sterben wird³⁶⁴ – „[wäre] alles lebendig, so könnte nichts um uns dauern [...]“³⁶⁵ – hat er für gewöhnlich keine Angst davor – ansonsten wäre diese eine permanente. Die Sterblichkeit ist – wie bereits erwähnt – ein anthropologisches Merkmal des Menschen.³⁶⁶ „Vor einer Eigenschaft aber fürchtet man sich nicht. Man fürchtet sich vor einem Ereignis.“³⁶⁷ Steht dieses kurz bevor, dann tritt normalerweise die Todesangst auf.³⁶⁸ „Der Primärbereich der Angst vor dem Tod ist die Angst vor dem baldigen Tod.“³⁶⁹ Die vegetative Todesangst ist jene, die dann auftritt, wenn man beispielsweise herunterfällt oder von jemandem gejagt wird. Fühlt der Mensch sich dem Tode nahe, so blickt er unwillkürlich auf das eigene Leben zurück und erschrickt über seine bisherige Lebensweise, darüber welche Prioritäten er gesetzt hat. Überlegungen werden darüber angestellt, wie man in der kurzen noch verbleibenden Zeit leben will, leben sollte und was möglicherweise noch gutzumachen oder zu berichtigen wäre.

³⁵⁹ vgl.: Nasshei 1992, S.19.

³⁶⁰ ebenda.

³⁶¹ vgl.: Gädtke, H. (2006). *Zeit, Tod und Ewigkeit*. Norderstedt: Books on Demand GmbH, S. 80f.

³⁶² vgl.: ebenda, S. 79.

³⁶³ vgl.: ebenda, S. 87f.

³⁶⁴ vgl.: ebenda, S. 79.

³⁶⁵ Bloch 1977, S. 219.

³⁶⁶ vgl.: Gädtke 2006, S. 79.

³⁶⁷ ebenda.

³⁶⁸ vgl.: ebenda.

³⁶⁹ ebenda.

Das menschliche Dasein ist aus einem Nichts hervorgegangen und trotzdem ängstigt dieses Nichts uns nicht, es schaudert uns vor unserem künftigen Nicht-mehr-Sein. Es erscheint dem Individuum unerträglich, dass es selbst „aufhört“, dass sein Bewusstsein erlischt und damit seine eigene Welt. Dem Menschen muss der Gedanke des endenden Lebens unerträglich erscheinen, da er immer weiter leben will, da es in seinem Wesen liegt, sich Sorgen über die Zukunft zu machen. Angeführt sei an dieser Stelle die sogenannte „biologische Hypothese“, die besagt, dass eine Population von Lebewesen, welche über ein Bewusstsein von ihrer Zukunft verfügen, aussterben würde, würden die Individuen an sich nicht immer weiterleben wollen.³⁷⁰ „Die Angst vor dem Aufhören ist eine unmittelbare Konsequenz; die Angst vor dem Nichtsein eine durch die Angst vor dem Aufhören vermittelte.“³⁷¹ Dies bestätigt die Tatsache, dass es keine innere Bedingung gibt, das Nicht-Sein als etwas Schreckliches zu empfinden. Dass ein Individuum nicht existieren kann, hätte es diese Angst nicht, impliziert die „biologische Hypothese“ nicht.³⁷² Dadurch wäre geklärt, „[...] warum die Angst vor dem Tod eine unter Menschen nicht unbedingt ausnahmslose aber normale Empfindung ist.“³⁷³ Der Mensch kann sich zu seinen Affekten verhalten, er kann seine Angst vor dem Tod überwinden, dazu muss er diese jedoch erst einmal haben. Die Aussage „im Tod das Leben zu verlieren“ ist unzutreffend, denn den Tod als Verlust zu bezeichnen, stellt diesen auf eine Ebene mit anderen Einbußen. Erleidet der Mensch einen Entzug, so bleibt er selbst bestehen, existiert er weiter. Wir „haben“ das Leben demnach nicht in einer vergleichbaren Weise, wie wir sonstiges haben. Man kann die eigene Jugend, die eigene Gesundheit, einen anderen Menschen et cetera verlieren, das Leben kann man nicht verlieren oder davon Abschied nehmen. Der Mensch und sein Leben sind zwei Dinge, welche nicht getrennt werden können.³⁷⁴

„Das Leben, als ein Zustand, den ein Subjekt hat, kann diesem nicht genommen werden, weil es durch den Tod aufhört, dieses Subjekt zu sein. Eine sprachlich korrekte Beschreibung des Todes ist deshalb: ich selbst habe aufgehört zu existieren oder mein Leben ist zu Ende gegangen.“³⁷⁵

Um auf *Memento* zu verweisen, sei ferner folgendes angeführt:

„Der Tod ist aber auch nicht etwas, das nach dem Ende des Lebens kommt. Er ist das Ende und mit ihm bricht die zeitliche Linie für mich ab. Ich war der Mittelpunkt meiner Welt. Doch mein Mittelpunkt war nur einer unter vielen. Das kann mir meine Geringfügigkeit bewusst machen, denn die Welt wird nach mir nicht aufhören.“³⁷⁶

Abschließend sei zusammengefasst:

³⁷⁰ vgl.: Gädtke 2006, S. 79f.

³⁷¹ ebenda, S. 80.

³⁷² vgl.: ebenda.

³⁷³ ebenda.

³⁷⁴ vgl.: ebenda, S. 80f.

³⁷⁵ ebenda, S. 81.

³⁷⁶ ebenda.

„[...] auch die Todesangst des Menschen [ist] keine andere Angst als die, die ihn sein Leben lang beherrscht hat und umgekehrt ist die Lebensangst des Menschen dieselbe Angst, die ihn auch im Angesicht des Todes überfällt.“³⁷⁷

***Veronika beschliesst zu sterben* – Warum von sich aus den Tod suchen?**

„Es war einmal ein Tag, da wollte ich einen Blick in die Zukunft tun.
Einen winzigen nur, allerdings.
Nach einigen vorangegangenen Einblicken in das,
was doch demnächst Vergangenheit sein sollte,
bin ich nicht mehr neugierig auf morgen.“³⁷⁸
Gregor von Rezzori

Veronika beschliesst zu sterben beruht auf dem gleichnamigen Roman von Paulo Coelho. Die Premiere dieses mit einer Altersfreigabe ab 12 Jahren versehenen Films fand am 16. Mai 2009 bei den 62. Internationalen Filmfestspielen von Cannes statt. Kinostart war in Deutschland am 30. September 2010 und in Österreich am 18. November 2010.³⁷⁹

Inhaltlich geht es um eine junge Frau mit dem Namen Veronika Deklava – dargestellt von Sarah Michelle Gellar, welche vor allem durch ihre Rolle der Vampirjägerin in der von 1997 bis 2003 produzierten amerikanischen Fernsehserie „Buffy – Im Bann der Dämonen“ Bekanntheit erlangt hat – welche sich aus eigentlich unersichtlichen Gründen – sie sieht gut aus, lebt in New York und hat einen gut bezahlten Job – durch die Einnahme einer Überdosis von Medikamenten selbst das Leben nehmen will. Durch das voice over in der Titelszene lassen sich jedoch Rückschlüsse auf die Motive des weiblichen Hauptcharakters ziehen. Folgendes wird gesagt:

„Überlegen wir mal. Nachdem ihr entschieden habt, dass ich depressiv bin oder was auch immer, setzt ihr mich auf Medikamente, nicht wahr? Ich kenne hunderte von Leuten, die so was nehmen und denen geht's gut. Tatsache. Mit meinen neuen Antidepressiva gehe ich dann wieder zur Arbeit. Ich treffe mich mit meinen Eltern zum Essen und mache ihnen klar, dass ich ganz die Veronika bin, die ihnen nie Ärger gemacht hat. Eines Tages wird mich irgendein Mann fragen, ob ich ihn heiraten will. Er wird ganz nett sein und meine Eltern werden sich freuen. Im ersten Jahr werden wir ständig miteinander schlafen, aber im zweiten und dritten Jahr wird das immer mehr nachlassen. Wenn wir uns dann langsam satt haben, werde ich schwanger. Die Sorge um die Kinder, um unsere Jobs und den Hauskredit wird uns eine Weile auf Kurs halten. Nach vielleicht zehn Jahren hat er dann eine Affäre, weil ich immer zu beschäftigt und zu müde bin. Ich werde es merken. Ich werde drohen, ihn umzubringen, seine Geliebte, mich selbst. Wir kommen darüber hinweg. Ein paar Jahre später hat er dann wieder eine. Und dieses Mal werde ich so tun, als wüsste ich von nichts, weil ich dann keine Lust mehr auf den Ärger habe. Und ich, ich werde einfach so weitermachen und mir manchmal wünschen, dass meine Kinder das Leben führen könnten, das ich nie hatte. Aber manchmal werde ich auch insgeheim froh darüber sein, dass sie zu Abbildern von mir werden. Es geht mir gut. Ehrlich.“³⁸⁰

³⁷⁷ Gädtke 2006, S. 87.

³⁷⁸ <http://bildergedanken.de/zitate-r3.htm#Rezzori> (Zugriff am 25.04.2012).

³⁷⁹ vgl.: <http://www.imdb.de/title/tt1068678/> (Zugriff am 10.04.2012) und

<http://www.imdb.de/title/tt1068678/releaseinfo> (Zugriff am 10.04.2012).

³⁸⁰ Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, (00:00:55-00:03:03).

In einem einzigen Satz sei dieser Monolog wie folgt zusammengefasst: Die Vorstellung davon, wie ihr Leben in den nächsten Jahren verlaufen wird, veranlasst Veronika dazu, ihrem Dasein schon zum jetzigen Zeitpunkt ein Ende zu setzen, sie beschließt – auf diese Formulierung wird noch einmal zurückgekommen werden – *sterben zu müssen*.

Verwiesen sei an dieser Stelle auf Ernst Bloch, welcher folgendes schreibt:

„Wie geht es, sagen wir, gut? Recht seltsam, daß wir so grüßen. Daß man ohne weiteres annimmt, es gehe gut. Die Antwort nimmt vorweg, damit man ja nichts andres höre. Wir wissen doch, daß es uns selber meist nicht so gut geht. Letzthin ertrügen wir ja auch schwer, wenn alle andern zufrieden wären, nur wir nicht.“³⁸¹

Laut Bloch liegt keine Güte in diesem vorweggenommenen Wunsch, denn dieser lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass der Mensch die Sorgen des Gegenübers nicht wahr haben will, um diese nicht mittragen zu müssen und ferner entspringt diese rasche Antizipation des Wohlergehens der reinen Konvention:³⁸² „[...] man will nicht behelligt werden und nicht behelligen [...]“³⁸³

Es stellt sich – um wieder darauf zurückzukommen – durch den Monolog gleich zu Beginn des Films heraus, dass man es – wie auch in *Memento* – mit einem verbitterten Hauptcharakter mit einer pessimistischen Sichtweise auf die Welt und die eigene Zukunft zu tun bekommt. Ferner ist die Frage nach dem Sinn des Lebens darin impliziert – worauf an einer anderen Stelle noch genauer eingegangen werden soll. In diesen Worten der Protagonistin spiegelt sich – so könnte man es formulieren – die Trauer darüber wider, „nur [die] sein zu können, [die sie] ist, die Erkenntnis, daß jede Handlung die Verlängerung der eigenen Identität ist [...]“³⁸⁴

Merleau-Ponty sei an dieser Stelle zitiert, welcher von einer Welt schreibt, „[...] die meiner Perspektive gemäß ist, um von mir unabhängig zu *sein*, die für mich ist, *um* ohne mich zu sein, Welt zu sein.“³⁸⁵

Die Erzählerin ist jedoch, wie auch jener in Christopher Nolans Film, als unzuverlässig einzustufen. Veronika leidet zwar nicht an einem ständigen Verlust des Kurzzeitgedächtnisses wie Lenny, man kann dem, was sie sagt, dennoch kein Vertrauen schenken.

³⁸¹ Bloch 1977, S. 175.

³⁸² vgl.: ebenda, S. 176.

³⁸³ ebenda.

³⁸⁴ Hein 2011, S. 138.

³⁸⁵ Arndt (Hg.) 1967, S. 40.

Immerhin kann ein Mensch nicht als „normal denkend“ eingestuft werden, welcher versucht seinem Leben selbst ein Ende zu setzen beziehungsweise der – um es erneut in den Worten Theodor W. Adornos auszudrücken – sich durch die „[...] Verneinung des Willens zum Leben“³⁸⁶ auszeichnet.

Andere Gründe, warum Veronika Suizid begehen will, werden den ZuschauerInnen in jener Szene des Films vermittelt, in welcher diese an einem Laptop sitzt und versucht ihre letzten Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Die Protagonistin – offensichtlich herausgestürzt „[...] aus der Selbstverständlichkeit der Lebenswelt und sich nur mit Anstrengung gegen die überwältigende Wirrnis und Absurdität der Wirklichkeit behauptend [...]“³⁸⁷ – schreibt vom kollektiven Wahnsinn der Welt und dass diese Welt für sie nicht die wirkliche ist. In einer Therapiesitzung mit Veronika und deren Eltern – worauf noch einmal zurückgekommen wird – definiert ihr behandelnder Arzt Dr. Alex Blake diesen „kollektiven Wahnsinn der Welt“ als in unserer Gesellschaft verankerten Glauben daran, dass wir glücklich sein *müssen*. Die Frage nach der Welt in einem Status der (Un-)Wirklichkeit stellt sich auch für Lenny, was bereits erörtert und in einen Kontext mit den Thesen von Heinz von Foerster gebracht wurde.

Veronika beschliesst zu sterben – der bevorstehende Tod

*„Ich bin [...] ein wandelndes Grab,
denn ich trag einen toten Menschen in mir, mein Herz [...]“³⁸⁸*
Giacomo Leopardi

Veronikas Freitodversuch misslingt, sie wird noch rechtzeitig gefunden und in ein Krankenhaus gebracht. Dieses Geschehen wird dem Publikum zugleich in einer Art Todesnähe-Erlebnis, einer Nahtoderfahrung, Veronikas vermittelt.

Aufgrund der Tatsache, dass sie eine Gefahr für sich selbst darstellt, findet sich die Protagonistin schließlich in einer Nervenklinik wieder – wengleich etwa Romano Guardini schreibt: „Die Schwermut ist etwas zu Schmerzliches, und sie reicht zu tief in die Wurzeln unseres menschlichen Daseins hinab, als daß wir sie den Psychiatern [/ Psychiaterinnen] überlassen dürften.“³⁸⁹

Diese Nervenheilanstalt kann als Analogie betrachtet werden zu jener durch Lennys eingeschränkter Wahrnehmung begrenzten, abgeschlossenen Welt, in der die Handlung von *Memento* spielt.

³⁸⁶ Adorno 2003, S. 315.

³⁸⁷ Rissing 2008, S. 89.

³⁸⁸ ebenda, S. 93, Fußnote 311.

³⁸⁹ Guardini, R. (1949). *Vom Sinn der Schwermut*. Zürich: Arche Verlag, S. 7.

Ferner sei an dieser Stelle erwähnt, dass auch Lenny meint, er hätte oft damit zu kämpfen, nicht als ein „kranker Freak“ bezeichnet zu werden, welcher zu seinem eigenen Wohlergehen eigentlich in einer Irrenanstalt weggeschlossen sein sollte.

Veronika wird an diesem Ort, an welchem sie nach einem zweiwöchigen Koma wieder zu Bewusstsein kommt und sich dieselben Fragen stellt, mit welchen sich Lenny immer wieder konfrontiert sieht – „Wo bin ich?“, „Wie bin ich hierhergekommen?“ und „Wie lange bin ich schon hier?“ – zuallererst getestet, ob und wenn ja, wie sehr, ihr Erinnerungsvermögen durch ihren Selbstmordversuch in Mitleidenschaft gezogen wurde. Sie kann jedoch die Fragen wann sie geboren wurde, wo sie wohnt sowie wo und in welcher Position sie beschäftigt ist, zur Zufriedenheit des Klinikpersonals beantworten, woraufhin ihr schließlich mitgeteilt wird, dass jener durch die Überdosis entstandene Herzstillstand ein Herzaneurysma verursacht hat, demnach jener Mechanismus beschädigt ist, welcher die Blutzufuhr regelt und dass dieser Schaden irreversibel ist.

Angemerkt sei, dass auch Lenny diese Fragen nach Daten, die sein eigenes Leben betreffen, beantworten könnte, aber eben nur bis zu jenem Zeitpunkt, an welchem sein Kurzzeitgedächtnis Schaden davon getragen hat.

Veronikas Narbe, das Aneurysma – so die Erklärung des Klinikpersonals weiter – ist zu groß, um sie operieren zu können, wird daher täglich größer werden und schlussendlich wird sie reißen. Die Reaktion Veronikas auf die Tatsache, dass ihr gerade die Todesnachricht überbracht wurde, ist die folgende: „Dann sterbe ich also doch noch?!“ Auf ihre Frage, wie lange sie noch zu Leben hat, wird ihr ein Zeitraum von höchstens Wochen in Aussicht gestellt und ihre Erwidernungen darauf lauteten: „So lange muss ich noch warten?“ und „Wenn ich es geschafft habe, wieso töten sie mich dann nicht gleich?“

Eine andere Reaktion auf die Verkündung des Todesurteils wird beispielsweise in dem Drama *Halt auf freier Strecke* des deutschen Regisseurs Andreas Dresen aus dem Jahr 2011 gezeigt. Dem Ehepaar Frank und Simone Lange wird von einem Arzt mitgeteilt, dass der Mann ein sogenanntes „Glioblastom“, einem bösartigen, unheilbaren, inoperablen Hirntumor, hat und ihm bestenfalls nur noch ein paar Monate an Lebenszeit bleiben. Die Reaktion auf das von dem Mediziner ausgesprochene Todesurteil ist die folgende: „Und was sollen wir jetzt machen?“ Eigentlich *muss* gar nichts mehr gemacht werden, *außer* sterben. Wenn man aber unbedingt *sterben muss*, warum weiß dann keiner, wie dies zu bewältigen ist? ³⁹⁰

³⁹⁰ vgl.: <http://www.skip.at/film/15747/> (Zugriff am 19.05.2012).

Dr. Alex Blake – verkörpert von David Thewlis – verspricht – um wieder auf die Handlung von *Veronika beschliesst zu sterben* zurückzukommen – seiner Patientin Veronika, ihr die letzten Tage so angenehm wie möglich zu machen und daher wird sie Spritzen verabreicht bekommen, welche sie jedoch ermüden werden.

In dieser Szene wird eine weitere Parallele zwischen Lenny und Veronika ersichtlich, denn immer dann, wenn Veronika eine solche Injektion bekommt und sie dadurch in einen Erschöpfungszustand fällt, hat sie anschließend Erinnerungslücken und Lennys Dasein besteht ausschließlich aus Leerstellen in seinem Gedächtnis.

***Veronika beschliesst zu sterben* – grundlegende Probleme des menschlichen Daseins**

*„Der beste Weg aus dem Unentrinnbaren ist es,
ihm nicht zu entrinnen zu wollen:
zuerst nicht dem Leben, zuletzt nicht dem Tod.“³⁹¹*
Alessandro Manzoni

Die Zeit verzeitigt sich. Dies wird Veronika gerade dann bewusst als sie in der Nervenklinik einem anderen Patienten namens Edward – gespielt von Jonathan Tucker – näherkommt.

In diesem Zusammenhang seien auch die folgenden im Film vorkommenden Symbole beziehungsweise Visualisierungen des vorübergehenden Lebens, der verrinnenden Zeit angeführt: ein tickendes Uhrwerk, der Blick in den Himmel auf vorbeiziehende Wolken, ein schmelzendes Eis in Claires Hand am Krankenbett Edwards, der Blick aus dem Fenster eines fahrenden Zuges auf die vorbeiziehende Landschaft – auf diesen wird anschließend kurz eingegangen – sowie ein laut tickender Wecker.

Wie gerade angekündigt sei an dieser Stelle kurz auf die nachstehenden Worte Heinrich Heines verwiesen, welcher 1843 schrieb: „Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.“³⁹² Auf Veronikas Situation umgelegt würde dies bedeuteten, dass ihr in jener Szene gegen Ende des Films, in welcher sie in einer Schnellbahn reist, neben der ihr ohnehin schon entschwindenden Zeit durch ebendieses von ihr gewählte Fortbewegungsmittel zusätzlich der Ort genommen wird. Die in einem fahrenden Zug verweilende, dem Tode nahe Veronika findet sich demnach in einer raum- und (fast) zeitlosen Situation wieder.

In diesem Sinne sei auf folgende These Paul Virilios verwiesen:

³⁹¹ <http://bildergedanken.de/zitate-m2.htm#Manzoni> (Zugriff am 25.04.2012).

³⁹² Virilio 1990, S. 53.

„Das Ende der Welt wird unbestritten mit jener Generation von technischen Fahrzeugen kommen, die den Raum der menschlichen Gattung abschaffen und damit eine rigorose Verwaltung der Reisezeiten notwendig machen; dem Ministerium für Raumplanung wird das für Zeitplanung folgen.“³⁹³

Nach diesem kurzen Exkurs sei wieder auf Edward zurückgekommen, welcher dermaßen traumatisiert ist, dass er seit etwa drei Jahren gewollt nicht mehr spricht. An seinem Gesicht jedoch lässt sich ablesen, dass vieles in ihm vorzugehen scheint, in dieser Person, die völlig in sich zurückgezogen lebt.³⁹⁴ Balázs schreibt diesbezüglich folgendes:

„[...] das Gesicht ist nicht nur das Firmenschild unserer Rasse und Natur. Es zeigt eben alles, auch das Angelernte und Angewöhnte, es zeigt Studium, Arbeit, Lebensumstände an. [...] Und deine ganze Persönlichkeit! Das ist viel mehr als du selbst. Sie enthält alles, was dich je berührt hat, und du schleppst es mit auf deinem Gesicht [...].“³⁹⁵

In Kurzform: Das Gesicht fungiert als ein Speicher, welcher sämtliche Erfahrungen festhält. Diese schreiben sich – es sei auf Lennys Tätowierungen verwiesen – auf dem Gesicht eines Subjektes ein und entziehen sich dessen Verfügungsgewalt.³⁹⁶

Balázs führt – um wieder auf Edwards Nicht-Sprechen-Wollen zurückzukommen – ferner folgendes aus: „Nicht reden bedeutet noch nicht, daß man nichts zu sagen hat. Wer nicht spricht, kann angefüllt sein mit Erlebnissen, die nur in Formen, in Bildern, durch Mienenspiel und Bewegung ausgedrückt werden können.“³⁹⁷ In Kurzform: „[...] das Fehlen an Worten [indiziert] noch keinen Mangel an Mitteilbarem.“³⁹⁸

An anderer Stelle seines Werkes *Der sichtbare Mensch* fährt der ungarische Filmkritiker wie folgt fort: „Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört.“³⁹⁹

Weiters sei in diesem Zusammenhang die nachstehende These Balázs' aus *Ein Baedeker der Seele* angeführt:

„Es gibt zahllose Töne, aber nur eine Stille. [...] Darum gibt es zwar fremde Töne, aber jede Stille scheint uns bekannt. Sie weckt alle Erinnerungen an längst verstummtes Schweigen. [...] Schweigen, [...] verbunden mit allen Stunden der Vergangenheit. Niemals wiederholt sich mehr ein Laut. Aber die Stille kehrt immer wieder [...]. Wer die Stille nicht kennt, hat keine Vergangenheit.“⁴⁰⁰

Balázs betrachtet die Stille als den Inbegriff jeglicher stillen Momente, als eine Summe, welche nicht auf ihre Einzelmomente zurückzuführen ist.

³⁹³ Virilio 1990, S. 55.

³⁹⁴ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

³⁹⁵ Loewy (Hg.) 2002, S. 60.

³⁹⁶ vgl.: Hein 2011, S. 76.

³⁹⁷ Balázs 1949, S. 34.

³⁹⁸ Hein 2011, S. 170.

³⁹⁹ Balázs 2001, S. 34.

⁴⁰⁰ Loewy (Hg.) 2002, S. 112.

Sie ist jener Raum des Widerhalls,⁴⁰¹ „[...] in dem das Gedächtnis seine Erinnerungen erschallen läßt [...]“⁴⁰² – Erinnerungen an schweigsame Augenblicke, als Worte unangebracht waren, als das Unausgesprochene keine Form fand.⁴⁰³ „Der Raum [nämlich], den man nur sieht, gehört einem nicht. Man erlebt nur den Raum, den man hören kann.“⁴⁰⁴ Demnach ist für Balázs „[...] Schweigen [...] der Mehrwert der Unterhaltung, es erinnert an die unüberbrückbare Distanz der Sprechenden, die nur durch die Stille getilgt werden kann.“⁴⁰⁵ Er schreibt: „Darum ist es ja immer eine besondere Freude, wenn wir uns auch ohne Worte verstehen können. Weil man eigentlich nur in solchem Schweigen wirklich beisammen ist. Das erste Wort ist der erste Schritt auseinander.“⁴⁰⁶

Um auf ein späteres Kapitel zum Tabuthema „Tod“ zu verweisen, seien die eben zitierten Thesen Balázs' in folgendem Satz zusammengefasst: „Die Stille eröffnet ein Erfahrungsspektrum, von dem man gerade noch behaupten kann, daß es sprachlich unfaßbar ist.“⁴⁰⁷

Weiters behauptet Balázs in *Der sichtbare Mensch*, dass die Gebärden eines Menschen überhaupt keine Begriffe bedeuten würden, sondern unmittelbar dessen „irrationales Selbst“. Dasjenige, das über dessen Gesicht und dessen Bewegungen ausgedrückt würde, entstamme einem Teil der Seele, welchen Worte niemals offenbaren könnten.⁴⁰⁸ Anders formuliert, es stellt eben jene inneren Erlebnisse dar, „[...] die auch dann unausgesprochen geblieben wären, wenn der Mensch alles, was mit Worten gesagt werden kann, bereits gesagt hätte.“⁴⁰⁹ Unmittelbar wird der Geist hier zu einem Körper, wortelos, sichtbar.⁴¹⁰

Um erneut auf das Kapitel „*Memento – Körper als ein Medium*“ zurückzukommen, sei erwähnt, dass der Leib nunmehr kein Organ einer Täuschung beziehungsweise Selbsttäuschung ist, sondern als ein unmittelbares Erkenntnismedium dieses „irrationalen Selbst“ – Lenny – fungiert.⁴¹¹

Edward – um wieder auf diesen zurückzukommen – verstört es, dass er aufgrund von Veronika, welche nun ihn sein Leben getreten ist, aus sich herausgehen muss.

⁴⁰¹ vgl.: Hein 2011, S. 133.

⁴⁰² ebenda.

⁴⁰³ vgl.: ebenda.

⁴⁰⁴ Loewy (Hg.) 2002, S. 118.

⁴⁰⁵ Hein 2011, S. 133.

⁴⁰⁶ Loewy (Hg.) 2002, S. 53.

⁴⁰⁷ Hein 2011, S. 134.

⁴⁰⁸ vgl.: Balázs 2001, S. 16.

⁴⁰⁹ Balázs 1949, S. 34.

⁴¹⁰ vgl.: Balázs 2001, S. 16.

⁴¹¹ vgl.: Hein 2011, S. 125.

Er findet großes Interesse an – wie Veronika im Film einmal bezeichnet wird – „einem suizidgefährdeten Mädchen, das nur noch wenige Tage zu leben hat“, weiß jedoch nicht, wie er darauf reagieren soll und muss sich schließlich selbst eingestehen, dass er sich für sie öffnen und in irgendeiner Art und Weise auf sie zugehen muss.⁴¹² Im Verlauf des Films finden Veronika und Edward einen Weg miteinander zu kommunizieren: Sie spielt für ihn am Klavier. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass Veronika – in jener Szene, in welcher sie sich zum ersten Mal an das Musikinstrument setzt – keine Noten vom Blatt abliest. Sie spielt aus ihrer *Erinnerung*. Veronika und Edward nutzen die Sprache vorerst nicht als ein Mittel zur Erkundung des jeweiligen Gegenübers. Diese wäre jedoch ein Garant dafür, dass ein Rest bliebe, welcher nie vollständig in Bedeutung aufgehen und von welchem die Imagination profitieren würde.⁴¹³

Als Verweigerung der Kommunikation kann demnach folgende Szene aufgefasst werden, in welcher Edward hinter Veronika tritt, ihre Hand berührt und sie, nachdem sie sich zu ihm umgedreht hat und scheinbar in seinen Augen ablesen kann, was er von ihr will, ihm mit zittriger Stimme folgende Antwort gibt: „Nein. Nein, nicht jetzt Edward. Ich, ich mag jetzt nicht Klavierspielen.“

Veronika und Edward kommen somit ohne Worte aus, um sich zu *verstehen* – obwohl jedem einzelnen ausgesprochenen Wort ein Potential einer Interpretation durch einen Anderen eigen wäre.⁴¹⁴

Daran anknüpfend sei auf die Theorie von Niklas Luhmann zurückgekommen, welche bereits im Zusammenhang mit der These, dass Lenny mit sich selbst über sich selbst kommuniziert, angeführt wurde. Luhmann schreibt in seinem bereits zitierten Text *Was ist Kommunikation?*, dass auch über das Verstehen und das Nichtverstehen sowie das Missverstehen kommuniziert werden kann.⁴¹⁵

Balázs sei an dieser Stelle zitiert, welcher schreibt: „Was nicht mehr umzudeuten ist, vergeht. Nur die Möglichkeit immer neuen Mißverstehens verbürgt immer neues Verständnis.“⁴¹⁶

Das Verstehen – so wiederum Luhmann – sei

⁴¹² vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴¹³ vgl.: Hein 2011, S. 60.

⁴¹⁴ vgl.: ebenda, S. 63.

⁴¹⁵ vgl.: Luhmann 1997, S. 22.

⁴¹⁶ Balázs 2001, S. 141.

„[...] im Kommunikationsprozess selbst Anschlußvoraussetzung für weitere Kommunikation. [...] Die Mitteilung ›Du verstehst mich nicht‹ [...] besagt einerseits ›Du bist nicht bereit, zu akzeptieren, was ich Dir sagen will‹ und versucht das Eingeständnis dieser Tatsache zu provozieren. Sie ist andererseits die Mitteilung der Information, daß die Kommunikation unter dieser Bedingung des Nichtverstehens nicht fortgesetzt werden kann. Und sie ist drittens die Fortsetzung der Kommunikation. [...] ›Du verstehst mich nicht‹ [...] suggeriert, das Problem sei [...] durch Kommunikation über Kommunikation zu lösen.“⁴¹⁷

Ein Vergleich lässt sich an dieser Stelle sowohl zu Béla Balázs als auch zu Georg Lukács ziehen, da sich bei beiden die These wiederfinden lässt, „[...] daß die Möglichkeit des Verstehens die Fehlbarkeit und das Mißverstehen zur Voraussetzung hat.“⁴¹⁸

Die in *Veronika beschliesst zu sterben* erzählte Geschichte – um wieder darauf zurückzukommen – wird nicht so sehr von den Figuren getragen, es werden eher neutrale Dinge der Realität und kein – wie in *Memento* – in den Mittelpunkt gerückter Mensch und dessen individuelles Leben gezeigt.⁴¹⁹

Nichtsdestotrotz sei noch auf einen weiteren Charakter mit dem Namen Mari eingegangen. Mari – verkörpert von Melissa Leo – ebenfalls eine Patientin der Anstalt, ist eine Frau, an welcher das Leben – so könnte man sagen –vorbeigezogen ist. Sie ist aus ihrem früheren Leben ausgestiegen und der Zuschauer/ die Zuschauerin begegnet ihr kurz vor jenem Punkt, an welchem sie in dieses Leben zurückkehrt.⁴²⁰ An einer Stelle des Films meint sie diesbezüglich: „Ich dachte, ich muss auch sterben. Wo ist meine Seele. Hab sie verloren. An einen Ehemann, einen Beruf und ein Haus und ich hatte nie den Mut all das zu verlassen. Heute fühle ich sie wieder.“

In Balázs Worten:

„[...] die Seele kann nicht nur im Raum einsam sein, sondern auch in der Zeit [...]. Dies ist eine viel tiefere Einsamkeit, weil sie nicht nur Fremdheit meiner Umgebung gegenüber, sondern *mir selbst*, meinem eigenen vergangenen und kommendem Selbst gegenüber bedeutet.“⁴²¹

Es wird hier ein interessanter Moment im Leben einer Frau gezeigt. Mari hat sich bereits damit abgefunden, dass ihr Leben – wie sie selbst glaubt – an ihr vorübergegangen ist, bemerkt dann aber, dass in ihr der Lebensmut neu erwacht ist und mit diesem auch das unbehagliche Gefühl, sich ihrem Leben wieder stellen zu müssen.⁴²²

⁴¹⁷ Luhmann 1997, S. 22f.

⁴¹⁸ Hein 2011, S. 65.

⁴¹⁹ vgl.: Balázs 1949, S. 180.

⁴²⁰ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴²¹ Balázs, B. (1985). Über lyrische Sensibilität. Die Entstehung der neuzeitlichen Lyrik oder die Geschichte der menschlichen Einsamkeit. In E. Karadi, & E. Vezer (Hg.), *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis* (S. 232-237). Frankfurt am Main: Sandler Verlag, S. 237.

⁴²² vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

***Veronika beschliesst zu sterben* – Thema „Selbstmord“**

„Was der Suizid eigentlich ist:
Die einzig mögliche Artikulation des wahren Selbst auf Kosten des Lebens.“⁴²³
Alice Miller

Selbstmord, dieses äußerst schwierige Thema, wird in Emily Youngs Film aus einem bestimmten Blickwinkel heraus zum Gegenstand gemacht. *Veronika beschliesst zu sterben* ist jedoch kein sozialrealistischer Film. Das Szenario ist in gewisser Weise ein unwirkliches, obwohl es durchaus vorkommen kann, dass jemand erwacht und ihm/ ihr gesagt wird, er/ sie hätte nur noch eine, vielleicht auch zwei Wochen zu leben, da er/ sie sich durch seinen/ ihren Suizidversuch einen derartigen Schaden am eigenen Herzen zugefügt hätte, dass er/ sie nun ohnehin sterben würde.

Die Fragen, welche in *Veronika beschliesst zu sterben* aufgeworfen werden, sind die folgenden: „Wie würde man selbst mit einer solchen Situation umgehen?“, „Wie würden wir mit unserem kurz bevorstehenden Tod umgehen?“ und „Wie würden wir damit umgehen, wenn wir ohnehin sterben wollten?“⁴²⁴

***Veronika beschliesst zu sterben* – Tabuthema „Tod“**

„Das Leben hat eine verheerende Prognose.
Tödlicher Ausgang.“⁴²⁵
Gabriele Wohmann

Der Tod kann als Tabuthema bezeichnet werden, denn – wie Raymond A. Moody behauptet – „[sobald] wir auf irgendeine Weise mit dem Tod in Berührung kommen, und sei es indirekt, dann werden wir dadurch mit der Aussicht auf unseren eigenen Tod konfrontiert, dann wird dadurch unser eigener Tod angezogen, er wird realer, wird denkbarer.“⁴²⁶

Welche Gedanken würden sich uns aufdrängen, wenn wir damit konfrontiert werden würden, dass wir alle sterben müssen, ob wir nun wollen oder nicht, wenn wir unsere eigene Lebensuhr als einen unaufhaltsamen Countdown gegen den Nullpunkt auffassen müssten, wenn der Zeitpunkt unseres eigenen Todes und die uns noch verbleibende Lebensdauer annähernd festgelegt werden könnten?

⁴²³ <http://bildergedanken.de/zitate-m2.htm#Miller> (Zugriff am 25.04.2012).

⁴²⁴ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴²⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-w2.htm#Wohmann> (Zugriff am 25.04.2012).

⁴²⁶ Moody, R. A. (2008). *Leben nach dem Tod. Die Erforschung einer unerklärlichen Erfahrung – Das Licht von drüben. Neue Fragen und Antworten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 29.

Uns würde klar werden, dass wir bisher nur – wie Paul Virilio schreibt –

„[...] von einem Bewegungszustand zum nächsten [übergegangen sind], ohne uns darum zu kümmern, was sie bedeuten; wir [wurden] mitgenommen an ein Ziel, einen Ort, werden an den Endpunkt unserer Strecke befördert, aber das Hier und Jetzt [...] entgehen uns [...].“⁴²⁷

Jedem, ungenutzt vorübergegangenen Augenblick würden wir nachtrauern, denn

„[...] Abschied ist nicht mehr das im Kontext eines Langzeitverlaufs isolierte Ereignis. Vielmehr ist Abschied das immer schon Gegebene. Die gesamte Zeit ist als Abschied von ihrem eigenen Präsenz gedacht.“⁴²⁸

Zur Angst des Todes an sich würde die Angst, nicht genug gelebt zu haben, hinzutreten. Ferner würde die Fragen „Sterben, was ist das?“, „Sterben zu müssen, was heißt das?“ und „Was geschieht, wenn wir sterben?“ stets wie ein dunkler Schatten über unserem Bewusstsein hängen. Den Tod dabei in Worte der gewöhnlichen Alltagssprache zu fassen, zu versuchen, ihm ein sprachliches Äquivalent zu geben, ist kaum möglich, denn

„[die] Wörter der menschlichen Sprache beziehen sich größtenteils auf etwas, was wir mit Hilfe unserer Sinnesorgane erfahren haben. Der Tod ist etwas, was für die meisten von uns außerhalb der bewussten Erfahrung liegt [...].“⁴²⁹

In Kurzform: „‹Die Wörter, um das auszudrücken, was ich zu sagen versuche, gibt es einfach nicht› [...].“⁴³⁰ In Balázs Worten: „[...] *es liegt im Wesen des Wortes, daß es unverständlich wird, wenn es unbegreiflich ist.*“⁴³¹

An dieser Stelle seien jedoch drei Definitionen angeführt, welche man – so Raymond A. Moody – als Antwort auf die Frage liefern könnte, was man unter „tot sein“ versteht: erstens „‹Tod› als Nichtvorhandensein klinisch eruierbarer Lebenszeichen [...].“⁴³² zweitens „‹Tod› als Nichtvorhandensein von Hirnstromwellen [...].“⁴³³ und drittens „‹Tod› als irreversibler Verlust vitaler Funktionen.“⁴³⁴

⁴²⁷ Virilio, 1990, S. 47.

⁴²⁸ Rissing 2008, S. 101.

⁴²⁹ Moody 2008, S. 30.

⁴³⁰ ebenda, S. 42.

⁴³¹ Balázs 2001, S. 74.

⁴³² Moody 2008, S. 146.

⁴³³ ebenda, S. 147.

⁴³⁴ ebenda, S. 148.

Veronika beschliesst zu sterben – Todesmetaphern „Schlaf“ und „Vergessen“

„Am Ende werden wir von allen Gesinnungen geheilt.
Was das Leben nicht heilt, heilt der Tod.“⁴³⁵
Cormac McCarthy

Die am häufigsten verwendeten Analogien – um hier wieder auf die Themen in Youngs Film *Veronika beschliesst zu sterben* und Nolans Film *Memento* zu verweisen – sind jene Vergleiche zwischen Tod und Schlaf – sterben sei wie einschlafen – und zwischen Tod und Vergessen – der Tod als Untergang des Bewusstseins – oder wie Paul Virilio dies formuliert:

„Der Tod unterbricht das Wissen, wie alle Unterbrechungen. Und gerade weil das Wissen unterbrochen wird, bildet sich eine eigene Zeit heraus. [...] Gerade weil es Unterbrechungen gibt, ist die Zeit, die ich erlebe, meine Zeit und bin ich mir dessen bewußt“ [...].“⁴³⁶

Erstere spiegelt sich zum einen in jenen Szenen von *Veronika beschliesst zu sterben* wider, in welchen Claire und Edward einer – wie diese es nennen – „Koma-Therapie“ unterzogen werden. Bei einer solchen Behandlung werden die Patienten – so könnte man sagen – „eingeschläfert“ – Stichwort „Zeitpunkt des Todes XY“. Veronika, welche bei einer Therapie von Claire zufällig zur Beobachterin wird und später bei Edwards von sich aus zusehen will, ergreift beim ersten Mal die Flucht. Sie kann diesen „Anblick des Todes“ nicht ertragen, weil ihr auf diese Art und Weise gewissermaßen das eigene Ableben wieder vor Augen geführt wird.

Ferner sei jene Stelle im Film genannt, in welcher Edward nach einer „Koma-Therapie“ erwacht und Veronika ihm die folgenden Fragen stellt: „Bist du wieder da?“ und „Du weißt nichts mehr davon, oder?“ Mit ebendiesen sieht sich – um erneut eine Gemeinsamkeit mit *Memento* aufzuzeigen – Lenny stets konfrontiert und überdies beschreibt er seinen „Zustand“ mit den Worten: „Es fühlt sich an, wie *aufwachen*.“

In diesem Zusammenhang sei eine weitere Parallele zu Nolans Film dargelegt, nämlich jene, dass sich der Zuschauer/ die Zuschauerin in derselben Situation wiederfindet, wie die Hauptperson vor ihm/ ihr auf der Kinoleinwand beziehungsweise dem Fernsehbildschirm: „Sie sind im Kopf drinnen und sehen auf den Kopf drauf.“ Die BetrachterInnen von *Memento* werden – wie bereits erörtert wurde – wie Lenny immer wieder mit den Fragen „Wo bin ich?“ beziehungsweise „Wo befindet sich Lenny gerade?“ und „Wie lange bin ich schon hier?“ beziehungsweise „Wie lange ist Lenny schon an diesem Ort?“ konfrontiert.

⁴³⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-mccarthy.htm#Cormac> (Zugriff am 25.04.2012).

⁴³⁶ Virilio, P. (1990). Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvere Lotringer. In K. Barck, & P. Gente, & H. Paris, & S. Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 72-82). Leipzig: Reclam Verlag, S. 74ff.

Bei *Veronika beschliesst zu sterben* nun reflektiert der Zuschauer/ die Zuschauerin beispielsweise durch das Beobachten Veronikas der sogenannten „Koma-Therapie“ durch einen (Fenster-)Rahmen zum einen seine/ ihre eigene Situation vor der Leinwand oder dem Bildschirm und zum anderen spiegelt Veronikas (Wieder-)Bewusst-Werden über ihren kurz bevorstehenden Tod sein/ ihr Sich-Klar-Werden über das eigene, potentiell jederzeit mögliche Sterben-Werden/ Sterben-Müssen wider. „Dieses Bewusstsein vom möglichen eigenen Tod gibt dem Leben in Gänze den Charakter der Endgültigkeit, aber zugleich auch den der Vorläufigkeit.“⁴³⁷

An dieser Stelle sei erneut auf die bereits angeführte These von Markus Stauff verwiesen, dass Medientechnologien sich selbst immer nur „[...] als Vorstufe eines perfektionierten und somit endgültigen Mediums präsentieren.“⁴³⁸

Es sei angemerkt, dass die ZuschauerInnen von *Veronika beschliesst zu sterben* mit einer Reihe äußert beängstigender Vorstellungen konfrontiert werden, mit der Tragik des alltäglichen menschlichen Lebens schlechthin. Durch diesen Film wird den BetrachterInnen vor Augen geführt, dass ihnen der Tod tatsächlich widerfahren wird und es nicht in ihren Händen liegt, daran auch nur das Geringste zu ändern.⁴³⁹ Anders formuliert: Es gibt uns oftmals ein seliges Gefühl, Leidende auf der Kinoleinwand zu sehen, umso schrecklicher ist dann aber die Erkenntnis, selbst nicht anders als diese zu sein.⁴⁴⁰

Emily Youngs Film befasst sich gekonnt mit der Thematik „Selbstmord“ und damit, was der einzelne Mensch tun würde, wenn er nur noch eine Woche zu leben hätte.⁴⁴¹ Er fungiert demnach „[...] als individuelle Erscheinung eines Allgemeinen.“⁴⁴² Der eigene Tod, „[das] Unaussprechliche als Signum vereinzelter Erfahrung zeigt sich [...] [in *Veronika beschliesst zu sterben*] als allgemeinste Form des Unvermittelbaren.“⁴⁴³ Dieser Film

„[...] ist kein Fluchtpunkt mehr, sondern erscheint unmittelbar in der Wirklichkeit. Die unmittelbare Wirklichkeit ist nicht länger mehr ein Mangel, sondern ein Überschuß an Erfahrung, der potentiell erlebbar ist.“⁴⁴⁴

An dieser Stelle sei angeführt, dass dem Begriff „Leben“ in unserem Sprachgebrauch zwei verschiedene Bedeutungen beigemessen werden.

⁴³⁷ Rissing 2008, S. 101.

⁴³⁸ Stauff 2001, S. 84.

⁴³⁹ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴⁴⁰ vgl.: Bloch 1977, S. 178f.

⁴⁴¹ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴⁴² Hein 2011, S. 55.

⁴⁴³ ebenda, S. 66.

⁴⁴⁴ ebenda, S. 72.

Zum einen das „Leben“ als eine reine Äußerlichkeit,⁴⁴⁵ welche „[...] kein aktives oder der Handlung bewußtes Ich voraus [setzt], das sein Subjekt wäre [...]“⁴⁴⁶ und zum anderen das „Leben“ als eine qualitative Innerlichkeit,⁴⁴⁷ welche „[...] ein Subjekt, ein Bewußtsein, das es *lebt* [erfordert] [...]“⁴⁴⁸ und untrennbar mit jenem Individuum verbunden ist, welchem es immanent ist.⁴⁴⁹ Um dies zu veranschaulichen, sei folgendes angeführt: „[...] *das Tier lebt, aber es erlebt sein Leben nicht; der Mensch lebt, und er erlebt darüber hinaus noch sein eigenes Leben*, er erlebt seine Bewusstseinszustände und seine geistige Dauer.“⁴⁵⁰ „Das Leben ist der Mehrwert des Erlebens. Es ist der Überschuß, den es zu begreifen gilt, ohne ihm Gewalt anzutun.“⁴⁵¹

Veronika beschliesst zu sterben – „Sterben, was ist das?“

„Ist ein altes Ding, der Tod, und doch für jeden neu.“⁴⁵²
Ivan Turgenjew

Vor dem Hintergrund von *Veronika beschliesst zu sterben* und um auf Heinz von Foersters physikalischen Versuch einer Erklärung der menschlichen Wahrnehmung, des menschlichen Bewusstseins – welche bereits im Kontext von *Memento* erörtert wurde, genauer gesagt, bezüglich Lennys Aussage, die Wahrnehmung sei lediglich eine Interpretation und keine Aufzeichnung der Wirklichkeit – nun einen philosophischen folgen zu lassen, soll auf die Theorie des amerikanischen Philosophen Thomas Nagel eingegangen werden. Dessen Thesen bezüglich der Frage „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ soll auf die folgende, bereits erwähnte, umgelegt werden: „Sterben, was ist das?“ – nebenbei bemerkt, wird die Fledermaus als ein Begleiter der Melancholie, der Depression aufgefasst und dies sind gerade jene Gemütszustände, in welchen sich sowohl Lenny als auch Veronika befinden. Wie bereits erörtert wurde, bietet die Sprache keinen Weg zur Beantwortung dieser Frage, sondern trägt vielmehr dazu bei, diese zu verschärfen:⁴⁵³

⁴⁴⁵ vgl.: Konersmann, R. (Hg.) (2003). *Vladimir Jankelevitch. Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 24.

⁴⁴⁶ ebenda.

⁴⁴⁷ vgl.: ebenda.

⁴⁴⁸ ebenda.

⁴⁴⁹ vgl.: ebenda.

⁴⁵⁰ ebenda, S. 25.

⁴⁵¹ Hein 2011, S. 18.

⁴⁵² <http://bildergedanken.de/zitate-t2.htm#Abgrund> (Zugriff am 25.04.2012).

⁴⁵³ vgl.: Hein 2011, S. 52.

„Denn das Wesen des Erlebnisses kann nicht anders als durch seine qualitative Einzigartigkeit definiert werden, der gegenüber jedes Ausdrucksmittel blaß, abstrakt, verfälschend und gerade alles Wesentliche weglassend sein muß.“⁴⁵⁴

Henri Bergson formuliert dies wie folgt:

„Ob raffiniert oder primitiv, in jeder Sprache liegt vielmehr zwischen den Worten, als sie mit ihnen auszudrücken vermag. Ihrem Wesen nach diskontinuierlich, weil sie in nebeneinandergereihten Worten fortschreitet, hat die Sprache nur die Möglichkeit, von Mal zu Mal die Hauptetappen der Bewegung des Gedankens abzustecken.“⁴⁵⁵

An dieser Stelle sei des weiteren Ernst Bloch zitiert, welcher die nachstehenden Fragen aufwirft: „Wenn nun aber die Sprache ebensoviel durch das ausdrückt, was zwischen den Wörtern ist, als durch die Wörter selbst? Durch das, was sie nicht <sagt>, wie durch das, was sie <sagt>?“⁴⁵⁶

Im Sinne von Nagel stellt sich nicht die Frage – um auch auf die Wortwahl der von Heinz von Foerster begründeten Kybernetik Zweiter Ordnung anzuspielen – wie es für einen lebendigen Menschen wäre, sich so zu fühlen, wie sich ein Verstorbener fühlt, sondern wie es für einen Toten ist, tot zu sein. Versucht man sich dies nur vorzustellen – so Nagel – ist man von den Ressourcen des Bewusstseins eingeschränkt und ebendiese erweisen sich für ein solches Vorhaben als unzulänglich. Man kann dieses Ansinnen weder dann ausführen, wann man sich etwas zur eigenen gegenwärtigen Erfahrung hinzudenkt, noch indem man sich Kombinationen aus Veränderungen, Wegnahmen und Hinzufügen ausmalt.⁴⁵⁷

Im Gegensatz zu Lenny, welcher – wie bereits angemerkt wurde – von „Gewissheiten“ spricht, fährt Nagel in seinem Text *Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?* fort, dass es möglich sei, zu glauben, es gäbe bestimmte Tatsachen, aber um diese zu erfassen oder darzustellen, werden wir niemals die dazu erforderlichen Begriffe haben.⁴⁵⁸

Überlegungen darüber anzustellen, wie es wäre, tot zu sein, scheinen daher zu folgender Schlussfolgerung zu führen:

„[...] daß es Tatsachen gibt, die nicht in der Wahrheit von Gedanken bestehen, die in menschlicher Sprache ausgedrückt werden können. Wir können zur Anerkennung der Existenz solcher Fakten gezwungen werden, ohne die Fähigkeit zu besitzen, sie festzustellen oder zu erfassen.“⁴⁵⁹

In diesem Kontext sei erneut auf Béla Balázs eingegangen, welcher schreibt:

⁴⁵⁴ Lukács, G. (1974). *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*. Band 16. *Georg Lukács Werke. Frühe Schriften zur Ästhetik I*. Hg. Markus, G. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand Verlag, S. 17.

⁴⁵⁵ Bergson, H. (1991). *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, S. 118.

⁴⁵⁶ Arndt (Hg.) 1967, S. 75.

⁴⁵⁷ vgl.: Nagel 1994, S. 139.

⁴⁵⁸ vgl. ebenda, S. 142.

⁴⁵⁹ ebenda.

„[...] die Möglichkeit, uns auszudrücken, bedingt schon im voraus unsere Gedanken und Gefühle. Das ist die Ökonomie unserer geistigen Organisation, die nichts Unverwendbares zu produzieren vermag. [...] unsere Worte [sind] nicht nur nachträgliche Abbilder unserer Gedanken [...], sondern ihre im vorhinein bestimmenden Formen. [...] [Wir können] nur sehr, sehr selten Dinge denken [...], die man nicht aussprechen kann, und dann wissen wir erst nicht, was wir gedacht haben. [...] Das Bild der Welt im Wort ergibt ein lückenloses und sinnvolles System, in dem Dinge, die es nicht enthält, nicht etwa *fehlen* [...] obgleich sie nicht vorhanden sind.“⁴⁶⁰

In einem anderen Text mit dem Titel *Die Sekunde* formuliert Balázs dies wie folgt:

„Und so erfuhr ich das Geheimnis. Daß nämlich mehr Dinge in der Welt vorhanden sind, als darin Platz haben. Durch dieses unmögliche Dickicht hilft uns eben nur unsere Blindheit hindurch. Was wir nicht sehen, verstellt uns nicht den Weg. Wenn wir aber alles bemerken und jede unserer Sekunden sehen würden, [...] so entstände ein wimmelndes Gedränge, das uns auf der Stelle töten müßte.“⁴⁶¹

Zusammenfassend sei gesagt, dass es bestimmte Phänomene gibt, welche sich der menschlichen Verfügungsgewalt entziehen⁴⁶² und dass „[das] Problem einer Vermittelbarkeit von Erfahrungen sowie die Schwierigkeit, diese begrifflich zu erfassen [...]“⁴⁶³ bestehen. Anders formuliert: „Der menschlichen Erkenntnisfähigkeit sind Grenzen gesetzt. Es läßt sich somit nicht alles fassen und alles sagen, was sich beobachten und spüren läßt.“⁴⁶⁴

***Veronika beschliesst zu sterben* – Thema „Sinn des Lebens“**

„Es ist nicht leicht, ein Leben leben zu müssen,
das immer sozusagen dicht neben dem ist,
das man leben zu müssen glaubt.“⁴⁶⁵
John Banville

Eine andere Thematik in *Veronika beschliesst zu sterben* ist neben jener des Selbstmordes die Frage nach dem Sinn des Lebens – wie sie bereits im Zusammenhang von Christopher Nolans Film *Memento* und Samuel Becketts Theaterstück *Endspiel* behandelt wurde. Dieser Film verfährt damit auf eine – so könnte man sagen – bescheidene Art und Weise, denn er zeigt ein sehr spezifisches Szenario. Die Antwort ist schlicht jene, dass man sein Leben leben soll. In jedem einzelnen Tag findet man diesen Sinn, jeder Augenblick ist von Bedeutung, wenn man gewillt ist, danach zu suchen. Dem gegenüber offen zu sein und sich nicht zu verschließen, ist die Antwort, welche der Film seinen ZuschauerInnen liefert. Dies ist eine eigentlich recht simple Wahrheit, welcher intellektuell betrachtet natürlich zuzustimmen ist, welche emotional jedoch schwer verdaulich scheint.

⁴⁶⁰ Balázs 2001, S. 20.

⁴⁶¹ Loewy (Hg.) 2002, S. 25f.

⁴⁶² vgl.: Hein 2011, S. 17.

⁴⁶³ ebenda, S. 20.

⁴⁶⁴ Dech 2011, S. 18.

⁴⁶⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-b5a.htm#dss> (Zugriff am 25.04.2012).

Veronika beschliesst zu sterben soll die BetrachterInnen auf eine Reise mit den Figuren mitnehmen, nach welcher sie erkennen, dass sie eigentlich in einer wunderbaren Welt leben und sie nicht genau wissen, wann ihnen all dies genommen wird.⁴⁶⁶

Veronika beschliesst zu sterben –

„Es war einmal ein Mädchen, das sich umbringen wollte ...“

*„Es ist im Leben nun mal so, daß, wer begreifen will, wer wirklich wissen will,
wie es um diese Welt bestellt ist, mindestens einmal sterben muß.
Und da dies das Gesetz ist, ist es besser, jung zu sterben,
wenn man noch alle Zeit vor sich hat, sich wieder aufzurappeln und aufzuerstehen ...
Erst im Alter zur Einsicht zu kommen, ist schlimm, viel schlimmer.“⁴⁶⁷*
Giorgio Bassani

Youngs Film vermittelt eine träumerische, märchenhafte Atmosphäre, die Story an sich kann als eine „Fabel“ bezeichnet werden, welche mit den folgenden Worten beginnt: „Es war einmal ein Mädchen, das sich umbringen wollte ...“⁴⁶⁸

Um eine Parallele zu *Memento* zu ziehen, sei folgendes Ende von Lennys Geschichte als Anspielung auf ein Märchen formuliert: „Und wenn er nicht gestorben ist, dann rächt er sich noch heute ...“

In diesem Zusammenhang soll erneut auf die Erinnerungen eines Kinobesuchers/ einer Kinobesucherin während eines Films zurückgekommen werden, welche bereits im Zusammenhang mit Christopher Nolans Film und der Unklarheit darüber, was dessen Bilder aussagen, erwähnt wurden. Diese nämlich werden umso stärker evoziert, „[...] je mehr sich die Fiktion von der Realistik entfernt und zur Phantastik übergeht.“⁴⁶⁹ Indem die Wahrnehmung – wie es eben bei Märchen der Fall ist – auf übernatürliche Phänomene ausgedehnt wird, vergrößert sich zugleich der Erkenntnisbereich und zwar um jene Einsichten, welche sich einer Verfügungsgewalt entziehen, nichtsdestoweniger jedoch visuell eindeutig sind. Diese Verbindung von bestimmten und deutlichen Erfahrungen, welche zugleich unfassbar und undefinierbar sind, weist auf eine Widersprüchlichkeit von Phantasie und Verstand hin.⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴⁶⁷ <http://bildergedanken.de/zitate-b4.htm#Bassani> (Zugriff am 25.04.2012).

⁴⁶⁸ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴⁶⁹ Dech 2011, S. 194.

⁴⁷⁰ vgl.: Hein 2011, S. 151f.

„Das Märchen offenbart sich [...] weniger als Medium einer Mitteilung denn als Medium eines Bewußtseinszustandes, eines Wahrnehmungserlebnisses der Schwerelosigkeit, des Schwebens in einer Phantasiewelt, die nicht jenseits, sondern inmitten der Alltagswelt sich auf tut.“⁴⁷¹

An dieser Stelle sei erneut Georg Lukács angeführt, welcher in seinem bereits zitierten Text *Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘* folgendes schreibt:

„[...] Bilder des ‚Kino‘ erhalten [...] ein Leben von völlig anderer Art; sie werden [...] phantastisch. Das Phantastische ist aber kein Gegensatz des lebendigen Lebens, es ist nur ein neuer Aspekt desselben: ein Leben ohne Gegenwärtigkeit, ein Leben ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive [...].“⁴⁷²

Die Geschichte, welche in *Veronika beschliesst zu sterben* erzählt wird, ist zwar ein wenig ungewöhnlich, doch emotional glaubhaft und bewegend und letzten Endes sogar aufmunternd. Das Publikum wird jedoch über viele Umwege dorthin geführt.⁴⁷³

Angeführt sei in diesem Zusammenhang jene Szene am Anfang des Films, in welcher Veronika, nachdem sie bereits eine Überdosis an Medikamenten eingenommen hat, vor ein Fenster tritt und eine alte Frau ausmachen kann, welche offenbar spürt, dass sie beobachtet wird, da sie (zu ihr) hochblickt, „sie ansieht“, „ihren Blick erwidert“ (00:07:17-00:07:21). Diese nur wenige Sekunden andauernden Momente können in zwei Richtungen gedeutet werden, bevor diese jedoch erörtert werden, sei in diesem Zusammenhang noch folgendes erwähnt:

„Ein Gesicht in Großaufnahme, das bei der Aufnahme in das Objektiv *hineingeblickt* hat, sieht bei der Vorführung von der Leinwand herunter, dem Zuschauer [/ der Zuschauerin] direkt in die Augen. Da dieses Gesicht *lebendig* ist, hat der Zuschauer [/ die Zuschauerin] nicht nur das Gefühl des Betrachtens, er [/ sie] spürt darüber hinaus deutlich, wie er [/ sie] *angeblickt* wird. Alles, was in diesem Gesicht auf der Leinwand vor sich geht, das gilt ihm [/ ihr], und zwar ihm [/ ihr] *persönlich*, er [/ sie] wird durch das Gesicht zum *Mitfühlen* gezwungen.“⁴⁷⁴

Zum einen kann die eben beschriebene Szene so verstanden werden, dass Veronika in diesem Moment bewusst wird, dass sie selbst nie in ein solches Alter kommen wird, es kein *gealtertes Alter Ego* von ihr geben wird.

Zum anderen können diese Filmbilder auch so gelesen werden, dass Veronika in diesem Moment unmittelbar vor ihrem Tod eine Art Zukunftsvision hat, da sie sich, nachdem die Alte zu ihr zurückblickt – *zurück* im Sinne eines Aus-der-Zukunft-in-die-Gegenwart-Zurückblickens – mit schmerzverzerrtem Gesicht an den Kopf greift, dass der Film demnach seinem Publikum an dieser Stelle zu Beginn der Geschichte schon einen Hinweis darauf liefert, dass sein weiblicher Hauptcharakter überleben wird.

⁴⁷¹ Loewy 2003, S. 34f.

⁴⁷² Lukács 1992, S. 302.

⁴⁷³ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴⁷⁴ Opfermann, H.-C. (1964). *Die neue Schmalfilm- Schule. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Berufs- und Schmalfilmer, Kameramänner, Regisseure, Dramaturgen, Fernsehamateure und den filmtechnischen Nachwuchs*. Seebruck am Chiemsee: Heering Verlag, S. 309f.

„Nicht Riesen, Zwerge, Drachen und Hexen machen das Märchen [von Veronika] aus, sondern das *Schwebende*, das Leben bekommt, wenn wir ihm keine Gründe unterschieben, und das *Unbegrenzte* einer Welt, in der es nichts Fremdes, weil auch nichts Bekanntes gibt, in der alles, was geschieht, mit uns, für oder gegen uns geschieht. Das Unwahrscheinlichste am Märchen ist ja [...] [– um an dieser Stelle auch auf *Memento* zu verweisen –] daß darin alles einen Sinn hat.“⁴⁷⁵

Veronika beschliesst zu sterben beruht demnach auf der Kombination einer psychologisch realen und einer in gewisser Weise märchenhaften, durch die Musik angedeuteten Welt. Ständig muss die Grenze zwischen der Realität und dem Übernatürlichen neu gezogen werden⁴⁷⁶ – ausgeführt wurde dies auch bezüglich *Memento* unter anderem im Zusammenhang mit der These der „Hinterlist von Lennys Erinnerungen“. Die ZuschauerInnen sehen sich stets mit der Frage konfrontiert, was die Wirklichkeit, was eine Lüge und was Fiktion ist.

Verdeutlicht wird dies etwa in jener Szene, in welcher Veronika zum ersten Mal auf eine andere Patientin mit dem Namen Claire – dargestellt von Erika Christensen – trifft, mit welcher sie sich ihr Zimmer in der Nervenheilanstalt teilt. Diese erklärt ihr, worin der Trick besteht, mit der Situation zurechtzukommen, sich in einer psychiatrischen Klinik wiederzufinden. Veronika soll – so Claire – ihre neue Lebenslage als das folgende Märchen vom König und dem vergifteten Brunnen auffassen:

„Es war einmal vor langer Zeit ein mächtiger Zauberer, der ein ganzes Königreich vernichten wollte. Darum hat er einen Zaubertrank in den Brunnen geschüttet, aus dem alle Bewohner des Landes tranken. Jeder, der auch nur davon kostete wurde verrückt. Als der König sah, wie sich sein Volk so komisch veränderte, da bekam er furchtbare Angst. Er wollte aus der Hauptstadt fliehen, aber die Königin hielt ihn zurück. Sie sagte: ‚Lass uns auch aus dem Brunnen trinken, dann sind wir genauso wie die anderen.‘ Und so tranken beide aus dem großen Brunnen des Wahnsinns. Sie wurden auf der Stelle genauso verrückt wie ihre Untertanen. Und deshalb durfte der König bis zum Ende weiterhin friedlich über sein Volk herrschen.“⁴⁷⁷

Ferner weist Claire ihre neue Mitbewohnerin darauf hin, dass sie lernen soll, so zu denken, wie die anderen in ihrer Umgebung, dann nämlich kann sie sich ausgeben als wer auch immer sie will.

An dieser Stelle sei auf jene Stelle in *Memento* zurückgekommen, in welcher Lenny ein Mädchen von einem Escort-Service zu sich ins Motel bestellt und dieses darum bittet, bestimmte Sachen im Zimmer zu verteilen und dabei *so zu tun, als ob* es die seinen wären.

In beiden Unterhaltungen, sowohl in jener zwischen Veronika und Claire als auch in jener zwischen Lenny und der Hostess, geht es um das In-eine-bestimmte-Rolle-Schlüpfen.

Weiters meint Veronika auf die Frage Claires, ob diese wirklich sterben würde, dass sie nicht warten will.

⁴⁷⁵ Loewy 2003, S. 332.

⁴⁷⁶ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁴⁷⁷ Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, (00:21:20-00:22:10).

Mit dieser Aussage kann – wie dies bereits im Kontext der narrativen Struktur von *Memento* gemacht wurde – wieder auf die nachstehende Frage von Paul Virilio zurückgegriffen werden: „Worauf werden wir warten, wenn wir nicht mehr warten müssen, um anzukommen ...?“⁴⁷⁸ Umgelegt auf *Veronika beschliesst zu sterben* soll diese nun wie folgt lauten: „Worauf soll Veronika noch warten, wenn sie ihrem Warten eigentlich schon ein Ende gesetzt haben wollte?“

Das Gespräch zwischen diesen beiden Patientinnen der Nervenheilanstalt setzt sich wie folgt fort: Claire meint zu Veronika, sie soll sich doch etwas anziehen, wenn sie nicht will, dass sie – die anderen Verrückten – sie für verrückt halten. In einer anderen Szene des Films tritt genau dieser Fall ein, denn darin wird die Protagonistin von anderen Patienten als „durchgeknallt“ und „total verrückt“ beschimpft.

Mit der Formulierung *die Verrückten halten dich für verrückt* bezüglich der Wahrnehmung der anderen psychisch Kranken sei wieder – wie dies bereits bei Nolans Film gemacht wurde – eine Theorie der Kybernetik Zweiter Ordnung angeführt, doch zuvor sei noch Balázs zitiert, welcher schreibt, dass nicht gesagt werden kann,

„[...] ob die Irrsinnigen zum Beispiel nur darum Dinge sehen, die für uns nicht existieren, weil sie irrsinnig sind, oder ob sie nicht umgekehrt nur darum irrsinnig wurden, weil sie Dinge wahrgenommen haben, die, nicht für den menschlichen Geist bestimmt, bei normalem Verstand nicht zu ertragen sind.“⁴⁷⁹

Heinz von Foerster bemerkt in seinem bereits zitierten Text *Über das Konstruieren von Wirklichkeit*, „[...] daß das ›Fehlen von Wahrnehmung‹ *nicht* wahrgenommen und daß die Fähigkeit wahrzunehmen durch sensomotorische Interaktion wieder aufgebaut wird.“⁴⁸⁰ Hierzu formuliert er die nachstehenden zwei Metaphern: „Wahrnehmen ist Handeln.“⁴⁸¹ und „Wenn ich nicht sehe, daß ich blind bin, dann bin ich blind; wenn ich aber sehe, daß ich blind bin, dann sehe ich.“⁴⁸²

⁴⁷⁸ Virilio 1990, S. 55.

⁴⁷⁹ Hein 2011, S. 120.

⁴⁸⁰ von Foerster 1993, S. 27.

⁴⁸¹ ebenda.

⁴⁸² ebenda, S. 28.

Veronika beschliesst zu sterben – Kontrolle und Kontrollverlust

„Der Mensch ist nicht zuletzt ein materielles Ding,
leicht zu zerstören und gar nicht so leicht wieder zu heilen.“⁴⁸³

Ian McEwan

In einer anderen Szene, in welcher Veronika und ihre Eltern zu einem Termin mit dem behandelnden Arzt Dr. Alex Blake zusammenkommen, fragt die Mutter den Leiter der Psychiatrie, wie dieser ihre Tochter kurieren wird. Dies spiegelt ein vergleichbares Unverständnis über den Gesundheitszustand einer geliebten Person wider, wie es auch die Ehefrau von Sammy Jenkins in *Memento* an den Tag legt. Diese konnte ebenso wenig mit dem sogenannten „Kurzzeitgedächtnisverlust“ ihres Mannes umgehen – sie versuchte ihren Gatten dazu zu zwingen, sich zu erinnern – wie Veronikas Mutter mit deren psychischem Leiden. Sie hat den naiven Glauben, Dr. Blake würde ihrem Kind einfach noch ein paar mehr Antidepressiva verschreiben und diese würde dadurch geheilt werden. Dass nicht jeder psychisch kranke Mensch kuriert werden kann und dessen Genesung zum größten Teil von ebendiesem selbst ausgehen muss, das begreift sie nicht. Angemerkt werden muss an dieser Stelle jedoch auch, dass der Mutter von Veronika zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesagt wurde, dass ihre Tochter in nicht allzu ferner Zukunft ohnehin an einem Herzaneurysma sterben wird, die Behandlung von deren Depressionen, welche „[...] aus der alltäglichen Konfrontation mit der Sinnlosigkeit und Kontingenz des Daseins [...]“⁴⁸⁴ resultieren, demnach nur an zweiter Stelle steht.

In einer kurz darauf folgenden Szene wird in einem Gespräch zwischen Veronika und Mari noch einmal verdeutlicht, dass die weibliche Protagonistin gar nicht gewillt ist, sich in der ihr noch verbleibenden Zeit irgendeiner Art von Therapie zu unterziehen. Alles was sie jetzt noch will ist, so bald wie möglich den Tod zu finden und vor allem, ihr Ableben selbst zu bestimmen. Veronika will also so sterben, wie sie gelebt hat – kontrolliert und mit einem gewissen Maß an Ordnung – und im Medizinschrank der Nervenheilkllinik sieht sie ihre Chance dazu.

Ihre Charaktereigenschaft stets ein bestimmtes System vor Augen zu haben, zeigt sich bereits in jener Szene ganz am Anfang von Youngs Film, in welcher sie in ihrer Wohnung, in welcher nirgendwo etwas herumliegt oder nicht an seinem Platz steht, Medikamentendosen und eine Vielzahl an einzelnen Pillen, welche zu ihrem Tod führen sollen, ganz akkurat nebeneinander aufreht beziehungsweise auflegt.

⁴⁸³ <http://bildergedanken.de/zitate-m4.htm#McEwan> (Zugriff am 25.04.2012).

⁴⁸⁴ Rissing 2008, S. 86.

An dieser Stelle sei abermals eine Parallele zu Lenny gezogen, denn auch dieser lebt sein Leben – gezwungenermaßen – nach einem von ihm selbst hervorgebrachten System, welches – wie bereits ausgeführt wurde – etwa auf der ständigen Wiederholung bestimmter Tätigkeiten beruht.

Der Kontrollzwang Veronikas wird ferner auch in einem Dialog zwischen Mari und Dr. Blake zur Sprache gebracht. Der Arzt meint: „Langsam begreift sie den Tod als etwas, das außerhalb ihrer Kontrolle liegt.“

Veronikas neuerlicher Suizidversuch durch die Einnahme einer Überdosis an Tabletten aus dem Medizinschrank der Psychiatrie wird vereitelt, woraufhin sie zu Dr. Blake gebracht wird. Veronika wirft dem Arzt unter anderem vor, dieser würde Gefallen daran finden, mit den Seelen von Menschen zu spielen und überdies lässt sie ihrem Hass auf die Welt freien Lauf. Dr. Blakes in gewisser Weise sarkastische Antwort auf Veronikas Gefühlsausbruch lautet wie folgt: „Ich habe erschreckende Neuigkeiten für sie. Es klingt, als würde es ihnen besser gehen.“ Ferner stellt er ihr folgende Frage, welche – um wieder darauf zurückzukommen – als Anspielung auf die Wortwahl der Kybernetik Zweiter Ordnung verstanden werden kann: „Fühlt es sich nicht besser an, sich besser zu fühlen?“ Deutlich wird demnach, dass Veronika sich, ohne dass sie sich dessen bewusst ist, geschweige denn, dass sie es überhaupt wollte, zumindest psychisch auf dem Weg der Besserung befindet und dies gerade zu der Zeit, in der es mit ihrer körperlichen Gesundheit immer weiter abwärts geht. Das Leben der weiblichen Protagonistin von *Veronika beschliesst zu sterben* verläuft demnach in zwei einander entgegengesetzte Richtungen. Psychisch schreitet ihre Genesung voran, körperlich verläuft sie – so könnte man sagen – (scheinbar) rückwärts. Diese These ist zweifellos mit der narrativen Struktur von Christopher Nolans Film in einen Zusammenhang zu bringen, denn – wie bereits erörtert wurde – läuft die Handlung in *Memento* gleichzeitig vor- und rückwärts, die farbigen Szenen führen die ZuschauerInnen Sequenz für Sequenz zeitlich rückwärts, die schwarz-weiß Szenen dagegen vorwärts.

***Memento* und *Veronika beschliesst zu sterben* – Zeitlichkeit**

„Es gibt drei Zeiten, die Gegenwart von Verganem,
die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem.“⁴⁸⁵
Augustinus von Hippo

Vor diesem Hintergrund und nach einem Exkurs sei die These des „Phänomens von Nähe“ des bereits zitierten Paul Virilio auf die Bedeutung der Begriffe „Vergangenheit“, „Gegenwart“ und „Zukunft“ für die Hauptfiguren in Christopher Nolans Film *Memento* und Emily Youngs Film *Veronika beschliesst zu sterben* umgelegt.

„Die konkrete Zeit besteht [...] in dem rastlosen Vorrücken der Gegenwart, in welchem das Gegenwärtige immerfort Vergangenheit wird und das Zukünftige Gegenwart. Gegenwart ist Erfüllung eines Zeitmoments mit Realität, ist Erlebnis im Gegensatz zur Erinnerung desselben, oder zu dem Wünschen, Hoffen, Erwarten, Fürchten eines Erlebbaren für die Zukunft. Diese Erfüllung mit Realität ist es nun, die in fortrückender Zeit kontinuierlich und immer besteht, während das, was den Inhalt des Erlebens ausmacht, sich beständig ändert.“⁴⁸⁶

In Kurzform: „Die Gegenwart ist die Umbruchsstelle der Zeit. Sie verwandelt Zukunft in Gegenwart und diese in Vergangenheit.“⁴⁸⁷

„Aber da nun Gegenwart niemals ist, sondern auch der kleinste Teil des kontinuierlichen Fortrückens in der Zeit Gegenwart und Erinnerung an das, was eben gegenwärtig war, in sich schließt, so ergibt sich daraus, daß das Gegenwärtige als solches niemals erfahrbar ist.“⁴⁸⁸

Balázs veranschaulicht dies wie folgt:

„Die Gegenwart überhaupt ist es, die für den Menschen immer die Fremde ist. Man lebt seinen Tag voll, und wenn man ihn bis zum Abend rundherum eingerichtet hat und er einem bekannt und heimisch geworden ist, dann wird man delogiert in einen neuen, fremden Tag.“⁴⁸⁹

Angemerkt sei – um an dieser Stelle einen kurzen Exkurs zu machen – dass ein Film seinem Zuschauer/ seiner Zuschauerin etwas geben kann, was ihm/ ihr diese Diskontinuität eines Einzeltages nicht geben kann: eine angemessene Geschichte. Diese versteht der Betrachter/ die Betrachterin, indem er/ sie diese mit seiner/ ihrer eigenen Phantasie anreichert.⁴⁹⁰

„Das Gefühl, sich mit der filmisch erzählten Geschichte einigen zu können, weil sie vorübergehend zu seiner [/ ihrer] eigenen wird, erhebt ihn [/ sie] über die Singularität eines einzelnen, immer fragmentarisch bleibenden Tages.“⁴⁹¹

Siegfried Kracauer sei an dieser Stelle zitiert, welcher die Meinung vertrat,

⁴⁸⁵ Haep, C. (2007). *Zeit und Bildung. Elemente einer christlichen Bildungskultur*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, S. 174.

⁴⁸⁶ Dilthey, W. (1998). Das Erleben und die Selbstbiographie. In G. Niggel (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (S. 21-32). 2. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 22.

⁴⁸⁷ Hein 2011, S. 112.

⁴⁸⁸ Dilthey 1998, S. 23.

⁴⁸⁹ Loewy (Hg.) 2002, S. 56.

⁴⁹⁰ vgl.: Dech 2011, S. 47.

⁴⁹¹ ebenda.

„[...] daß das Kino umso filmischer ist, je vertrauter es uns mit den physischen Ursprüngen, Verankerungen und Bezügen all der gefühlsmäßigen und gedanklichen Vorgänge macht, aus denen die Handlung besteht [...].“⁴⁹²

Durch das Verstehen der im Film erzählten Geschichte wird der Betrachter/ die Betrachterin auf diese Weise von den Beschränkungen des eigenen Alltags befreit,⁴⁹³ von der eigenen profanen Routine mit all ihren täglichen Notwendigkeiten.⁴⁹⁴ Welche Wirkung der Film dabei auf seinen Zuschauer/ seine Zuschauerin hat, wird vom jeweiligen Interesse dieses/ dieser initiiert. Er/ Sie nämlich – wie man sagen könnte – „geht in einen Film“, weil er/ sie sich aus dem eigenen Alltag herausbewegen möchte. Der Film erzählt seine Geschichte und bietet seinem Betrachter/ seiner Betrachterin gleichzeitig interessante Bilder an.⁴⁹⁵ „Der Zuschauer sieht, der Film zeigt.“⁴⁹⁶ Ein Kinobesuch erzeugt demnach eine sich von jener des Alltags absetzende, bestimmte Gestalt des Bewusstseins.⁴⁹⁷ In anderen Worten:

„Ein interessantes Spiel der Bilder führt den Zuschauer [/ die Zuschauerin] fort von den kleinen Erlebnissen seines [/ ihres] Alltags und zeigt ihm [/ ihr] großartige, bedeutende Szenen mit außergewöhnlichen Figuren und Handlungen. Der Kinogänger [/ die Kinogängerin] wird zum Teilnehmer [/ zur Teilnehmerin] an diesen außeralltäglichen Geschehnissen.“⁴⁹⁸

Aufmerksamkeit, welche ganz und gar auf einen Film gerichtet ist, entsteht, indem der Zuschauer/ die Zuschauerin der Story eines Filmes folgt und einzelne Einstellungen zu einer Erzählung verbindet. Angemerkt sei, dass die Wahrnehmung eines Films das Gefühl des Betrachters/ der Betrachterin für seine/ ihre individuelle Verantwortlichkeit schwächt, weil dieser/ diese nicht auf die Geschehnisse auf der Leinwand einwirken kann. Das Bewusstsein des Zuschauers/ der Zuschauerin möchte mit einer Geschichte gefüllt werden und setzt sich daher mehr oder weniger als eineinhalb Stunden den ihm/ ihr vorgeführten Informationen aus, wodurch es sowohl verfügbar als auch verführbar wird.⁴⁹⁹ „Der Wahrnehmungsapparat des Kinogängers [/ der Kinogängerin] hat nicht nur Arbeit zu leisten, sondern, so könnte man sagen, er wird auch bearbeitet.“⁵⁰⁰

Ferner wird der Kinobesucher/ die Kinobesucherin zu einem Teilnehmer/ einer Teilnehmerin der Geschehnisse vor ihm/ ihr auf der Leinwand, in einem Rhythmus der Zeit, über welchen er/ sie ebenfalls nicht verfügen kann.⁵⁰¹

⁴⁹² Kracauer 2005, S. 94.

⁴⁹³ vgl.: Dech 2011, S. 47.

⁴⁹⁴ vgl.: ebenda, S. 191.

⁴⁹⁵ vgl.: ebenda, S. 47.

⁴⁹⁶ ebenda.

⁴⁹⁷ vgl.: ebenda, S. 49.

⁴⁹⁸ ebenda, S. 178.

⁴⁹⁹ vgl.: ebenda, S. 49.

⁵⁰⁰ ebenda.

⁵⁰¹ vgl.: ebenda, S. 50.

Der Kinogänger/ die Kinogängerin, welcher/ welche aus seinem/ ihren Alltag heraus ein Kino betritt, weiß – physikalisch – dass es sich um eineinhalb Stunden Film plus Werbeinspielungen und Vorspann handeln wird, welche er/ sie sitzend verweilt. Sein/ Ihr Zeitgefühl ändert sich jedoch, sobald er die Institution Kino betritt, welche ihn/ sie bereits im Kassenbereich mit diversen Plakaten empfängt, welche auf das hier zu sehende Ereignis Film hinweisen. Mit diesem Eingangsbereich wird der Zutritt in das psychologische Zeiterleben markiert, welches der Kinobesucher/ die Kinobesucherin kurz darauf in einem abgedunkelten Projektionsraum erlebt und von der Gestaltung der Geschichte strukturiert wird.⁵⁰²

„[...] Interpunktionen müssen gesetzt werden, damit Aufbau und Verlauf nicht verwässert werden. Der Kinogänger [/ die Kinogängerin] reagiert auf diese Zeitmarken, so daß das dramaturgische Moment sein [/ ihr] Zeiterleben determiniert.“⁵⁰³

Kurz zusammengefasst, gibt es drei verschiedene Arten der Zeit: die physikalische Zeit, die psychologische Zeit und die dramatische Zeit.⁵⁰⁴

Weiters sei in diesem Kontext angemerkt, dass das Zeiterleben des Kinogängers/ der Kinogängerin im Sinne seiner/ ihrer Erwartung verläuft, wenn ihm/ ihr das Kino genau das bietet, was er/ sie gerade braucht, das heißt, wenn die Protagonisten/ die Protagonistinnen im Film das tun, wonach er/ sie sich in diesem Moment sehnt:⁵⁰⁵

„Das Handeln der Figuren dient seiner [/ ihrer] Wünscherfüllung, und während er [/ sie] teilnehmend beobachtet, ist die reale Gegenwartszeit, die Präsenz des Jetzt, für ihn [/ sie] vernichtet. Real ist lediglich die auf der Leinwand sich vollziehende Zeit, wo sie an den Handlungen haftet und sich mit deren Verlauf dehnt und kürzt.“⁵⁰⁶

Die Gegenwart kann – um an dieser Stelle wieder zur eigentlichen Thematik zurückzukehren – als der Moment – „[auch] der unmittelbare Moment schließt immer bereits ein gewisses Maß an Vergangenheit ein, um sich überhaupt als Augenblick konstituieren zu können“⁵⁰⁷ – aufgefasst werden, in welchem sich Wirklichkeit realisiert.⁵⁰⁸ „Gegenwart gibt es nur im aktuellen Handeln, im Augen-Blick.“⁵⁰⁹ Der Mensch als ein Handelnder verabschiedet sich permanent von Möglichkeiten, vernichtet stets Kontingenzen, denn er überführt⁵¹⁰ „[...] hochselektiv Mögliches in Faktisches, Zukunft in Vergangenheit.“⁵¹¹ Für einen Beobachter/ eine Beobachterin ist das Handeln immer schon vorbei, abgesehen von dem Akt der Beobachtung selbst.

⁵⁰² vgl.: Dech 2011, S. 138.

⁵⁰³ ebenda.

⁵⁰⁴ vgl.: ebenda.

⁵⁰⁵ vgl.: ebenda, S. 186.

⁵⁰⁶ ebenda.

⁵⁰⁷ Hein 2011, S. 118.

⁵⁰⁸ ebenda.

⁵⁰⁹ Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 10.

⁵¹⁰ vgl.: ebenda.

⁵¹¹ ebenda.

Dies trifft auch bei einer Selbstbeobachtung und einer Beobachtung eigener Beobachtungen zu, welche das menschliche Handeln nicht ausreichend steuern können, da sie stets zu spät kommen.⁵¹²

Zitiert sei in diesem Kontext Niklas Luhmann, welcher bezüglich der Unterscheidung zwischen objektiver und subjektiver Beobachtung folgendes schreibt:

„Objektiv ist eine Erkenntnis, in der alle Beobachter [/ Beobachterinnen] übereinstimmen. Man kann die Unterschiede der Beobachter [/ Beobachterinnen] daher ignorieren. Man braucht nicht die Beobachter [/ Beobachterinnen] zu beobachten, sondern nur die Realität selber, um zu erkennen, was die Beobachter [/ Beobachterinnen] beobachten. Für subjektives Erkennen gilt dies nicht. Hier muß man den Beobachter [/ die Beobachterin] beobachten, um zu erkennen, was er [/ sie] beobachten und was er [/ sie] nicht beobachten kann.“⁵¹³

Da der Beobachter/ die Beobachterin – wie Luhmann fortfährt – stets der/ die ausgeschlossene Dritte seiner/ ihrer eigenen Beobachtung ist,⁵¹⁴ wird immer noch nach einer Beobachterposition gesucht, welche „[...] das Nichtsehenkönnen der anderen sich und den anderen erklärt [...].“⁵¹⁵

„Besteht *Gegenwart* [– um wieder darauf zurückzukommen –] im beobachtbaren, aber noch nicht reflektierten Handeln, steht uns *Zukunft* nicht zur Verfügung: Man kann Zukunft nicht haben, sondern nur erwarten, sich vorstellen.“⁵¹⁶ Es ist daher eigentlich nicht möglich, über Zukunft zu sprechen, nur über Ängste, Hoffnungen, Wünsche oder Ziele,⁵¹⁷ welche „[...] als Ergebnisse von Erfahrungen und Reflexion aus Vergangenheit resultieren.“⁵¹⁸ Der Mensch denkt demnach – wenn man es genau nimmt – „[...] niemals vor, sondern immer *nach* [...].“⁵¹⁹ Er kann nur denken, was er erfahren und verinnerlicht hat, zumindest, wenn er *bewusst* denkt.⁵²⁰

„Auch Pläne beruhen auf nach-denken, nämlich auf einer erfahrungsorientierten Einschränkung dessen, was wir für möglich halten und was wir davon anstreben. Das denkbar Mögliche ist also nichts anderes als eine Projektion reflektierter Erfahrungen auf künftiges Handeln. Und während wir angeblich über Zukunft reden, überführen wir sprachlich Mögliches (Kontingenz) laufend in Faktisches (Text), und unser Sprechakt überführt sich dabei selbst in erinnerbare Vergangenheit.

Prognosen sind schließlich Behauptungen über (noch) nicht Beobachtbares, also spekulativ, da Zukunft viel möglichkeitsreicher ist, als wir es wissen können.“⁵²¹

Virilio – wie einleitend angekündigt – schreibt:

⁵¹² vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 10.

⁵¹³ Luhmann, N. (1993). Ich sehe was, was du nicht siehst. In *Soziologische Aufklärung* Bd. 5: *Konstruktivistische Perspektiven*. Hg. N. Luhmann. 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 228-234, Zitat S. 229.

⁵¹⁴ vgl.: ebenda, S. 231.

⁵¹⁵ ebenda, S. 230.

⁵¹⁶ Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 10.

⁵¹⁷ vgl.: ebenda.

⁵¹⁸ ebenda.

⁵¹⁹ ebenda.

⁵²⁰ vgl.: ebenda.

⁵²¹ ebenda, S. 10f.

„Die Geschwindigkeit, mit der die Objekte über den Bildschirm des Guckfensters wandern, hängt auch vom Grad ihrer Nähe ab; je weiter das Flugzeug sich vom Erdboden entfernt, um so langsamer zieht die überflogene Landschaft vorbei; die Welt wird statisch. [...] Für den Blick aus dem Fenster des Automobils scheint der Vordergrund blitzschnell zu verschwinden, während der Hintergrund nur langsam wegrückt.“⁵²²

Auf Lenny bezogen kann diese Feststellung Virilios wie folgt umformuliert werden: Die Gegenwart scheint für Lenny blitzschnell zu verschwinden, während die Vergangenheit nur langsam wegrückt. Anders gesagt: Für Lenny ist die Zeit an einem Punkt in der Vergangenheit – dem Moment in dem seine Merkfähigkeit beschädigt wurde – abrupt zum Stillstand gekommen, stehen geblieben. Die Gegenwart dagegen rast für ihn aufgrund des ständigen Verlustes seines Kurzzeitgedächtnisses dahin, wurde beschleunigt oder besser gesagt, sie entsteht für ihn immer wieder neu. Ein solches sich stets erneuertes Erleben – um auf den märchenhaften Charakter von *Veronika beschliesst zu sterben* hinzudeuten – „[...] muß einen Bezug zum Unbekannten aufweisen, um sich einer bloßen Wiederholbarkeit zu entziehen und die Erfahrung zu verlebendigen.“⁵²³ Lenny – so könnte man ferner sagen – ist in einer Zeitschleife bestehend aus dem Hier und Jetzt, aus einer unmittelbaren Vergangenheit und Zukunft „gefangen“.

„In diesem und als dieses zerstreute Jetzt lebt der noch zerstreute [Lenny] selber, nach seiner inneren, zeitinneren Bewegung. Aus diesem immer nur erst ›Augenblicklichen‹ kommt das Viele, weithin das individuelle Sosein, in das kein Fremder leicht eintritt, und [Lenny] selber nur uneigentlich und selten.“⁵²⁴

Bezogen auf die Situation Veronikas kann Virilios These wie folgt abgeändert werden: Je weiter sich Veronika in der Vergangenheit, vor ihrem Suizidversuch, von ihrem Lebenswillen entfernt hatte, umso langsamer zog die vorübergegangene Zeit an ihr vorbei. Veronikas Welt wurde statisch oder besser gesagt, eintönig und aufgrund ihrer Depressionen war ihr die Hoffnung auf bessere Zeiten abhandengekommen, der Blick in die Zukunft, bot ihr keinen Anreiz mehr, weiterzuleben. Nach ihrem Selbstmordversuch und dem dadurch entstandenen irreversiblen Schaden an ihrem Herzen scheint die ihr noch verbleibende wenige Zeit, blitzschnell zu verschwinden, ihre Gegenwart hat eine Beschleunigung erfahren.

„Dieses stete und irreversible Hinübergleiten des gegenwärtigen Moments in eine gedächtniswürdige Vergangenheit [...]“⁵²⁵ zeichnet sich folglich in *Memento* sowie in *Veronika beschliesst zu sterben* ab:

⁵²² Virilio 1990, S. 49.

⁵²³ Hein 2011, S. 176.

⁵²⁴ Bloch 1977, S. 121.

⁵²⁵ Rissing 2008, S. 99.

„Die Gegenwart erscheint unbedeutend gegenüber einer als übermächtig empfundenen Vergangenheit, die im Laufe des vergehenden Lebens und schließlich im Angesicht des Todes ein immer stärkeres Gewicht erhält. Ihr gegenüber wird die Gegenwart bereits im Augenblick des Erlebens als ein schon Vergangenes wahrgenommen. Jedes Jetzt wird unmittelbar [...] im Hinblick auf eine zukünftige Erinnerung hin transformiert.“⁵²⁶

Gemeinsam ist Lenny und Veronika demnach, dass ihre jeweilige Gegenwart beschränkt ist, sie stets mit einem Countdown gegen den Nullpunkt konfrontiert sind. Lenny kann sich Neues immer nur für eine sehr kurze Zeit merken, bis alles wieder von vorne beginnt und für Veronika steht das Ende ihrer Zeit auf Erden unmittelbar bevor.

„Die hier beschriebene Ausrichtung auf eine in ihrer Vergänglichkeit bewusst erlebte Gegenwart, die schon im Augenblick ihres Vollzugs unwiederbringlich in die Vergangenheit übergeht, um mittels Erinnerung unangetastet in ihrer Schönheit und Einzigartigkeit [für Veronika und in ihrer Notwendigkeit und Wichtigkeit für Lenny] bewahrt zu werden, prägt das Zeitbewusstsein [der Protagonistin in *Veronika beschliesst zu sterben* und des Protagonisten *Memento*.] [Ihrer] Sterblichkeit und Endlichkeit bewusst, [suchen Veronika und Lenny ihre] Leben auf den unreviewbaren Erfahrungen der Vergangenheit aufzubauen, da die Gegenwart in ihrer Flüchtigkeit nicht hinreichend Halt zu bieten verspricht.“⁵²⁷

Ständig sehen sie sich aufgrund ihrer als beschleunigt wahrgenommenen Gegenwart mit gewissen Störungen konfrontiert, wie etwa durch Injektionen und dergleichen ausgelöste Blackouts oder Erschöpfungszustände. Virilio schreibt diesbezüglich: „Das Verschwinden der Einzelheiten der Welt im Flimmern der Geschwindigkeit läßt [die folgenden] Symptome fühlbar werden: Ohrensausen, Sichtstörungen, Bild- und Farbausfälle.“⁵²⁸

***Veronika beschliesst zu sterben* – Wirklichkeit, Wahnsinn**

„Unsterbliche sind sterblich, Sterbliche sind unsterblich;
sie leben einander ihren Tode und sterben einander ihr Leben.“⁵²⁹

Heraklit

In dem oben bereits angeführten Gespräch zwischen Veronika und Dr. Blake – um wieder darauf zurückzukommen – wird zum einen die bereits erwähnte träumerische, märchenhafte Atmosphäre des Films in der diegetischen Welt selbst – so könnte man es ausdrücken – abermals – verwiesen sei hier auf jene Szene, in welcher Claire die Geschichte vom König und dem vergifteten Brunnen erzählt – zum Thema gemacht und zum anderen kann auch aufgrund dieser Unterhaltung auf die bereits erörterten Theorien zu Wahrnehmung und Wirklichkeit unter anderem von Heinz von Foerster übergeleitet werden, denn Veronika stellt Dr. Blake die sarkastische Frage, ob das König-vergifteter-Brunnen-Märchen seine Interpretation der Wirklichkeit wäre. Der Arzt gibt ihr folgendes zur Antwort:

⁵²⁶ Rissing 2008, S. 99.

⁵²⁷ ebenda, S. 99f.

⁵²⁸ Virilio 1990, S. 52.

⁵²⁹ <http://bildergedanken.de/zitate-h2.htm#Heraklit> (Zugriff am 25.04.2012).

„Die Wirklichkeit ist das, was die Mehrheit der Leute dafür hält. Es ist nicht unbedingt das beste oder logischste Konzept, sondern das, was den Wünschen der Gesellschaft am ehesten entspricht. Manches bestimmt der gesunde Menschenverstand, während sich anderes immer weiter verfestigt, bis alle glauben, dass es so sein sollte [...].“⁵³⁰

Veronikas Körper und Geist – um wieder darauf zurückzukommen und um dies noch einmal in anderen Worten zu formulieren – sind aus der Balance geraten.

Eine Anspielung darauf ist in Youngs Film die Meditationsstunde einiger Patienten der Psychiatrie mit einem spirituellen Sufi-Lehrer, in welcher davon gesprochen wird, Körper und Geist wieder zur Ruhe, wieder in ein Gleichgewicht zu bringen. Der Übungsleiter definiert Wahnsinn als das Unvermögen eigene Vorstellungen anderen mitzuteilen und demnach wären alle Menschen mehr oder weniger wahnsinnig. Ferner – so fährt der Sufi-Lehrer fort – darf Wahnsinn nicht mit Kontrollverlust verwechselt werden, denn man hat stets die Wahl zwischen einer Kontrolle über den eigenen Geist und einem Kontrolliert-Werden vom eigenen Geist – diese Aussage sei ferner als ein Verweis auf den bereits erörterten Kontrollzwang Veronikas aufzufassen.

Die Sequenzen, in welchen die Meditationsstunde stattfinden, wechseln sich mit solchen ab, in welchen Veronika für Edward am Klavier spielt. Die nachstehenden Worte des Übungsleiters – so sei diese Stelle von Youngs Film gedeutet – realisieren sich in genau diesen Augenblicken für Veronika durch das Spielen des Instruments für Edward: „... und erlaubt dem wahren Selbst sich zu offenbaren. Das wahre Selbst ist das, was ihr wirklich seid, nicht das, was andere von euch denken.“ Die Protagonistin von *Veronika beschliesst zu sterben* realisiert an dieser Stelle des Films, dass sie die kurze Lebenszeit, welche ihr noch bleibt, auch wirklich nutzen will – später im Film beschreibt sie Mari diesen Zeitpunkt als „da war ich nicht ich selbst, oder vielleicht war ich es gerade doch“ und ihre Gesprächspartnerin gibt ihr diesbezüglich folgendes zu verstehen: „Manche Menschen sehnen sich ihr ganzes Leben nach einem Moment, wie du ihn erlebt hast und der kommt nie. Du hattest tausend in dir.“

Veronika verlangt von ihrem behandelnden Arzt Dr. Blake ihr genau zu sagen, wie viel Zeit ihr noch verbleibt, ihr Injektionen zu verschreiben, damit sie wachbleiben und jeden Moment bewusst erleben kann und sie aus seiner Klinik zu entlassen. Veronika ist sich darüber klar geworden, dass sie sich trotz der wenigen Zeit, die sie noch hat, so Vieles wünscht, dass sie so viele Dinge noch nie getan hat. Sie hat verstanden, dass sie – an dieser Stelle sei wie angekündigt auf die Ausführungen zum Monolog zu Beginn des Films verwiesen – *leben muss*, dass es noch so viel gibt, was sie nicht von sich weiß.

⁵³⁰ Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, (00:40:25-00:40:39).

Diese Erkenntnis in einer Formulierung Friedrich Nietzsches wäre die nachstehende: Erst über eine Dekonstruktion des Subjekts – Veronikas Selbstmord – wird etwas „Nie-Empfundenes“ möglich.⁵³¹ Im Angesicht des Todes wird sich Veronika ihrer Versäumnisse bewusst. Als solche sind diese jedoch nicht dingfest zu machen. Veronika verspürt diese Mängel, ohne sie je beheben zu können.⁵³²

Zitiert sei in diesem Kontext erneut Balázs, welcher schreibt:

„Nicht was man [...] erlebt hat, ist entscheidend, sondern das, was man eben nicht erlebt hat. Denn, sieh mal, wie wenig ist es, was mit uns geschehen ist und wie zufällig war es in den meisten Fällen. Wenn unsere Vergangenheit nur aus unserem tatsächlich gelebten Leben bestünde, wie arm und eng wäre sie. [...] [Siehst] du nur den einen schmalen Weg, den du tatsächlich gegangen bist? Siehst du nicht auch die vielen abzweigenden Wege, die du auch hättest gehen können [...], wenn nicht irgendein Zufall [dich] geschoben hätte? Sie alle gehören zu unserer Vergangenheit.“⁵³³

Der Dialog zwischen dem Arzt und seiner Patientin – um wieder darauf zurückzukommen – setzt sich wie folgt fort:⁵³⁴

Dr. Blake: „Verlangen steht der Angst entgegen. Heutzutage ersetzen die meisten Menschen fast alle ihre Gefühle durch Angst. Wenn alle Menschen Träume haben, aber nur Wenige sie umsetzen, dann macht das uns andere zu Feiglingen.“
Veronika: „Selbst wenn die Wenigen Recht haben?“
Dr. Blake: „Besonders dann.“

Der Nachsatz des Arztes lautet: „Wenn jeder seine Träume verwirklichen würde, wäre niemand mehr hier.“

Veronika beschliesst zu sterben – „befriedigendes Helfen“

„Ich muß leben scheinbar und bin zum Leben verurteilt von irgend einer unbekanntem Kraft die das für nötig hält.“⁵³⁵
Max Beckmann

In einer weiteren Szene von *Veronika beschliesst zu sterben*, in einem Gespräch zwischen dem Leiter der Nervenheilanstalt Dr. Blake und seiner Patientin Mari geht es um die sich langsam abzeichnende Beziehung zwischen Edward und Veronika, einem nicht-sprechenden Jungen und einem suizidgefährdeten Mädchen, das nur noch wenige Tage zu leben hat. Diesbezüglich wird der Verlust eines geliebten Menschen zum Thema gemacht, welcher – so der Arzt – voraussetzt, dass man zuvor eine authentische Bindung eingegangen ist.

⁵³¹ vgl.: Hein 2011, S. 80.

⁵³² vgl.: ebenda, S. 181.

⁵³³ Loewy (Hg.) 2002, S. 56f.

⁵³⁴ Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, (01:08:09-01:08:31).

⁵³⁵ <http://bildergedanken.de/zitate-b4.htm#Beckmann> (Zugriff am 25.04.2012).

An dieser Stelle kann erneut eine Parallele zu *Memento* gezogen werden, da Lenny einen ebensolchen Trauerfall erleben musste. Ihm wurde seine geliebte Frau auf grausame Weise genommen und sein gesamtes Handeln, sein gesamter Lebensinhalt, ist lediglich darauf ausgerichtet, den Mörder zu finden und Rache zu nehmen.

Dr. Blake meint ferner, dass der Höhepunkt seiner Arbeit als Arzt darin bestehen würde, würde Edward so weit genesen, dass er einen echten Verlust normal fühlen könnte. Die Basis hierfür legt Edward in jener Szene, in welcher er wieder zu sprechen beginnt, denn er flüstert Veronika ins Ohr: „Veronika, ich glaube, du bist wichtig für mich.“

In einer späteren Unterhaltung zwischen Dr. Blake und Mari wird die Beziehung zwischen Veronika und Edward erneut thematisiert. Der Arzt versteht diese mit dem Lehrbuchbegriff des „befriedigenden Helfens“. Damit Edward profitiert – wie es Mari ausdrückt – quält Dr. Blake ein „sterbendes“ Mädchen, denn obwohl es für Veronika zu spät ist, lässt er diese jetzt noch ihren Lebenswillen entdecken. Dr. Blake rechtfertigt sein Vorgehen wie folgt: „Wenn Veronika Edward helfen kann, indem sie ihm die Illusion gibt, dass er ihr durch Liebe hilft, dann sind ihr Leben und ihr Sterben auch nicht vollkommen sinnlos gewesen.“ Liebe sei – um erneut die Thematik der Wahrnehmung aufzugreifen – an dieser Stelle als jener Zustand definiert, in welchem „[...] der Mensch die Dinge am meisten so sieht, wie sie *nicht* sind.“⁵³⁶

Um auf die märchenhafte Ebene von *Veronika beschliesst zu sterben* zurückzukommen, sei ferner jene Stelle dieses Films angeführt, in welcher Veronika sich über den nach seiner „Koma-Therapie“ schlafenden Edward beugt und ihn – so könnte man sagen – „wackküssen“ will, wie dies beispielsweise in den Märchen um Schneewittchen oder Dornröschen beschrieben wird. In diesem Fall rettet aber nicht der Prinz das Mädchen, sondern umgekehrt, das Mädchen den Prinzen. Veronika befreit Edward dabei nicht nur aus seinem In-sich-zurückgezogen-Sein und seinem Nicht-sprechen-Wollen, sondern schließlich auch aus der Nervenheilanstalt selbst.

Die Verwendung des Begriffs des „befriedigenden Helfens“ kann ferner auch als ein Verweis darauf angesehen werden, dass bei Veronika – ohne dass diese darüber in Kenntnis gesetzt wird – neben der psychischen nun doch auch die körperliche Genesung voranschreitet. Dies sollte selbstverständlich bei jenen ZuschauerInnen, welche Youngs Film zum ersten Mal sehen, die Frage aufwerfen, wie dies überhaupt möglich sein kann, wurde ihr doch die Diagnose eines irreversiblen Herzschadens gestellt.

⁵³⁶ Nietzsche, F. (o.J.). *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*. Zugriff am 02.05.2012 unter <http://home.rhein-zeitung.de/~ahipler/kritik/antichr2.htm>, S. 23.

Hat etwa die aufkeimende Liebe zu Edward Veronikas „gebrochenes“ Herz auf *wundersame* Art und Weise wieder in Ordnung gebracht oder aber hat der psychiatrische Leiter seine Patientin um ihrer selbst willen bei deren ersten Zusammentreffen über ihren wahren Gesundheitszustand belogen?

Bevor darauf eingegangen wird, soll in diesem Kontext eine weitere Parallele zu *Memento* gezogen werden. Veronikas Herz sowie auch das von Lenny können als „gebrochen“ bezeichnet werden. Veronika hat sich diesen Schaden durch die Einnahme einer Überdosis verschiedenster Medikamente selbst zuzuschreiben und Lenny leidet an dem Verlust seiner ihm auf grausame Weise entrissenen Frau.

In *Memento* – so könnte man sagen – wird das gebrochene Herz durch jene Leerstelle visualisiert, welche sich – wie bereits erörtert wurde – auf der linken Brust des Hauptcharakters befindet und – wie in einer Sekunden-Einblendung am Ende des Films zu sehen – (schließlich) der Tätowierung „I’ve done it“ weicht.

***Veronika beschliesst zu sterben* – Sterben-Wollen, Sterben-Müssen, Überleben**

„Der Tod dauert das ganze Leben.
Aller Vermutung nach hört er auf, sobald er eintritt.“⁵³⁷
nach einem Zitat aus dem Film *Bandits*

An dieser Stelle sei mit einer andere Gemeinsamkeit von *Memento* und *Veronika beschliesst zu sterben* fortgefahren. Auf beide Filme lässt sich die These von Slavoj Žižek umlegen. Diese besagt – um sie an dieser Stelle noch einmal anzuführen – dass der diegetische Raum „gekrümmt“ ist, dass das Dasein des Subjekts strukturiert ist

„[...] durch die Erwartung von und/ oder die Erinnerung an ein X [...] Das Dasein verbraucht sich in der Vorbereitung auf den Tag, an dem ›die Geschichte erst wirklich anfängt‹ und das Subjekt ›erst wirklich zu leben beginnen wird‹ ... Wird aber dieser Punkt X schließlich erreicht, stellt er sich als sein eigenes Gegenteil heraus, nämlich als Tod – fällt der Augenblick der eigentlichen Geburt mit dem Tod zusammen.“⁵³⁸

In Emily Youngs Film spiegelt sich diese Behauptung Žižeks etwa in jener Szene wider, in welcher die Patientin Claire in Bezug auf ihre „Koma-Therapie“ meint: „Nächstes Mal schaff ich es zum Mond. Und dann lassen sie mich auch gehen.“

Žižeks These lässt sich wie folgt auf die Situation auslegen, in welcher sich die Protagonistin Veronika selbst befindet: Deren Leben besteht nachdem sie ihren Selbstmordversuch überlebt und ihr Herz (scheinbar) einen irreversiblen Schaden davongetragen hat, nur noch aus der sehnsüchtigen Erwartung an das eigene baldige Ableben.

⁵³⁷ Zit. n. Rissing 2008, S. 98.

⁵³⁸ Žižek 1992, S. 244.

Sobald dieses eingetroffen scheint – in jener Szene, in welcher sie mit Edward auf einem Steg am Wasser auf den Sonnenaufgang, ein Symbol für Hoffnung, warten will – liefert das voice over, die Stimme Dr. Blakes, den ZuschauerInnen jedoch folgende Informationen:

„In ein paar Tagen wollte ich Veronika mitteilen, dass unserer Injektionen ihr Herzleiden geheilt haben, aber angesichts ihrer ungeplanten Abreise aus Villette, ist diese spezielle Lüge nicht mehr nötig. Die meisten Selbstmörder versuchen es immer wieder, bis sie am Ende Erfolg haben. Deshalb habe ich es riskiert, sie über ihren Zustand anzulügen. Ich wollte das einzige Mittel ausprobieren, an das ich überhaupt noch glaube: sich des Lebens bewusst zu werden. Bis sie von einem anderen Arzt erfährt, dass sie vollkommen gesund ist, wird sie jeden Tag als ein Wunder ansehen – was aus meiner Sicht auch stimmt.“⁵³⁹

In Kurzform in den Worten Žižeks: das Dasein von Veronika ist auf die Erwartung an den eigenen Tod ausgerichtet und wenn dieser schließlich erreicht scheint, stellt er sich als sein eigenes Gegenteil heraus, nämlich als ihr Überleben, ihr Weiterleben.

Daran anschließend sei kurz auf jene Szene eingegangen, in welcher Mari Veronika im Becken eines Hallenbades zur Vorsicht mahnt, diese jedoch meint, es würde keine Rolle (mehr) spielen und daraufhin den folgenden Rat erhält: „Verlasse dieses Leben nicht, ohne zu wissen, wie weit du gehen kannst.“

Diese Stelle des Films kann ferner als eine Anspielungen auf die Unbeschwertheit des Lebens aufgefasst werden, welche Youngs Protagonistin offensichtlich abhandengekommen ist, sonst hätte diese nicht versucht, sich selbst umzubringen. Es werden aus der Unterwasserperspektive aufgenommene, schwimmende und sich treiben lassende Körper gezeigt. Die Leichtigkeit des Lebens, die schönen Momente des Daseins werden ferner in den darauffolgenden Sequenzen visualisiert, welche die Patienten der Psychiatrie bei anderen Freizeitaktivitäten zeigen, finden jedoch in einem Textblatt mit dem Titel „The will to die“ ihr abruptes Ende. Übersetzt werden kann diese Zeile mit „Der Wille zu sterben“ oder anders formuliert – um noch einmal Adornos Worte zu wiederholen – mit „[...] Verneinung des Willens zum Leben“.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, (01:31:43-01:32:46).

⁵⁴⁰ Adorno 2003, S. 315.

Veronika beschliesst zu sterben – visueller Stil

„Jeder Mensch hängt an einem seidenen Faden,
in jeder Minute kann sich ein Abgrund vor ihm auftun,
und er denkt sich noch selber allerlei Unannehmlichkeiten aus
und verdirbt sein Leben.“⁵⁴¹

Ivan Turgenjew

An dieser Stelle sei nun auf den visuellen Stil von Youngs Film eingegangen. Dieser ist – wie bereits erwähnt wurde – äußerst realistisch gehalten. Etwa durch den Einsatz einer Handkamera, der Verwendung vieler natürlicher Lichtquellen oder dem Verzicht auf zu viele aufeinander folgende Einstellungen, bekommt das Publikum einen realen Bezug zu den Figuren und kann sich mit diesen identifizieren.⁵⁴² Vermerkt sei – um zum Ende hin noch einmal unter anderem auf die Thematiken „Fotografie“ und „Identität“ zu verweisen – folgendes:

„Das Bild des Menschen ist uns näher als alle anderen Bilder. Zugleich vermittelt uns eine abgebildete Person unausweichlich etwas von ihrer Geschichte. Geschichten erzählen von Menschen, und auf seinem [/ ihrem] Weg in den Film folgt der Zuschauer [/ die Zuschauerin] dem – von der Kamera induzierten – Drang, die Figuren zu berühren, die ihm [/ ihr] der Film liefert und die ihn [/ sie] mit der Geschichte versorgen. Für den Weg in den Film ist die Bindung des Kinogängers [/ der Kinogängerin] an die Filmfiguren also konstitutiv.“⁵⁴³

„Denkt oder fühlt der Zuschauer [/ die Zuschauerin] beim Gewährwerden einer Filmfigur: ‚So bin ich‘ oder ‚So möchte ich sein‘, ist dies ein besonderer Moment.“⁵⁴⁴ Der Protagonist/ Die Protagonistin wird dadurch zu einem Ideal seines/ ihres Selbst erhoben, welches als sein Stellvertreter/ ihre Stellvertreterin für ihn/ sie auf der Leinwand agiert.⁵⁴⁵

Ferner sei erwähnt, dass sich der Mensch durch sein Wissen um die eigene Sterblichkeit seinem Dasein nicht öffnen kann, außer – wie es in *Veronika beschliesst zu sterben* der Fall ist – kurz vor seinem/ ihrem Tod beziehungsweise in der Liebe.⁵⁴⁶ Vermerkt sei,

„[...] daß der Zuschauer/ die Zuschauerin [nun] gerade im Kino offen ist, weil er [/ sie] dort seinen [/ ihren] Alltag aufgeben und ‚sterben‘ lassen will wie ebenso sein [/ ihr] gewöhnliches Ich, um sich im Kinosaal mit einem seiner [/ ihrer] idealisierten Selbstbilder über den Alltag und den Tod zu erheben.“⁵⁴⁷

In diesem Kontext sei abermals Georg Lukács zitiert, welcher in *Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘* folgendes schreibt:

⁵⁴¹ <http://bildergedanken.de/zitate-t2.htm#Abgrund> (Zugriff am 25.04.2012).

⁵⁴² vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Seamus Tierney (Kamera).

⁵⁴³ Dech 2011, S. 156.

⁵⁴⁴ ebenda, S. 221.

⁵⁴⁵ vgl.: ebenda.

⁵⁴⁶ vgl.: ebenda, S. 224.

⁵⁴⁷ ebenda.

„Die Welt des ‚Kino‘ ist ein Leben ohne Hintergründe und Perspektiven, ohne Unterschiede der Gewichte und der Qualitäten, denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere und Licht und Leichtigkeit; es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche.“⁵⁴⁸

An einer anderen Stelle formuliert Lukács dies wie folgt: „Das ‚Kino‘ stellt bloß Handlungen dar, nicht aber deren Grund und Sinn, seine Gestalten haben bloß Bewegungen, aber keine Seelen, und was ihnen geschieht, ist bloß Ereignis, aber kein Schicksal.“⁵⁴⁹

Weiters wird – um wieder auf die eigentliche Thematik dieses Kapitels zurückzukommen – in *Veronika beschliesst zu sterben* in den Erinnerungs- und den Phantasie-Sequenzen – Einbildungskraft sei hier als „Vertrautheit mit dem Unbekannten“⁵⁵⁰ verstanden – nicht auf allzu viele Spezialeffekte zurückgegriffen, mit welchen üblicherweise versucht wird, dem Publikum vorzugeben, was es denken soll – im Sinne von „man muss gar nicht so laut schreien, damit gehört wird, was man sagen will, der Stoff kann für sich selbst sprechen.“⁵⁵¹

Zum größten Teil spielt die Handlung dieses Films in einem abgeschlossenen Raum. Gedreht wurde hauptsächlich in einer Villa namens *Alder Manor* in Yonkers und in anderen Teilen von New York City, wie etwa Coney Island. Dieses Anwesen wurde etwa im frühen

19. Jahrhundert erbaut und war Eigentum eines Besitzers einer Kupfermine. Das Gebäude war bereits vom Verfall gekennzeichnet und daher drängte sich – so der Production Designer John Nyomarkay – die Frage auf, wie man diesen Zerfall für den Schauplatz der Handlung verwenden könnte – in der Vorlage, dem Roman von Paulo Coelho, spielt diese im Übrigen in Slowenien. Durch die Bauweise der Villa wird – so könnte man sagen – der innere Kampf der Figuren eingefangen. Das Anwesen zeichnet sich durch einen klassischen Charme aus, dem gegenüber die Anzeichen des Zerfalls stehen. Diese Zweischneidigkeit gibt jene der Figuren wieder, denn diese müssen sich mit ihren individuell verschiedenen psychischen Problemen – etwa einem Nervenzusammenbruch – genauso wie mit ihrer Genesung auseinandersetzen.

Es wurde ferner auf eine natürliche Farbgebung großen Wert gelegt, welche durch die Blau-, Grün- und Brauntöne im Inneren der Villa, der Psychiatrie, künstlicher wirken.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Lukács 1992, S. 302.

⁵⁴⁹ ebenda, S. 304.

⁵⁵⁰ Hein 2011, S. 146.

⁵⁵¹ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Seamus Tierney (Kamera).

⁵⁵² vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit John Nyomarkay (Production Design).

In jener Szene beispielsweise, in welcher Edward im Nordostkorridor des Gebäudes – wie man den Worten einer Unterstützung anfordernden Pflegerin entnehmen kann – wieder zu sprechen beginnt – er sagt „Ich muss aus Vilette raus.“ und „Ich will hier weg.“ – spiegelt die Wandtapete sein Eingesperrt-Sein in der Nervenheilanstalt wider, sie steht sinnbildlich dafür, dass die Figuren an diesem Ort gefangen sind und versuchen dort herauszukommen, dort wegzukommen. Das Muster dieser besteht aus Weinreben, welche ineinander verschlungen sind, auf einem dunklen Hintergrund.⁵⁵³ Dieses kann – um abermals auf den märchenhaften Zug von *Veronika beschliesst zu sterben* zurückzukommen – als Anspielung auf eine Dornenhecke angesehen werden, durch welche sich der Prinz durchzukämpfen hat, um zu dem eingesperrten Mädchen zu gelangen und dieses wach zu küssen.

Durch den Handlungsort wird ferner stets ein leichtes Unbehagen hervorgerufen, denn – wie auch bezüglich *Memento* erörtert wurde – wissen weder die Figuren im Film noch der Betrachter/ die Betrachterin, wo sie sind und wo sich dieser Ort eigentlich befindet. Ein solches Vorgehen ermöglicht es dem Publikum, sich mehr auf die Charaktere zu konzentrieren, sich von diesen einnehmen zu lassen, mit diesen mitzuleiden, ihre Sehnsüchte und Gefühle nachzuvollziehen.⁵⁵⁴

Der visuelle Stil von *Veronika beschliesst zu sterben* unterstützt demnach die Thematisierung grundlegender Probleme des menschlichen Daseins, wie beispielsweise Schwierigkeiten mit Beziehungen oder damit, sich im Leben zurechtzufinden.

Emily Youngs Film zeigt den Versuch auf, in einer solchen Situation, in den unglücklichen Zeiten des Daseins, einen Sinn für sich zu finden.⁵⁵⁵

⁵⁵³ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit John Nyomarkay (Production Design).

⁵⁵⁴ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁵⁵⁵ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Seamus Tierney (Kamera).

Resümee

„Wer sich darüber Gedanken macht und darauf achtet, daß seine Gedanken nicht in alle Richtungen abschweifen, sondern in die richtige Richtung voranschreiten, kann großen Wahrheiten auf die Spur kommen.“⁵⁵⁶

István Örkény

Der Titel *Memento* – eigentlich mit „erinnere dich“ zu übersetzen – wurde in Anlehnung an Béla Balázs mit „merke“ gleichgesetzt. Dieses nämlich „[...] indiziert ein Etwas, das nicht vollends im Alltag aufgeht, sondern zu denken aufgibt.“⁵⁵⁷ *Memento* zielt demnach darauf ab, das gewöhnliche Publikum in bewusste BeobachterInnen umzuwandeln.

In der Folge wurde auf die narrative Struktur und die *Mise-en-scène* von *Memento* eingegangen, da sich dieser Film durch keine gewöhnliche Erzählweise auszeichnet. Die Handlung läuft gleichzeitig vor- und rückwärts: die farbigen Szenen führen die ZuschauerInnen Sequenz für Sequenz zeitlich rückwärts, die schwarz-weiß Szenen dagegen vorwärts.⁵⁵⁸ Das Fortschreiten der Zeit in den farbigen Sequenzen von *Memento* lässt – wie festgestellt wurde – immer weniger Vergangenheit zurück und setzt sich nicht in Richtung Zukunft fort. In Bezug auf Paul Virilios „Worauf werden wir warten, wenn wir nicht mehr warten müssen, um anzukommen ...?“⁵⁵⁹ wurde folgende Frage formuliert: Worauf werden die ZuschauerInnen warten, wenn sie nicht mehr warten müssen, um das Ende der Story zu erfahren? In diesem Zusammenhang wurde ein Verweis auf Samuel Becketts Theaterstück *Endspiel* gemacht, da sich darin etwa folgende Aussagen finden lassen: „Das Ende ist im Anfang, und doch macht man weiter.“⁵⁶⁰ und „Niemand auf der Welt hat je so verdreht gedacht wie wir.“⁵⁶¹

„Erinnerung ist Verrat.“ Bezüglich dieser Aussage des Protagonisten Leonard „Lenny“ Shelby wurde in der Folge das Zweikanalvideo *Spielberg's List* von Omer Fast erörtert und hinsichtlich Anton Kaes' „[The] crime that is committed already exists in fiction.“⁵⁶² wurde mit Vorsicht die Frage „Is the crime that is committed just fiction?“ gestellt. Inwieweit bestehen Geschichte und Geschichtsschreibung als Konglomerat aus der Erinnerung und der Fiktion, der Imagination und der Faktizität?⁵⁶³

⁵⁵⁶ <http://bildergedanken.de/zitate-o.htm#oerkeny> (Zugriff am 08.07.2012).

⁵⁵⁷ Hein 2011, S. 127.

⁵⁵⁸ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Anatomie einer Szene.

⁵⁵⁹ Virilio 1990, S. 55.

⁵⁶⁰ Adorno 2003, S. 318.

⁵⁶¹ ebenda, S. 320.

⁵⁶² Kaes 2005, S. 28.

⁵⁶³ vgl.: http://www.cine-plus.de/newsletter/av/nl_av_online_1009.html (Zugriff am 05.04.2012).

Diese zentrale Fragestellung von *Memento* wird – wie herausgearbeitet wurde – auch in *Spielberg's List* zum Thema gemacht und überdies befassen sich beide Werke mit der Transformation der Erfahrung in Erinnerungen und Erzählungen. In diesem Zusammenhang wurde ein Exkurs zum Thema „Zeitvorstellungen“ gemacht, drei Modelle von Zeitvorstellungen – lineare Modelle, zirkuläre Modelle und Modellkombinationen – erläutert und kurz auf Marc Bloch eingegangen. Weiters wurden die Thesen aufgestellt, dass Lenny mit sich selbst über sich selbst kommuniziert und dass Personen, welche immer wieder „neu“ in Lennys Leben treten noch lebend, aber für ihn bereits nach kurzer Zeit wieder Geschichte sind.

Bezüglich des Begriffs „Abwesenheit“ wurde Jean Baudrillards „Hinterlist des Bildes“ zur „Hinterlist von Lennys Erinnerungen“ umformuliert, denn gerade dann, wenn diese besonders wiedergabegetreu und zuverlässig erscheinen, sind sie zutiefst pervers und unmoralisch.⁵⁶⁴ Ferner wurden folgende Fragen aufgeworfen: Was ist eine Erinnerung? Was ist *keine* Erinnerung, eine „Nicht-Erinnerung“, eine „Un-Erinnerung“? Was ist keine Erinnerung *mehr*? Was ist *noch* keine Erinnerung?⁵⁶⁵ Was ist Wirklichkeit, was Lüge, was Fiktion? Diesbezüglich wurde die These aufgestellt, dass es *Memento* seinem Zuschauer/ seiner Zuschauerin möglich macht, die Erinnerungen Lennys für sich selbst zu interpretieren und das „Geheimnis von Lennys Erinnerungen“ wurde formuliert.

In der Folge wurden die Begriffe „Rätsel“ und „Geheimnis“ aufgegriffen. Behauptet wurde, dass Lennys Leben an sich ein großes Rätsel darstellt, welches es für ihn zu lösen gilt und er für sich selbst zu einem Fremden wird, indem er an diesem partizipiert.⁵⁶⁶ Das Geheimnis in *Memento* befindet sich – wie ausgeführt wurde – permanent auf einer Schwelle hin zu seiner Enttarnung und zeichnet sich durch eine vermutlich nicht zu erfüllende Erwartungshaltung seitens der ZuschauerInnen aus. Da dieses ferner nicht genau lokalisierbar ist, kann es theoretisch während des gesamten Films zum Vorschein kommen.⁵⁶⁷

Im Zusammenhang mit den Begriffen „Wahrnehmung“ und „Wirklichkeit“ wurde anschließend auf jenen der „Maske“ eingegangen. Ferner wurde behauptet, dass mit der Inschrift oberhalb von Lennys Herzen folgendes aufgezeigt wird: Deutung bedeutet, dass uns der Beweis alles erzählen kann, außer, wie er zu lesen ist. In der Folge wurde aufgezeigt, dass in *Memento* die Fragen aufgeworfen werden, wie man sich als Person definiert und wie man sich mit demjenigen vergleichen kann, der man einmal gewesen ist.

⁵⁶⁴ vgl.: Baudrillard 1986, S. 265.

⁵⁶⁵ vgl.: Geimer 2002, S. 315.

⁵⁶⁶ vgl.: Hein 2011, S. 111.

⁵⁶⁷ vgl.: ebenda, S. 31f.

Anschließend wurde ein kurzer Exkurs zum Denkprozess und zur Identitätsbildung gemacht, da sich auch – in Bezug auf die These, dass Lenny mit sich selbst über sich selbst kommuniziert – im Feld der Gedanken eine gewissen Eigendynamik erkennen lässt, welche sich des Menschen selbst *als ein Medium* bedient. Diese „[...]“ verweist auf einen Zustand der Ungewißheit im Denkenden [/ in der Denkenden] selbst [...] [,] auf eine Art innere Fremdheit im Erkenntnissubjekt [...]“⁵⁶⁸, wodurch sich gerade Lenny auszeichnet. In diesem Zusammenhang wurde das Konzept von George H. Mead genannt, worin das Selbst als ein doppeltes Wesen aufgefasst wird,⁵⁶⁹ das „[...]“ aus einem handelnden Ich und einem erlebenden Mich besteht, aus einem ‚I‘ und einem ‚Me‘.“⁵⁷⁰

In der Folge wurde darauf eingegangen, dass es *Memento* seinen ZuschauerInnen eigentlich unmöglich macht, herauszufinden, über welchen Zeitraum hinweg die Handlung verläuft, wie lange die Geschichte anhält, ob nur Tage oder sogar Wochen vergehen.⁵⁷¹ Aufgezeigt wurde ferner, dass Lenny selbst seinen – wie er es nennt – „Zustand“ wie das Gefühl beschreibt, das man beim Aufwachen erfährt: „[...]“ das Erwachen bzw. die Infragestellung der unmittelbaren Situation [markiert] eine Anbindung [...] an die ‚normale‘ Alltagswelt.“⁵⁷² Diesbezüglich wurde ein kurzer Vergleich zur Situation des Kinogängers/ der Kinogängerin, zur Unterscheidung von diegetischer und nicht-diegetischer Welt gemacht. Überdies wurde gezeigt, dass sich Lenny stets mit dem Vergessen und folgenden Fragen konfrontiert sieht: „Wo bin ich?“ und „Wie lange bin ich schon hier?“ Die These wurde aufgestellt, dass sich durch die gleichzeitig vor- und rückwärts laufende Handlung die BetrachterInnen von *Memento* in derselben Situation wiederfinden, in welcher sich auch der Protagonist vor ihnen auf der Kinoleinwand beziehungsweise dem Fernsehbildschirm befindet. Sie sehen Lenny in der Art und Weise, wie sie sich selbst bei einem Blick in einen Spiegel sehen würden: „Sie sind im Kopf drinnen und sehen auf den Kopf drauf.“ Ferner wurde die Wortwahl *so zu tun, als ob* des Protagonisten als Reflexion des Mediums Theater im Film aufgefasst, analog einer Selbstreflexion des Medium Films, wie es bei einem Film im Film der Fall wäre.

Oft wenn Lenny von seinem „Zustand“ spricht, wird er mit der Frage konfrontiert, was das letzte ist, an das er sich erinnert und mit ebendieser wurde übergeleitet zu folgender: „Was ist das letzte, was ich im Moment meines Todes sehen werde?“

⁵⁶⁸ Hein 2011, S. 30.

⁵⁶⁹ vgl.: Westerbarkey (Hg.) 2010, S. 11.

⁵⁷⁰ ebenda.

⁵⁷¹ vgl.: Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment, Bonus: Interview mit Christopher Nolan.

⁵⁷² Hein 2011, S. 196.

Der Film *Veronika beschliesst zu sterben* wurde zum Gegenstand der Betrachtung gemacht, da dieser viele Parallelen zu *Memento* aufweist, welche in der Folge herausgearbeitet wurden. Aufgrund der Tatsache, dass *Veronika beschliesst zu sterben* zu einem großen Teil in einer Nervenklinik spielt, wurden Exkurse zum kulturgeschichtlichen Umgang mit Tod und Sterben sowie zu der Angst vor dem Tod, der Angst vor dem Sterben gemacht, worin aufgezeigt wurde, dass die Verborgenheit des Sterbens und der Sterbenden in *Anstalten* ausgelagert wird.⁵⁷³

Die Frage weshalb die Protagonistin in *Veronika beschliesst zu sterben* Selbstmord begehen will wurde in der Folge aufgeworfen und diesbezüglich wurde der Eingangsmonolog dieses Films angeführt und in einem Satz wie folgt zusammengefasst: Die Vorstellung davon, wie ihr Leben in den nächsten Jahren verlaufen wird, veranlasst Veronika dazu, ihrem Dasein schon zum jetzigen Zeitpunkt ein Ende zu setzen, sie beschließt *sterben zu müssen*. Anhand dieses Monologs gleich zu Beginn des Films wurde eine der ersten Parallelen zu *Memento* gezogen: der Zuschauer/ die Zuschauerin bekommt es mit einem verbitterten Hauptcharakter mit einer pessimistischen Sichtweise auf die Welt und die eigene Zukunft zu tun. Überdies wurden der Erzähler in *Memento* und die Erzählerin in *Veronika beschliesst zu sterben* als unzuverlässig eingestuft. Lenny und Veronika – so wurde gezeigt – stellen sich ferner die Frage nach der Welt in einem Status der (Un-)Wirklichkeit.

Anschließend wurde die Nervenheilanstalt in *Veronika beschliesst zu sterben* als Analogie betrachtet zu jener durch Lennys eingeschränkter Wahrnehmung begrenzten, abgeschlossenen Welt, in der die Handlung von *Memento* spielt. Ferner wurde in diesem Zusammenhang erwähnt, dass auch Lenny meint, er hätte oft damit zu kämpfen, nicht als ein „kranker Freak“ bezeichnet zu werden, welcher zu seinem eigenen Wohlergehen eigentlich in einer Irrenanstalt weggeschlossen sein sollte. In Bezug auf Veronikas Erwachen in der Nervenheilanstalt wurde darauf verwiesen, dass sich die Protagonistin dieselben Fragen stellt, mit welchen sich Lenny immer wieder konfrontiert sieht: „Wo bin ich?“, „Wie bin ich hierhergekommen?“ und „Wie lange bin ich schon hier?“ Überdies wurde darauf eingegangen, dass Veronika die Fragen wann sie geboren wurde, wo sie wohnt sowie wo und in welcher Position sie beschäftigt ist, beantworten kann und dass auch Lenny noch Kenntnis über jene Daten hat, die sein eigenes Leben betreffen, aber eben nur bis zu jenem Zeitpunkt, an welchem sein Kurzzeitgedächtnis Schaden davon getragen hat.

⁵⁷³ vgl.: Nasshei 1992, S. 19.

Ferner wurde dargelegt, dass immer dann, wenn Veronika eine Injektion bekommt und sie dadurch in einen Erschöpfungszustand fällt, anschließend Erinnerungslücken hat und Lennys Dasein ausschließlich aus Leerstellen in seinem Gedächtnis besteht.

Zeit verzeitigt sich. Diesbezüglich wurde Virilios „Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.“⁵⁷⁴ angeführt und folgendes behauptet: Auf Veronikas Situation umgelegt würde dies bedeuteten, dass ihr in jener Szene gegen Ende des Films, in welcher sie in einer Schnellbahn reist, neben der ihr ohnehin schon entwindenden Zeit durch ebendieses von ihr gewählte Fortbewegungsmittel zusätzlich der Ort genommen wird. Die in einem fahrenden Zug verweilende, dem Tode nahe Veronika findet sich demnach in einer raum- und (fast) zeitlosen Situation wieder. Weiters wurde bezüglich der Figur des nicht-sprechen-wollenden Edward betont, dass das Gesicht als ein Speicher fungiert, welcher sämtliche Erfahrungen festhält. Da sich diese auf dem Gesicht eines Subjektes *einschreiben* und sich dessen Verfügungsgewalt entziehen⁵⁷⁵ wurde eine weitere Parallele zu *Memento*, zu Lennys Tätowierungen, seinen *Hautinschriften*, gezogen. In Bezug auf Edwards Fehlen an Worten wurden ferner Balázs' Thesen angeführt und in folgendem Satz zusammengefasst: „Die Stille eröffnet ein Erfahrungsspektrum, von dem man gerade noch behaupten kann, daß es sprachlich unfaßbar ist.“⁵⁷⁶ Überdies wurde die Frage „Was ist Kommunikation?“ behandelt.

In der Folge wurden das Thema „Selbstmord“ und das Tabuthema „Tod“ erörtert und es wurden die Todesmetaphern „Schlaf“ und „Vergessen“ als Thematiken neben der Frage nach dem Sinn des Lebens – Stichwort *Endspiel* – sowohl von *Veronika beschliesst zu sterben* als auch von *Memento* dargelegt. Lenny beschreibt seinen „Zustand“ mit den Worten „Es fühlt sich an, wie *aufwachen*.“ und Veronika stellt Edward in einer Szene folgende Fragen, mit welchen sich Lenny stets konfrontiert sieht: „Bist du wieder da?“ und „Du weißt nichts mehr davon, oder?“ Ferner wurde behauptet, dass durch *Veronika beschliesst zu sterben* den BetrachterInnen vor Augen geführt, dass diesen der Tod tatsächlich widerfahren wird und es nicht in deren Händen liegt, daran auch nur das Geringste zu ändern⁵⁷⁷ und folgende These wurde angeführt: Es gibt uns oftmals ein seliges Gefühl, Leidende auf der Kinoleinwand zu sehen, umso schrecklicher ist dann aber die Erkenntnis, selbst nicht anders als diese zu sein.⁵⁷⁸

⁵⁷⁴ Virilio 1990, S. 53.

⁵⁷⁵ vgl.: Hein 2011, S. 76.

⁵⁷⁶ ebenda, S. 134.

⁵⁷⁷ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁵⁷⁸ vgl.: Bloch 1977, S. 178f.

Im Anschluss wurde bezüglich der Frage „Sterben, was ist das?“ auf die Theorie von Thomas Nagel eingegangen.

In der Folge wurde dargelegt, dass *Veronika beschliesst zu sterben* eine träumerische, märchenhafte Atmosphäre vermittelt und die Story an sich als eine „Fabel“ bezeichnet werden kann, welche mit den folgenden Worten beginnt: „Es war einmal ein Mädchen, das sich umbringen wollte ...“⁵⁷⁹ Um eine Parallele zu *Memento* zu ziehen, wurde folgendes Ende von Lennys Geschichte als Anspielung auf ein Märchen formuliert: „Und wenn er nicht gestorben ist, dann rächt er sich noch heute ...“ Aufgezeigt wurde ferner, dass in beiden Filmen die Grenze zwischen der Realität und dem Übernatürlichen ständig neu gezogen werden muss.⁵⁸⁰ Weiters wurde ausgeführt, dass sich sowohl in *Veronika beschliesst zu sterben* als auch in *Memento* Unterhaltungen – zwischen Veronika und Claire sowie zwischen Lenny und der Hostess – finden, in welchen es um das In-eine-bestimmte-Rolle-Schlüpfen geht. Ausgeführt wurde überdies, dass Veronika auf die Frage Claires, ob diese wirklich sterben würde, meint, dass sie nicht warten will. Diesbezüglich wurde erneut – wie bereits im Kontext der narrativen Struktur von *Memento* – auf Virilios „Worauf werden wir warten, wenn wir nicht mehr warten müssen, um anzukommen ...?“⁵⁸¹ zurückgegriffen und wie folgt auf *Veronika beschliesst zu sterben* umgelegt: „Worauf soll Veronika noch warten, wenn sie ihrem Warten eigentlich schon ein Ende gesetzt haben wollte?“

In der Folge wurde dargelegt, dass Veronikas Mutter ein vergleichbares Unverständnis über den Gesundheitszustand einer geliebten Person an den Tag legt, wie auch die Ehefrau von Sammy Jenkins in *Memento*. Ferner wurde Veronikas Charaktereigenschaft aufgezeigt, stets ein bestimmtes Ordnungsprinzip vor Augen zu haben und eine weitere Parallele zu Lenny wurde gezogen, da auch dieser sein Leben – gezwungenermaßen – nach einem von ihm selbst hervorgebrachten System lebt, welches etwa auf der ständigen Wiederholung bestimmter Tätigkeiten beruht.

Anschließend wurde herausgearbeitet, dass das Leben der weiblichen Protagonistin von *Veronika beschliesst zu sterben* in zwei einander entgegengesetzte Richtungen verläuft. Psychisch schreitet deren Genesung voran, körperlich verläuft sie (scheinbar) rückwärts. Diese These wurde mit der narrativen Struktur von *Memento* in einen Zusammenhang gebracht.

⁵⁷⁹ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Emily Young (Regie).

⁵⁸⁰ vgl.: ebenda.

⁵⁸¹ Virilio 1990, S. 55.

Nach einem Exkurs bezüglich der Zeitlichkeit während eines Kinobesuchs wurde in der Folge Virilios These des „Phänomens von Nähe“ auf die Bedeutung der Begriffe „Vergangenheit“, „Gegenwart“ und „Zukunft“ für die Hauptfiguren *Memento* und *Veronika beschliesst zu sterben* umgelegt. Auf Lenny bezogen wurde diese wie folgt umformuliert: Die Gegenwart scheint für ihn blitzschnell zu verschwinden, während die Vergangenheit nur langsam wegrückt. Anders gesagt: Für Lenny ist die Zeit an einem Punkt in der Vergangenheit – dem Moment in dem seine Merkfähigkeit beschädigt wurde – abrupt zum Stillstand gekommen, stehen geblieben. Die Gegenwart dagegen rast für ihn aufgrund des ständigen Verlustes seines Kurzzeitgedächtnisses dahin, wurde beschleunigt oder besser gesagt, sie entsteht für ihn immer wieder neu. Lenny – so wurde ferner behauptet – ist in einer Zeitschleife bestehend aus dem Hier und Jetzt, aus einer unmittelbaren Vergangenheit und Zukunft „gefangen“. Bezogen auf die Situation Veronikas wurde Virilios These wie folgt abgeändert: Je weiter sich Veronika in der Vergangenheit, vor ihrem Suizidversuch, von ihrem Lebenswillen entfernt hatte, umso langsamer zog die vorübergegangene Zeit an ihr vorbei. Veronikas Welt wurde statisch oder besser gesagt, eintönig und aufgrund ihrer Depressionen war ihr die Hoffnung auf bessere Zeiten abhandengekommen, der Blick in die Zukunft, bot ihr keinen Anreiz mehr, weiterzuleben. Nach ihrem Selbstmordversuch und dem dadurch entstandenen irreversiblen Schaden an ihrem Herzen scheint die ihr noch verbleibende wenige Zeit, blitzschnell zu verschwinden, ihre Gegenwart hat eine Beschleunigung erfahren. Festgestellt wurde weiters, dass Lennys und Veronikas jeweilige Gegenwart beschränkt ist, sie stets mit einem Countdown gegen den Nullpunkt konfrontiert sind. Lenny kann sich Neues immer nur für eine sehr kurze Zeit merken, bis alles wieder von vorne beginnt und für Veronika steht das Ende ihrer Zeit auf Erden unmittelbar bevor. Ständig sehen sich beide – wie angemerkt wurde – aufgrund ihrer als beschleunigt wahrgenommenen Gegenwart mit gewissen Störungen konfrontiert, wie beispielsweise durch Injektionen und dergleichen ausgelöste Blackouts oder Erschöpfungszustände.

In der Folge wurde darauf eingegangen, wie die Begriffe „Wirklichkeit“ und „Wahnsinn“, in *Veronika beschliesst zu sterben* bestimmt werden. Bezüglich des zuerst genannten wurde folgende Aussage der Figur Dr. Blake angeführt:

„Die Wirklichkeit ist das, was die Mehrheit der Leute dafür hält. Es ist nicht unbedingt das beste oder logischste Konzept, sondern das, was den Wünschen der Gesellschaft am ehesten entspricht. Manches bestimmt der gesunde Menschenverstand, während sich anderes immer weiter verfestigt, bis alle glauben, dass es so sein sollte [...].“⁵⁸²

⁵⁸² Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, (00:40:25-00:40:39).

Wahnsinn wird im Film als das Unvermögen eigene Vorstellungen anderen mitzuteilen beschrieben, welcher nicht mit Kontrollverlust verwechselt werden darf, denn stets hat man die Wahl zwischen einer Kontrolle über den eigenen Geist und einem Kontrolliert-Werden vom eigenen Geist.

In der Folge wurde bezüglich der Beziehung zwischen Edward und Veronika der Verlust eines geliebten Menschen zum Thema gemacht sowie erneut eine Parallele zu *Memento* gezogen, da auch Lenny einen ebensolchen Trauerfall erleben musste. Bezüglich der märchenhaften Ebene von *Veronika beschliesst zu sterben* wurde folgendes behauptet: Nicht der Prinz rettet das Mädchen, sondern umgekehrt, das Mädchen den Prinzen. Ferner wurden Veronikas Herz sowie auch das von Lenny als „gebrochen“ bezeichnet. Veronika hat sich diesen Schaden durch die Einnahme einer Überdosis verschiedenster Medikamente selbst zuzuschreiben und Lenny leidet an dem Verlust seiner ihm auf grausame Weise entrissenen Frau.

Im Zusammenhang mit „Sterben-Wollen“, „Sterben-Müssen“, „Überleben“ wurde die These von Slavoj Žižek wie folgt auf *Veronika beschliesst zu sterben* umgelegt: Das Dasein von Veronika ist auf die Erwartung an den eigenen Tod ausgerichtet und wenn dieser schließlich erreicht scheint, stellt er sich als sein eigenes Gegenteil heraus, nämlich als ihr Überleben, ihr Weiterleben.

Abschließend wurde auf den visuellen Stil von *Veronika beschliesst zu sterben* eingegangen, welcher – wie erörtert wurde – die Thematisierung grundlegender Probleme des menschlichen Daseins unterstützt, wie beispielsweise Schwierigkeiten mit Beziehungen oder damit, sich im Leben zurechtzufinden. Dieser Film zeigt – wie ausgeführt wurde – den Versuch auf, in einer solchen Situation, in den unglücklichen Zeiten des Daseins, einen Sinn für sich zu finden.⁵⁸³

⁵⁸³ vgl.: Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures, Extras: Interview mit Seamus Tierney (Kamera).

Bibliografie und Quellenangabe

Selbständige Literatur

Arndt, H.W. (Hg.) (1967). *Maurice Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

Arndt, H.W. (Hg.) (2003). *Maurice Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner Verlag.

Balázs, B. (1949). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag.

Balázs, B. (2001). *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bergson, H. (1991). *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Bergson, H. (1972). *Schöpferische Entwicklung*. Zürich: Coron-Verlag.

Bloch, E. (1977). *Spuren. Band 1. Gesamtausgabe in 16 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Bürger, P. (1998). *Das Verschwinden des Subjekts: eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Dech, U.C. (2011). *Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Dilthey, W. (1981). *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Gädtker, H. (2006). *Zeit, Tod und Ewigkeit*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.

Geimer, P. (2002). *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Guardini, R. (1949). *Vom Sinn der Schwermut*. Zürich: Arche Verlag.

Handke, P. (1968). *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hein, M. (2011). *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Hogrebe, W. (1996). *Ahnung und Erkenntnis. Brouillon zu einer Theorie des natürlichen Erkennens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Jaspers, K. (1956). *Philosophie II. Existenzerhellung*. 3. Auflage. Berlin [u.a.]: Springer Verlag.

Kaes, A. (2005). *M*. Nachdruck. London: British Film Institute Publishing.

Konersmann, R. (Hg.) (2003). *Vladimir Jankelevitch. Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Loewy, H. (Hg.) (2002). *Béla Balázs. Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920-1926*. Berlin: Das Arsenal – Verlag für Kultur und Politik GmbH.

Loewy, H. (2003). *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag.

Lukács, G. (1974). *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914). Band 16. Georg Lukács Werke. Frühe Schriften zur Ästhetik I*. Hg. Markus, G. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand Verlag.

Moody, R. A. (2008). *Leben nach dem Tod. Die Erforschung einer unerklärlichen Erfahrung – Das Licht von drüben. Neue Fragen und Antworten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Opfermann, H.-C. (1964). *Die neue Schmalfilm- Schule. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Berufs- und Schmalfilmer, Kameramänner, Regisseure, Dramaturgen, Fernsehamateure und den filmtechnischen Nachwuchs*. Seebuck am Chiemsee: Heering Verlag.

Pontalis J.-B. (1992). *Die Macht der Anziehung. Psychoanalyse des Traums, der Übertragung und der Wörter*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Rissing, T. (2008). *Jenseits von Mythos und Melancholie. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*. Marburg: Schüren Verlag.

von Foerster, H. (1993). *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Waldenfels, B. (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Westerbarkey, J. (Hg.) (2010), *End-Zeit-Kommunikation. Diskurse der Temporalität*. Berlin: Lit Verlag.

Selbständige Literatur – Online

Nietzsche, F. (o.J.). *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*. Zugriff am 02.05.2012 unter <http://home.rhein-zeitung.de/~ahipler/kritik/antichr2.htm>.

DVD

Nolan, C. (Regie). (2010). *Memento* [DVD-Video]. Sauerlach/ Lochhofen: Planet Media Home Entertainment GmbH.

Young, E. (Regie). (2011). *Veronika beschliesst zu sterben* [DVD-Video]. Ahrensfelde: Capelight Pictures.

Unselbstständige Literatur

Adorno, T. W. (2003). Versuch, das Endspiel zu verstehen. In *Gesammelte Schriften* Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Hg. R. Tiedemann, Mitw. G. Adorno, & S. Buck-Morss, & K. Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 281-321.

Arns, I. (2007). History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance. In I. Arns, & G. Horn (Hg.), *History will repeat itself* (S. 38-63). Berlin: Revolver Books.

Balázs, B. (1985). Über lyrische Sensibilität. Die Entstehung der neuzeitlichen Lyrik oder die Geschichte der menschlichen Einsamkeit. In E. Karadi, & E. Vezer (Hg.), *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis* (S. 232-237). Frankfurt am Main: Siedler Verlag.

Baudrillard, J. (1986). Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes. In H. M. Bachmayer, & O. Van de Loo, & F. Rötzer (Hg.), *Bildwelten – Denkbilder* (S. 265-268). München: Boer Verlag.

Bazin, A. (1975). Ontologie des fotografischen Bildes. In H. Bitomsky (Hg.), *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films* (S. 21-27). Köln: M. DuMont Schauberg.

Dilthey, W. (1998). Das Erleben und die Selbstbiographie. In G. Niggli (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (S. 21-32). 2. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hauser, A. (1972). Im Zeichen des Films. In K. Witte (Hg.), *Theorie des Kinos* (S. 131-141). 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kamper, D. (1991). Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen. *Kunstforum international*, 114, S. 86-94.

Kracauer, S. (2005). 3. Die Darstellung physischer Realität. In *Siegfried Kracauer. Werke* Bd. 3: *Theorie des Films. Mit einem Anhang »Marseiller Entwurf«*. Hg. I. Müller-Bach, & I. Belke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 84-112.

Lazarowicz, K. (1977). Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. In Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, & Commission Universitaire der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (Hg.), *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976* (S. 44-60). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Leeb, S. (2009). Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart. *Texte zur Kunst*, 76, S. 29-45.

Luhmann, N. (1993). Ich sehe was, was du nicht siehst. In *Soziologische Aufklärung* Bd. 5: *Konstruktivistische Perspektiven*. Hg. N. Luhmann. 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 228-234.

Luhmann, N. (1997). Was ist Kommunikation?. In F. B. Simon (Hg.), *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktion in der systematischen Therapie*. (S. 19-31). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Lukács, G. (1992). Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“. In J. Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914* (S. 300-305). Leipzig: Reclam Verlag.

Nagel, T. (1994). Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?. In M. Frank (Hg.), *Analytische Theorien des Selbstbewußtseins* (S. 135-152). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Nassehi A. (1992). Sterben und Tod in der Moderne zwischen gesellschaftlicher Verdrängung und professioneller Bewältigung. In A. Nassehi, & R. Pohlmann (Hg.), *Sterben und Tod. Probleme und Perspektiven der Organisation von Sterbebegleitung* (S. 11-26). Berlin [u.a.]: LIT Verlag.

Paul, A. (1981). Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In H. Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis* (S. 208-237). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Peters, K. (2009). Geschichte und Fiktion. Ein Roundtablegespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar, Clemens von Wedemeyer, moderiert von Kathrin Peters. *Texte zur Kunst*, 76, S. 52-67.

Rappl, W. (2011). Übertretungen und Verzweigungen. In Mäandern durch die Stadt. Kursnotizen mit Kommentaren zu einigen Choreographien im Rückblick auf das Labor *Verstehen* im Tanzquartier Wien vom 3. bis 8. März 2008. In H. Ploebst, & N. Haitzinger (Hg.), *Versehen. Tanz in allen Medien* (S. 164-185). München: epodium Verlag.

Schmidt, S. J. (1994). Die Wirklichkeit des Beobachters. In K. Merten, & S. J. Schmidt, & S. Weischenberg (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft* (S. 3-19). Opladen: Westdeutscher Verlag.

Stauff, M. (2001). Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und diskursive Aspekte von Fernsehen. In A. Lösch, & D. Schrage, & D. Spreen, & M. Stauff (Hg.), *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern* (S. 81-100). Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren.

Virilio, P. (1990). Fahrzeug. In K. Barck, & P. Gente, & H. Paris, & S. Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 47-70). Leipzig: Reclam Verlag.

Virilio, P. (1990). Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvere Lotringer. In K. Barck, & P. Gente, & H. Paris, & S. Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 72-82). Leipzig: Reclam Verlag, S. 74ff.

von Foerster, H. (1997). Abbau und Aufbau. In F. B. Simon (Hg.), *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systematischen Therapie*. (S. 32-51). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Žižek, S. (1992). Das Einzelne: Hitchcocks Universum. In M. Bozovic, & M. Dolar, & S. Pelko, & R. Salecl, & A. Zupancic, & S. Žižek (Hg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock*. (S. 199-274). Wien: Turia + Kant Verlag.

Unselbstständige Literatur – Online

Ballhausen, T. (2010). Schaulust und Horror. Soziokulturelle Perspektiven auf PEEPING TOM. *Medienimpulse*, 3. Zugriff am 09.04.2012 unter <http://www.medienimpulse.at/articles/view/247>.

Ernst, W. (2008). Präsenzerzeugung. Wie Medienarchive unseren Zeitsinn ergreifen. Zugriff am 06.04.2012 unter <http://www.zeitraumzeit.at/vortrag/ernst-zeitraumzeit.pdf>.

Metz, C. (1985). Photography and Fetish. *October*, 34, S. 81-90. Zugriff am 12.04.2012 unter <http://www.jstor.org/stable/778490?seq=5>.

Müller, D. (2007, 6. November). Omer Fast bei Arratia, Beer, Berlin. Ohne Drehschluss. *artnet Magazine*. Zugriff am 08.04.2012 unter <http://www.artnet.de/magazine/omer-fast-bei-arratia-beer-berlin/>.

Stakemeier, K. (2009). Reenacting: Aneignen und Abweisen. Zu künstlerischen »Reenactments« als performtem Historismus. *Phase 2*, 32. Zugriff am 08.04.2012 unter <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=691&print=>.

Vogl, J. (2001). Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In L. Engell, & J. Vogl (Hg.), *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien* (S. 115-123). Weimar: Universitätsverlag. Zugriff am 08.04.2012 unter http://www.medientheorie.com/doc/vogl_galilei.pdf.

Internetquellen

http://www.cine-plus.de/newsletter/av/nl_av_online_1009.html (Zugriff am 05.04.2012).

<http://der-film-noir.de> (Zugriff am 14.05.2012).

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/7207/pg7207.html> (Zugriff am 16.05.2012).

<http://www.hannover.de/madeingermanyzwei/kuenstler/fast.html> (Zugriff am 14.05.2012).

<http://www.imdb.de/name/nm0001602/> (Zugriff am 02.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt0209144/> (Zugriff am 02.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt0209144/releaseinfo> (Zugriff am 02.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt0343660/> (Zugriff am 18.05.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1022603/> (Zugriff am 03.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1068678/> (Zugriff am 10.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1068678/releaseinfo> (Zugriff am 10.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1514041/> (Zugriff am 03.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1563738/> (Zugriff am 03.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1637688/> (Zugriff am 21.04.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt1637688/plotsummary> (Zugriff am 21.04.2012).

<http://www.museomagazine.com/filter/Sarah-Rosenbaum-Kranson#OMER-FAST>
(Zugriff am 05.04.2012).

https://www.siemensartsprogram.de/presse/bildende_kunst/archiv/2009/actors_and_extras/index.php?notLoggedIn=1&PHPSESSID=0a8f7469fd18a04c4a6dac5b14ff482f
(Zugriff am 14.05.2012).

<http://www.skip.at/film/15747/> (Zugriff am 19.05.2012).

http://www.vfn-stiftung.org/de/collection/omer_fast/omer_fast.php (Zugriff am 14.05.2012).

<http://www.zitate-online.de/sprueche/wissenschaftler/16362/man-kann-nicht-nicht-kommunizieren.html> (Zugriff am 10.05.2012).

Quellen der Mottos

Selbständige Literatur

Gädtker, H. (2006). *Zeit, Tod und Ewigkeit*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.

Haep, C. (2007). *Zeit und Bildung. Elemente einer christlichen Bildungskultur*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

Leschke, R. (2003). *Einführung in die Medientheorie*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Rissing, T. (2008). *Jenseits von Mythos und Melancholie. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos*. Marburg: Schüren Verlag.

Unselbständige Literatur

Nassehi, A. (1996). Soziale Zeit und Biographie. Soziologisches über Zeit und Lebenszeit. In G. Breloer (Hg.), *Einblicke in die Wissenschaft. Dokumentation der Semester-Eröffnungsvorträge aus zehn Jahren* (S. 167-186). Münster [u.a.]: Waxmann Verlag GmbH.

Peters, K. (2009). Geschichte und Fiktion. Ein Roundtablegespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar, Clemens von Wedemeyer, moderiert von Kathrin Peters. *Texte zur Kunst*, 76, S. 52-67.

Internetquellen

<http://bildergedanken.de/kat-wissenTolstoi.htm> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/kat-zeit2.htm> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-b2.htm#Bernanos> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-b4.htm#Bassani> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-b4.htm#Beckmann> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-b5a.htm#dss> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-d2.htm#Durrell> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-do5.htm#gufdr> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-h2.htm#Heraklit> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-k2.htm#Sorbas> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-m2.htm#Manzoni> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-m2.htm#Miller> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-m3.htm#Melnny> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-m4.htm#McEwan> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-mccarthy.htm#Cormac> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-o.htm#oerkeny> (Zugriff am 08.07.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-o.htm#Onetti> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-r3.htm#Rezzori> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-s.htm#Singer> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-t2.htm#Abgrund> (Zugriff am 25.04.2012).
<http://bildergedanken.de/zitate-w2.htm#Wohmann> (Zugriff am 25.04.2012).

Abstract

Einleitend werden einige Hintergrundinformationen zu Christopher Nolans *Memento* gegeben. Bezüglich des Filmtitels wird auf ein „Erinnere dich“ oder „Merke“ eingegangen. Die narrative Struktur und die Mise-en-scène werden ferner erörtert. Zur Aussage „Erinnerung ist Verrat“ wird in einem Exkurs Omer Fasts Zweikanalvideo *Spielberg's List* behandelt. Daran anschließend werden Modelle von Zeitvorstellungen erläutert und weiters wird Marc Blochs Umgang mit Geschichte dargelegt. Es folgen Ausführungen zu den Themenkreisen „der Körper als ein Medium“, „das fotografische Bild“ und „Rätsel, Geheimnis“. Abhandlungen bezüglich „Wahrnehmung und Wirklichkeit“, „Erinnern und Vergessen“ sowie „Denkprozess und Identitätsbildung“ schließen daran an. Ein Kapitel ist dem Thema „Zeit“ gewidmet.

Aufgrund vieler Parallelen wird vergleichend mit Emily Youngs *Veronika beschließt zu sterben* fortgefahren. Hintergrundinformationen zum Film werden abermals am Anfang gegeben und der kulturgeschichtliche Umgang mit Tod und Sterben wird dargelegt. Die Angst vor dem Tod und die Angst vor dem Sterben werden ferner geschildert. Sowohl die Frage, warum die Protagonistin einen Selbstmordversuch unternimmt als auch jene, warum deren Tod kurz bevor steht, werden beantwortet. Grundlegende Probleme des menschlichen Daseins werden anhand von Beschreibungen einzelner Protagonisten beleuchtet. Auf das im Film behandelte Thema „Selbstmord“ wird eingegangen und mit Ausführungen zum Tabuthema Tod und dessen Metaphern „Schlaf“ und „Vergessen“ ergänzt. Die anschließenden Kapitel setzen sich mit der Frage „Sterben, was ist das?“ auseinander beziehungsweise sind der Thematik „Sinn des Lebens“ gewidmet. Fortgefahren wird mit Erläuterungen bezüglich des märchenhaften Charakters dieses Films. Die Themenfelder „Kontrolle und Kontrollverlust“, „Zeitlichkeit“ sowie „Wirklichkeit und Wahnsinn“ werden ferner behandelt und der Begriff „befriedigendes Helfen“ wird dargelegt. Das „Sterben-Wollen“, „Sterben-Müssen“ und „Überleben“ werden daran anknüpfend erörtert. Abschließend wird der visuelle Stil von *Veronika beschließt zu sterben* beschrieben.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 19. Jänner 1990

Geburtsort: Mistelbach

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

1996 – 2000 Volksschule Matzen-Raggendorf

2000 – 2004 Unterstufe des Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf

2004 – 2008 Oberstufe des Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf

Seit 2008 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

Berufspraxis

Ferialpraktikum Bank Austria im Juli 2008

Ferialpraktikum HYPO NÖ Landesbank im April 2010

Ferialpraktikum HYPO NÖ Landesbank im Juli 2011

Ferialpraktikum HYPO NÖ Landesbank im August 2011

Geringfügige Beschäftigung HYPO NÖ Landesbank seit Mai 2012