

## Gliederung

<b>1 EINLEITUNG.....</b>	<b>2</b>
<b>2 THEORETISCHER HINTERGRUND .....</b>	<b>3</b>
2.1 Begriffsbestimmung „Identität“ und „Selbst“.....	3
2.2 Identitätskonzeption im Wandel der Zeit .....	4
2.3 Modelle der Identitätskonstruktion.....	10
2.4 Konstruktion von Realität.....	17
<b>3 FILMANALYSE VON „MEMENTO“ .....</b>	<b>18</b>
3.1 Inhalt .....	18
3.2 Struktur.....	19
3.3 Stilistische Mittel.....	22
3.4 Identitätsarbeit bei Leonard.....	26
<b>4 DISKUSSION.....</b>	<b>29</b>
<b>5 LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>30</b>
<b>6 ANHANG.....</b>	<b>34</b>

*Eine Film-Analyse von Reimer Bierhals*

# 1 Einleitung

„Du blickst doch nicht durch, Du Freak! [...] Du weißt gar nicht, wer Du eigentlich bist. [...] Du bist was anderes geworden! [...] Gehen wir runter [in den Keller] gemeinsam, dann erfährst Du, wer Du wirklich bist.“

Die letzten Worte, die der Protagonist Leonard Shelby von seinem Opfer zu hören bekommt, bevor er es mit einem Kopfschuss tötet, stehen symptomatisch für das Thema des Spielfilms „Memento“ (USA, 2000): Einem Mann, der sein Kurzzeitgedächtnis verloren hat, als seine Frau vergewaltigt und ermordet wurde, wird die Suche nach dem Täter zum alleinigen Lebenszweck. Eine einheitliche Identität ist ihm durch seinen „Zustand“ verloren gegangen, stattdessen baut er seine jetzige Identität allein um sein Racheprojekt auf. Mit diesem Plot stellt Regisseur und Drehbuchautor Christopher Nolan einige Kernfragen der postmodernen Identitätskonstruktion. Wie in der wissenschaftlichen Diskussion über die Einflüsse der Postmoderne auf das Individuum geht es im Film darum, wieviel kohärente und konsistente Erinnerungen für Identität erforderlich sind. Wieviel Einheitlichkeit muss das Subjekt empfinden, um in einer sich rapide ändernden Welt existieren zu können? Wie kann es diese Einheitlichkeit simulieren, wenn sie objektiv gesehen nicht mehr vorhanden ist?

In dieser Arbeit werden moderne und postmoderne Identitätskonzepte auf die Hauptfigur von „Memento“ bezogen. Damit soll geklärt werden, ob und (wenn ja) wie diese ihre Identität bilden kann und inwiefern diese einer postmodernen Identität gleicht. Dabei wird besonders auf die Theorie der narrativen Identitätskonstruktion (siehe 2.3.5) fokussiert und ihre Bedeutung im Film diskutiert. Allerdings soll „Memento“ auch allgemein unter postmodernen Gesichtspunkten analysiert werden, da sich die Dramaturgie des Films zahlreicher postmodernen Stilmittel bedient.

So ist „Memento“ nicht nur wegen des Thematisierens von Identitätskonflikten ein postmoderner Film. Vielmehr wird darin generell der Wahrheitsgehalt der menschlichen Wahrnehmung in Frage gestellt und dies durch eine komplexe Erzählstruktur umgesetzt. Regisseur Nolan präsentiert die Haupthandlung gegenchronologisch in kleinen Fragmenten, wodurch der Zuschauer - genauso wie der Protagonist im Film - entscheiden muss, inwieweit der aktuell gezeigte Realitätsausschnitt vertrauenswürdig ist, und welche Bedeutung er hat. Zuschauer und Protagonist werden also zu einer Konstruktion der Wirklichkeit gezwungen. Auch dieser Aspekt der Wirklichkeitskonstruktion hat in der Diskussion um die Postmoderne breiten Raum gefunden.

Für die Analyse von „Memento“ wurde der Film mit Hilfe des Kategorisierungsprogramms „Interact“<sup>1</sup> (Version 7) in Sequenzen eingeteilt, um nach Korte (2004) fundierte Aussagen über die Struktur treffen und sich inhaltlich auf die festgelegte Sequenzbezeichnungen (C24-C00 bzw. SW01-SW22) beziehen zu können. Das Sequenzprotokoll mit Transkripten (Seite 43) sowie die Sequenzgrafik (Seite 34) finden sich im Anhang. Darüber hinaus liegt für eine zentrale Szene eine Schnittanalyse vor.

Vor der Filmbesprechung soll jedoch die theoretische Basis gelegt werden, die zum Verständnis der Untersuchung von „Memento“ unter dem Gesichtspunkt postmoderner Identität beiträgt.

---

<sup>1</sup> [www.mangold.de](http://www.mangold.de)

## 2 Theoretischer Hintergrund

In diesem theoretischen Abschnitt gilt es, die Begrifflichkeiten Identität und Selbst sowie Postmoderne zu bestimmen und sie in Beziehung zu einander zu setzen. Es soll versucht werden, zentrale Ideen von psychologischen und soziologischen Identitätstheorien zu skizzieren sowie den Wandel in der Konzeption von Identität in verschiedenen Epochen nachzuzeichnen. Letzteres ist wichtig, da Identitätsprozesse stets mit der konkreten gesellschaftlichen Entwicklung verbunden sind (Kraus, 2000). Auf die Frage nach der Existenz eines einheitlichen Wesenskerns unter den postmodernen Rahmenbedingungen werden als theoretische Lösungsvorschläge für den Identitätskonflikt Keupps (1989; 1999) Konzept der Patchwork-Identität und die Narration als Identitätsarbeit (Gergen & Gergen, 1988; McAdams, 1997) vorgestellt. Zum Abschluss der theoretischen Ausführungen wird der Fokus auf generelle Fragen der Realitätskonstruktion gesetzt, die im postmodernen Zeitalter von besonderer Bedeutung und gerade bei der Analyse von „Memento“ zu thematisieren unumgänglich sind.

### 2.1 Begriffsbestimmung „Identität“ und „Selbst“

Zieht man den Fremdwörterduden (Duden, 1985) heran, so findet man „Identität“ erklärt als: „a) vollkommene Gleichheit oder Übereinstimmung (in Bezug auf Dinge od. Personen); Wesensgleichheit; das Existieren von jmdm., etw. als ein Bestimmtes, Individuelles, Unverwechselbares; b) die als 'Selbst' erlebte innere Einheit der Person (Psychol.).“ Interessanterweise wird der Begriff „Identifikation“ unter anderem beschrieben als „emotionales Sichgleichsetzen mit einer anderen Person od. Gruppe u. Übernahme ihrer Motive u. Ideale in das eigene Ich (Psychol.)“ (Duden, 1985). Allein aus dieser Gegenüberstellung wird ersichtlich, dass es zwei Perspektiven von Identität gibt: Die Innensicht ist das Bewusstsein, sich selbst als einheitlich und kohärent wahrzunehmen. Die Außensicht umfasst die Anerkennung der eigenen Person als gleichbleibend durch das soziale und kulturelle Umfeld. Letzteres stellt also die soziale Komponente von Identität dar, auf die die Erläuterung des Begriffs Identifikation abhebt. Daher haben soziale Rollen großen Einfluss auf das Identitätsgefühl, denn sie stellen die Übereinstimmung von Selbst- und Fremdwahrnehmung her (Kraus, 2000).

Das Selbst kann gesehen werden als Gesamtheit aller Vorstellungen über einen selbst und die eigenen Beziehungen zur Umwelt ([www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de)). Das Konzept des „Selbst“ bringt zum Ausdruck, „daß das erlebende Subjekt sich seiner selbst bewußt und zugleich sich selbst zum Objekt wird“ (Dorsch, 1982, S. 598). Erikson (1973) stellt dem veränderlichen Selbst als Objekt der eigenen Betrachtung das „Ich“ als organisierende Zentralinstanz gegenüber, „das jeweils verlangt, mit allen zurückliegenden und in Aussicht stehenden Selbsten in Übereinstimmung gebracht zu werden“ (Erikson, 1973, S. 191). Identität schließt also ein kohärentes Selbstkonzept ein (Kraus, 2000). Es kommt einer Investition in sinnstiftende Ziele und Normen gleich. Dazu gehören Versuche der Aktualisierung von Vorstellungen über ein ideales Selbst im Sinne einer inneren Verpflichtung (Marcia, 1966). Das dtv-Wörterbuch für Psychologie (Fröhlich, 2000) schließlich versteht unter Identität eine „Bezeichnung

für eine auf relativer Konstanz von Einstellungen und Verhaltenszielen beruhende, relativ überdauernde Einheitlichkeit in der Betrachtung seiner selbst oder anderer“ (S. 233).

All diese Definitionen spiegeln das moderne Verständnis von Identität wieder, mit der Betonung von Kontinuität über die Zeit, Konsistenz über verschiedene Situationen hinweg sowie Individualität (sich von anderen Menschen abzuheben). Es wird davon ausgegangen, dass ein Mensch durch relativ stabile Merkmale erkennbar bleibt; wobei es freilich nicht nur um äußere Erkennungsmerkmale wie Aussehen oder Sprache, sondern vor allem um Persönlichkeitseigenschaften, Einstellungen, Werte und Fähigkeiten geht.

Postmoderne Identitätskonzepte verabschieden sich von dem Gedanken der Einheitlichkeit und Dauerhaftigkeit. Sie stellen dagegen eine Struktur der Vielteiligkeit, die sich stetig wandelt und aus der je nach Situation das passende Identitätsversatzstück aktiviert wird. Die Versatzstücke werden aus zahlreichen Identifizierungsangeboten gewählt, mit denen der postmoderne Mensch konfrontiert wird (Gergen, 1991). Für diesen Prozess wurden plastische Begriffe gefunden. So sprechen Hitzler und Honer (1994) von einer „Bastelexistenz“, während Keupp (1989) die Bezeichnung „Patchwork-Identity“ eingeführt hat. Allerdings gibt es unter den Theoretikern Differenzen, inwieweit die Bastelarbeit bzw. das Verknüpfen der einzelnen Teilidentitäten zu einem kohärenten Flickenteppich glückt bzw. glücken muss. Die Pessimisten behaupten: Wir picken uns aus der Flut der Identifizierungsangebote zwar Gefälliges heraus, können aber die Versatzstücke nicht mehr zusammenkitten; sie bleiben unverbunden („übersättigtes Selbst“, Gergen, 1991). Die Kritiker dieser Auffassung halten entgegen, dass wir durch Erzählen unseres persönlichen „Heldenepos“ unsere multiplen Selbste in eine kohärente, stimmige Gesamtstruktur bringen. Giddens (1991) nennt deshalb das Selbst ein „reflexives Projekt“, während McAdams (1996) von der „narrativen Persönlichkeit“ spricht.

Ehe auf Identitätskonzeptionen im einzelnen eingegangen wird, soll geklärt werden, welche Faktoren eine postmoderne Identität von einer modernen Identität oder einer Identität im Zeitalter der Aufklärung unterscheidet. Zu diesem Zweck werden die äußeren Rahmenbedingungen im Laufe der Geschichte skizziert, die Einfluss auf die Identitätsbildung nehmen.

## **2.2 Identitätskonzeption im Wandel der Zeit**

Der Identitätsbegriff hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. Er beruht stark auf dem vorherrschenden Weltbild, welches wiederum durch die sozialen, wirtschaftlichen und technischen Gegebenheiten einer Zeit gespeist wird. Stuart Hall (1992) unterscheidet drei verschiedene Auffassungen von Identität, die mit einem bestimmten Zeitalter gekoppelt sind. Diese sind das Subjekt der Aufklärung, der Moderne und der Postmoderne und werden in Anlehnung an Hall im Folgenden dargestellt.

### **2.2.1 Identitätskonzeption der Aufklärung**

Unter Aufklärung wird eine geistesgeschichtliche Epoche verstanden, in der eine gesellschaftskritische Bewegung in Europa im 17. und 18. Jahrhundert den Prozess der Säkularisierung und die

Orientierung an der experimentalwissenschaftlichen Erkenntnismethode einleitete und damit den Weg in die moderne Welt wies. Kennzeichnend für dieses Zeitalter ist die Grundüberzeugung von der Autonomie der menschlichen Vernunft (Meyer, 1992). Traditionelle Werte, Institutionen, Konventionen und Normen werden in Frage gestellt, um ihre rationale Legitimation zu überprüfen (Encarta, 2005). Durch die Abkehr von Traditionen und dem Aufbrechen der mittelalterlichen Ständeordnung, wie sie durch die Französische Revolution markiert ist, wird der Mensch nicht mehr als ein Vertreter seiner strikt hierarchisch abgegrenzten sozialen Schicht (Adel, Klerus, Bürger, Bauern) gesehen, sondern als vollkommen zentriertes und vereinheitlichtes Individuum betrachtet. Baumeister (1987) und Giddens (1991) betonen, dass sich die Identitätsfrage unter den traditionellen Bedingungen nicht gestellt habe, da sie durch Abstammung, Geschlecht oder sozialen Status bestimmt war: „The idea that each person has a unique character and special potentialities that may or may not be fulfilled is alien to pre-modern culture.“ (Giddens, 1991, S. 74).

Die Annahme eines stabilen, inneren Wesenskern ist zentral für den Wandel in der Identitätskonzeption während der Zeit der Aufklärung. Zahlreiche Neuerungen in den Naturwissenschaften beeinflussen die Weltsicht dieser Zeit nachhaltig. So ist Descartes, einer der Väter der modernen Philosophie, von einer rationalistisch-mechanischen Denkweise geprägt<sup>2</sup>. Er sieht die Fähigkeit zum Zweifeln als Beweis für die Gewissheit der eigenen Existenz an („Cogito, ergo sum“). Damit stellt er das bewusste, rationale Subjekt in das Zentrum seiner Betrachtung. In diesem Punkt stimmt er mit John Locke, dem Begründer des Empirismus<sup>3</sup>, überein. Auch Locke betrachtet die Person als intelligentes Wesen, welches zu Vernunft fähig ist. Allerdings geht Locke im Gegensatz zu Descartes davon aus, dass der Mensch bei Geburt noch ein weißes Blatt sei („tabula rasa“), das erst durch die Erfahrungen im Leben beschrieben werde. Darüber hinaus führt Locke den Begriff des Selbstbewusstseins ein, welches die Identität einer Person konstituiert. Der Mensch sei zur Selbstreflexion fähig, das heißt, er könne sich selbst zum Objekt seiner Betrachtung machen und erkenne sich dabei als selbes denkendes Wesen zu verschiedenen Zeiten und Orten.

„For since consciousness always accompanies thinking, and it is that that makes every one to be what he calls 'self', and thereby distinguishes himself from all other thinking things; in this alone consists personal identity, i. e., the sameness of a rational being: and as far as this consciousness can be extended backwards to any past action or thought, so far reaches the identity of that person; it is the same self now it was then; and it is by the same self with this present one that now reflects on it, that that action was done.“ (Locke (2000): Of identity and diversity, S. 343)

Mit dieser Sichtweise betont Locke die Bedeutung von Gedächtnis für die Bildung von Identität. Er kann damit als Verfechter des psychologischen Ansatzes von Identität in der Philosophie gesehen werden (Olson, 2005).

<sup>2</sup> Descartes versuchte beispielsweise das Leib-Seele-Problem, also die philosophische Frage, wie Körper und Geist zusammenhängen, mit einer Zwei-Substanzen-Lehre zu lösen, indem er eine physikalische Verbindung annahm.

<sup>3</sup> Empirismus, philosophische Richtung, die davon ausgeht, dass alle Erkenntnis auf Erfahrung beruht und dabei die Möglichkeit einer Erkenntnis a priori bestreitet. (Encarta, 2005)

## 2.2.2 Identitätskonzeption der Moderne

Durch rasanten technologischen Fortschritt, der die Epoche der Industrialisierung samt einem neuen Klassenbewusstseins hervorbringt, steigert sich zunehmend die Komplexität der modernen Gesellschaft. Das moderne Zeitalter ist durch große Umbrüche charakterisiert. Für Hall (1992) ist der Wandel das zentrale Merkmal moderner Gesellschaften: „Modern societies are [...] by definition societies of constant, rapid and permanent change“ (S. 277). Giddens (1990, 1991) macht für die Dynamik des modernen Zeitalters drei Faktoren verantwortlich: die Entkopplung von Zeit und Raum, die „Entbettung“ sozialer Aktivitäten aus dem lokalen Kontext und Reflexivität über das soziale Leben. In vor-modernen Gesellschaften waren Raum und Zeit insofern verbunden, dass sich das soziale Leben im Hier und Jetzt abspielte. Moderne soziale Organisationen sind dagegen auf raum-zeitliche Trennung angewiesen, um die Handlungen zahlreicher Personen an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Zeiten zu koordinieren. Mit „Entbettung sozialer Aktivitäten“ meint Giddens (1990, 1991) die Schaffung abstrakter Systeme wie einheitliches Geld als Austauschmittel und die Ausdifferenzierung der Arbeitsteilung mit der Schaffung von Experten. Unter der Reflexivität der Moderne wird der institutionalisierte Gebrauch von sozialem Wissen verstanden, was durch das Aufkommen der Sozialwissenschaften ermöglicht wurde. Durch sie wurden die unbewussten (Psychoanalyse) und gesellschaftlichen Anteile (Soziologie) am Subjekt aufgedeckt.

Die Komplexität der modernen Gesellschaft spiegelt sich nach Hall (1992) in einer erweiterten Identitätskonzeption wieder. In das Verständnis von Subjekt wird nun die gesellschaftliche Funktion einer Person einbezogen. Das Subjekt formiert sich demnach im ständigen Diskurs mit der Außenwelt. Sein innerer Kern existiert also – im Gegensatz zur Sicht der Aufklärung - nicht autonom, sondern konstituiert sich erst im Verhältnis zu Anderen, d. h. aufgrund der Mitgliedschaft in größeren sozialen Beziehungen. Umgekehrt beeinflusst es durch seine Handlungen selbst die Prozesse und Strukturen seiner Umgebung. Ein Hauptvertreter dieser interaktionistischen Auffassung von Identität ist Mead (1934), der die Dialektik von Subjekt und Gesellschaft mit einem Wechselspiel zwischen zwei Elementen des Selbst, dem spontanen „I“ und den von antizipierten Erwartungen der anderen geprägten „me“, kennzeichnete.

„The 'I' is the response of the organism to the attitudes of the others; the 'me' is the organized set of attitudes of others which one himself assumes. The attitudes of the others constitute the organized 'me', and then one reacts toward that as an 'I.'“ (Mead, 1934, S. 175).

Mead (1934) erläutert die Interaktion von „I“ und „Me“ am Beispiel eines Basketball-Spielers. Dieser spielt am besten, wenn er so agiert, wie es seine Teamkollegen erwarten. Durch das „me“ sind diese Erwartungen „des generalisierten Anderen“ repräsentiert; durch das „I“ gibt der Spieler zu erkennen, dass er eine eigene, einmalige Identität (in dem Beispiel eine einzigartige Spielweise) innerhalb der gestellten Erwartungen zu bewahren versucht. Das „me“ beschneidet also in gewisser Weise das „I“, dieses kann sich aber nur über den Weg des „me“ verständigen. Der von Mead vertretene Interaktionismus versteht das soziale Geschehene als einen offenen, dynamischen Prozess mit dem Ziel der fortwährenden Integration (Krappmann, 1973): „Jedes Individuum muss sich ständig bemühen, seine

Beteiligung an Interaktionen und somit zugleich auch sein 'Selbst' beziehungsweise seine 'Identität' neu zu stabilisieren“ (S. 21). Mit dieser Konzeption wird die Kluft zwischen innerer (persönlicher) und äußerer (öffentlicher) Welt überbrückt (Hall, 1992). Identität ist aus soziologischer Perspektive sowohl die vorweggenommenen Erwartungen der anderen als auch die eigenen Antworten des Individuums (Krappmann, 1973).

Mit der Abkehr der traditionellen, vormodernen Ordnung fällt die festgelegte Rollenstruktur weg, es bieten sich Wahl- und Identifikationsmöglichkeiten, die eigene Identität muss ausgearbeitet werden, sie wird nicht mehr ererbt. Giddens (1991) spricht deshalb vom Selbst als ein reflexives Projekt, welches nach Authentizität strebt: „In the setting of modernity [...] the altered self has to be explored and constructed as part of a reflexive process of connecting personal and social change“ (Giddens, 1991, S. 33). Aus dieser Sicht stellt Identität nicht eine Ansammlung von Eigenschaften noch eine Resultat von Interaktionsprozessen dar, die ein Individuum durchlebt. Vielmehr besteht sie darin, wie die persönliche Geschichte erzählt und konstruiert wird („[...] the capacity to keep a particular narrative going“, Giddens, 1991, S. 54).

Wichtig ist, dass im klassisch, modernen Identitätsverständnis immer noch von einem wahren Identitätskern ausgegangen wird, trotz der Entfremdungsprozesse durch das Aufbrechen der Gesellschaftsform und der damit einhergehenden unterschiedlichen, z. T. im Konflikt stehenden Rollenerwartungen, denen das moderne Subjekt ausgesetzt ist. Diese wahre Identität mag zwar mitunter verdeckt sein (siehe Identitätsdiffusion bei Erikson, 1950), sie wird jedoch nichtsdestotrotz als vorhanden angenommen. Entsprechend scheint dem modernen Subjekt die Integration der verschiedenen Rollenpositionen, die sich als Teilidentitäten manifestieren, noch zu gelingen.

### **2.2.3 Identitätskonzeption der Postmoderne**

Ob die Integration von Teilidentitäten unter der postmodernen Konzeption von Identität ebenfalls noch möglich erscheint, ist umstritten (siehe Keupp et al., 1999). Der postmoderne Blickwinkel unterstellt nach Hall (1992), dass jegliche gesicherte oder essentialistische Konzeption von Identität, die seit der Aufklärung das Wesen des Seins bestimmte, obsolet geworden ist. Aufgrund der Flut von Identifizierungsangeboten, transportiert über die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien, werden in der Postmoderne tradierte Lebensentwürfe entwertet und zahlreiche von Alternativmöglichkeiten aufgezeigt – daher dominieren Vielheit und Differenz (Welsch, 2002). Das Subjekt sieht sich einem Identitätsdruck ausgesetzt, welchem es schwer mit einer einheitlichen Identitätskonstruktion begegnen kann. Welsch (2002) erachtet Identität deswegen nicht mehr als monolithisch, sondern nur noch als plural möglich, da sich das Leben als Übergang zwischen unterschiedlichen Lebensformen abspielt: „'Crosscutting identities' sind heute glaubhafter als Monismus-Schwüre.“ (Welsch, 2002, S. 192). Die Postmoderne ist also gekennzeichnet durch totale Akzeptanz von Flüchtigkeit, Fragmentierung und Diskontinuität. Harvey (1989) formuliert es folgendermaßen: „Postmodernism swims, even wallows, in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is“ (S 41).

Was sind die Gründe für diese „Verfassung radikaler Pluralität“ (Welsch, 2002, S. 4)? Obwohl sich die Theoretiker uneins sind, ob man, wie Gergen, 1991, überhaupt von einer postmodernen Epoche sprechen könne oder ob es sich nicht eher um eine Anhäufung zentraler Themen der Moderne handle (Giddens, 1990, bevorzugt deshalb den Begriff radikalisierte Moderne; Hall 1992 und Welsch, 2002, gebrauchen den Term Spätmoderne), besteht Übereinkunft über die technologischen, wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Faktoren, die eine Fragmentierung von Identität nach sich ziehen. Diese Faktoren sind vor allem die Dominanz der Informationstechnologien (namentlich des Internet) und die beschleunigte Globalisierung, wodurch die lokale Umgebung als Bezugspunkt für das Handeln an Bedeutung verliert (Giddens, 1990, 1991).

Generell müssen fünf Dimensionen der Globalisierung unterschieden werden (Eickelpasch & Rademacher, 2004). Die grundlegende soziale Globalisierung ist charakterisiert durch die Eröffnung des Welthorizonts für das Alltagshandeln und einer Raum-Zeit-Verdichtung (Harvey, 1989).

„As space appears to shrink to a 'global' village of telecommunications and 'spaceship earth' of economic and ecological inter-dependencies – to use just two familiar and everyday images – and as time horizons shorten to the point where the present is all there is, so we have to learn to cope with an overwhelming sense of compression of our spatial and temporal worlds.“ (Harvey, 1989, S. 240).

Wegen dieser Kompression rückt die Welt näher zusammen. Eine weitere Ausprägung der Raum-Zeit-Verdichtung ist der Transfer von Abbildern realer Orte über die Medien, welche für den Betrachter mitunter realer (weil plakativer) wirken als die Realität. Die Raum-Zeit-Verdichtung ist allerdings kein neues Phänomen der Postmoderne, sondern kann bereits in der Moderne beobachtet werden. Neu ist allerdings die Beschleunigung des Prozesses. Durch das immense Innovationstempo, sinken die Halbwertszeiten des aktuell relevanten Wissens rapide. Die Schnellebigkeit kommt auch „in den beschleunigten 'Umschlagzeiten' von Lebensstilkulturen und Identitätsformen“ (Eickelpasch & Rademacher, 2004, S. 59).

Diese Umschlagzeiten finden sich auch in der Identitätskonstruktion wieder, indem sich diese flexibel und schnell an die äußeren Anforderungen anpasst. Hall (1992) betrachtet deshalb eine vollständig vereinheitlichte, kohärente Identität als Fantasie:

„Identity becomes a 'moveable feast': formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us. [...] The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent 'self'. Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that our identifications are continuously being shifted about.“ (Hall, 1992, S. 277)

Nur durch die Schaffung eines persönlichen Mythos als tröstliche Geschichte unseres Selbst könne die Illusion der Einheitlichkeit aufrecht erhalten werden, behauptet Hall (1992). Die Schaffung dieses persönlichen Mythos ist erforderlich, weil alte Gewissheiten ihren Absolutheitsanspruch verloren haben. So konstatiert Lyotard (1986) als Grundbedingung für die postmoderne Dezentrierung die Verabschiedung von einheitsstiftenden Metaerzählungen wie beispielsweise Religion oder der Ost-West-Gegensatz. Der einzelne kann also nicht mehr auf fest etablierte Denk- und Verhaltensmuster zurückgreifen, sondern muss sich für Möglichkeiten entscheiden und sich seine eigenen Weltanschauungen



zurecht legen. Aus diesem Grund betrachtet Welsch (2002) Identität unter postmoderner Perspektive als bewusste Wahl unter verschiedenen Optionen:

„Es geht nicht mehr um Anpassung an eine Welt, sondern um Wahl der passenden Welt. In der Vielfalt der Möglichkeiten gilt es diejenigen zu finden, die zu einem passen und zu denen man paßt. Man muß auswählen im doppelten Sinn: man hat auszusondern, was einem produktive Umwelt nicht zu sein vermag, und man soll erwählen, was Entfaltungsraum sein kann. Diesen zu finden wird zu einer neuen Kunst. Das geschieht gegenwärtig unter Freiheit ebenso wie unter Druck. Denn auch, wenn die Wahlmöglichkeiten eklatant gestiegen sind, erweisen sich die Traumwahlen oft als verbarrikadiert und die Erstwahlen als falsch.“ (S. 205)

Unter den postmodernen Rahmenbedingungen ist Identität weniger durch die Herstellung von Einheit als durch die Betonung von Differenz gekennzeichnet (Häußler, 1998). Identifikation besteht demnach durch Abgrenzung, gemäß der Devise „sich unterscheiden von...“. Wird dadurch das moderne Streben nach dem Aufspüren seines „wahren Selbst“ durch ein postmodernes „Identity surfing“ abgelöst? Gergen (1991) beantwortet diese Frage mit „ja“. Auf Grundlage des von ihm vertretenen sozialen Konstruktivismus (siehe 2.4) betont er, dass Menschen vor allem durch kulturell geprägte selektive Wahrnehmungen, Sprache und Interaktion mit anderen Menschen Konzepte über sich selbst entwickeln. Weil diese Selbstkonzepte die soziale Welt widerspiegeln und die Welt durch die beschriebenen postmodernen Entwicklungen komplexer wird, ist seiner Ansicht nach Einheitlichkeit und Kohärenz in den Selbstkonzepten immer seltener anzutreffen. Durch die Entwicklung der neuen Kommunikationstechniken würden die sozialen Beziehungen dermaßen anwachsen, dass das Individuum in einen Prozess der sozialen Sättigung gerät. Die Folgen sei ein multiphrener Zustand, der durch die Erfahrung unbegrenzter Multiplizität gekennzeichnet ist: „[...] as we become increasingly conjoined with our social surroundings we come to reflect those surroundings. There is a populating of the self, reflecting the infusion of partial identities through social saturation. And there is the onset of a multiphrenic condition, in which one begins to experience the vertigo of unlimited multiplicity“ (S. 49). Unter postmodernen Bedingungen ist die Annahme eines „wahren Selbst“ nach Gergens Ansicht kontraproduktiv. Je mehr das Individuum wahrnimmt, wie flexibel es sich auf verschiedene Kontexte einstellen kann, desto weniger mache die Suche nach einer Kernidentität Sinn. Sie würde unter den postmodernen Bedingungen keinen Halt mehr geben.

"The postmodern condition more generally is marked by plurality of voices vying for the right to reality - to be accepted as legitimate expressions of the true and the good [...] Under postmodern conditions, persons exist in a state of continuous construction and reconstruction; it is a world where anything goes that can be negotiated. Each reality of self gives way to a reflexive questioning, irony, and ultimately the playful probing of yet another reality. The center fails to hold." (Gergen, 1991, S. 71)

Erfahrungen könnten aufgrund der Komplexität nicht mehr zu einem Gesamtbild zusammengefügt werden. Sie bleiben fragmentiert. Resultat sei eine Nachahmungs- oder Flickwerk-Persönlichkeit („pastiche personality“, S. 150), die Gergen, 1991 als soziales Chamäleon beschreibt, welches ständig Identitätsbruchstücke von allen möglichen Quellen borgt und diese je nach Wunsch oder Nützlichkeit zusammenbaut. Dem „wahren“ Selbst der Moderne stellt Gergen das Beziehungs-Selbst gegenüber. Was das Individuum ausmacht sei keine persönliche Essenz in Form von wahren Gefühlen oder

tiefem Glauben, sondern wie es in sozialen Gruppen gemacht wird: „We appear to stand alone, but we are manifestations of relatedness“ (Gergen, 1991, S. 170).

Allerdings gibt es unter den postmodernen Theoretikern auch eine Gegenströmung, die zwar die Merkmale der Multiplizität nicht leugnet, jedoch eine Möglichkeit für das Subjekt sieht, doch noch die divergierenden Selbstkonzepte unter eine einheitliche Ordnung zu stellen (z. B. Keupp et al., 1999; McAdams, 1997; siehe 2.3.5).

## **2.3 Modelle der Identitätskonstruktion**

Nachdem Identitätsvorstellungen unter einer zeithistorischen Perspektive eingeordnet wurden, sollen nun Modelle der Identitätskonstruktion dargestellt werden. Dabei werden den klassischen Ansätzen von Erikson und Marcia, die Identität als Art Reifungsprozess sehen, sowie der interaktionistischen Sichtweise Goffmans (der Mensch als Schauspieler) die postmodernen Ansätze von Keupp und Mitarbeitern sowie von McAdams gegenübergestellt, die im Gegensatz zu Gergen (1991) Möglichkeiten beschreiben, die Vielheit der Teilidentitäten zu organisieren.

### **2.3.1 Moderne Identitätsbildung als Ziel der Adoleszenz (Erikson)**

Mit seiner psychosozialen Identitätstheorie hat Erikson (1950, 1973) erstmals die Identitätsbildung als Entwicklungsaufgabe ins Blickfeld gerückt. Ursprünglich ein Vertreter der Psychoanalyse, betont Erikson, dass Heranwachsende ihre frühen Identifikationen zu einer Ich-Identität integrieren müssten. Dabei sei das Individuum auf die Anerkennung anderer angewiesen. Identität versteht er als einen Beurteilungsmaßstab relativer psychosozialer Gesundheit. Als Gegenpol einer gelungenen Identität setzt Erikson (1950, 1966) Identitätsdiffusion entgegen, was er als „eine Zersplitterung des Selbstbildes [...], ein(en) Verlust der Mitte, ein Gefühl der Verwirrung und in schweren Fällen die Furcht vor völliger Auflösung“ betrachtet (Erikson, 1973, S. 154). Diese Diffusion kann auftreten, wenn das Individuum gleichzeitig sehr unterschiedlichen Erwartungen ausgesetzt ist. Gelungene Ich-Identität zeichnet sich dagegen durch Gleichheit, Kontinuität und ein Gefühl für Authentizität aus. In Eriksons Stufenmodell reift die Persönlichkeit im frühen Lebenslauf heran, indem das Individuum eine Abfolge psychosozialer Krisen löst, d. h. indem es verschiedene Rollen annimmt, bestimmten sozialen Erwartungen gerecht wird, aber auch wieder in Frage stellt, mit anderen interagiert und die dabei entstehenden Spannungsverhältnisse austariert. „Das Vertrauen darauf, dass diese Balance erreichbar ist und als befriedigend erlebt werden kann, ermöglicht Identität: ich bin der, als den die anderen mich wahrnehmen; [...] auch über Veränderungen hinweg werde ich zu meinen Plänen stehen und die Anerkennung der anderen gewinnen können“ (Krappmann, 1992, S. 105). Als Voraussetzungen für eine gelungene Identitätsbildung nennt Erikson den Aufbau stabiler Ich-Grenzen in der frühen Kindheit sowie die Einheit des Selbst. Sind die Gegensätze im Selbst zu divergent, so dass das Ich eine Synthese nicht mehr zu leisten im Stande ist, bricht nach Erikson eine Identitätskrise aus.

Während Erikson mit dem Streben nach Einheitlichkeit in Auseinandersetzung mit Identifikationsangeboten eine klassisch moderne Position vertritt, wirkt die Beschreibung seines Modells der problematischen Identitätsdiffusion erstaunlich postmodern. Sie ist geprägt durch drei Problembereiche: Verlust der Beziehungsfähigkeit, der Zeitperspektive und des Werksinns. Der Verlust der Zeitperspektive besteht in dem Gefühl, „in großer Zeitbedrängnis zu sein, zugleich aber auch, den Zeitbegriff als eine Dimension des Lebens verloren zu haben. Der junge Mensch fühlt sich gleichzeitig sehr jung, fast babyhaft, und uralte“ (Erikson, 1973, S. 159). Die Diffusion des Werksinns äußert sich in der akuten Störung der Leistungsfähigkeit, „entweder in der Form, daß sie unfähig sind, sich auf irgendwelche Arbeiten zu konzentrieren, oder in Gestalt einer selbstzerstörerischen, ausschließlichen Beschäftigung mit irgendwelchen einseitigen Dingen“ (S. 161).

### 2.3.2 Identity-Status-Modell von Marcia

Aufbauend auf Erikson hat Marcia (1966, 1989) die Polarität zwischen gelungener Identität versus Identitätsdiffusion zugunsten eines Vier-Felder-Schemas aufgelöst (vier Stadien des Identitätszustandes) und sein Konzept mit einem Identity-State-Interview operationalisiert und empirisch untersucht. In seinen Untersuchungen stellte er fest, dass sich der Anteil des Diffusionsstatus ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre von 20 auf 40 Prozent erhöht hat (Marcia, 1989). Immer mehr Jugendliche sahen sich also nicht mehr auf stabile, verbindliche und selbstverpflichtende Beziehungen, Orientierungen und Werte festgelegt. Marcia versuchte die Zunahme der Diffusion durch die Differenzierung des Konzepts zu erklären. Es müsse, so seine These, eine neue kulturell adaptive Form der Diffusion geben, die funktional sei. Wo gesellschaftliche Rahmenbedingungen Unverbindlichkeit und Unentschiedenheit nahelegen, macht es demnach Sinn, sich nicht festzulegen, sondern Chancen zu ergreifen, wo sie sich bieten, ohne dabei auf andere Wahlalternativen gänzlich zu verzichten. Damit zielt diese Konzeption auf postmoderne Gegebenheiten ab.

### 2.3.3 Identität als soziale Konstruktion

Einen Gegenpol zu diesen beiden Reifungstheorien nimmt Goffman (1976) mit seinem interaktionistischen Standpunkt von Identität ein. Identität beruht demnach auf Rollen. Mit der Konstruktion und Festigung der Rolle formt sich Identität. Goffman (1976) wählt zur Erläuterung die Theater-Metapher, wobei er jegliche soziale Umgebung als Bühne deutet, auf der eine bestimmte Rolle gespielt wird. Er unterscheidet zwischen dem Selbst als Darsteller (persönlicher Identität) und dargestelltem Selbst (Rolle, soziale Identität). Wenn persönliche und soziale Identität in Balance sind, liegt Ich-Identität vor. Mit dem Begriff des Ensembles zielt Goffman (1976) auf die Darstellungen von Gruppen. Er weist darauf hin, dass es bei der Aufführung auch zur Selbsttäuschung kommen kann, dann nämlich, wenn ein Darsteller von seinem eigenen Spiel gefangen genommen wird und „dem von ihm erzeugten Eindruck einer Realität für die, und zwar für die einzige Realität hält“ (S. 76). Der Schauspieler werde damit zu seinem eigenen Publikum.

„Vermutlich hat er sich die Maßstäbe, die er vor anderen aufrechterhalten will, so zu eigen gemacht, daß er ihnen gemäß auch ohne fremde Beobachter zu handeln sucht. Dann wird es für ihn in seiner Zuschauerrolle die diskreditierenden Tatsachen, die er über die Darstellung in Erfahrung bringen mußte, vor sich selbst zu verbergen. Umgangssprachlich ausgedrückt: Es wird Dinge geben, die er weiß oder gewusst hat und die er vor sich selbst nicht zugeben darf“ (Goffman, 1976, S. 76)

Goffman nimmt mit der Selbsttäuschung Bezug auf das klinische Phänomen einer dissoziativen Störung, deren Hauptmerkmal ein Verlust der integrativen Funktion von Wahrnehmung, Gedächtnis und Bewusstsein - umgangssprachlich Identitätsverlust oder Persönlichkeitsspaltung - ist Dorsch (1998). Nach Fröhlich (2000) treten dissoziative Störungen häufig im Zusammenhang mit tiefgreifenden Erlebnissen oder schweren Belastungen auf. Das DSM-IV führt als eine Hauptform die dissoziative Amnesie an, welche charakterisiert ist durch die Unfähigkeit, wichtige persönliche Informationen, in der Regel traumatische oder belastende Inhalte, in einem weit über Vergesslichkeit hinausreichendem Maße erinnern zu können.

Für die Analyse von „Memento“ aufgrund des Gedächtnisverlustes des Protagonisten interessant sind Goffmans (1965) Ausführungen zur Identitätsbildung unter Einflussnahme von Stigmabewältigung. Als eine Technik des Stigma-Managements nennt er die Möglichkeit des Täuschens. Um als „normales“ Individuum behandelt zu werden, führt die täuschende Person ein Doppelleben, das eines Stigmatisierten und das eines „Normalen“, was zu Identitätsschwankungen führen kann. Der Stigmatisierte lebt somit ein Leben in Angst und unter dem Erfolgsdruck, bei der Interaktion mit „Normalen“ nicht zu versagen. Am erfolgreichsten seien stigmatisierte Personen im Umgang mit „normalen“ Menschen wenn sie auf einer „als ob“-Basis der scheinbarer Normalität handelten: „[...] for in many cases the degree to which normals accept the stigmatized individual can be maximized by his acting with full spontaneity and naturalness as if the conditional acceptance of him, which he is careful not to overreach, is full acceptance“ (Goffman, 1965, S. 122 f.). Erwartet wird also von der gehandicappten Person eine Gratwanderung. Sie soll eine Identität aufbauen, die scheinbar den sozialen Erwartungen entspricht, aber dies gleichzeitig in dem Bewusstsein, diese Erwartungen nie erfüllen zu können.

### 2.3.4 Patchwork der Identitäten (Keupp)

Den Projekt- und Prozesscharakter von Identität stellen Keupp (1989) sowie Keupp und Mitarbeiter (1999) der klassischen normativen, auf einen homöostatischen Endpunkt zielenden Identitätsvorstellung von Erikson (1950, 1973) entgegen. Dabei gehen Keupp et al. (1999) davon aus, dass auch unter postmodernen Bedingungen die Bildung von Identität im Sinne einer Organisation des Selbst möglich ist.

„[...] Identität ist stets eine Passungsarbeit. In ihrer Selbstkonstruktion nehmen die Subjekte Bezug auf soziale, lebensweltlich spezifizierte Anforderung und auf eigene, individuelle Selbstverwirklichungsentwürfe. Passung bedeutet nie (nur) Anpassung an außen oder innen, sondern ist stets ein subjektiver Aushandlungsakt zwischen oftmals (inhaltlich wie zeitlich) divergierenden Anforderungen. Deshalb beschreiben wir diesen Aspekt der Identitätsarbeit stets auch als eine konfliktbezogene Aushandlung. Dabei werden unterschiedliche Selbsterfahrungen nicht im Sinne eines auf Widerspruchsfreiheit angelegten Gleichgewichtsmodells aufgelöst, sondern in ein dynamisches Verhältnis gebracht, das treffender als konfliktorientierter Spannungszustand beschrieben werden kann“ (Keupp, et al., 1999, S. 216).

Um diesen konfliktorientierten Spannungszustand von Eriksons (1950; 1973) Konzeption eines Gleichgewichtszustandes abzugrenzen, zieht Keupp (1989) die Metapher eines „Crazy Quilts“ im Vergleich zu einem klassischen Patchwork-Muster heran. Das Patchwork sei geometrisch wohlgeordnet und gleichförmig, in sich geschlossen und durchstrukturiert (Keupp, 1989, S. 64). Die Prozesse der Enttraditionalisierung, Individualisierung, Pluralisierung und Entgrenzung der Postmoderne könnten dagegen nur mit dem „Crazy Quilt“ abgebildet werden. „Der 'Crazy Quilt' [...] lebt von seiner überraschenden, oft wilden Verknüpfung von Formen und Farben, zielt selten auf bekannte Symbole und Gegenstände. Gerade in dem Entwurf und der Durchführung eines solchen 'Fleckerlteppichs' kann sich eine beeindruckende schöpferische Potenz ausdrücken“ (Keupp, 1989, S. 64).

### 2.3.5 Narration als Vereinheitlichung des postmodernen Selbst

Genauso wie Hall (1992) vertritt McAdams (1997) die Ansicht, dass das Subjekt über einen narrativen Akt versucht, die Teilidentitäten zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden. Wie ein Individuum selbst-relevante Ereignisse aufeinander bezieht, wird Selbst-Narration genannt (Kraus, 2000). Im Gegensatz zu Hall und vor allem zu Gergen (1991) glaubt McAdams (1997) jedoch, dass dieser Versuch keine bloße Selbsttäuschung darstelle. Vielmehr beurteilt er das Resultat der eigenen Erzählung als eine ausreichend einheitliche Konstruktion, die sich nicht typischerweise dramatisch von Tag zu Tag ändere.

„Identity is the story that the modern I constructs and tells about the me. To the extent the modern I can indeed relate the me as a meaningful story, the I succeeds in meeting the modernist challenge to construe the self as a dynamic, multi-levelled project that is integrated in time and across social space.“ (McAdams, 1997, S. 63).

Unter dem „I“ versteht McAdams den Prozess der Selbstfindung (selfing), unter dem „Me“ das Ergebnis dieses Prozesses, also das Selbst. Mit anderen Worten: Das „Me“ ist die Person als Objekt ihrer eigenen Wahrnehmung, während das „I“ das erkennende Subjekt darstellt. McAdams gesteht ein, dass sich die verschiedenen Teilidentitäten („the person's me“) nicht mit einer einfachen Erzählung nahtlos zusammenfügen ließen. Es handle sich vielmehr um eine komplexe narrative Konstruktion, welche je nach situativen Kontext unterschiedlich ausfalle. Selbst-Narrationen sind aus dieser Sicht nicht stabil, sondern werden in sozialen Aushandlungsprozessen gestaltet und variiert (Kraus, 2000). Angesichts der „Verfassung radikaler Pluralität“ (Welsch, 2002) könne die narrative Integration zwar nicht immer vollständig glücken, aber immerhin sei sie in der Lage, die zerstreuten Teilidentitäten in eine Struktur zu bringen.

„Success in this regard is, of course, never total. But nor is failure the inevitable fate, even amid the ambiguities and pluralities of (post)modern life. By binding together different elements of the me into a broader narrative frame, the selling process can make a patterned identity out of a scattered and pluralistic me.“ (McAdams, 1997, S. 63).

Eine Lebenserzählung beinhaltet sowohl die öffentliche Selbstdarstellung einer Person im Sinne Goffmans (1976) als auch die private Narration, die sich im Sinne der humanistischen Psychologie (Rogers, 1961) mit der Beantwortung der Frage „Wer bin ich wirklich?“ beschäftigt. Somit ist Identität das Produkt aus Selbstpräsentation und Selbstorganisation.

Bei der Analyse von Lebensgeschichten macht McAdams (1997) sieben wiedererkennbare Merkmale in Inhalt und Struktur von Identität aus, welche sie mit jeder Geschichte gemein hat. Diese sind Erzählton, Bildhaftigkeit, Thema, ideologisches Setting, Kern-Episoden, Imagos und Schluss.

Wie in der Literatur, so variiert der Erzählton der Lebensgeschichten zwischen komödiantisch, ironisch bis hin zu tragisch. Er spiegelt damit eine Einstellung wieder, die von übersteigertem Optimismus bis zu grenzenlosem Pessimismus reichen kann. Kennzeichnend für die Identität einer Person ist McAdams zufolge die Bildhaftigkeit seiner Selbst-Erzählung. Die Wahl bestimmter Metaphern, Symbole, Vergleiche und Wortbilder sagt etwas über seine einzigartige persönliche Erfahrungswelt aus. Das Thema einer Geschichte ist das Ziel, welches der Protagonist der Erzählung zu erreichen versucht, also seine Motivation. Generell lassen sich die Motive in der westlichen Erzähltradition nach McAdams (1997) mit dem Streben nach Macht (inklusive Autonomie, Erfolg, Leistung, Kontrolle, Isolation) auf der einen und Liebe (inklusive Intimität, Affiliation, Versöhnung, Vereinigung) auf der anderen Seite einteilen.

Das ideologische Setting einer Lebenserzählung bezieht sich auf grundlegende ethische, religiöse oder politische Werte und Einstellungen, die mit der Geschichte transportiert werden. McAdams (1997) zufolge lässt sich aus der Komplexität des Glaubenssystems schließen, wie hoch entwickelt das Selbst des Erzählers ist. Geschichten, die sich stark auf konventionale, autoritätsbezogene Skripte stützen, zeugen demnach von einem unterentwickelten Selbstfindungsprozess, wohingegen Protagonisten, die darüber ringen, was richtig und wahr ist (selbst, wenn dabei gängige Normen verletzt werden), in der Selbstfindung eine Stufe fortgeschritten sind. Kern-Episoden symbolisieren meist die essentielle Sicht des Erzählers über sich selbst. „Therefore, what may be most important in a nuclear episode is not so much what actually happened but what the memory of it symbolizes in the context of overall life narrative“ (McAdams, 1997, S. 68). Schlüsselemente können unter anderem die Anfangs-, End- und Wendepunkte sowie Hochzeiten oder Tiefschläge einer Lebenserzählung sein.

In Lebensgeschichten erscheint der Hauptdarsteller oftmals unter vielzähligen Deckmänteln, die McAdams (1997) Imagos nennt. Ein Imago ist eine idealisierte Personifikation des Selbst. Es sind meist eindimensionale Abziehbilder wie z. B. der furchtlose Krieger, die bestimmte Aspekte der Identität charakterisieren. Für McAdams (1997) bietet gerade der narrativen Entwurf von verschiedenen Imagos, die jeweils als Hauptfigur auftreten, die Chance, die multiplen Aspekte des postmodernen Selbst zu erkunden. Durch die Lebensgeschichte können diese unterschiedlichen Personifikationen in einen Gesamtrahmen eingeordnet werden:

„Modern life does not demand that the story integrate all divergent aspects of the self, but it does compel many men and women to work a self-defining life story that enables different imagoes to enact different roles and express different voices.“ (McAdams, 1997, S. 70)

Schließlich ist für jede Lebensgeschichte typisch, dass sie auf einen Schluss hinzielt. Dadurch versucht der Erzähler die Narration in einen Gesamtzusammenhang zu stellen, den man als sein erwartetes Vermächtnis verstehen könnte. Nach McAdams (1997) Auffassung sollte ein idealer Schluss neue Anfänge hervorbringen, weshalb er diesen auch als generatives Skript bezeichnet.

Die Faktoren für eine gelungene Selbst-Narration sind wichtig, da sie sozial bewertet wird (Kraus, 2000): „Wenn wir nicht unverständlich sein wollen, können wir die Regeln für 'richtige Geschichten' nicht brechen“ (S. 171). Die Wahrheit einer Lebensgeschichte wird demnach durch die Verwendung von kulturspezifischen Erzählkonventionen ebenfalls narrativ konstruiert. Neben den sieben Faktoren, die McAdams (1997) nennt, weisen Gergen und Gergen (1988) auf die narrative Ordnung der Ereignisse sowie die Herstellung von Kausalverbindungen als notwendige Charakteristika einer guten Selbst-Narration hin. Mit narrativer Ordnung ist die Erwartung, einer linearen zeitlichen Anordnung von Ereignissen gemeint, von der allerdings bewusst abgewichen werden kann. Mit der Herstellung von Kausalverbindungen wird die Erzeugung einer kausalen Logik verstanden, durch die die Einzelereignisse der Selbsterzählung ursächlich auseinander hervorgehen.

Generell betonen Ansätze zur narrativen Identität die Offenheit und Unabgeschlossenheit des Sich-Erzählens, womit sie den postmodernen Bedingungen gerecht werden können (Kraus, 2000). Kohärenz und Kontinuität müssen somit ständig von neuem errungen werden. Kraus (2000) zieht eine Verbindung zwischen dem Konzept des Identitätsprojekts (Harré, 1983) und der narrativen Identität. Ein Identitätsprojekt bezieht sich auf Zukunftsvorstellungen als komplexe Selbstentwürfe. Das Projekt wird skizziert als Gedankenspiel und entwickelt sich in der Realisierung. Es setzt voraus, dass das Individuum eine Vorstellung sowohl über die einzusetzenden Mittel zur Realisierung als auch über seine Motive bezüglich des Projekts hat: „Ist es wirklich das, was ich will?“ und: „Werde ich das in der Zukunft auch noch gewollt haben?“ Insofern stellt jedes Projekt nach Kraus (2000) die Frage nach der Identität des Subjekts. Für Kraus (2000) dient das Identitätsprojekt als „ein diskursiver Referenzpunkt“ (S. 167). Das heißt, Entwicklung, Fortschritt und Abschluss des Identitätsprojekts werden durch Narration thematisiert. „Was das Subjekt an Identitätsprojekten formuliert, wie es sie mit sich und anderen verhandelt, all dies findet in Narration statt“ (Kraus, 2000, S. 168). Insofern können Identitätsprojekte als wesentlicher Aspekt der identitätsstrategischen Bewegungen des Subjekts als Selbst-Narrationen verstanden werden (Gergen & Gergen, 1988).

Interessant ist die Sicht der Identitätskonstruktion als narrativer Akt auch aus der Perspektive der Neuropsychologie, die das Gedächtnis als assoziatives Netzwerk ansieht. Besonders stark gebahnte (d. h. oft in Verbindung mit anderen abgerufene) Wissensknoten repräsentieren dabei das Langzeitgedächtnis. Der narrative Akt kann nun als Methode des Bahnens von Netzwerkverbindungen verstanden werden. Mit anderen Worten: indem wir unseren persönlichen Mythos immer wieder erzählen, verfestigen wir unsere eigene Identitätskonstruktion im Langzeitgedächtnis und schaffen damit ein Selbstbild, welches sich mit der Variation der Lebenserzählung allmählich verändert. Je detaillierter und facettenreicher dieses Selbstportrait konstruiert wird, desto autonomer wird das Subjekt von den Sichtweisen der Umwelt. In Übereinstimmung damit wird das Selbst unter dem „social cogni-

tion paradigma“ als eine Gedächtnisrepräsentation, oder bildhafter ausgedrückt, als eine Art Datenbank angesehen (Kunda, 1999; Schneider, 1991). Dieses Selbstkonzept ist strukturell vielschichtig und flexibel. Selbstrelevante Informationen werden situationsabhängig zusammengetragen und zu Clustern aggregiert. Je nach Situation wird also nur ein bestimmtes unter mehreren potentiell verfügbaren Informationsclustern aktiviert (the working self-concept). Somit können Menschen unterschiedliche situationsspezifisch divergierende Informationen über die eigene Person in ihrem Selbstkonzept repräsentieren, ohne dieses als Widerspruch zu empfinden. Kunda (1999) beschreibt diesen Zwiespalt folgendermaßen: „The stability of the self [...] reflects one's enduring self-knowledge whereas the malleability of the self arises from the fact that different elements of this self-knowledge are activated on different occasions“ (S. 462). Konsequenz aus dieser Schlussfolgerung ist, dass der Verlust von Gedächtnis zu einem Verlust des Selbst und damit von Identität führen muss, da dadurch die Basis für den Aufbau von „self-knowledge“ fehlt. Das heißt, die Existenz eines episodischen Gedächtnisses ist zwingende Voraussetzung für ein Selbstkonzept.

Die Frage, wie neue Umweltinformationen, in das Selbst integriert werden, beantwortet Markus (1977) mit ihrem Konzept des Selbstschemas. Schemata sind nach Neisser (1976) Muster oder Prototypen, mit deren Hilfe das strukturelle Wissen über Objekte, Situationen oder Ereignisse organisiert ist. Sie geben Leerstellen vor, die während der konkreten Wahrnehmungssituation mit spezifischen, sozialen Informationen gefüllt werden. Sie können sowohl Muster von Handlungen als auch Muster für Handlungen in Form von Plänen sein. Selbstschemata sind Generalisierungen über das Selbst, die durch die andauernde Bewertung und Kategorisierung des eigenen Verhaltens gebildet werden, und zudem als Basis für die Wahrnehmung und Interpretation des eigenen Verhaltens dienen.

Keupp und Mitarbeiter (1999, S. 217) haben in ihrem Identitätsmodell das Konzept des Selbstprojekts, die Schema-Bildung und die Narration integriert. Ihr Modell beinhaltet drei Elemente der Identitätsarbeit: die Bildung von Teilidentitäten, das Identitätsgefühl und lebensgeschichtliche Kernnarrationen. Über die Reflexion situationaler Selbsterfahrungen und deren Integration bilden sich Teilidentitäten. Über die Verdichtung biographischer Erfahrungen und Bewertung der eigenen Person entsteht über eine zunehmende Generalisierung und Kategorisierung der Erfahrungen das Identitätsgefühl (der Prozess gleicht der Bildung eines Selbstschemas bei Markus, 1977). Das Identitätsgefühl kann als Kohärenzerleben verstanden werden. Es setzt sich nach Antonovsky (1998) zusammen aus einem Gefühl der Sinnhaftigkeit (vor allem wenn es gelingt, Identitätsziele in Entwürfe und Projekte zu übersetzen, die als authentisch wahrgenommen werden), einem Gefühl von Machbarkeit (wenn es gelingt aus Entwürfen Projekte und aus Projekten realisierte Identitätsprojekte zu machen) und einem Gefühl von Verstehbarkeit (wenn es gelingt den Realisierungsprozess der Identitätsprojekte als selbstbestimmt zu reflektieren). Der dem Subjekt bewusste Teil des Identitätsgefühls führt zu einer narrativen Verdichtung der Darstellung der eigenen Person, die Keupp und Mitarbeiter (1999) Kernnarrationen nennen. Als Ergebnis dieser Identitätsarbeit steht die Handlungsfähigkeit des Individuums.



Gemein sind den narrativen Ansätzen, dass sich das Selbst in der zersprungenen Sozialwelt durch einen kontinuierlichen Erzählprozess über die eigene Person organisiert, wobei sich die Erzählung vor allem an zentralen Identitätsprojekten orientiert.

## **2.4 Konstruktion von Realität**

Eine Antwort auf die Frage, wie wirklich die Wirklichkeit ist, versucht die philosophische Strömung des Konstruktivismus zu finden. Sie rückt die Anteile, die das Subjekt an der Erkenntnisleistung hat, in den Vordergrund (Meyer, 1992). Generell wird davon ausgegangen, dass die Wirklichkeit, in der die Menschen leben, etwas Künstliches, von ihnen selbst Erschaffenes ist. Der Radikale Konstruktivismus führt dabei alles Geschehen auf die Ebene neuronaler Prozesse zurück: „Wahrnehmung ist demnach die Bedeutungszuweisung zu an sich bedeutungsfreien neuronalen Prozessen, ist Konstruktion und Interpretation“ (Roth, 1986, S. 14, zitiert nach Schmidt, 1994, S. 14). Diese Bedeutungszuweisung erfolgt nach Grundregeln, wie sie die Gestaltpsychologie postuliert hat, z. B. Widerspruchsfreiheit, gute Gestalt oder gemeinsames Schicksal. Aufgrund seiner Arbeitsweise ist das Gehirn nach Auffassung des Radikalen Konstruktivismus nicht in der Lage, Wirklichkeit als solche abzubilden oder zu präsentieren.

Der Sozialkonstruktivismus, der unter anderem von Gergen (2002) sowie von Berger und Luckmann (2001) vertreten wird, beschreibt, durch welche Prozesse sich für die Mitglieder von Gesellschaften eine intersubjektiv geteilte, gemeinsame Wirklichkeit herausbildet. „Der Ansatz schlägt vor, dass Individuen geistig die Welt konstruieren, sich jedoch vorwiegend der in sozialen Beziehungen bereitgestellten Kategorien bedienen“ (Gergen, 2002, S. 294). Soziale Wirklichkeit wird als etwas dynamisch Prozesshaftes angesehen, das ständig durch das Handeln von Menschen und durch deren darauf bezogene Interpretationen sowie ihr Weltwissen produziert und reproduziert wird.

Berger und Luckmann (2001) behaupten, dass die Alltagswelt nicht an sich gegeben ist, sondern von jedem Akteur der Gesellschaft geprägt wird. Jegliches Handeln und somit auch der Alltag resultiert aus den Wünschen, Intentionen und Vorstellungen der Akteure. Jeder Mensch empfindet subjektiv und lebt in seiner eigenen kleinen Wirklichkeit. Die Welt besteht also aus vielen verschiedenen Wirklichkeiten. Im Allgemeinen nimmt jeder Mensch die Alltagswirklichkeit als real an. „Über ihre einfache Präsenz hinaus bedarf es keiner Verifizierung“ (Berger & Luckmann, 2001, S. 26). Der Mensch handelt nach Regeln und Normen, die er erlernt hat und nicht mehr hinterfragt. Es ist zwar möglich, diese Wirklichkeit anzuzweifeln, doch könnte der Mensch nicht existieren, wenn er jede Routinehandlung zur Disposition stellen würde. Routine vereinfacht das menschliche Leben. Allerdings führt das Aufbrechen der Kontinuität zu Problemen. Wenn ein Problem auftritt, versucht der Akteur, dieses mit bewährten Methoden aus der Alltagswirklichkeit zu lösen. Erst wenn diese Methoden nicht greifen, betritt nach Berger und Luckmann (2001) der Akteur eine neue Wirklichkeit.

### 3 Filmanalyse von „Memento“

„Memento“ begeisterte bei seinem Erscheinen im Jahr 2000 (Premiere am 5. September 2000 beim Filmfest in Venedig, Deutschlandstart am 13. Dezember 2001) sowohl Kritiker als auch Publikum: Mit einem Budget von nur 5 Millionen Dollar spielte der Independent-Film in den USA trotz geringer Kopienzahl 26 Millionen Dollar ein. Vor allem aufgrund umfangreicher Mundpropaganda hielt er sich in Amerika 23 Wochen lang in den Top 30. Entsprechend enthusiastisch fielen die Rezensionen aus: „Ein Geniestreich“, urteilten Baumgard (2001) und Pietsch (2001) unisono, „An extraordinary achievement“, lobte Klein (2001), „Vielleicht der beste Film des Jahres“, meinte Schlömer (2001), „Ein echtes Highlight dieser Film, der im Kopf wie ein Mühlrad umgeht“, fand Melchior (2001), „Nichts geringeres als ein Meisterwerk“, jubelte Noack (2001) – um nur einige Beispiele zu nennen. Für sein Drehbuch, das auf einer Kurzgeschichte seines Bruders Jonathan basiert<sup>4</sup>, erhielt Regisseur Christopher Nolan den ersten Preis beim Sundance-Filmfestival. Aufgrund seiner Vielschichtigkeit wurde der 116 Minuten lange Film – wie die Threads in Online-Communities zeigen (siehe z. B. das Diskussionsforum von [www.kino.de](http://www.kino.de)<sup>5</sup>) – sehr intensiv diskutiert.

#### 3.1 Inhalt

Memento erzählt die Geschichte von Leonard Shelby (Guy Pearce), der sein Kurzzeitgedächtnis bei der Vergewaltigung und Ermordung seiner Frau verloren hat und seitdem ohne jegliche neue Erinnerungen versucht, den Mörder zu finden und seine Frau zu rächen. Als Werkzeug gegen das Vergessen, macht er sich ständig Notizen, bannt seine Umgebung auf Polaroids und tätowiert sich wichtige Informationen auf seinen Körper („Find him, kill him“).

Der zwielichtige, verdeckte Polizeiermittler Teddy (Joe Pantoliano) und die ebenso wenig durchschaubare Barkellnerin Natalie (Carrie-Ann Moss) scheinen Leonard auf seiner Suche nach dem Mörder zu helfen. Tatsächlich aber verfolgen sie eigene Interessen und bedienen sich Leonards als Mittel zum Zweck. Es stellt sich heraus, dass Leonard, längst schon Rache geübt hat, sich aber aufgrund seines Schadens im Kurzzeitgedächtnis nicht daran erinnern kann. Teddy liefert ihm deshalb immer neue Opfer, um Leonard „glücklich“ zu machen. Als Leonard dies und die tatsächlichen Umstände des Todes seiner Frau von Teddy erfährt, will er die Wahrheit nicht akzeptieren, sondern hält an seiner eigenen Wirklichkeit fest. Um diese aufrechterhalten zu können, beschließt er, als nächstes Teddy zu töten. Er schreibt auf ein Sofortbild von Teddys Nummernschild eine entsprechende Notiz und setzt sein Vorhaben später in die Tat um.

<sup>4</sup> Erhältlich unter: [http://www.impulsenine.com/homepage/pages/shortstories/memento\\_mori.htm](http://www.impulsenine.com/homepage/pages/shortstories/memento_mori.htm)

<sup>5</sup> <http://www.kino.de/community/forum/board.php4?id=2134>

## 3.2 Struktur

### 3.2.1 Erzählstruktur

Der Plot hört sich trivial an. Das Besondere an „Memento“ ist jedoch, dass die Komplexität der Erzählstruktur das Thema Gedächtnisverlust und Identitätssuche unterstützt. Die Darbietung der Geschichte bricht mit dem traditionellen, linearen Erzählmuster. Stattdessen wird die Haupthandlung (sie nimmt 76 Prozent der Filmzeit in Anspruch, siehe Abbildung 2, Seite 35) in 25 drei- bis zehnminütige Fragmente zergliedert und diese in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge präsentiert. Wie die bruchstückhafte Erinnerung Leonards, setzt sich die Bedeutung der Handlung daher nur sukzessive zusammen, indem jeweils die aktuelle Szene die vorausgegangene erklärt. Der Film startet mit dem finalen Akt, mit Leonards Mord an Teddy, und entfaltet dann Stück für Stück die Hintergründe für diese Tat. Erst ganz zum Schluss erfährt der Zuschauer die komplette Aufklärung. Er wird damit in die Position Leonards versetzt, der die Zusammenhänge wegen seines Gedächtnisausfalls ebenfalls nicht durchschauen kann. Durch die Vorwegnahme des Endes baut sich Spannung - anders als bei herkömmlichen Thrillern - nicht durch die Frage „Was passiert als nächstes“ auf, sondern durch die Orientierung am Kausalitätsprinzip „Wie kam es dazu“. In postmoderner, ironischer Manier wird über das Negieren der Erzählkonvention im Film selbst reflektiert, als sich Leonard in einem visuellen Flashback daran erinnert, wie er sich gegenüber seiner Frau über das mehrmalige Lesen eines Buches mokiert hat: „Ich dachte immer, man liest etwas, weil man wissen will, was als nächstes passiert!“ (Sequenz C10). Nolan treibt das Spiel mit der Zeit so weit, dass die Eingangsszene (Intro) buchstäblich rückwärts abläuft: das Polaroid einer Leiche verblasst, fliegt zurück in die Sofortbildkamera, die Pistole springt in Leonards Hand, die Patrone schießt in den Lauf der Pistole, ein Knall, Teddys Leiche richtet sich auf, ihm entfährt ein Todesschrei – Schnitt.

Dieses gegenchronologische Bauprinzip der Farbsequenzen (C24-C00) wird konterkariert durch eine chronologisch aufgebaute Nebenhandlung (sie nimmt 22 Prozent der der Filmzeit ein). In diesen vergleichsweise kurz gehaltenen 22 Schwarz-weiß-Szenen (SW01bis SW21 dauern zwischen elf Sekunden und rund 3,5 Minuten) telefoniert Leonhard zumeist im Hotelzimmer und schildert seinem Gegenüber am anderen Ende der Leitung hauptsächlich die Leidensgeschichte von Sammy Jankis. Sammy war ein früherer Fall des Versicherungsermittlers Leonard, der angeblich von demselben Leiden geplagt wurde, wie es Leonard beim Tod seiner Frau befallen hat. Als Ermittler bezweifelte Leonard, dass Sammys Zustand physisch bedingt war und verweigerte ihm und seiner Frau damit die Versicherungssumme, worauf Sammys Frau ihren Mann auf eine für sie tödliche Probe stellte. In den Schwarz-weiß-Szenen zieht Leonard Parallelen zwischen sich und Sammys Zustand, wobei er die visuellen Erinnerungen mit einer Voice-over-Stimme kommentiert. Die rückwärts angeordneten Farbsequenzen und die chronologischen Schwarz-weiß-Szenen werden intermittierend ineinander verschränkt, so dass sich daraus ein komplexes Erzählmuster ergibt, welches sich wie bei einem Mosaik Stein für Stein zusammensetzt (die Verschränkung der Szenen wird aus dem Sequenzdiagramm im Anhang, Seite 34, ersichtlich). In diesem sich entwickelndem Mosaik findet sich der Zuschauer

nach anfänglicher Verwirrung zurecht, weil eine kurze Handlungseinheit der vorangegangenen Farb-szene in der aktuellen wiederholt wird. Es bestehen also leichte Überschneidungen, die für die Orientierung notwendig sind.

Visuell unterbrochen werden die Erzählstränge durch Flashback-Erinnerungen bzw. vermeintliche Er-innerungen von Leonard an den Mord, an seine Frau, an Sammy Jankis und dessen Frau sowie Leo-nards Handeln in diesem Versicherungsfall. Gerade die Flashbacks, die zum Teil als Blitzbildein-blendungen (wie z. B. in SW21) nur für Bruchteile von Sekunden zu sehen sind (sogenannte „sublimi-nal images“) sind für die Interpretation des Films von zentraler Bedeutung, da sie Aussagen über Leo-nards Erinnerungs- bzw. Nichterinnerungsmechanismus zulassen (siehe 3.4.3).

Zusammengeführt werden die beiden gegenläufigen Erzählstränge fließend in der letzten Sequenz (SW22 und C00 – die Sequenz wurde im Sequenzprotokoll wegen der unterschiedlichen farblichen Codierung aufgeteilt, tatsächlich handelt es sich um eine Sequenz). Der Übergang zwischen den Er-zählebenen weist zugleich auf das rückwärtspräsentierte Intro des Films zurück: Leonard hält das Polaroid der Leiche in der Hand, die er kurz zuvor ermordet hat (die Leiche von Jimmy Grantz, den er für den Mörder seiner Frau hielt). Während das Photo an Kontur gewinnt, wechselt in derselben Ein-stellung die Belichtung von schwarz-weiß auf farbig (Wechsel von SW22 zu C00). Damit ist die rekur-sive Schleife zum Beginn des Films vollzogen. Im Folgenden erfährt der Zuschauer durch Teddy, dass Leonard mit seiner Hilfe bereits mehrmals Rache genommen, d. h. verschiedene John Gs. (das Kürzel des realen Mörders) getötet hat, jeweils in dem Glauben es sei der Echte. Nie konnte sich Leonard nach der Tat an den Vollzug seines Lebensprojekts erinnern. Aus diesem Grund macht auch inhaltlich die rekursive Schleife in der Struktur des Films Sinn. Denn ab diesem Zeitpunkt, dem vermeintlichen Abschluss von Leonards Rachefeldzug, ist die Jagd nach dem nächsten John G. eröff-net. In diesem Fall wird das Opfer ironischerweise Teddy selbst sein (er heißt mit richtigem Namen John Edward Gammel – John G., was ihm letztendlich mit zum Verhängnis wird).

Die komplexe Erzählstruktur ist in Abbildung 1 dargestellt. Sie veranschaulicht die zeitlich gegenläu-figen Handlungsstränge sowie deren Zusammenführung in der Schlussequenz.

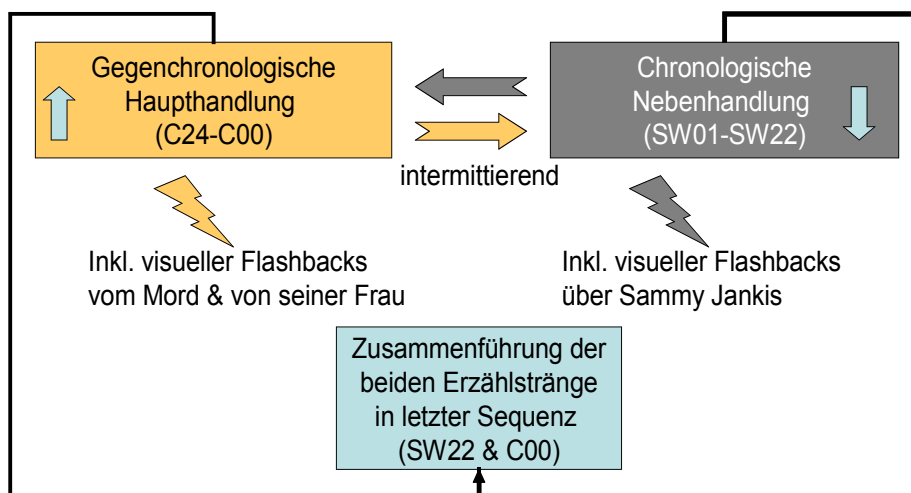


Abbildung 1: Die Aufbaustruktur von "Memento".

Für den Zuschauer kommt die Erzählstruktur einem „Puzzlespiel“ aus vielen Versatzteilen gleich (Welsch, 2001; Brendel, 2001; Schlömer, 2001), welches er, angesichts des Themas des Films berechtigterweise, selbst zusammensetzen muss. Damit kann die Struktur des Films als Spiegelbild einer postmodernen Informationsüberladung (Gergen, 1991, siehe 2.2.3) gesehen werden, bei der das Individuum, die verschiedenartigsten Informationssplitter, die über die Medien transportiert werden, zu einem subjektiven Wirklichkeitsentwurf zusammenbaut. In dieser Hinsicht ist auch Mementos Spiel mit der Zeit und dem Zeitempfinden ein postmodernes Phänomen, welches Giddens (1991) und Harvey (1989) thematisiert haben (siehe 2.2.3). Zur Wahrnehmung der Zeit bei „Memento“ schreibt Knörer (2001) in seiner Rezension:

„Ein interessanter Effekt ist, dass Erzählzeit und erzählte Zeit [...] fast als Echtzeit zur Deckung kommen – der Eindruck beim Betrachter ist aber ein ganz anderer: das Auseinanderklaffen von sich nach vorne öffnendem (immer neue Rätsel bereit haltendem) Erzählhorizont und der Abgeschlossenheit und vorzeitigen Finalisiertheit der Handlung steigert Aufmerksamkeit und Intensität der Betrachtung auf eine Weise, die die Wahrnehmung der Zeit und ihre Verrechnung auf erzählte Zeit verformt und dehnt.“

### 3.2.2 Bild-Gestaltung

„Memento“ wird in sehr eindringlichen Bildern erzählt. Eindringlich deshalb, weil nahe und große Aufnahmen (Amerikanische, Nah-, Groß- und Detailaufnahmen) dominieren. Die Kamera wird sehr persönlich und konzentriert sich auf die Gesichter der Figuren. Mitunter kommt auch der Effekt einer wackeligen Handkamera zum Einsatz, was neben Subjektivität die Gefühlsaufwallung vermittelt, in der sich Leonard befindet. Darüber hinaus herrschen eher schnell aufeinanderfolgende Schnitte vor, die Tempo erzeugen und für die Dehnung des Zeitempfindens beim Zuschauer verantwortlich sind, die Knörer (2001, siehe oben) erwähnt. Die Schnittanalysen der Sequenz SW22, aufgeteilt in die Szenen „Vorbereitungstreff mit Teddy für Mord an Jimmy“ (SW22a) und „Mord an Jimmy“ (SW22b) werden als Beispiele herausgegriffen, um diese Aussagen im einzelnen nachzuweisen. In SW22a versieht Polizeiermittler Teddy Leonard mit letzten Informationen für die vermeintliche Rache an Drogendealer Jimmy, der Leonard als Mörder seiner Frau präsentiert wird. Mit den Worten „Hey, Lenny, lassen Sie ihn winseln“ schickt Teddy Leonard zum Tatort. In SW22b trifft Leonard in der Industriebranche ein, übermannt in einer verfallenen Baracke Jimmy, ringt mit ihm und erwürgt ihn schließlich (SW22b).

Die Häufigkeitsaufstellungen für die Einstellungsgrößen (Abbildung 3, Seite 35, und 4, Seite 35) belegen sowohl für die Tatszene SW22b (wie zu erwarten) als auch für das Vorbereitungstreffen SW22a das Vorherrschen von nahen und großen Einstellungen (für die Analyse der Einstellungsgröße wird die vereinfachte dreistufige Skalierung nach Korte, 2004, S. 28, herangezogen). Aufnahmen aus der Totalen oder Halbtotalen kommen in beiden Szenen gerade mal in etwa zehn Prozent aller Fälle vor. Die Einstellungsdiagramme in Abbildung 8, Seite 37, bzw. 11, Seite 38, zeigen die Verteilungen der Einstellungsgrößen im Ablauf von SW22b und SW2a. Dabei fällt auf, dass sich während des verbalen und körperlichen Ringens zwischen Leonard und Jimmy in der Mordszene (SW22b) nahe und große

Einstellungen im schnellen Rhythmus abwechseln (zirka 110 Sekunden nach Beginn der Szene, siehe Abbildung 8, Seite 37). Während Leonard in diesem finalen Dialogs mit Jimmy ausschließlich nahe und fast regungslos und gefühllos gezeigt wird, sind für den in Todesangst schwebenden Jimmy die emotionaleren Großaufnahmen reserviert. Die Machtverhältnisse zwischen den Kombatanen werden durch den Wechsel zwischen Untersicht (Leonard) Aufsicht (Jimmy) illustriert (siehe die grauen Balken in Abbildung 8, Seite 37).

Die Emotionalität der Mordszene (SW22b) wird auch durch die Ruhelosigkeit in den Bildern hervorgehoben. So sind zwar immerhin noch fast 29 Prozent aller Einstellungen, in denen die Figuren nicht ihren Standort wechseln, ohne wirkliche Kamerabewegungen gedreht (siehe Abbildung 3, Seite 35 „Motion\_Full steady“ bzw. Abbildung 7, Seite 37, „Steady“); bis auf fünf Ausnahmen ist aber durch das leichte Zittern der Handkamera auch hier Bewegung zu spüren. Bei über der Hälfte aller Einstellungen können sowohl Kameraschwenks oder -fahrten als auch Standortwechsel der Figuren festgestellt werden. Dies ist bei SW22a ebenso der Fall (siehe die roten Balken in Abbildung 7, Seite 37, und Abbildung 10, Seite 38). Trotzdem hat das „Vorbereitungstreffen“ ruhigeren Charakter, da in über 32 Prozent aller Einstellung die Kamera feststeht und überhaupt nicht bewegt wird (kein Zittern) - in SW22b kommt das nur in 3 Prozent aller Einstellungen vor. Auch bei der Einstellungslänge zeigen sich Unterschiede. So beträgt die mittlere Einstellungsdauer in SW22a noch fast 4 Sekunden, in SW22b dagegen nur 2,5 Sekunden. Auffälliger ist die Entwicklung der Schnittfrequenz. In SW22a sind immer wieder längere Einstellungen eingebaut, so dass der Spannungsbogen nur allmählich absinkt (siehe Abbildung 6, Seite 36 unten). Demgegenüber fällt die Einstellungsdauer in SW22b nach den ersten fünf Einstellung rapide ab und bleibt zumeist unter 3 Sekunden (siehe Abbildung 5, Seite 36 oben). Dies ist ein Zeichen dafür, dass der Film auf seinen dramatischen Höhepunkt zusteuert. Detaillierte Informationen zu Kameraeinstellungen, -perspektiven, Bewegung und Schnittdauer sind dem Einstellungsprotokoll am Ende des Anhangs (Sonderseiten 1-6) zu entnehmen.

### **3.3 Stilistische Mittel**

Als Kennzeichen postmoderner Stilmittel in der Kunst gelten unter anderem Ironie, das spielerische Infragestellen von Gewohnheiten, eine starke Selbstbezogenheit (Selbstreferentialität), Experimentierfreude, die Vermischung verschiedener Stilrichtungen und Genres zu einer Collage sowie das Einbeziehen des Publikums in die Kunstform (Encarta, 2005; <http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernism>). Etliches davon lässt sich, ganz abgesehen von der bereits diskutierten postmodernistisch-fragmentierten Struktur und dem Spiel mit der Zeit, an „Memento“ feststellen. Es soll nachfolgend als stilistische Mittel besprochen werden.

#### **3.3.1 Film noir-Elemente und moderner Thriller**

„Memento“ kann als Kreuzung aus Thriller und Film Noir gesehen werden. Auf Gestaltungsebene hat er mit Letzterem nicht nur die schwarz-weißen Bilder samt der Erzählstimme aus dem Off und das

Mittel der Rückblende beim chronologischen Erzählstrang gemein, sondern auch die kontrastreiche Belichtungstechnik mit dem bewussten Setzen von hellen Lichtflecken und dunklem Schatten (Low-Key Belichtung). Auf inhaltlicher Ebene stimmt mit dem Film Noir-Stil die zynisch-pessimistische Grundstimmung sowie die Wahl eines Antihelden überein, der sich in widersprüchliche Handlungen versetzt und von seiner Umwelt (selbst vom Hotel-Angestellten Burt, C18) schamlos ausgenutzt wird. Dazu passt das Leitthema von „Memento“, also die schwermütige Meditation über die Unfähigkeit, die Wahrheit und sich selbst, geschweige denn die Intention seiner Mitmenschen erkennen zu können. Auch die Figur der Femme fatale, die den Protagonisten ins Verderben zieht, findet sich in Nolans Film in Person von Natalie wieder. Auf der anderen Seite ist Memento auch ein Thriller, der mit seiner Unmittelbarkeit, beispielsweise beim Einstieg mit dem rückwärtsgespulten Kopfschuss (Intro) und dem „ausführlicher“ geschilderten Mord an Teddy (C24), aufwühlt und verstört. Einen Gegenpol dazu setzen der Witz, der mitunter gar ins Klamauckhafte abdriftet (z. B. C14) und die Ironie bzw. Selbstironie, die an vielen verschiedenen Stellen hervortritt.

### 3.3.2 Witz und Ironie

Witz und Ironie werden vor allem durch die Doppeldeutigkeit von Aussagen der Figuren erzeugt: Schwertragendes Philosophieren wird durch Banalität gebrochen, flapsige Sprüche offenbaren im Laufe der Handlung dagegen eine tiefsinnigere Bedeutung. So wischt Teddy am Anfang des Films (C24) seinen Versuch, Leonard den Jaguar abspenstig zu machen, mit der Bemerkung beiseite: „Ein Spässchen hat noch nie jemandem geschadet.“ Das ist für ihn ein tödlicher Irrtum, wie der Zuschauer bereits durch den eingangs gezeigten Mord weiß. Später ist zu sehen, dass Teddy mit Leonard spielt, indem er ihn mit Anrufen ängstigt (SW20) und gegenüber Leonard von sich in der dritten Person spricht: „Der Typ ist korrupt. Er hat Dich im Discount Inn untergebracht. Er ruft Dich seit Tagen an, erzählt Dir Mist, schiebt Dir Briefumschläge unter die Tür durch und so was [...] Er hält sich für witzig. Er macht sich über Dich lustig.“ (C01). Ironischerweise notiert sich Leonard auf Teddys Polaroid die Warnung „Don't believe his lies“ just nachdem Teddy wohl den höchsten Grad an Aufrichtigkeit an den Tag gelegt hat (C00). Es ist der Einzug dieses dialektischen Wechsels zwischen wahr und doch falsch, der für den hirnschwurbelnden Nachhall von „Memento“ verantwortlich ist. Diesen Effekt erzielen auch Handlungen, die der eigentlichen Absicht des Protagonisten genau entgegengestellt sind, und umgekehrt. Zum Beispiel entleert Leonard nach Teddys Wahrheit in C00 die Patronen aus seinem Revolver, um im selben Atemzug zu beschließen, Teddy zu töten.

Auf der anderen Seite wird die Melancholie und die Ernsthaftigkeit von zentralen Botschaften durch gleichzeitige Gags kontrastiert. Der Film endet sogar mit diesem Stilelement: Leonard sinniert im Auto über seine Identität und sagt mit Stimme aus dem Off: „Wir alle brauchen Erinnerungen, damit wir nicht vergessen, wer wir sind. Das gilt auch für mich. [er legt ein Vollbremsung vor einem Tattooshop hin]. Wo war ich stehengeblieben?“ - [Cut to black].

### 3.3.3 Symbolik

In „Memento“ wimmelt es von Symbolen, die zum Teil nützliche Dienste als Hinweise für die Interpretation des Films dienen und auf das Thema Identität und Selbstfindung abzielen. So betrachtet Leonard sein eigenes Bild in zwei Szenen lange im Spiegel (in C21 und in C15 gemeinsam mit Natalie), um anhand seiner Tätowierungen sich selbst zu erkennen. Insofern steht der Spiegel als Zeichen für Selbstfindung. Dieser Prozess wird in beiden Szenen von einem Musikmotiv untermalt, welches an das Signal nordamerikanischen Autos nach dem Stecken des Zündschlüssels erinnert. Überhaupt taucht die Schlüsselchiffre öfters auf: Leonard verliert seinen Zimmerschlüssel (C18), in C08 spielen seine Hände mit dem Zimmerschlüssel als er für die Simulation der Todesnacht eine Prostituierte ordert, um seine Erinnerungen wieder zu erlangen. Teddy bittet Leonard wiederholt um dessen Autoschlüssel (z. B. C01, wohl um an das Geld im Kofferraum heranzukommen). Der Schlüssel lässt sich als Werkzeug für das Aufsperrn der eigenen Identität deuten. Als Werkzeug in anderer Hinsicht, scheint jedoch die Schlüssel-Metapher in der letzten Szene (C00) gemeint sein, in der Leonard Teddys Autoschlüssel ins Gebüsch wirft und damit sich als Erfüllungsgehilfe von Teddy emanzipiert. In Anbetracht der Parallelität zu Leonards Verlust des Zimmerschlüssels erscheint diese Emanzipation als Witz. Denn just in dem Moment, in dem sich Leonard für kurze Augenblicke seiner selbst aufgrund von Teddys Wahrheiten bewusst wird, entgleitet er Teddy als Mittel zum Zweck (Mord an Drogendealern).

Auf Leonards Streben, seine Identität neu zu konstruieren, weist die Metapher vom Anziehen der Kleider von Jimmy (SW22, C00) sowie das bildhafte Verschmelzen mit Sammy im Rollstuhl in SW21 hin (siehe Abbildung 13, Seite 39, siehe auch 3.5.3). Als letztes Symbol sei noch Teddys Versuch erwähnt, seine Schuhgröße mit Jimmys Schuhgröße zu vergleichen (C00). Dies hat prophetischen Charakter, denn später tritt er tatsächlich als Leonards nächstes Opfer in Jimmys Fußstapfen.

### 3.3.4 Selbstreferentialität

Besonders auffällig für den postmodernen Charakter von „Memento“ sind die vielen Selbstbezüge. Szenen verweisen auf vorherige durch ein identisches Aufbauprinzip und ähnliche Bilder. Als Beispiele für diese Szenenzitate lassen sich anführen: der Angriff auf Teddy mit dem Schleifen von dessen Körper über den Fußboden in C00, der dem Angriff auf Jimmy gleicht (ein weiterer John G.!) sowie die letzte Blitzbildeinblendung, in dem Leonard den Vollzug seiner Rache imaginiert, die auf Szene C15 hindeutet, in der Natalie mit einer identischen Bewegung über Leonards Brust streicht (siehe Abbildung 14, Seite 40). Leonards Zappen über die Fernsehkanäle in Natalies Zimmer (C04) ist ein *Deja vu* von Sammy in SW06. Der vermeintlich „kurze Augenblick des Erinnerns“, der bei Sammy in SW06 gezeigt wird, findet sich im Aufblitzen von Leonards Augen in SW22 wieder, als er das Erkennen von Teddy vortäuscht („Officer Gammel!“). Am Offensichtlichsten sind freilich die Zitate des vorangegangene Farbszenen-Endes aufgrund der Struktur von „Memento“



### 3.3.5 Spiel mit dem Zuschauer

Als letztes postmodernes Stilmittel soll die bewusste Einbeziehung des Zuschauers und das Experimentieren mit seinen Sehgewohnheiten erläutert werden. Regisseur Nolan spielt in „Memento“ mit dem menschlichen Bestreben, hinter jeder Handlung auch bei unzureichender Informationslage einen Sinn zu finden. Nolan tut dies, indem er bewusst falsche Fährten legt. Am offensichtlichsten wird dies bei der Einschätzung der Nebenfiguren Teddy und Natalie. Wohl wissend, dass Leonard Teddy umgebracht hat (oder je nach chronologischer Perspektive umbringen wird) erscheint Teddy lange als schmiereriger Unsympath. Diese Sicht passt zu der Vermutung, dass es wohl einen triftigen Grund für den Mord gegeben haben muss (erst 15 Minuten nach Filmbeginn, bekommt der Zuschauer den Grund in C21 genannt). Im Laufe der Handlung gibt es zwar immer noch Indizien, die für Teddy sehr ungünstig ausfallen (z. B. seine Halbwahrheit von dem korrupten „Bullen“, der sein Spiel mit Leonard treibe – dieser ist in Wirklichkeit er selbst - C01). Doch Teddy gewinnt zunehmend auch sympathische Züge (z. B. als er Leonard in C19 seine Hilfe zusichert: „Gut, dann holen wir uns das Schwein“). Schließlich stellt sich heraus, dass Teddy Leonard auf dessen Rachefeldzug wirklich unterstützt hat, mehrmals sogar (wenn auch wohl nicht ganz uneigennützig).

Umgekehrt ist es bei Natalie: Sie erscheint zunächst als hilfsbereiter Verbündeter, die einiges mit Leonard gemeinsam hat („Wir sind beide Überlebende“, C20). Nach und nach muss aber auch hier der Zuschauer seine ursprüngliche Beurteilung revidieren, denn Natalie nimmt hässliche Züge an. Sie missbraucht Leonard ebenso wie Teddy für ihre eigene Zwecke („Weißt Du was, ich werde Dich benutzen. Ich sag' Dir das, weil es mir so mehr Spaß macht, denn ich weiß, Du könntest mich dran hindern, wenn Du nicht so ein blöder Freak wärst.“, C05).

Schlussendlich treffen aber die traditionellen Bewertungskriterien „gut“ versus „böse“ bei beiden Figuren nicht zu, sondern müssen gleichzeitig gewählt werden. So ist es am plausibelsten, dass Teddy wirkliches Mitleid mit Leonard empfand oder empfindet, was ihm aber keineswegs daran hindert seinen Spaß mit ihm zu treiben und ihm genehme Opfer von Leonard liquidieren zu lassen. Auch bei Natalie scheint eine dialektische Sicht am angebrachtesten. Sie mag tatsächlich Leonard als Ersatz ihres Freundes Jimmy in Betracht gezogen haben („Und wenn wir uns dann treffen, wirst Du Dich an mich erinnern? [sie legt ihm die Hand aufs Herz und küsst ihn zart] Ich denke, Du wirst es.“, C16), gleichzeitig sieht sie ihn als Mittel, Teddy beseitigen zu können und so Rache zu üben („Wenn Du diesen Mann findest, diesen John G., was machst Du dann mit ihm?“ - C15). Angesichts dieser Dialektik bleibt der Zuschauer im Ungewissen über seine Haltung zu den Protagonisten. Identifikation wechselt ständig mit Abscheu gegenüber ihnen. Verschiedene Fährten werden in „Memento“ ausgestreut, eine letztgültige Wahrheit gibt es trotz vieler Hinweise nicht. Insofern bleibt auch der Zuschauer bei seinem Konstruktionsversuch der Realität stecken.

### 3.4 Identitätsarbeit bei Leonard

Bei der Interpretation von „Memento“ im Hinblick auf Leonards Identitätsfindung kommt man nicht umhin, nach der Ursache seiner mangelnder Erinnerungsfähigkeit zu fragen. Sie ist kennzeichnend für seine Persönlichkeit, ebenso wie seine mit dem Gedächtnisverlust in Zusammenhang stehenden großen Lebensthemen (man sollte sie besser Identitätsprojekte nennen). Diese sind: zuvorderst Rache, aber auch, Trauer und Schuld (inklusive Verdrängung) sowie das Zurechtfinden in seiner sozialen Umwelt<sup>6</sup> (Stigma-Management, siehe 2.3.3). Anhand der in 2.3 vorgestellten Theorien zur Identitätsbildung sollen diese Themen erörtert werden.

#### 3.4.1 Identitätskrise und -diffusion

Ohne die Fähigkeit, neue Erinnerungen bilden zu können, wird Leonard bei jedem Sozialkontakt quasi neugeboren. Postmoderne Informationsüberflutung trifft Leonard, weil er keine internen Mechanismen zur Strukturierung der Informationen besitzt. Er gleicht einer „Tabula rasa“ (Locke, siehe 2.2.1), die nach jeder Beschriftung sofort wieder gelöscht wird. Ohne Hilfsmittel kann er kein aktuelles Bewusstsein seines Selbst erzeugen („Du bist etwas anderes geworden“, C24). Er verlässt sich auf Gewohnheiten und Routinen („Handeln nach Instinkt“, SW08), ist daher aber nicht im Stande, große Divergenzen auszutarieren und gerät deshalb in eine Identitätskrise („Die Gegenwart besteht aus Bagatellen, die ich auf kleinen Zettelchen festhalte, verdammt!“, C15). Darüber hinaus befindet er sich in einem Dauerzustand der Identitätsdiffusion (Erikson, 1973, siehe 2.3.1), denn er kann weder neue Beziehungen knüpfen (C16), noch hat er einen Begriff von Zeit („Wie soll ich meine Wunden heilen, wenn ich die Zeit nicht empfinde?“, C15). Auch eine Diffusion des Werksinns (Erikson, 1973) kann attestiert werden, da er sich schon nach wenigen Minuten nicht mehr das Ziel seiner Handlung vergegenwärtigen kann (z.B. zu Beginn von C13). Eine gelungene Ich-Identität im Sinne Eriksons ist also für Leonard nicht möglich.

Aber anzunehmen, Leonard habe ohne Gedächtnis überhaupt keine Identität, wäre zu einfach. Denn er gleicht den Mangel an internem Wissensspeicher durch einen externen aus (Notizen, Polaroids und Tätowierungen). Durch das Studieren der Tätowierungen vor dem Spiegel (C21, C15) ruft er die für sein Selbstverständnis zentralen Botschaften ab und konstruiert sich damit seine Identität für den Augenblick. Leonards Identität hat also stark situativen Charakter, ohne jedoch im Kern wirklich wandelbar zu sein. In der Sprache des „social cognition paradigma“ ausgedrückt (siehe 2.3.5, Seite 16): Leonards Körper stellt sein zentrales „self-knowledge“ dar, jede neue Tätowierung kann daher als Prozess der Selbst-Schematisierung und Erweiterung seines „self-knowledge“ interpretiert werden. Das „self knowledge“ wandelt er durch das Lesen zum „working self-concept“ um. „Self-knowledge“ und „working self-concept“ gehen bei Leonard ineinander über, weil sich die externalisierten Erinnerungen ausschließlich auf sein Identitätsprojekt („Find him, kill him“) beziehen. Jede neue Umweltinformation versucht er deshalb in ihrer Bedeutung für sein Identitätsprojekt zu beurteilen. Aufgrund

<sup>6</sup> „Du bluffst, um kein kranker Freak zu sein.“ (SW21)

der begrenzten Kapazität seines externen Speichers ist Leonards Selbstkonzept naturgemäß einfach und wegen der Beständigkeit der Tattoos nur wenig flexibel. Das macht es ihm schwer, der Komplexität und Vielschichtigkeit seiner Umwelt gerecht zu werden. Auf der anderen Seite, lässt sein „Zustand“ viele Leerstellen in der Selbstkonzeption offen, so dass er in sozialen Situationen zu wenig innere Vorgaben für sein Handeln zu Verfügung hat und in diesem Sinne wiederum zu orientierungslos ist.

### 3.4.2 Leonards Identitätsprojekt und Selbst-Narration

Im Gegensatz zu postmodernen Identitätsmodellen, die von einer fast unbegrenzten Flexibilität bei der Identitätsgestaltung ausgehen (Gergen, 1991, siehe 2.2.3), ist Leonard auf sein zentrales Identitätsprojekt fixiert. Es ist sein Grund zu leben („Du lebst“ - „Aber nur, um mich zu rächen“, C19). Seine ganze Selbst-Narration rankt sich um dieses Projekt, er richtet sein Identität ausschließlich darauf aus. Und er kann gar nicht anders, denn sein „Zustand“ ließe ein Gedankenspiel für ein neues Identitätsprojekt überhaupt nicht zu. Ihm fehlt die grundlegende Voraussetzung für einen neuen Entwurf, nämlich die Fähigkeit, über seine zukünftigen Motive reflektieren zu können und sich die Frage zu stellen: „Werde ich das in der Zukunft auch noch gewollt haben?“ (Harré, 1983, siehe 2.3.5, Seite 15). Aus diesem Grund ist es plausibel, warum Leonard die Sinnhaftigkeit seines Identitätsprojekts gegen Teddys Wahrheiten verteidigt. Der Abschluss seines Projekts würde für ihn das Ende seiner Identität bedeuten. Deshalb hat Teddy recht, wenn er betont, dass die Rache an dem multiplen John G. in Form einer Endlosschleife der Kern von Leonards Identität ist: „Eine Tote Frau, nach der Du Dich sehnen kannst, das verleiht Deinem Leben einen Sinn. Ein romantisches Unterfangen, das nie enden wird, selbst wenn ich meine Finger nicht im Spiel hätte“ (C00).

Statt sich der „radikalen Pluralität“ ungeschützt auszusetzen, findet Leonard also seinen Halt durch die Verinnerlichung seines Projekts mittels Selbst-Narration. Um genau zu sein: bei Leonard erfolgt der eigentlich nach innengerichtete Teil der Selbst-Narration (die Selbstorganisation, McAdams, 1997, siehe 2.3.5, Seite 14) über den Umweg des externen Speichers, den er dann (im Spiegel) sich selbst präsentiert. Insofern ist Leonard im eigentlichen Wortsinn ein Selbst-Darsteller. Er versieht sich mit dem Imago des unbeugsamen, einsamen Rächers. Sein ideologisches Setting (siehe 2.3.5, Seite 14) manifestiert sich in den beiden Glaubenssätzen „Die Welt verschwindet nicht einfach, wenn du die Augen schließt“ (C20) und „Ich muss daran glauben, dass das, was ich tue auch einen Sinn hat, selbst wenn ich mich nicht erinnern kann.“ (C00). Ironischerweise sind dies Überzeugungen, die den konstruktivistischen Prozessen bei Leonard diametral entgegenstehen.

Für sein Identitätsprojekt hat Leonard teilweise ein Identitätsgefühl im Sinne Antonovskys (1998) entwickelt. Er bewertet sein Projekt als sinnhaftig und ist von der Machbarkeit des Projekts überzeugt (siehe 2.3.5, Seite 16). Allerdings ist sein Gefühl für die Verstehbarkeit, also für das Erleben eines selbstbestimmten Realisierungsprozesses des Identitätsprojekts, erschüttert. Denn er ist, ob er will oder nicht, auf die Hilfe anderer angewiesen. Welche Bedeutung die Selbst-Narration für seine Handlungsfähigkeit im Sinne von Keupp und Mitarbeitern (1999) hat, wird in der Mordszene an Jimmy deutlich (SW22b), in der ihm Erinnerungsfetzen an seine Frau (siehe Abbildung 9, Seite 37, rote Balken)

ihn vorantreiben. Sie sind die Impulsgeber für seine Handlung. Der Impuls, seine Identität zu wechseln und ein anderer zu werden, wird durch das Überstreifen von Jimmys Kleidern symbolisiert. Allerdings ist dieser Impuls, wie oben erläutert, ein Selbstbetrug. Durch die Vollendung seines Projekts würde er sein „altes Leben“ nicht zurückbekommen, stattdessen aber den Grund seiner Existenz verlieren. Eine neue Identität kann er sich nicht mehr konstruieren (ein Grund warum er wohl in C01 nicht auf Teddys Hilfsangebot eingeht: „Ich verschaff' Dir eine neue Identität, neue Kleider [...]“).

### 3.4.3 Selbsttäuschung und dissoziative Störung

Welche Ursache hat Leonards Zustand? Ist er körperlicher (arterieller stufenweiser Gedächtnisverlust) oder psychischer Natur (dissoziative Amnesie)? Im Film finden sich deutliche Hinweise für Teddys Version, dass Leonards in Wirklichkeit Sammy ist. Demnach hat Leonards Frau den Anschlag überlebt und - wie in der Erzählung von Sammy - nicht an den „Zustand“ ihres Mannes geglaubt. Teddy deutet an (C00), dass Leonards Frau an einer Überdosis Insulin gestorben ist und Leonard, ohne dass dieser das eingestehen will bzw. kann, für ihren Tod verantwortlich ist. Als Indizien für diese These dienen die optische Ähnlichkeit zwischen Sammys und Leonards Frau (siehe Abbildung 15, Seite 41), das kurze, kaum wahrnehmbare Überblenden von Leonards Gestalt über Sammys Bild im Rollstuhl (SW21; siehe Abbildung 13, Seite 39), Leonards Vorstellungsbilder, die visualisieren, wie er seiner Frau eine Insulinspritze präpariert und injiziert (siehe Abbildung , Seite ) sowie ein Hinweis auf der offiziellen Memento-Website (siehe Abbildung 12, Seite 38). Leonards „Zustand“ scheint daher ein Akt der psychischen Beseitigung eines traumatisierenden Erlebnisses zu sein.

Dabei fungiert Sammy als Leonards Stellvertreterfigur, abgespalten von seiner eigenen Person (multiple Persönlichkeit). Mit dieser Abspaltung versucht Leonard, seine Trauer („Ich kann mir nicht merken, Dich zu vergessen“, C10). und seine Schuldgefühle zu verarbeiten („Das war Sammy. Das war nicht ich“, C00). Obwohl er die Figur von seiner eigenen Persönlichkeit trennt, ist sie doch Teil seiner Selbst-Narration, womit erklärbar wird, dass Leonard diese Geschichte zwanghaft wiederholt („Klasse Story, je öfter Du sie erzählst, desto besser wird sie!“, C00). Durch die ständigen Wiederholungen werden Netzwerkverbindungen gebahnt und ein neues Langzeitgedächtnis aufgebaut. Die Fiktion wird im Sinne des Radikalen Konstruktivismus zu Leonards Wirklichkeit (real ist, was im Gehirn vor sich geht, siehe 2.4). Er unterliegt also einer Selbsttäuschung, indem er zum Zuschauer seiner eigenen Aufführung wird (Goffman, 1976; „Du“). Dabei hilft ihm sein „Ensemble“ aus Teddy und Natalie, denn beide wirken bei der Konstruktion seiner Wirklichkeit mit (z. B. C20; z. B. C00: „Ich hab' Dir einen Grund gegeben, weiterzuleben [...]“). Erst als Teddy seine Darsteller-Rolle im Ensemble ablegt und Leonards Wirklichkeit erschüttert (C00), ist Leonard gezwungen, von den bewährten Mitteln seiner Realitätskonstruktion abzurücken (siehe Berger und Luckmann, 2001, 2.4, Seite 17) und als Lösung die Selbsttäuschung bewusst einzugehen. Um so tragischer ist es für Leonard, dass er sich mit dieser Lösung („Du bist ein John G., also kannst Du auch mein John G. Sein.“ (C00), seiner Existenzgrundlage beraubt.

## 4 Diskussion

„Memento“ ist sowohl ein postmoderner Film als auch ein Film der Postmoderne. Es ist ein postmoderner Film aufgrund der Stilmittel, die er benutzt, und ein Film der Postmoderne durch die Thematisierung des konstruktivistischen Charakters von Wirklichkeit und Identität. Letzteres zielt auf die Schwierigkeit Identität, angesichts der Vielfalt an gleichzeitig auf uns einströmenden widersprüchlichen Einflüssen, keine einheitliche Identität bilden zu können. Gesetzt den Fall, man akzeptiert Leonards anterograde Amnesie nicht nur als konkrete dissoziative Störung, sondern als Metapher für den Verlust von Bindungen und die Entwurzelung von Traditionen in der spätmodernen Gesellschaft<sup>7</sup>, so zeigt das Verhalten des „Memento“-Protagonisten viele der Identitätskonflikte auf, durch die das postmoderne Subjekt aus dem Gleichgewicht zu drohen gerät.

Gerade weil Leonards Gedächtnis keine aktuelle Gegebenheiten mehr festhalten kann, ist er einer Flut von ständig neuen Eindrücken ausgesetzt und unterliegt somit dem postmodernen „Schwindel der Multiplizität“ (Gergen, 1991, Übersetzung d. Verf. Siehe 2.3.2, Seite 9). Mit seinem Ordnungs- und Archivierungssystem versucht er, Kohärenz unter diesen verschiedenen Eindrücken herzustellen. Dies hat für ihn oberste Priorität („Ich muss daran glauben, dass das, was ich tue auch einen Sinn hat, selbst wenn ich mich nicht erinnern kann“, C00). Doch es gelingt ihm nicht Einheit in die Vielfalt zu bringen, worunter er sichtlich leidet („Ich will mein Leben wiederhaben!“, SW22).

Leonards Ultima Ratio verdeutlicht, dass auch der postmoderne Mensch nicht von der Sinnsuche ablassen kann oder will. Er klammert sich an sein Identitätsprojekt, der Rache seiner geschändeten Frau, und hält seine konstruierte Wahrheit auch dann aufrecht, nachdem sie von Teddys Offenbarungen (C00) in den Grundfesten erschüttert worden ist. Der Weg, seine Identität zu verteidigen und damit den Frieden innerhalb der unvermeidbaren Zerrissenheit zu finden, führt über die Akzeptanz der Lebenslüge („Lüge ich mir was vor, um glücklich zu sein. In Deinem Fall, Teddy, ja da tue ich das“, C00). Letztendlich kann die idealisierte postmoderne Feier von Vielfalt und Divergenz für Leonard und (meiner Ansicht nach für jedes andere Individuum) nur gelingen, wenn sie dennoch durch einen persönlichen Mythos wenigstens lose zusammengehalten wird. Im Gegensatz zu Gergen (1991) bin ich überzeugt davon, dass eine gewisse Kern-Einheitlichkeit dem Subjekt auch unter postmodernen Bedingungen Halt gibt. In der Narration der eigenen Lebensgeschichte liegt der Schlüssel zur postmodernen Selbstfindung, auch wenn der darin dargestellte Inhalt „objektiv“ falsch sein mag. Leonard jedenfalls braucht die selbstorganisierende Erzählung, er kann dazu nicht auf Erinnerungen als Grundlage für die Erzählung verzichten, die mit seinem Identitätsprojekt verbunden sind. Deswegen externalisiert er sie in einem Wissensspeicher, der ihm buchstäblich unter die Haut geht: „Wir alle brauchen Erinnerungen, damit wir nicht vergessen, wer wir sind. Das gilt auch für mich.“

<sup>7</sup> Das Akzeptieren der Metapher sollte nicht allzu schwerfallen angesichts der Tatsache, dass der Film auf dem folgenden Paradoxon aufgebaut ist: Obwohl Leonard seit dem traumatisierenden Tod seiner Frau keine neuen Erinnerungen bilden kann, ist er doch in der Lage, ständig über gerade eben diesen Umstand zu reflektieren

## 5 Literaturverzeichnis

- Antonovsky, A. (1998). *Salutogenese - Zur Entmystifizierung der Gesundheit*. Tübingen: DGVT Verlag.
- Baumeister, R. (1987). *Identity. Cultural change and the struggle for self*. Oxford: Oxford University Press.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2001). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Dorsch, F. (1982). *Psychologisches Wörterbuch* (9. ed.). Bern: Huber.
- Dorsch, F. (1998). *Psychologisches Wörterbuch* (13. ed.). Bern: Huber.
- DSM-IV. (1996). *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen*. Göttingen: Hogrefe.
- Duden. (1985). *Das Fremdwörterbuch* (6. ed. Vol. 5). Mannheim: Dudenverlag.
- Eickelpasch, R., & Rademacher, C. (2004). *Identität*. Bielefeld: Transcript.
- Erikson, E. H. (1950). *Childhood and society*. New York: Norton.
- Erikson, E. H. (1973). *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fröhlich, W. D. (2000). *Wörterbuch der der Psychologie* (23. ed.). München: dtv.
- Gergen, K. J., & Gergen, M. M. (1988). Narrative and the self as relationship. In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (pp. 17-56). New York: Academic Press.
- Gergen, K. J. (1991). *The saturated self: Dilemmas of identity in modern life*. New York: Basic Books.
- Gergen, K. J. (2002). *Konstruierte Wirklichkeiten. Eine Hinführung zum sozialen Konstruktivismus*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity. Self and society in late modern age*. Stanford: Stanford University Press.
- Goffman, E. (1965). *Stigma. Notes on the management of spoiled identity* (Vol. 3.). Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Goffman, E. (1976). *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (3. ed.). München: Piper.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, & T. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 273-326). Cambridge: Polity Press.
- Harré, R. (1983). Identity projects. In G. M. Breakwell (Ed.), *Threatened identities* (pp. 31-51). Chichester: Wiley.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity* (pp. 39-65). Oxford: Blackwell.
- Häußler, O. (1998). Reflexive Identität und Authentizität als kultureller Marker moderner Identitäten. In H. Hahn (Ed.), *Überlegungen zu kollektiven Charakteren, Identitäten und Mentalitäten*. Frankfurt/Main: IKO. [on-line]. Available: [http://www.uni-hildesheim.de/gk/teilnehmer/text\\_Haeussler/refl\\_ident.pdf](http://www.uni-hildesheim.de/gk/teilnehmer/text_Haeussler/refl_ident.pdf).

- Hitzler, R., & A., H. (1994). Bastelexistenz: Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In U. Beck, & E. Beck-Gernsheim (Eds.), *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften* (pp. 307-315). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Keupp, H. (1989). Auf der Suche nach der verlorenen Identität. In H. Keupp, & H. Bilden (Eds.), *Verunsicherungen*. Göttingen: Hogrefe.
- Keupp, H., Ahbe, T., Gmür, W., Höfer, R., Mitzscherlich, B., Kraus, W., et al. (1999). *Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek: Rowohlt.
- Korte, H. (2004). *Einführung in die systematische Filmanalyse* (3. ed.). Berlin: Erich Schmidt.
- Krappmann, L. (1973). *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen* (3. ed.). Stuttgart: Klett.
- Krappmann, L. (1992). Die Suche nach Identität und die Adoleszenzkrise. Neuere Überlegungen in der Weiterarbeit an Eriksons Modell der Identitätsbildung. In G. Biermann (Ed.), *Handbuch der Kinderpsychotherapie* (Vol. V, pp. 102-125). München: Ernst Reinhardt.
- Kraus, W. (2000). *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Herbolzheim: Centaurus.
- Kunda, Z. (1999). *Social Cognition: Making sense of people*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lifton, R. J. (1993). *The protean self*. New York: Basic Books.
- Locke, J. (gedruckt in 2000). Of identity and diversity. In G. L. Bowie, W. M. Michaels, & R. Solomon, C. (Eds.), *Twenty questions. An introduction to philosophy* (pp. 343-348). Fort Worth: Hartcourt.
- Lyotard, J.-F. (1986). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Graz: Edition Passagen.
- Marcia, J. E. (1966). Development and validation of ego-identity status. *Journal of Personality and Social Psychology*, 3, 551-558.
- Marcia, J. E. (1989). Identity diffusion differentiated. In M. A. Luszcz, & T. Nettelbeck (Eds.), *Psychological development across the life-span* (pp. 289-295). North-Holland: Elsevier.
- McAdams, D. P. (1996). Personality, modernity, and the storied self: A contemporary framework for studying personas. *Psychological Inquiry*, 7, 295-321.
- McAdams, D. P. (1997). The case for unity in (post)modern self. In R. D. Ashmore, & L. Jussim (Eds.), *Self and Identity: Fundamental issues*. Oxford: Oxford University Press.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self, and society* (13. ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer. (1992). *Meyers großes Taschenlexikon* (4. ed.). Mannheim: BI-Taschenbuchverlag.
- Neisser, U. (1976). *Cognition and reality*. New York: Erlbaum.
- Olson, E. T. (2005). Personal Identity. In E. N. Zalta (Ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and InformationCordura Hall, Stanford University. [on-line]. Retrieved: 15.9.2005. Available: <http://plato.stanford.edu/entries/identity-personal/>.
- Rogers, C. R. (1961). *On becoming a person*. Boston: Houghton Mifflin.

- Roth, G. (1986). Selbstorganisation - Selbsterhaltung - Selbstreferentialität: Prinzipien der Organisation der Lebewesen und ihre Folgen für die Beziehung zwischen Organismus und Umwelt. In A. Dress, et al. (Ed.), *Selbstorganisation. Die Entstehung von Ordnung in Natur und Gesellschaft* (Vol. 149-180). München: Piper.
- Schmidt, S. J. (1994). Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. In S. J. Schmidt (Ed.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* (pp. 11-88). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schneider, D. (1991). Social cognition. In M. R. Rosenzweig, & L. W. Porter (Eds.), *Annual review of psychology*, 42. Palo Alto: Annual Reviews.
- Welsch, W. (2002). *Unsere postmoderne Moderne* (6 ed.). Berlin: Akademie-Verlag.

### Rezensionen über „Memento“:

- Baumgard, C. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.filmstarts.de/kritiken/Memento.html>. Retrieved: 22.9.2005.
- Brendel, T. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://moviemaze.de/filme/259pdf.html>. Retrieved: 22.9.2005.
- Camlieri, V. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: [http://0815.xanna.de/film/gastkritik/memento\\_vincent.htm](http://0815.xanna.de/film/gastkritik/memento_vincent.htm). Retrieved: 22.9.2005.
- Cineclub. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.cineclub.de/filmarchiv/2001/memento.html>. Retrieved: 22.9.2005.
- Happel, B. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.filmkritiken.org/index.html?/kritiken/Memento.html>. Retrieved: 22.9.2005.
- Jekubzik, G. H. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: [http://www2.arena.de/filmtabs/archiv/M/Memento%20\(kurz\).html](http://www2.arena.de/filmtabs/archiv/M/Memento%20(kurz).html). Retrieved: 22.9.2005.
- kino.de. (2002). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.kino.de/kinofilm.php4?nr=58682&typ=inhalt&PHPSESSID=f24b9050ad8d6afd7265b7478df71116>. Retrieved: 22.9.2005.
- Klein, A. (2001). *Everything you wanted to know about "Memento"*. [on-line]. Available: [http://www.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento\\_analysis/index5.html](http://www.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/index5.html). Retrieved: 18.9.2005.
- Knörer, E. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.jump-cut.de/filmkritik-memento.html>. Retrieved: 22.9.2005.
- Meierding, G. (2001). *Mordfall als Erinnerungs-Puzzle*. [on-line]. Available: <http://rheinzeitung.de/on/01/12/11/magazin/news/memento.html?markup=Memento>. Retrieved: 22.9.2005.
- Melchior, W. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.kinolounge.de/pn/modules.php?op=modload&name=Reviews&file=index&req=showcontent&id=7>. Retrieved: 22.9.2005.
- Noack, F. (2001). Ich weiß, dass ich nicht weiß. *Berliner Tagesspiegel*, Ausgabe vom 13.12.2001.



- Pietsch, J. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: [http://www.filmfacts.de/film/gastkritik/memento\\_johannes.htm](http://www.filmfacts.de/film/gastkritik/memento_johannes.htm). Retrieved: 22.9.2005.
- Raffelsiefen, N. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: [http://www.programmkino.de/MNOP/Mann\\_sieht\\_rosa/Memento/memento.html](http://www.programmkino.de/MNOP/Mann_sieht_rosa/Memento/memento.html). Retrieved: 22.9.2005.
- Rochy, B. (2001). *Nahaufnahme falsch herum gedreht*. [on-line]. Available: <http://rhein-zeitung.de/magazin/kino/galerie/m/memento/>. Retrieved: 22.9.2005.
- Schlömer. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: [http://www.filmspiegel.de/filme/memento/memento\\_1.php](http://www.filmspiegel.de/filme/memento/memento_1.php). Retrieved: 22.9.2005.
- Steiger, M. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: [http://www.allesfilm.com/show\\_article.php?id=20338](http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=20338). Retrieved: 22.9.2005.
- Welsch, R. (2001). *Rezension Memento*. [on-line]. Available: <http://www.artechock.de/film/text/kritik/m/mement.htm>. Retrieved: 22.9.2005.

**Weiterführende Informationen über „Memento“:**

[http://www.christophernolan.net/memento\\_un.php](http://www.christophernolan.net/memento_un.php)

<http://www.otnemem.com/index.html>



## Sequenz-Analyse Memento

### Sequenzen schwarz-weiß (SW) & farbig (C)

Videozeit Start 00:00:00:00 - Ende 01:45:13:04 - Dauer 01:45:13:05

Code	Count	Duration	Frames	Seconds	% / time	% / count
SeqArt_Intr	1	00:01:44:23	2623	104,92	1,66	2,08
SeqArt_SW	22	00:23:33:08	35333	1413,32	22,39	45,83
SeqArt_C	25	01:19:56:13	119913	4796,52	75,98	52,08
<b>Sum</b>	<b>48</b>	<b>01:45:14:19</b>	<b>157869</b>	<b>6314,76</b>	<b>100,02</b>	<b>100,00</b>

Abbildung 2: Dargestellt sind die Häufigkeiten und der prozentuale Anteil von schwarz-weißen und farbigen Sequenzen. Während der Anzahl ungefähr gleich ist, nehmen die Farbsequenzen dreiviertel der Spielfilmzeit ein.

## Szene Mord an Jimmy

### Schnittfrequenzanalyse von SW22 - ab Industriebrache

Videozeit: Start 01:32:35:14 - Ende 01:35:56:23 - Dauer 00:03:21:10

Code	Count	Duration	Frames	Seconds	% / time	% / count
SeqArt_Schwarz-Weiß	74	00:03:11:10	4785	191,4	95,03	92,50
SeqArt_Farbig	6	00:00:10:08	258	10,32	5,12	7,50
Einstellungsgrößen_Große	27	00:00:53:03	1328	53,12	26,38	33,75
Einstellungsgrößen_Nahe	45	00:01:43:20	2595	103,8	51,54	56,25
Einstellungsgrößen_Totale	8	00:00:44:20	1120	44,8	22,24	10,00
Motion_Full motion	44	00:02:03:15	3090	123,6	61,37	55,00
Motion_Only camera in motion	11	00:00:26:22	672	26,88	13,35	13,75
Motion_Only figure in motion	2	00:00:06:23	173	6,92	3,44	2,50
Motion_Full steady	23	00:00:44:08	1108	44,32	22,01	28,75
HK_Wakelige Handkamera	51	00:01:48:00	2700	108	53,62	63,75
HK_Full steady	5	00:00:16:11	411	16,44	8,16	6,25
Perspektive_Untersicht	21	00:00:36:01	901	36,04	17,89	26,25
Perspektive_Aufsicht	22	00:00:43:16	1091	43,64	21,67	27,50
<b>Sum</b>	<b>80</b>					

Abbildung 3: Aufgelistet sind Häufigkeiten und prozentualer Anteil der Gestaltungsmerkmale Farbe, Einstellungsgröße, Kamerabewegung und Perspektive für die Szene "Mord an Jimmy".

## Szene Vorbereitungstreff Mord

### Schnittanalyse von Treffen Teddy und Leonhard vor Mord; SW22-Teil1

Videozeit Start 01:30:21:08 - Ende 01:32:35:13 - Dauer 00:02:14:06

Code	Count	Duration	Frames	Seconds	% / time	% / count
Einstellungsgrößen_Große	12	00:00:42:09	1059	42,36	31,56	35,29
Einstellungsgrößen_Nahe	19	00:01:23:16	2091	83,64	62,31	55,88
Einstellungsgrößen_Totale	3	00:00:08:10	210	8,4	6,26	8,82
Motion_Full motion	22	00:01:28:21	2221	88,84	66,18	64,71
Motion_Only camera in motion	1	00:00:00:20	20	0,8	0,6	2,94
Motion_Full steady	11	00:00:44:19	1119	44,76	33,34	32,35
Handkamera_Handkamera	1	00:00:01:07	32	1,28	0,95	2,94
HK_Full steady	10	00:00:43:12	1087	43,48	32,39	29,41
<b>Sum</b>	<b>34</b>					

Abbildung 4: Aufgelistet sind Häufigkeiten und prozentualer Anteil der Gestaltungsmerkmale Einstellungsgröße, Kamerabewegung und Perspektive für "Vorbereitungstreff für Mord".

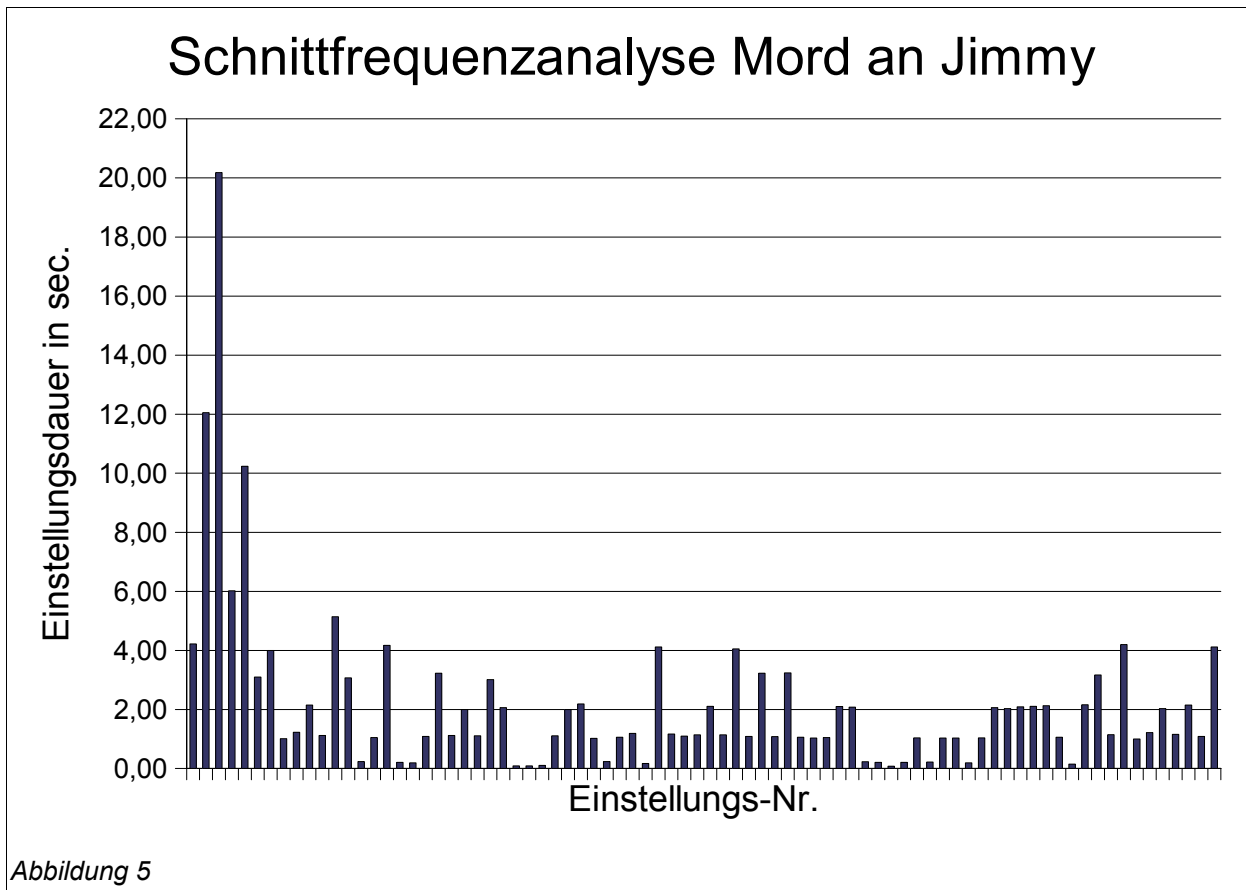


Abbildung 5

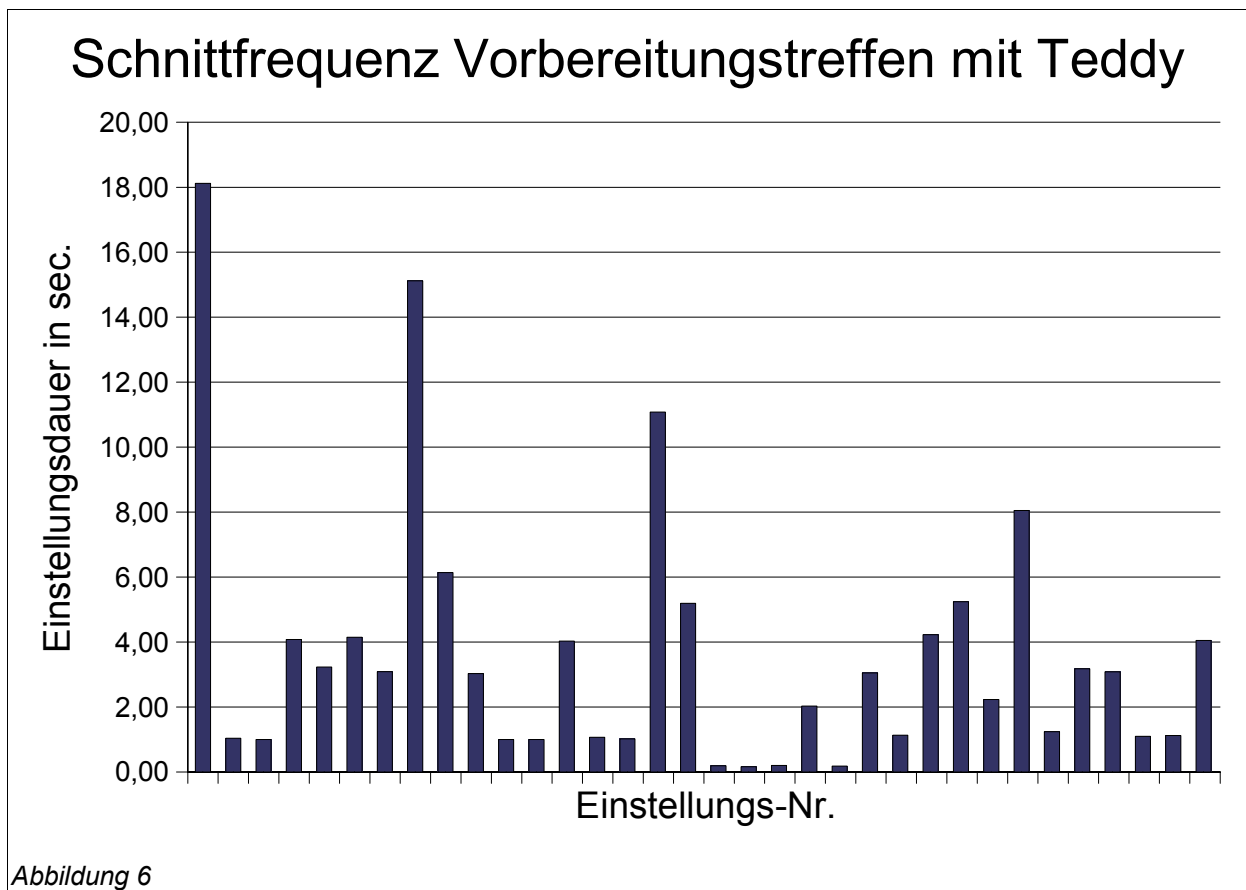


Abbildung 6

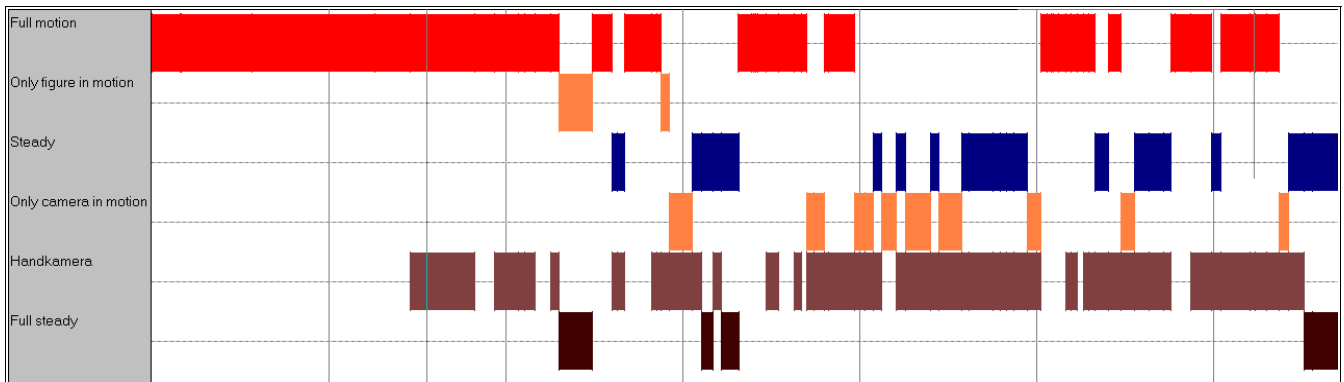


Abbildung 7: Die Bewegungsanalyse der Szene "Mord an Jimmy" zeigt wie die Unruhe in der Kameraführung die Gefühlsaufwallung in dieser Szene visualisiert. Nur in fünf der 80 Einstellungen (Full steady) ist das Bild vollkommen ruhig und werden eigentlich feststehende Einstellungen (steady) nicht durch das leichte Wackeln des Handkameraeffekts beeinflusst. Im Gegensatz dazu dominieren in der 201 Sekunden langen Szene Einstellungen (55 Prozent), in denen sowohl die Kamera als auch der oder die Akteure in Bewegung sind (Full motion).

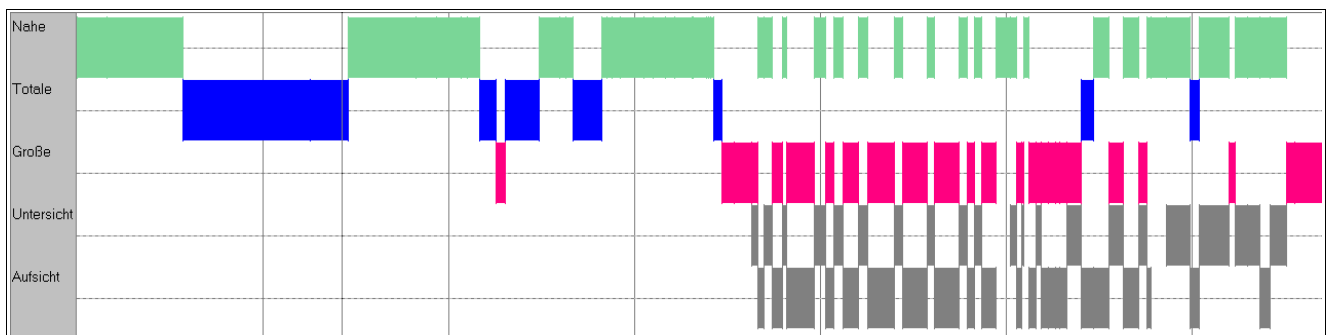


Abbildung 8: In der Szene "Mord an Jimmy" herrschen nahe (56 Prozent aller 80 Einstellungen, grün) und große Einstellungen (34 Prozent, rosa) vor. Nur achtmal wird insgesamt eine Totale oder Halbtotale verwendet. Ab Leonards Angriff auf Jimmy nach zirka 110 Minuten spiegeln sich die Machtverhältnisse zwischen Leonard und Jimmy in starken Unter- bzw. Aufsicht-Perspektiven (grau) wieder.



Abbildung 9: In fünf farbigen Blitzbild-Erinnerungen (rot) sieht Leonard in der Szene "Mord an Jimmy" seine Frau, deren Tod zu rächen er Jimmy ermordet. Der letzte rote Balken in der Grafik veranschaulicht den Übergang von schwarz-weißen zu farbigen Aufnahmen. Zur Orientierung sind noch einmal die Unter- bzw. Aufsichtsperspektiven angezeichnet (grau).

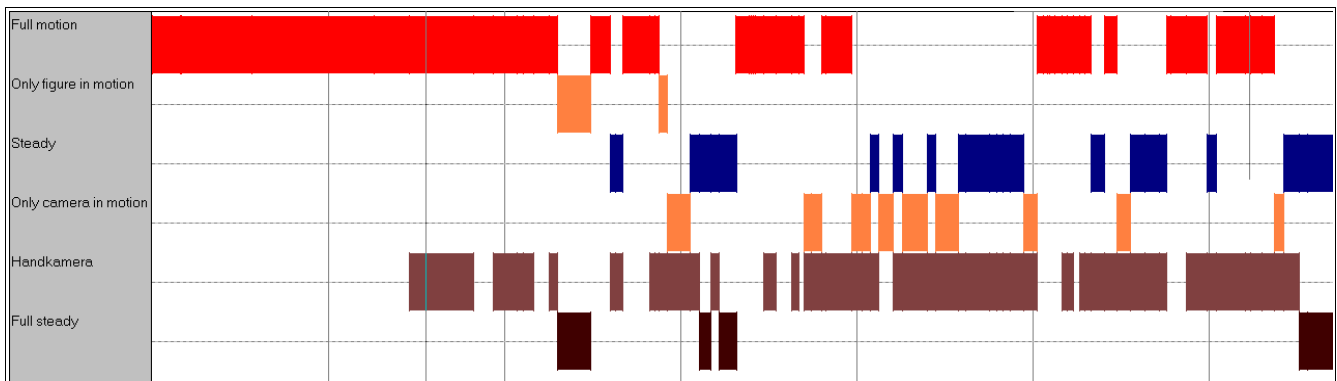


Abbildung 10: Wie in der Mordszene an Jimmy so werden die Aufnahmen des Vorbereitungstreffens für den Mord zwischen Leonard und Teddy von bewegten Einstellungen (sowohl bewegte Kamera, als auch sich bewegende Figuren, 64 Prozent aller Einstellungen, rot) beherrscht. Selbst feststehende Aufnahmen (steady, 32 Prozent, blau), werden in den meisten Fällen durch das leichte Zittern der Handkamera konterkariert. Im Gegensatz zur nachfolgenden Szene sind jedoch immerhin fast 30 Prozent aller Einstellung vollkommen feststehend ohne Handkameraeffekt (Full steady, schwarz). Dies reduziert sich bei der Mordszene auf 6 Prozent aller Einstellungen.



Abbildung 11: Nur drei von 34 Einstellungen in der Szene "Vorbereitungstreffen für Mord" (9 Prozent aller Einstellungen, blau) werden als Totale oder Halbtotale gezeigt. Wie in der Szene "Mord an Jimmy" kommt die Kamera den Protagonisten sehr nahe.



Abbildung 12: Hinweis von der Internetseite: [www.otnemem.com](http://www.otnemem.com)



*Abbildung 13: Für den Bruchteil einer Sekunde (2 Frames) erscheint Leonard an Stelle Sammys im Rollstuhl des Pflegeheimes. Dieses unterschwellige Bild (subliminal image) ist ein deutlicher Hinweis dafür, dass Leonard seine Lebensgeschichte narrativ konstruiert hat, um mit der Trauer um seine Frau, die er wahrscheinlich versehentlich mit einer Überdosis Insulin getötet hat, zurecht zu kommen.*



Abbildung 14: Das imaginäre Bild, in dem Leonard kurz vor Ende des Films sich und seine Frau sieht, die ihm über die frische Tätowierung mit der Aufschrift „I've done it“ streicht, verweist auf die Szene C15. In fast identischen Aufnahmen legt Natalie ihre Hand auf Leonards Herz und fragt: „Was ist damit?“. Antwort Leonard: „Vielleicht ist das noch leer, bis ich denjenigen gefunden habe.“





Abbildung 15: Eine große Ähnlichkeit besteht optisch zwischen Leonards und Sammys Frau.



Abbildung 16: Ein weiteres Indiz dafür, dass sich Leonard hinter dem Deckmantel von Sammys Geschichte versteckt, sind die Blitzbildeinblendungen, in denen er seiner Frau eine Insulinspritze präpariert und injiziert. Gerade die optische Korrektur seiner Erinnerung in C00, linke Seite des Bildes („Meine Frau hatte keine Diabetes“) deutet daraufhin, dass Leonard das traumatische Ereignis verdrängt und sich seine eigene Wahrheit konstruiert.