

Memoriscapes. Filmformen der Erinnerung

Veranstalter: Ute Holl / Matthias Wittmann, Institut für Medienwissenschaft, Universität Basel

Datum, Ort: 17.11.2011-20.11.2011, Basel

Bericht von: Elena Meilicke / Robert Geib, Graduiertenkolleg „Mediale Historiographien“ (Weimar/Erfurt/Jena)

Kinematographie und/als Mnemographie: dieser Zusammenhang stand im Zentrum der internationalen filmwissenschaftlichen Tagung „Memoriscapes. Filmformen der Erinnerung“, die vom 17. bis 20. November 2011 in Basel stattfand. Gefragt wurde nach filmischen Formen der Erinnerung und dem spezifischen Gedächtniswissen des Films und seinen Erfahrungslogiken. Die von Ute Holl und Matthias Wittmann (Institut für Medienwissenschaft, Universität Basel) organisierte Tagung fand im Baseler Stadtkino statt, wo Vorträge und Filmvorführungen einander abwechselten. Den Abschluss der Tagung bildete ein gemeinsamer Rundgang durch die Ausstellung „Robert Breer“ im Museum Tinguely.

In seiner Einführung beschrieb MATTHIAS WITTMANN (Basel) – ausgehend von filmtheoretischen Betrachtungen der Kamera als einem „Auge ohne Erinnerung“ (Epstein, Kracauer, Schefer) – das Paradox der gleichzeitigen Teilhabe und Ausschließung des Zuschauergedächtnisses bei der Produktion filmischer Vergangenheitsbezüge. Im Kino könne man den Operationen eines außermenschlichen Gedächtnisses zusehen, das nur unter der Bedingung eines sich erinnernden Zuschauers in Form komme. Das Remembering des Films, seine Erinnerungseffekte sowie die Erinnerungen des Zuschauers (auch: an andere Filme) schichteten sich zu Gedächtnisstrata, die dieses ko-operative Gedächtnis namens Kino wie kein zweites Medium erzeuge und benötige. Anhand „The Blackout“ (US 1997, Abel Ferrara) gestaltete Wittmann seine These von Film als einem stratigraphisch-tektonischen Gefüge aus (Deck-)Erinnerungen weiter aus.

HEIKE KLIPPEL (Braunschweig) eröffnete dann die Tagung mit der grundlegenden Fest-

stellung, dass es „das“ Gedächtnis nicht gebe: Gedächtniskonzeptionen sind immer historische. In diesem Sinne unternahm Klippel Vortrag „Gedächtnis und Kino um 1900“ die Rekonstruktion experimentalpsychologischer Gedächtnistheorien; das Gedächtnis wurde hier als körperlich-geistige Erkenntnis gefasst, die zwar kein Vergessen kenne, aber nicht-linear operiere und fragmentarisch bleibe. In seiner Durchdringung von Technischem und Imaginärem wies das Kino ähnliche Qualitäten auf, und solche Analogien zwischen Kino und Gedächtnis wurden im frühen Kino auch thematisiert: In „Le mystère des roches de Kador“ (F 1912, Léonce Perret) erschien die Kinematographie nicht nur als neuartige Therapieform psychischer Traumata, sondern auch als Dispositiv, das der inneren Vergegenwärtigung, dem Erinnern, analog war.

Die selbstreflexive Geste, mit der „Le mystère des roches de Kador“ Kino und Gedächtnis verschaltete, war auch Ausgangspunkt für den Beitrag von PASI VÄLIAHO (London), „Contingent Pasts: Cinema, Memory, Forgetting“. Väliaho zeigte, wie „Le mystère des roches de Kador“ das junge Medium Kino im Kontext der psychologischen ‚Erinnerungswissenschaften‘ situierte; deren therapeutische Praktiken wiederum – etwa bei Hippolyte Bernheim und Pierre Janet – ähnelten durchaus szenischen Re-enactments. „Le mystère des roches de Kador“, so Väliaho, handele von der Fähigkeit des Kinos, Erinnern und Vergessen zu reorganisieren; im Kino würden Vergangenheiten nachträglich neu geschrieben und kontingente Vergangenheiten produziert.

Berlin und seinen Vergangenheiten war der Vortrag „Between the Profilmic and the Virtual: Cinematic Mapping and the Memory of Place“ gewidmet. BRIGITTA WAGNER (Bloomington) betonte, dass mit dem Gedächtnis nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Verankerung der Vergangenheit produziert werde. Die Multiplizität bewegter Bilder und ihrer räumlichen Ursprünge produziere im Zeitalter digitaler Distributionskanäle virtuelle Kartierungen profilmischer Räume. Der Konnex zwischen dem Bild einer Stadt und ihrer geo-topologischen Verortbarkeit beruhe auf der Indexikalität

des filmischen Mediums. Film ermögliche so die Reproduktion städtischer Vergangenheiten, wie etwa der Berliner Mauer oder des Anhalter Bahnhofs, die im Profilmischen längst nur noch archäologisch erfahrbar seien.

DANIEL ESCHKÖTTER (Weimar/Berlin) untersuchte die Figur des Phantoms als Modus filmischer Historiographie. Ausgehend von „Shock Corridor“ (US 1963, Samuel Fuller) und „In the Electric Mist“ (US/F 2009, Bertrand Tavernier) beschrieb Eschkötters Beitrag „Im elektrischen Nebel (mit Kinogespensern)“ die phantomogene Wiederkehr von Geschichte im Film. Während in „Shock Corridor“ die Konfrontation des institutionellen Gedächtnisses der Irrenanstalt mit Bildern aus der amerikanischen Geschichte im Verrückt-Werden der Hauptfigur als „Geschichtswahn“ performiert werde, finde in Taverniers Film ein beiläufiges Eindringen der Vergangenheit in die filmische Gegenwart statt. Eschkötters Beitrag machte filmische Phantome als Erinnerungs- und Geschichtsbilder lesbar: Geister produzieren heiße, insistierende Geschichtszeichen herzustellen.

Einen noch größeren Bogen spannte REMBERT HÜSER (Minneapolis) in seiner Präsentation „Sturm, Wasser, Glas“. Hüser konstellierte ein kleines Archiv zum Motiv des Sturms im Film, in das unter anderem Jean Tinguelys Maschinen, Claude Shannons Apparaturen, Buster Keatons Körperkomik, das „Naturkatastrophenballett“ (BRD 1984) der Berliner Künstlergruppe „Die tödliche Doris“ und der Kurzfilm „Ghost of Asia“ (THAI/F 2005, Apichatpong Weerasethakul und Christelle Lheureux) Eingang fanden. Die Beispiele machten deutlich, dass der Sturm, der ja nicht direkt gefilmt werden konnte, nur durch eine Reihe von Verschiebungen und Ersetzungen zum filmischen Objekt wurde. Als besonderes filmisches Objekt erschien der Sturm darüber hinaus insofern, als dass das Kino mit ihm sich selbst zum Thema machte. Denn was Sturm und Kino einte, war schließlich die Fähigkeit, Körper und Dinge in Bewegung zu versetzen.

Von Katastrophischem handelte auch der Beitrag „Medium Disaster 311“ von AKIRA MIZUTA LIPPIT (Los Angeles). „311“ bürgerliche sich in Japan als Kürzel für die Ereignis-

kette von Erdbeben, Tsunami und Nuklearkatastrophe im März 2011 ein. Nicht nur Hiroshima und Nagasaki, sondern auch der 11. September bildeten somit die Folie, vor deren Hintergrund Fukushima wahrgenommen wurde. Ausgehend von dieser Überblendung ganz unterschiedlicher Ereignisse beschrieb Lippit mit Maurice Blanchot die spezifische Zeitlichkeit des Desasters als Vergangenheit, die niemals ende und sich in Wiederholungen artikuliere. Am Beispiel von „After Life“ (J 1998, Koreeda Hirokazu) zeigte Lippit, wie es allein dem Kino gelinge, die Logik des Desasters und seine spezifische Zeitlichkeit sichtbar zu machen; als „memory machine“ sei das japanische Kino nach 1945 zum Medium des Desasters avanciert.

„SUB 1, 2, 3, etc.: Erinnerung, Wiederholungszwang und die Oberflächen des Films oder: Warum es das Unterbewusste nicht gibt“ lautete der programmatische Titel des Beitrags von JOHANNES BINOTTO (Zürich). In Abgrenzung von banalisierenden Vorstellungen des psychoanalytischen Unbewussten, die dieses als einfaches räumliches Untereinander begriffen, betonte Binotto im Rückgriff auf Lacan die Äußer- und Oberflächlichkeit des Unbewussten, seine Extimität. Am Beispiel von „Mirage“ (US 1965, Edward Dmytryk), „The Pawnbroker“ (US 1964, Sidney Lumet) und „Pat Garrett and Billy the Kid“ (US 1973, Sam Peckinpah) untersuchte Binotto, inwiefern die Montage als Mnemo-Apparat fungieren könne, der Erinnerung im Kino in unvermittelten und unmarkierten Bild- und Zeitsprüngen artikuliere.

SULGI LIE (Berlin) widmete sich „Anamorphosen des Affekts: zu Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung“. Am Beispiel von „Spellbound“ (US 1945) und „Marnie“ (US 1964) untersuchte Lie die spezifisch (kinemato-)graphische Struktur, die das Trauma in Hitchcocks Filmen annehme: beide Filme handelten von okularen Phobien, die auf die Verwundbarkeit des Auges verwiesen. Lie beschrieb das Trauma bei Hitchcock als ein extimes und textuelles; seine Akausalität und Avisualität werde als Krise des Sehens inszeniert, die sich in anamorphotischen Bild- und Blicktrübungen, in Fleckhaftem und Farbflashes artikuliere. Während das Trauma in „Spellbound“ sich über Linien und Gitter in den Film einschrei-

be, handele „Marnie“ von einer Colorphobie: fern von jeglicher Farbsymbolik werde die rote Farbe zum reinen Affekt und kontaminiere als anamorphotischer Fleck das gesamte Bild.

Die mnemonische Funktion von Überwachungsbildern im zeitgenössischen Kino stand im Zentrum von „A Single Trailing Memory of Now...in the Past'. On Cinema and the Techno-Mnemonics of Surveillance“, dem Beitrag von THOMAS LEVIN (Princeton/Weimar). Anhand verschiedener Filmbeispiele zeigte Levin die quasi potenzierte Indexikalität und Evidenz, die dem Überwachungsbild zugesprochen werde. Wo das Überwachungsbild in diesem Sinne als real codiert werde, wandele sich das kinematographische Bild zum Ort des Phantasmatischen, etwa in „Fear X“ (US 2003, Nicolas Refn). Die Affinität des Überwachungsbildes zu polysemischen Zeitlichkeiten arbeitete Levin am Beispiel von „Déjà Vu“ (US 2006, Tony Scott) heraus: Überwachung biete hier die Möglichkeit, Vergangenheiten nachträglich zu ändern und mutiere so zur Erlösungsphantasie.

„ta-ta ta-ra ta-ta ra-ra. Autobiographie, Erinnerung, Kompressionsformate“ – unter diesem Titel präsentierte ALEXANDRA SCHNEIDER (Amsterdam) eine Mikromediengeschichte des Jahres 1991, die zugleich Genealogie gegenwärtiger filmischer Erinnerungspraktiken war. Filmgeschichtlich kristallisierte sich 1991 mit Essayfilmen wie „History and Memory“ (US 1991, Rea Tajiri) und „Intimate Stranger“ (US 1991, Alan Berliner) eine paradigmatisch gewordene Verknüpfung von individueller und kollektiver Geschichte im „Egodokument“ heraus. Pop- und mediengeschichtlich stehe 1991 aber auch für den Beginn von Remix Culture und Datenkompressionsverfahren wie mp3, die für heutige Erinnerungspraktiken und -politiken, wie sie etwa auf Youtube stattfinden, die technische Bedingung darstellten. Schneiders Beitrag beleuchtete so den Zusammenhang zwischen Mnemotechnik und ihren medialen Artefakten.

Toni Morrison hat einmal festgestellt, dass Lesen immer Wieder-Lesen ist; Roland Barthes hat hingegen bemerkt, dass wiederholtes Lesen nur bei Kindern, Lehrern und Greisen toleriert werde. Ausgehend von diesen gegensätzlichen Feststellungen fragte MICHA-

EL ROHRWASSER (Wien) in seinem Beitrag „Das zweite Mal“, was beim Wiedersehen, beim Noch-einmal-Sehen von Filmen passiere: was macht das Wiedersehen in veränderten Konstellationen und neuen Umständen? Bewirkt Wiedersehen tieferes Verständnis oder ernüchterte Entzauberung? Warum leistet mancher Widerstand gegen das Wiedersehen? Auf diese Weise dem Wiedersehen zwischen Verstehen, Genießen und Enttäuschung auf der Spur, entfaltete Rohrwassers Vortrag eine ganze Typologie des zweiten Mals.

JUDITH KEILBACH (Utrecht) beschäftigte sich mit historischen Re-enactments. Ihr Beitrag „Geschichte nachspielen, Vergangenheit erinnern. Zur Erfahrungsdimension von Re-enactments“ situierte die gegenwärtige Konjunktur von Re-enactment-Formaten im veränderten Status von Zeitzeugen – während sie früher eine Beglaubigungsfunktion ausgeübt hätten, gehe es heute in der Folge eines „affective turn“ stärker um ihr persönliches Erleben. Am Beispiel von „The Battle of Orgreave“ (UK 2001, Jeremy Deller/Mike Figgis), „La Commune (Paris 1871)“ (UK 2000, Peter Watkins) und der Fernsehproduktion „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ (ARD 2004) beschrieb Keilbach das Re-enactment als experimentelle Geschichtsschreibung von unten, die ihren Teilnehmern die Erfahrung historischer Vergangenheit ermöglichen und gar therapeutische Funktion haben könne.

Erinnern als sinnliches Erleben und verkörperte Erfahrung stand auch im Zentrum des Vortrags von FRANCES GUERIN (Canterbury/Paris): „The Corporealization of Memory in Christian Boltanski's Installations“. Arbeiten wie „Les Suisses morts“ (1989) oder „Les Abonnés du téléphone“ (2000) repräsentierten nicht, sie evozierten. Boltanskis Installationen schufen Wahrnehmungserlebnisse, die die Erinnerung an vergangene Ereignisse zu einer körperlichen Erfahrung werden ließen. Zentral für die Produktion solcher Wahrnehmungserlebnisse sei dabei – ähnlich wie im Kino – das Spiel mit Licht und Schatten. Boltanski arbeite mit Verdunkelungsstrategien, die Sichtbarkeit reduzieren und das Sehen deprivilegieren; stattdessen träten für den Betrachter die räumliche Erfahrung, der Geruchs-, Tast- und Hörsinn in den Vorder-

grund.

Den letzten Beitrag zur Tagung lieferte UTE HOLL (Basel) mit ihrer Einführung zur Ausstellung „Robert Breer“ im Museum Tinguely: „Robert Breer, Zeug zusammensetzen/Remembering Things“. Breers Filme könnten unmöglich betrachtet werden: in ihrer Geschwindigkeit operierten sie unterhalb der Bewusstseinsschwelle und zielten unmittelbar auf die subliminale Wahrnehmung. Insofern provozierten Breers Flip Books und Flicker Films, seine Experimente mit Farben und Formen, Rotoskopie und Collage das Gegenteil von Erinnern, nämlich Vergessen.

Holls Beitrag bildete damit den pointierten Abschluss einer Tagung, die das spezifische Gedächtniswissen des Films immer wieder gerade dort zu lokalisieren versuchte, wo Erinnerung als prekäre aufscheint. Ein Fazit der Tagung „Memoriescapes. Filmformen der Erinnerung“ wäre somit, dass sich das Kino in seiner Affinität zum Traumatischen, Katastrophischen und Desaströsen als Ort profiliert, an dem das Funktionieren und Dysfunktionieren von Gedächtnissen verhandelt wird. Dabei machte die Tagung klar, dass filmische Formen der Erinnerung sich nicht in der konventionellen Rückblende erschöpfen: in der Diskussion von ‚flashbacks‘ und ‚flash-frames‘, ‚blackouts‘ und ‚whiteouts‘, ‚missing shots‘ und ‚re-enactments‘ wurde deutlich, wie vielfältig die Verfahren sind, durch die Erinnerung als filmische ins Bild gesetzt und das Kino zum Mnemo-Apparat wird. Durch die große Spannweite an Beispielen (u.a. aus den Bereichen frühes Kino, klassisches Hollywoodkino, Avantgarde-Animationsfilm, Bildende Kunst und zeitgenössische Fernsehen) sowie die Diversität theoretischer Zugänge (u.a. Wissens- und Wahrnehmungsgeschichte, Dekonstruktion und strukturelle Psychoanalyse) erweiterte und präziserte die Tagung gegenwärtige kultur- und medienwissenschaftliche Debatten zur Materialität und Medialität von Gedächtnis und Erinnerung und gab diesen eine spezifisch filmwissenschaftliche Wendung. Anschlussmöglichkeiten für weitere Forschung bietet die im Rahmen der Tagung immer wieder angesprochene Frage nach dem Zusammenspiel von historischen Gedächtniskonzeptionen, Erinnerungspraktiken und ihren jeweiligen Medien.

So bleibt etwa weiter zu untersuchen, welche Auswirkung post-kinematographische Formate wie die computer-generierten 3D-Bilder gegenwärtiger Mainstream-Blockbuster oder die im Internet zirkulierenden digitalen „poor images“ auf Erinnerungspraktiken und Gedächtniskonzeptionen haben werden.

Konferenzübersicht:

Heike Klippel (Braunschweig): Gedächtnis und Kino um 1900

Pasi Väliäho (London): Contingent Pasts. Cinema, Memory, Forgetting

Brigitta B. Wagner (Bloomington): Between the Profilmic and the Virtual. Cinematic Mapping & the Memory of Place

Daniel Eschkötter (Weimar/Berlin): Im elektrischen Nebel (mit Kinogespensern)

Rembert Hüser (Minneapolis): Sturm, Wasser, Glas

Akira Mizuta Lippit (Los Angeles): Medium Disaster 311

Johannes Binotto (Zürich): SUB 1, 2, 3, etc. Erinnerung, Wiederholungszwang und die Oberflächen des Films oder: Warum es das Unterbewusste nicht gibt

Sulgi Lie (Berlin): Anamorphosen des Affekts: Zu Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung

Thomas Levin (Princeton/Weimar): ‚A Single Trailing Memory of Now... in the Past‘. On Cinema and the Techno-Mnemonics of Surveillance

Alexandra Schneider (Amsterdam): ta-ta ta-ta ra-ra. Autobiographie, Erinnerung, Kompressionsformate

Michael Rohrwasser (Wien): Das zweite Mal

Judith Keilbach (Utrecht): Geschichte nachspielen, Vergangenheit erinnern. Zur Erfahrungsdimension von Re-enactments

Frances Guerin (Canterbury/Paris): The Corporealization of Memory in Christian Boltanski's Installations

Ute Holl (Basel): Robert Breer, Zeug zusammensetzen/Remembering Things. Einführung und Rundgang durch die Ausstel-

lung

Tagungsbericht *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*. 17.11.2011-20.11.2011, Basel, in: H-Soz-u-Kult 10.02.2012.