

Jörg Frieß; Robin Curtis

Editorial

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/116>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frieß, Jörg; Curtis, Robin: Editorial. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11 (2002), Nr. 1, S. 3–9. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/116>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Editorial

Die Erkundung der Prozesse, die dem Erinnern und Vergessen zu Grunde liegen, ist ein Projekt, an dem sich in den vergangenen Jahrzehnten unterschiedliche Disziplinen beteiligt haben: unter anderem die Psychologie und Neurologie, die Literaturwissenschaft und Soziologie, die Historiografie und mit Abstrichen auch die Medienwissenschaft. Die deutschsprachige Film- und Fernsehwissenschaft interessierte sich bis vor kurzem noch außerordentlich selten für die Frage, wie ästhetische Texte Vorstellungen des Erinnerns und des Gedächtnisses kreieren. Statt an Filmen, Videos und Fernsehsendungen orientierten sich die Studien zur Gedächtnistheorie vor allem an literarischen Texten. Disziplinen wie die Literaturwissenschaft und Ägyptologie gaben die Tonlage in den Anthologien an, und deren Untersuchungsgegenstände bestimmten natürlich auch das Profil der Forschungsprojekte.

In der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft ist das Thema Gedächtnis hingegen seit den frühen neunziger Jahren präsent. Vergleicht man die Ausrichtung dieser Arbeiten mit denjenigen aus Deutschland, so fällt auf, dass die Blickrichtung der anglo-amerikanischen Studien zumindest anfangs eine andere war. Während hierzulande individuelle und gruppenspezifische Mnemotechniken im Mittelpunkt standen, also die Frage diskutiert wurde, mit welchen Mitteln und in welcher Form Individuen und Gruppen Vorstellungen des Vergangenen und Eigenen generieren, interessierten sich die anglo-amerikanischen Arbeiten weniger für eine Entwicklung von Gedächtnismodellen. Stattdessen dominierten historiographische Projekte und die Fragen zum Verhältnis von Geschichte und Gedächtnis, also Fragestellungen, die weitgehend von Historikern wie zum Beispiel Natalie Zemon Davis und Robert Rosenstone initiiert worden waren. Das historische Ereignis und seine Darstellung im Film stellten die Ausgangspunkte der anglo-amerikanischen Untersuchungen dar.

Zentrale Fragen zur Struktur und Funktionsweise von Erinnerungsprozessen sind bis in die Gegenwart, auch im Rahmen der aktuellen neurologischen Untersuchungen, unbeantwortet geblieben. Bis dato ungeklärt sind die grundlegenden Fragen, ob sich Prozesse des Erinnerns und Vergessens zueinander verhalten und wenn dies der Fall ist, welche Beziehungen zwischen diesen Prozessen bestehen. Handelt es sich um Phänomene der Überlagerung, der Ersetzung, der Verschiebung? Inwiefern lassen sich individuelle neurologische Eigenschaften bestimmten Gedächtnisleistungen zuordnen? Welche Beziehungen bestehen

zwischen den im Individuum angesiedelten Vorgängen und den kollektivierenden Gesten und Effekten, die von den Massenmedien ausgehen? Welchen Einfluss üben zeitbasierte Bilder des Vergangenen auf unser menschliches Gedächtnis aus? Die Fragen nach den Prozessen des Erinnerns und Vergessens und ihren Beziehungen zu den audiovisuellen Medien greift dieses Themenheft innerhalb eines breiten Spektrums medialer Kontexte auf. Dabei lassen sich die Filme, Videos und Fernsehsendungen, die die Autorinnen und Autoren ausgewählt haben, auch als hypothetische Modelle für das Funktionieren des menschlichen Gedächtnisses interpretieren. Ein besonderer Reiz könnte also darin bestehen, die unterbreiteten ästhetische Modelle mit denjenigen der Gedächtnistheorie zu vergleichen.

Die in Bildern und Tönen gefassten, audiovisuellen Hypothesen besitzen in den Naturwissenschaften ihre „akademischen Kollegen“. So entstehen zum Beispiel im Rahmen neurologischer Untersuchungen neue Ansätze zum Verständnis des Gedächtnisses. Modelle der Lokalisierung spezifischer Gedächtnisleistungen und -inhalte werden hinterfragt und konstruktivistische Gedächtnismodelle spezifiziert.

Das Prinzip der Lokalisierung von Gehirnfunktionen hat seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle in der Neurologie gespielt, insofern nach einer Art „allgemeinem Funktionsplan“ des Gehirns gesucht wurde, der für alle Mitglieder einer Spezies identisch sein sollte. Das Hinterfragen dieser Idee der Lokalisierung hat dann auch die heute noch verbreitete Vorstellung kritisiert, Erinnerungen aus der individuellen Vergangenheit seien in einem bestimmten Bereich des Gehirns als unveränderliche „Dateien“ gespeichert.¹ Stattdessen geht das konstruktivistische Modell von einem Prozess der Klassifikation aus. In vielen Texten zum Gedächtnis nimmt Israel Rosenfeld Bezug auf die Forschung des kanadischen Neurochirurgen Wilder Penfield, der davon überzeugt war, 1933 eine Möglichkeit entdeckt zu haben, mittels elektronischer Ströme die Oberfläche des Gehirns dergestalt stimulieren zu können, dass ein „Flashback“ der Erinnerung entsteht. Patienten, die in einem wachen Zustand am Gehirn operiert wurden, berichteten, sich plötzlich lebhaft zu erinnern, beispielsweise an einen Schulweg, den sie als Kind täglich gegangen sein sollten. Doch dieser Nebeneffekt des chirurgischen Eingriffs konnte nur bei höchstens 10 Prozent aller auf diese Weise behandelten Patienten beobachtet werden, und ferner lediglich in den Fällen, in denen die Stimulierung – wie in den 70er Jahren entdeckt wurde – auch das limbische System mit beeinflusst hatte, denn dieses System ist von zen-

1 Arbeiten, die die Neurologen und Psychiater der Dysfunktion wie beispielsweise A. R. Luria, Oliver Sachs und Israel Rosenfeld vorgelegt haben, sind in diesen Kontext einzuordnen.

traler Bedeutung für die Wahrnehmung von Emotionen. Es scheint also der Fall zu sein, dass eine affektive Dimension vorhanden sein muss, damit Erinnerungen erstellt und kategorisiert werden können. In diesem Sinne konnte festgestellt werden, dass die Patienten nicht dazu angeregt worden waren, Ereignisse aus der Vergangenheit zu erinnern, sondern dass sie auf dem Weg zum Operationssaal Eindrücke gesammelt hatten, die während der Operation als eine Reihe extrem lebhafter Bilder konstruiert wurden.

Während die neurale Aktivität eines Menschen bestimmten, festgelegten Wegen – *pathways* – folgt, hat sich in den letzten Jahren gezeigt, dass zum einen diese Wege absolut individuell sind, zum anderen dass sie sich verändern. Indem sie ständig Prozessen der Konstruktion und Überprüfung ausgesetzt sind, unterliegen der „sensorische“ und der „motorische Homunkulus“ einem Wandel. Deshalb muss auch die Art und Weise, wie sich ein Individuum an die private Vergangenheit erinnert, als ein Prozess verstanden werden, der sich andauernd wiederholt und jedesmal die Erinnerungen neu konstruiert. In seinem Aufsatz „Memory and Identity“ schreibt Israel Rosenfeld:

Memory, then, is not a set of stored images that can be remembered by an independent „I“; memory is a set of ever-evolving procedures. And the brain's abstractions of those procedures, „three-dimensionality,“ „distance“ – the idea of „memory“ – and so on, must also evolve. Hence, our „identity,“ our personality, is the brain's abstraction of the totality of our „memories“ and „experiences“ (S. 202).²

Die Empfindung eines Affekts ist für den Erinnerungsprozess wesentlich, denn nur durch die affektive Reaktion können die Erinnerungen kategorisiert werden. Das Gehirn konstruiert die passenden Erinnerungen, wenn sie in der Gegenwart für das Individuum von Belang zu sein scheinen. Die jeweiligen Wege im neuralen Netz, die vom Individuum für diese Erinnerungsaktivität in Anspruch genommen werden, sind ganz und gar individuell und werden im Laufe der Zeit durch Gebrauch und Erfahrung hergestellt, in einem evolutionären Prozess, wie die Forschungen von Gerald Edelman gezeigt haben.³ Den geisteswissenschaftlichen Untersuchungen zum Gedächtnis eröffnet sich hier ein umfangreiches Reservoir naturwissenschaftlicher Hypothesen – ein Reservoir, das bisher kaum genutzt worden ist.

2 Rosenfeld, Israel (1995) Memory and Identity. In: *New Literary History*, 26, S. 197–203.

3 Edelman, Gerald M. (1992) *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*. New York: Harper Colins.

Die meisten Erinnerungsprozesse, für die sich die Beiträge dieses Themenheftes interessieren, verweisen auf historische Ereignisse bzw. haben hier ihren Ausgangspunkt. Die Fragen, denen die Autorinnen und Autoren nachgehen, fokussieren den audiovisuellen Text jedoch weniger als eine historische Quelle. Sie thematisieren stattdessen die Gedächtnis- und Erinnerungsmodelle, die die Filme, Videos und Fernsehprogramme realisieren; sie untersuchen die physischen und psychischen Spuren der Geschichte und die Affekte, die Erinnerungsprozesse auslösen können und für die sich die Filme vor allem interessieren. Die Shoah nimmt dabei einen prominenten Platz ein. Einerseits wird ihr eine paradigmatische Rolle zugeschrieben, soll sie doch wie ein Grenzfall fungieren, deren ästhetische Repräsentation die stilistischen Verfahrensweisen und ihre Implikationen auf eine Bewährungsprobe zu stellen vermag. Zum anderen lässt sich an der zeitgenössischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung die Verlagerung oder Ausweitung der Untersuchungsperspektiven studieren. Neben den Fragen nach einer angemessenen historischen Darstellung und einer Reflexion der Darstellungsgrenzen treten im Zuge einer veränderten ästhetischen Praxis Untersuchungsinteressen in den Vordergrund, die mit Modellen des menschlichen Gedächtnisses operieren, weil hier Anknüpfungspunkte entdeckt werden, von denen aus sich die ästhetische Gestaltung der Filme und Videos deuten lässt.

Michael Renov beschreibt den „Holocaust-Dokumentarfilm“ als ein Genre, das auf eine besondere Weise die Frage nach dem Status dokumentarischer Bilder mit dem Problem der historischen Repräsentation an sich verknüpft. Anhand Peter Forgacs' *THE MAELSTROM* (Niederlande 1997) erläutert er, wie der Film historische Diskurse des Unvorstellbaren produziert, indem konventionelle dokumentarische Praktiken umgangen und die Gesetze der kanonischen Historiografie missachtet werden. Im Rückgriff auf bisher unveröffentlichte private Filmaufnahmen gestaltet *THE MAELSTROM* die Evokation eines vernichteten jüdischen Familienlebens und entwirft dabei die Struktur einer Zeitspirale, in der sich die portraitierten Personen des Films und die Vorstellungen des Zuschauers wie in einem Strudel zeitlicher Überlappungen, Schleifen und Gegenüberstellungen verfangen.

Jüdisches Familienleben steht auch im Mittelpunkt derjenigen Filme, die der Beitrag von Regine-Mihal Friedman vor allem im Blick hat. Die Aufmerksamkeit gilt nun dem Leben nach der Shoah, dem gegenwärtigen Leben der Geretteten und ihrer Nachkommen. Mit Blick auf die zeitgenössische israelische Dokumentarfilmproduktion konstatiert die Autorin einen neuen Film der Zeugenaussagen. Die Generation der Nachgeborenen interviewt und portraitiert im Rahmen familienbiografischer Projekte die Generation der Überlebenden, nicht selten die eigenen Eltern. Dank der besonderen Nähe von Augenzeuge und

Filmschaffendem gelingt es den Filmen, ungewöhnlich eindringliche Gesprächssituationen zu dokumentieren. Doch die dokumentarische Recherche reicht weiter und erschließt spezifische Verhaltens- und Erinnerungsweisen der Überlebenden, unterschiedliche Formen, sich zum Vergangenen zu verhalten bzw. vom Geschehenen besetzt zu sein. Regine-Mihal Friedman interpretiert diese Formen im Hinblick auf zeitgenössische Gedächtnistheorien.

Kristallisationspunkt des von Robin Curtis untersuchten Videos HISTORY AND MEMORY (USA 1990) ist ebenfalls eine traumatische Erfahrung: die Internierung japanischstämmiger Amerikaner während des Zweiten Weltkriegs. Curtis verortet Rea Tajris Video einerseits vor dem Hintergrund der vor allem deutschsprachigen Gedächtnisdebatten, andererseits im Kontext postkolonialer Theorien, die insbesondere im englischen Sprachraum entwickelt wurden. Dabei wird deutlich, dass die ästhetische Praxis des Videos bereits 1990 zentrale Ideen der zeitgenössischen *Trauma Theory* und eines Paradigmenwechsels der Film- und Fernsehwissenschaft reflektiert hat. Indem das Video explizit von einer Lückenhaftigkeit des traumatisierten Gedächtnisses ausgeht und dessen Auswirkungen für den Zuschauenden sinnfällig macht, verfolgt es nicht mehr die Fragen nach einer angemessenen historischen Darstellung, sondern geht von der spezifischen Unzulänglichkeit eines menschlichen Erinnerungsapparats aus und kreierte in Bildern und Tönen Spuren und Affekte der Traumatisierung.

Im Dreieck der Begriffe Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit siedelt Thomas Elsaesser seine übergreifenden Ideen an. Sein Essay zeichnet zunächst ein düsteres Bild von den audiovisuellen Medien und ihren gegenwärtigen Einflüssen auf unsere Geschichtskonzepte. Tradierte Vorstellungen von der Geschichte als etwas unwiderruflich Vergangenen und der Identität als einer in Raum und Zeit konsistenten Größe scheinen von den aktuellen medialen Praktiken torpediert zu werden. Während sich die alten Geschichts- und Identitätsvorstellungen verflüchtigen, gewinnt die Erinnerung als Aufbewahrungsort von authentischer Erfahrung im Gegensatz zur (Medien-)Geschichte als einem Ort des Inauthentischen und Falschen an Gewicht – so der erste, stark kontrastierende Befund Elsaessers. Doch dieser populäre Diskurs bleibt nicht unkommentiert. Elsaesser relativiert ihn mit Blick auf drei niederländische Filme, deren Anliegen, Gestaltungsweisen und Spuren im Rezeptionsprozess die im öffentlichen Diskurs behaupteten, vereinfachenden Gegenüberstellungen unterlaufen oder zumindest einschränken. Möglicherweise, so Elsaesser am Ende seines Essays, gibt es doch Gründe, unserer audiovisuellen Realität zu vertrauen...

Mike Zryd widmet sich in seinem Beitrag dem *Found Footage*-Film als einem Subgenre des Experimentalfilms und schließt insofern an Renovs Beitrag an, dessen Untersuchungsgegenstand THE MAELSTROM ebenfalls mit den Verfah-

rensweisen des Kompilationsfilms operiert. Zryd nun entwickelt seine Gedanken zum Umgang mit vorgefundenem Bildmaterial im Hinblick auf Craig Baldwins kontrovers diskutiertem *TRIBULATION 99* (USA 1991). Dabei schreibt er Baldwins Film die Position eines Grenzfalls zu: *TRIBULATION 99* leiste weniger eine Darstellung von Geschichte und Erinnerung als eine Analyse der Diskurse und Kräfte, die historischen Prozessen und Erinnerungen zu Grunde liegen können. Der hybriden Anlage des Films – analysiert werden u. a. Strategien der Ironisierung, Fiktivisierung und Metaphorisierung – schreibt Zryd die Funktionen einer komplexen metahistorischen Analyse zu: *TRIBULATION 99* als eine diskursive Metageschichte.

Wie audiovisuelle Medien ‚historisches Wissen‘ organisieren und wie Zuschauer mit ‚historischem Wissen‘ umgehen können, ist eine Frage, die sich nicht nur im Bereich dokumentarischer Formen stellt. Sie berührt auch narrative Genres und in zugespitzter Form die Daily Soaps des Fernsehens. Von dieser Prämisse ausgehend startet Heike Klippel ihre Überlegungen zum Umgang mit der Vergangenheit in Seifenoperen, die ja aufgrund ihrer täglichen Ausstrahlung im Laufe der Jahre eine unüberschaubare Fülle erzählter Geschichten produziert haben. Diese Vergangenheit kann für die Entwicklungen gegenwärtiger Erzählstränge immer wieder Konfliktpotentiale bereithalten, und so haben die Soaps spezifische Formen entwickelt, auf die Vergangenheit Einfluss zu nehmen und das Geschehene in den Dienst der Gegenwart zu stellen – Strategien, die, wie Klippel in einem Vergleich ausführt, denjenigen der Fernsehnachrichten verwandt sind.

Gedächtnis und Erinnerung stellen zwei zentrale Kategorien der Filmphilosophie von Gilles Deleuze dar. Oliver Fahle führt in seinem Beitrag aus, welche theoretischen Konstruktionen diesen Kategorien bei Deleuze zu Grunde liegen und in welcher Weise Filme Erinnerungs- und Gedächtnisbilder kreieren. Dabei wendet sich Fahle zum einen denen von Deleuze angeführten Filmen der Moderne zu und entwickelt ausgehend von dessen knappen und pointierten Bemerkungen transparente Filminterpretationen. Zum anderen kann Fahle zeigen, wie auch zeitgenössische Filme Denkfiguren der Zeit erzeugen und die Erinnerungs- und Zeitbilder weiter entwickelt werden. Die untersuchten filmischen Verfahrensweisen, so Fahle abschließend, verweisen auf eine Erfahrbarkeit von Zeit in der Moderne, innerhalb derer der Film nach Deleuze einen originären Status der Wahrnehmung und der Erkenntnis der Welt hat.

Am Ende dieses Heftes untersucht Maurice Lahde die Darstellung von Erinnerungsprozessen in einer anderen Perspektive. Der Autor schlägt in seiner Analyse von Bryan Singers *THE USUAL SUSPECTS* (USA 1995) den Bogen zurück zu einem Aufsatz von David Bordwell, der im allerersten Heft der *Montage/AV*

erschienen ist. Bordwell argumentiert dort mit dem Konzept des „vertrauenden“ und des „skeptischen“ Zuschauers, die während der Konstruktion der *fabula* von MILDRED PIERCE je anders mit den stilistischen Eigenheiten des Films umgehen. Lahde nun vermag zu zeigen, wie THE USUAL SUSPECTS diese Inszenierung der Verstehensleistungen des Zuschauers über ein raffiniertes Spiel mit den filmischen Konventionen weiter treibt und dabei nicht allein den „vertrauenden“, sondern auch den „skeptischen“ Zuschauer in die Falle laufen lässt: weil auch dieser nicht „vergessen“ kann, was er im Kino einmal „gelernt“ hat.

Robin Curtis und Jörg Frieß