

UTE HOLL UND MATTHIAS WITTMANN

EINLEITUNG

Das Gedächtnis ist, wie die Geschichte, das Gestell oder das Gespräch – kein Ding, sondern ein Verhältnis. Es gibt seine Struktur in der Dysfunktionalität preis und wird in der Erinnerung umgeschrieben. Wenn es sich entzieht, Fehler überträgt, zeigt es sich als heterogene Anordnung von Elementen. Das Gedächtnis ist weder eins noch einfach kollektiv, sondern setzt sich zusammen aus Beziehungen zwischen Leuten, physischen Speichern und Kulturtechniken, Daten und ihren Prozessierungen, Wissensformen und Erinnerungsprozeduren. In seiner Metaphorologie und in der Theorie des Erinnerns verbindet sich das Gedächtnis mit historischen Medienanordnungen. Aufgrund der Vielfalt von Elementen, Techniken und Ästhetiken, die das Gedächtnis zu einem heterogenen Ensemble von Beziehungen zusammensetzen, soll von Memoryscapes, von Gedächtnisumgebungen im Plural die Rede sein. Im Kontext des sich etablierenden Kinos um 1900 ist eine Konjunktur neuer Gedächtnismetaphern, neuer Gedächtniskünste und neuer Relationen zu verzeichnen, die ein vorgestelltes Gedächtnis zwischen Physis und Psyche etabliert. Mit dem Einzug des Digitalen in die alltäglichen Speichertechniken wurden neue Gedächtnismetaphern, -theorien und -künste verhandelt. Mit dem Kino-Gedächtnis wird daher nicht nur die Speicherform Film, sondern werden filmische Formen der Erinnerung als Verbindung von Operationen im Materiellen und im Seelischen oder Psychischen untersucht. Filme über das Erinnern verhandeln zugleich historische Modelle des Gedächtnisses und entwickeln diese als Effekt einer Nachträglichkeit des Kinos, nach dem Film. Die Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses wird im besten Fall zur Bedingung des Kinoschauens. Zuverlässig ist das Gedächtnis offenbar nur insofern, als es stabile Beziehungen zu je historischen Medien unterhält.

»Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloqué devant la fournaise du projecteur«¹, heißt es in Chris Markers *SANS SOLEIL* (1983), implizit in Erinnerung an seinen früheren Film *LA JETÉE* (1962). Ein gegrilltes, verschmoredes, weil im Projektor blockiertes Bild wird man im digitalen Kino vergeblich suchen, ganz abgesehen von jenen simulierten Schmorbildern², mit denen Filme versuchen, uns hinter oder an das Licht der klassischen Projektion zu führen. An die Stelle des Schmorbildes ist der Bildzerfall getreten: die Störung und Auflösung des Erscheinungsbildes der Daten durch Artefakt ereignisse, die auf einen »Maschinenraum«³ der anderen Art, jenen der Kompressions-Dekompressions-Algorithmen (Codec) verweisen. Neue Bildtechnologien wie Morphing und Compositing, Datamoshing und digitale Rotoskopie⁴ haben das Spektrum an Möglichkeiten, *Memoryscapes* zu entwerfen, entscheidend erweitert. Es kann noch kaum ermessen werden, welche Transformationen die Umstellung der Kinos auf digitale Projektion in Hinblick auf die Erinnerung und ihre Affektökonomie mit sich bringt. Das *mentale Make-Up des gesamten Lichtspiels* (Münsterberg⁵) ist ein anderes geworden, da das digital projizierte Bewegtbild kein zwischenbildliches Blackout, keinen vollständigen Ausfall vollständiger Bilder mehr kennt. Mit der Entwicklung vom *Kino-Eye* zum digitalen *Kino-Brush* (Manovich) haben sich nicht nur unsere Vorstellungen vom Erinnern, sondern auch Gegenstände wie Formen des Erinnerns weiter ausgestaltet. Und Gegenstände der Erinnerung haben weder Existenz noch Insistenz außerhalb ihrer Formen. Bei Benjamin zeigt sich dies im Denkbild der ineinandergerollten Strümpfe, die *Hülle und Verhülltes* zu einem *Dritten* verbinden, ohne dass ein Erstes rekonstruierbar wäre: »Nicht oft genug konnte ich so die

1 »Die Gedächtnisse müssen sich mit ihrem Wahn, ihrer Abdrift begnügen. Ein angehaltener Augenblick würde verschmoren wie das Bild eines vor dem Brennpunkt des Projektors blockierten Films. Der Wahnsinn schützt, wie das Fieber« – Marker, Chris: *Sans Soleil. Unsichtbare Sonne*, Hamburg 1983, S. 17.

2 ... wie sie etwa in Monte Hellmans *TWO-LANE BLACKTOP* (1971) oder auch am Beginn von Ingmar Bergmans *PERSONA* (1966) anzutreffen sind.

3 Rothöhler, Simon: *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin 2013, S. 54.

4 ... wie sie u.a. in Linklaters *A SCANNER DARKLY* (2006) zum Einsatz kommen, um dissoziative Identitätsstörungen ins Bild zu setzen, oder in zahlreichen Musikvideos, jüngst zum Song »Memory« von Zoot Woman (2009, R. Mirjam Baker und Michael Kren).

5 Vgl. Hugo Münsterbergs Rede vom »psychische[n] Erscheinungsbild des gesamten Lichtspiels [*the mental make-up of the whole photoplay*].« – Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*, Wien 1996, S. 45. [Engl. OA 1916]

Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes [...] eines⁶ sind. Gleiches gilt auch für *Memoryscapes*. Das Gedächtnis als Schrift, Bild, Raum oder eben Film zu bezeichnen, seine Verfasstheit als analog oder digital zu betrachten, bedeutet dementsprechend nicht, Medien als bloße *Metaphernmaschinen* (Draaisma)⁷ heranzuziehen, um uns Unzugängliches vorstellbar zu machen, sondern sie und ihre Formen als Generatoren zu betrachten, die Erinnerungen – im Sinne eines Ineinanders von Form und Gegenstand – stützen und tragen, vor- und ausgestalten, evozieren und transformieren.

An der Schwelle zur Zerstreung des klassischen Kinodispositivs im Sinne einer Abwanderung kinematographischer Oberflächen an Orte fernab des Kinos untersucht dieser Band Kinematographie als Mnemographie, d.h. als spektrale Landschaft aus Formen, Verfahrensweisen und multipel gefalteten Oberflächen, die Erinnerung darstellen wie herstellen. Filmische Erinnerungslandschaften werden erinnert und geben Anlass zur Erinnerung. Als Ort der Simulation wie Stimulation von Erinnerung, als Metaphernmaschine und Erinnerungsgenerator mit einer spezifischen Zeitperformanz hat das Kino nicht nur ein Heer von Gedächtnismetaphern ausgebildet, die in verschiedenste alltägliche wie wissenschaftliche Diskurse abgewandert sind, sondern auch ein ganz spezifisches Erfahrungswissen über die, wie es bei Jean Louis Schefer heißt, »Paradoxien der gelebten Erinnerung«⁸ hervorgebracht. Ganz im Sinne von Hans-Jörg Rheinbergers Rede vom »Experimentalsystem« ermöglichen oder generieren Eingriffe in die Psyche auch Zugriffe auf ihre Verfasstheit: »In ihnen [Anm.: den Experimentalsystemen] sind Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft.«⁹

Wenn Michel Gondrys *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (2004) die filmischen Formen für das lebendige Erinnern – die phänomenale Innerlichkeit – eintreten lässt und die *digital erasure* der Neurowissenschaften mit ihren Bildschirmoberflächen als das Andere der Erinnerung – das Erinnerungsgift, *pharmakon* – verhandelt, so drängt sich der Verdacht auf, dass die Kinematogra-

6 Benjamin, Walter: »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, in: *Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt/Main 1991, S. 235–304, hier S. 284.

7 Vgl. Draaisma, Douw: *Die Metaphernmaschine: eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt 1999.

8 Schefer, Jean Louis: *Der gewöhnliche Mensch des Kinos*, München 2013, S. 9.

9 Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 8 u. 22.

phie als Mnemographie erst mit 100 Jahren Verspätung so richtig angekommen ist. Der folgende Band sucht das Gedächtnis und seine Prozeduren, seine Phänomenologik wie Topologik aus der Perspektive des Kinos, seiner Oberflächen und ihrer Erfahrungslogik zu erschließen. Er setzt sich aus Beiträgen zusammen, die auf eine Konferenz zurück-, daraus hervor- und darüber hinausgehen, die wir vom 17. bis 20. November 2011 im Stadtkino Basel und im Museum Tinguely veranstaltet und durch ein einmonatiges Filmprogramm gerahmt haben.¹⁰ Gerade die Vielfalt und Verschiedenartigkeit der vertretenen Ansätze, Themen und Aspekte eröffnete ein Feld vielfältig gelagerter Interferenzen, Konvergenzen und Korrespondenzen, die sich in der Struktur des vorliegenden Bandes darin abbilden, dass die Beiträge nach vier Themenkomplexen gegliedert sind: (I) ›Dispositive der Erinnerung‹, (II) ›Kinogespenster, Geschichtsmedien‹, (III) ›Oberflächen des Unbewussten‹ sowie (IV) ›Mnemotechniken‹.

Teil I ›Dispositive der Erinnerung‹ versammelt Texte, die sich mit der filmischen Darstellung und Herstellung von Erinnerung aus diskursarchäologischer Perspektive beschäftigen und insbesondere zwei Filme – *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (1912) von Léonce Perret und *ORLACS HÄNDE* (1924) von Robert Wiene – als Symptom- und Schlüssel filme behandeln:

In ihrem Beitrag »Gedächtnis und Kino um 1900« zeigt Heike Klippel, dass die Parallelgeschichte von Kino- und Gedächtnisdiskurs vor allem auch eine Geschichte gegenseitiger Verfehlungen und verdrängter, wechselseitiger Implikationen ist. Auch wenn das Kino in den Gedächtnisdiskussionen selbst erstaunlicherweise »nicht auftaucht« (S. 22), führte die Implementierung des Kinos in der Öffentlichkeit zu einer »erhöhten Aufmerksamkeit auf das Gedächtnis« (S. 21), nicht zuletzt, da die Kino- wie Erinnerungserfahrung zwischen Materie und Geist, zwischen Reproduktion und Projektion verortet

¹⁰ Im Rahmen der begleitenden Filmreihe »Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung« waren entlang von stilistischen wie motivischen Kategorien – *Flash Frames; Missing Shots; Farben der Erinnerung; Post Mortem; Prosthetic Memories; Poetiken der Wiederholung; Haunting Memories* – folgende Filme zu sehen (in alphabetischer Reihung): *AFTER LIFE* (1998, Kore-eda Hirokazu), *BEAU TRAVAIL* (1998, Claire Denis), *CARNIVAL OF SOULS* (1962, Herk Harvey), *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (2004, Michel Gondry), *IN THE ELECTRIC MIST* (2009, Bertrand Tavernier), *JOHNNY GOT HIS GUN* (1971, Dalton Trumbo), *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (1912, Léonce Perret), *MON ONCLE* (1958, Jacques Tati), *ORLACS HÄNDE* (1924, Robert Wiene), *PALOMBELLA ROSSA* (1989, Nanni Moretti), *PEEPING TOM* (GB 1960, Michael Powell), *THE BLACKOUT* (USA 1997, Abel Ferrara), *THE PAWNBROKER* (1964, Sidney Lumet), *TOTAL RECALL* (1990, Paul Verhoeven), *VERTIGO* (USA 1958). – Vgl. hierzu auch die Review von Midding, Gerhard: »Die Unmöglichkeit des Vergessens«, in: *Filmbulletin* 7 (2011), S. 16–21.

wurden. Umgekehrt wurde die Kinoerfahrung über den Umweg der Gedächtnistheorie erschlossen, ohne dort explizit thematisch zu werden. Vor diesem Hintergrund einer Rekonstruktion der Formationen von Gedächtnisdiskursen um 1900 und der zunehmenden Sorge um die Subjektivität wie Singularität der Erinnerung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit diskutiert Klippel Léonce Perrets *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (1912), der von der *Applikation der Kinematographie an die Psychotherapie*, wie es in einem Schriftinsert des Films heißt, erzählt und die traumatisierte Protagonistin ihr Gedächtnis über eine Filmleinwand wiederfinden lässt. Das Gedächtnis wird hier zu einem Verbund mentaler und medialer Bilder, externer Impulsstrukturen und subjektiver Investitionen.

Vor dem Hintergrund ganz anderer Diskursformationen betrachtet Pasi Väliäho in »Die Gedächtnispolitik des Kinos: Hypnotische Bilder, kontingente Vergangenheiten, Vergessen« Léonce Perrets psychotechnische Film-im-Film-Anordnung. Auch Väliäho legt sein Augenmerk auf den Zusammenhang zwischen dem Medium Film und neuen Entwürfen von Subjektivität, doch wählt er hierbei – im Anschluss an Foucault und Deleuze – einen diagrammatischen Ansatz¹¹, der sich für jene »Koordinaten und Kodierungen [...] der wissenschaftlichen Sagbarkeiten und filmischen Sichtbarkeiten« interessiert, »welche ab ungefähr 1900 Subjektivität auf die Grundlage zeitlicher, kontingenter Prozesse des Erinnerns und Vergessens stellten«. (S. 40) Im Zentrum stehen hierbei die Untersuchungen des pathologischen Vergessens (von Ribot u.a.) als »intrinsischer Teil von Subjektivität« (S. 46), die damit in Zusammenhang stehende Abwanderung des Traumas »vom Körper in die Seele« (S. 43) und die Experimente mit Hypnose (u.a. von Bernheim), die »eine implizierte Konzeptualisierung filmischer Subjektivität« (S. 49) mit sich bringen. Die gedächtnispolitische Macht, die in *KADOR* dem Kino über den Zuschauer zugesprochen wird, ist vor dem Hintergrund dieser Denkmodelle zu betrachten: »Das ist das radikalste Argument, das *KADOR* vorbringt: dass filmische Bilder neue Beschreibungen der Vergangenheit sind, und dass wir ins Kino gehen, um zu vergessen.« (S. 58)

Matthias Wittmann sucht in seinem Beitrag »*You can't put your arms around a memory*. Filmische Gesten des Erinnerns« zu einem spezifisch filmischen

11 Vgl. auch: Väliäho, Pasi: *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam 2010, S. 11.

Begriff der *Geste* und des *Gestischen* zu gelangen. Nach einer Zusammenchau von Modellen und Metaphern der Erinnerung, die den Händen eine (über-)tragende Rolle zuschreiben und das Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen als Theater der Gesten vorstellen (Taubenschlag; Wunderblock; Daumenkino; Penelopearbeit), geht es um das Medium Film als spezifische Fabrik mnemonischer Gesten, Pathosformeln und Erinnerungsfiguren. Hände im Film entwickelten sich nicht nur zu eigenständigen Handlungsträgern, ihre Handlungen wurden zum Auslöser, Begleiter und Träger von Erinnerungserfahrungen. Vor dem Hintergrund von Giorgio Agambens Konstatierung einer *allgemeinen Katastrophe der Sphäre des Gestischen* um 1900 und Walter Benjamins Gedanken zur Geste als *Unterbrechung* wird insbesondere Robert Wienes früher Psychothriller *ORLACS HÄNDE* (1924) in den Fokus genommen, der bemerkenswerterweise mit der Entstehung von Freuds Wunderblock-Notiz und Bretons erstem surrealistischen Manifest koinzidiert. Die entlang von Orlacs Besessenheiten und Tics ausbuchstabierte Katastrophe des Gestischen kann mit Benjamin als Möglichkeit einer neuen Erinnerbarkeit entziffert werden, die sich aus dem Zusammenspiel von Riss und Spur, Unterbrechung und Kontinuität, *Störung der Verweisung* (Geimer) und neuer Kontaktaufnahme ergibt. Entscheidend ist, dass Orlac von unheimlichen Gesten heimgesucht wird, die sich als Unterbrechungen von Kontinuität ins Geschehen einmischen.

Teil II »Kinogespenster, Geschichtsmedien« erforscht die politischen Spektrallogien und Hantologien¹² des Kinos. Es geht um Phantompöetiken und Geschichtsvisionen, um Reinskriptionen von Spuren in die Gegenwart und retroaktive Umarbeitungen von Spuren aus der Gegenwart, um institutionelle Formen und Formungen von Gedächtnis und individuelle Ver- wie Einkörperung von Erinnerung. Brigitta Wagner beschäftigt sich in »Between the Profilmic

12 Die bei Jacques Derrida jeder Ontologie vorausgehende *Hantologie* ermöglicht es, die Zeit in ganz spezifischer Weise als aus den Fugen geraten, neu verfügt und dadurch gespenstisch spektral verfügbar zu denken: »Wiederholung und erstes Mal, vielleicht ist das die Frage des Ereignisses als Frage des Spuks. Was ist ein Spuk? Was ist die Wirklichkeit oder die *Präsenz* eines Gespensts, das heißt dessen, was so unwirklich, virtuell und unbeständig zu bleiben scheint wie ein Simulakrum? Gibt es *darin*, zwischen der Sache selbst und ihrem Gegenstand, einen Gegensatz, der standhält? Wiederholung und erstes Mal, aber auch Wiederholung und letztes Mal, denn die Einzigartigkeit jedes ersten Mals macht daraus zugleich ein letztes Mal. [...] Nennen wir das eine *Hantologie*. Diese Logik der Heimsuchung wäre nicht nur umfassender als eine Ontologie oder ein Denken des Seins [...]. Sie würde selbst der Eschatologie und der Teleologie bei sich Unterschupf gewähren, aber als genau umgrenzten Orten oder besonderen Wirkungen.« – Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main 2004, S. 25. [Frz. OA 1993]

and the Virtual: Cinematic Mapping and the Memory of Place« mit filmischen Strategien, Indexikalität zu reaktivieren und retroaktiv umzuarbeiten, wobei insbesondere das mediale Re-Mapping Berlins in Filmen wie Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927), Wim Wenders' DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987), Wachowskis SPEED RACER (US/AUL/FRG 2008) oder in dem selbstgedrehten Videofilm BUNKER/WEG im Fokus steht. Wagners kartographischer Ansatz vermag Film nicht nur als Archiv verlorener Örtlichkeit betrachtbar zu machen, sondern ihn als Ort vorzustellen, der profilmische Objekte neu verortbar macht und Räume zwischen den Zeiten entwirft wie neu verfügt: »[...] I would like to foreground cinema's potential as a multitemporal cartographic archive of place.« (S. 98ff.)

In seinem hantologisch orientierten Beitrag »Medium Disaster 311« reflektiert Akira Mizuta Lippit vor dem Hintergrund von Maurice Blanchots Überlegungen zur Ökonomie des Desasters die traumatisierten Erinnerungslandschaften des japanischen Gegenwartskinos, insbesondere Kore-eda Hirokazus AFTER LIFE (1998) als Schichtungen und Kompressen verschiedener, sich gegenseitig verstrahlender Staatsdesaster (Hiroshima/Nagasaki/Fukushima). Als Zerstörung der *Möglichkeit einer Zukunft* (Blanchot) können vergangene Desaster weder enden noch verschwinden. In diesem spezifisch japanischen »Desasterspektrum«, das nach Lippit sechshundsechzig Jahre umspannt (1945/2011), können die cinematischen *Memoryscapes* nicht anders, als permanent zu spät kommen: »Das japanische Kino [...] versteht den Platz des Desasters im Medium (im Mittel) selbst als Medium-Desaster, als Desaster zwischen Desastern.« (S. 126)

Um ein ganz spezifisches Milieu der Erinnerung, das *mental hospital*, und um *Re-Membering* von Geschichte, Erinnerung und Wahn in »totalen Institutionen« (Goffman) geht es Daniel Eschkötter in seinem institutionenkritischen Beitrag »Bilder der Welt und Inschriften von Kino und Geschichte. Institution und Gedächtnis nach Samuel Fuller«. In den Rissen und Kreuzungen der schwarzweißen, von farbigen Phantomerinnerungen heimgesuchten *Shock-Korridore* von Fuller vermag Eschkötter eine komplexe Ästhetik des Unverfügbaren der Geschichte auszumachen und herauszuarbeiten: »Der Korridor ist nicht nur institutioneller Begegnungsort, sondern er wird filmisch vor allem zum Umschlagplatz der Erinnerungen, zum Schauplatz der Erinnerungsschocks und -flashes, der Gegenschüsse aus einem farbigen Off der Historie, die aus dem Anstaltsfilm einen Geschichtsfilm machen, indem sie Wahn und

Geschichte engführen.« (S. 142) Zwischen Mnemographie und Historiographie, Mikro- und Makrogeschichte, Anstalts- und Filmgedächtnis, hegemonialen Geschichtserzählungen und Gegen-Geschichten bringt Fuller nach Eschkötter ein transsubjektives, dissensuelles Gedächtnistheater mit einer Vielzahl an gespaltenen Enunziationen und frei flottierenden Geschichtsbildern zur Auf-führung.

Einen Sonderstatus nimmt Frances Guerins Text zu »The Corporealization of Memory in Christian Boltanski's Installations« ein, der sich mit *Memory-scapes* in den bildenden Künsten, insbesondere in der Raum- und Objekt-kunst beschäftigt. Hierbei richtet Guerin ihr Augenmerk auf die Affekt- und Erinnerungsbeiträge, die Boltanskis somatisch involvierende Installationen beim Besucher einfordern. Die Raumdimension realisiert sich bei Boltanski über multisensorische Besucheradressierungen, auch über Geruchs-, Hör- und Tasterfahrungen, welche die Visionen mittragen. Boltanskis Strategien der Durchstreichung und des Entzugs von Anwesenheit verhelfen dem Körper/ Gedächtnis zu einem *Re-Entry* inmitten technologischer Kräfte. »This return of the body and with it a potential return of the humanity of art are realized through the creation of installation spaces that are the grounds for the museum visitor's memory of personal and historical events. [...] These events are neither represented in Boltanski's images, objects or sounds, and nor have they necessarily been experienced by the visitor in her lifetime.« (S. 158)

Den programmatischen Auftakt zu Teil III »Oberflächen des Unbewusst-ten« gibt Johannes Binotto mit seinem psychoanalytisch orientierten Beitrag »There Are No Subbasements. Zur Oberflächlichkeit von Film, Erinnerung und Unbewusstem«. Entgegen der neoformalistischen Kritik an der Psychoanalyse demonstriert Binotto entlang Edward Dmytryk's Thriller *MIRAGE* (1965) und Martin Scorseses *GANGS OF NEW YORK* (2002), dass es Filme gibt, die die »Denk-regime der Psychoanalyse« eben nicht bloß illustrieren, sondern verwirklichen oder sogar bahnen: »[...] vielmehr buchstabiert die Psychoanalyse nur nach, was die Kunstwerke ohnehin schon machen.« (S. 184) So wie uns Kunstwerke mit Oberflächenrealitäten konfrontieren, in deren Falten sich das Unbewusste allererst ausgestaltet und erschließt, lässt Dmytryk die scheinbare Tiefe der Psyche seines Protagonisten nur an den medialen Oberflächen existieren wie insistieren und betreibt somit eine Art psychoanalytische Autodekonstruk-tion mit filmischen Mitteln: »Dmytryk nimmt den Film wörtlich, als ›film‹, als Häutchen, eine bloße Oberfläche mit nichts darunter und nichts darüber. Ver-

gangenheit und Gegenwart, halluzinierte Erinnerung und wahrgenommene Aktualität sind nicht hierarchisch übereinandergelegt und damit schön säuberlich unterscheidbar, sondern befinden sich zusammen auf ein und derselben Oberfläche, bilden eine einzige gemeinsame Topographie, eine ›Landscape of Memory‹ – eine *Memoryscape*.« (S. 191)

Wie personalisierte Ordnungen der Erinnerung aus den Fugen geraten können, demonstriert Sulgi Lie in »Anamorphosen des Affekts: Zu Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung«. Lie nimmt vor dem Hintergrund der Deleuze'schen Affektpsychologie Hitchcocks anamorphotische Defigurationen in den Fokus, die den zentralperspektivischen *Point-of-Remembering* in ein Spektrum an transsubjektiven Intensitäten, abgespaltenen Affekten und akusmatischen Erinnerungen aufsplittern. Im Zuge seiner Lektüren jener Ästhetiken des Erinnerns, wie sie Hitchcock in *REBECCA* (1940), *SPELLBOUND* (1945) und *MARNIE* (1964) für traumatische Affekte fand, vermag Lie aufzuzeigen, wie gekonnt Hitchcock die Krise struktureller Integrität des Subjekts als Krise des Sehens verhandelte und hierbei Empfindungsqualitäten (Farben, Formen) zu handelnden Eigenschaften umgestaltete.

Ute Holl zeigt im Text »Rekursionen im Nebel: Erinnerung im post-digitalen Kino: Grandrieux, Godard, Akerman«, inwiefern die Lücken und leeren Übergänge konstitutiv sind für Kinogedächtnisse unter Bedingungen des Digitalen. An Philippe Grandrieux' *LA VIE NOUVELLE* (2002), Godards *FILM SOCIALISME* (2010) und Chantal Akermans *LA CAPTIVE* (2000) wird deutlich, dass diese Filme Oberflächenästhetiken zwar ganz unterschiedlich einsetzen, dass jedoch alle drei Filme das Erinnern im Kino als Riss und Rekurs auf historische Kinoerfahrung konzipieren. Sie manövrieren an der Schwelle zwischen ästhetischem Effekt – Roman Jakobsons ›Laut‹ – und Bedeutung, können jedoch die unauflöbliche Verbindung beider nicht mehr annehmen. An dieser Schwelle lassen die Filme, als Schwanken oder als Sprung, Gedächtnis entstehen.

Der letzte Teil (IV) »Mnemotechniken« versammelt Texte, die sich entlang der Medien Film, Musik und Computerspiel mit spezifischen Mnemotechniken beschäftigen, wobei insbesondere die schöpferische, differentielle Kraft der Wiederholung im Zentrum steht. Am Anfang des Abschnitts zum Themenkomplex *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* steht John Mowitts metakritischer Beitrag »Beyond the Shadows of Doubt« über Harun Farockis vierteilige, geloopte Installation *SERIOUS GAMES I–IV*, die sich mit *Memoryscapes* in jenen Videospielen beschäftigt, die vom US-Militär zum Zweck der Vorbereitung auf

den Krieg wie auch zur Behandlung von *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) nach dem Krieg entwickelt wurden. Im Zuge seiner Revision von Farockis Installation eröffnet Mowitt, hierbei auf Überlegungen von Nietzsche, Jung und Benjamin rekurrierend, entschieden andere Perspektiven auf das offensichtliche Fehlen der Schatten in den therapeutischen Projektionen. Entgegen Farockis Tendenz, hinter der Ästhetik der virtuellen Realitäten ökonomisches Kalkül zu vermuten – »But the follow up images have no shadows. The system for remembering is a little cheaper than the one for training (HF)« – sieht Mowitt in den schattenlosen posttraumatischen *Memoryscapes* eine vollkommen andere, eben nicht psychoanalytische Subjektpsychologie am Werk: »What is at issue here is not the cheapness of the US military, but its investment in a conception of the subject that [...] denies and thus avoids the ontology of the unconscious.« (S. 266)

Die differenzielle Kraft der *Re-Vue*, des Wiedersehens eines Films, erkundet Michael Rohrwasser in »Das zweite Mal – Über das Wiedersehen von Filmen im Kino«. Ausgehend von Roland Barthes Diktum, dass man sich dem Zwang ergebe, überall die gleiche Geschichte zu lesen, sofern man sich weigere, wiederholt zu lesen, entwickelt Rohrwasser eine Typologie des zweiten Mals. Im Zuge von sechs Varianten des Wiedersehens – vom Bedürfnis, einem Film auf die Spur zu kommen, über Unheimlichkeitseffekte der Wiederholung bis zur rigorosen Verweigerung des zweiten Mals – stößt Rohrwasser auf Differenzen zwischen dem Wiederlesen eines Buches und dem Wiedersehen eines Films, nicht zuletzt, da wir uns im Kino, vorausgesetzt, wir gehen noch hin, der vorgegebenen Eigenzeit eines Films mit Haut und Haaren ausliefern: »Das Wiedersehen eines Films impliziert jedenfalls mehr als das Befolgen einer hermeneutischen Regel, vielleicht weil wir im Kino und beim Lesen so wenig Hermeneutiker sind wie Don Quijote, Werther oder Anton Reiser, unsere berühmten literarischen Leser.« (S.272)

Rembert Hüser beschäftigt sich in »Sturm, Wasser, Glas« mit Erinnerungen nach vorne und in die Zukunft und der Frage, wie Filme das Wetter vorausagen, das heißt erzeugen. Ausgehend von einem Maschinensturm Jean Tinguelys im Skulpturengarten des MoMA (NY) geht es um Wettermaschinen als »Kontingenzgeneratoren«, »operationale Ketten aus Störungen«, Programmierbarkeiten von Erinnerungen an das, was erst *über uns hereinbrechen wird*, und um die Frage, ob »uns der Einbau von Menschen ganz gleich welchen Alters in Maschinen bei der Erinnerung ans Wetter helfen« (S.287) kann? Seine

stürmischen Anordnungen findet Hüser in Buster Keatons *STEAMBOAT BILL, JR.* (1928), im *NATURKATASTROPHENBALLETT* (1982) von *Die Tödliche Doris* und in Api-chatpong Weerasethakuls *GHOST OF ASIA* (2005). Ganz nebenbei geht es hierbei auch um die Geburt des Kinos aus den Elementen des Sturms, vor allem aber um den Sturm als Mnemotechnik, über die der Film an seine Verfahrensweisen erinnert.

So nimmt Alexandra Schneider in »Ta-ta-ta-*ra*-ta-ta-*ra*. 1991 – Kompressionsformate und Memoryscapes« eine Revision von Rea Tajiri *HISTORY AND MEMORY* (1992) zum Ausgangspunkt, um die Kultur- und Mnemotechnik des *re-burial*, ein Umbettungsritual aus Madagaskar, »für die Zwecke der Mediengeschichte [zu] erproben« und das Konzept der *memoryscape* in einem spezifisch ethnologischen Konzept zu verorten, als »Struktur des überindividuellen Gedenkens, [...] die sowohl diachron als auch synchron angelegt ist, also aus Praktiken und Objekten besteht, die vererbt werden und über die eine Verbindung zwischen den Generationen hergestellt wird, als auch simultan nebeneinander bestehen und als Materialisierungen und prozedurale Objektivierungen von Erinnerung funktionieren.« (S. 305f.) Vor dem Hintergrund dieser Konzepte (*Memoryscape/ Re-Burial*) unternimmt Schneider eine Vermessung des Begriffs »zeitgenössisch«, indem sie eine Mikromediengeschichte des Jahres 1991 schreibt, die bei Suzanne Vegas Song »Tom's Diner«, der ihren spiralförmigen Ausgang nimmt. Schneider kommt anhand dieser Spuren zurück auf eigene Texte und setzt damit nicht zuletzt eine Biographie der eigenen Filmkritik zusammen. Ihrem Text verdanken wir am Ende eine präzise Genealogie des Begriffes *Memoryscapes*.

Unser Dank gilt den Teilnehmern und Mitorganisatoren der Tagung, den Beitragenden zu diesem Band, dem Stadtkino Basel, vor allem Nicole Reinhard und Beat Schneider, für die Kooperation, den Grafikern des *Studio Sport/Visuelle Gestaltung* (Ronnie Fueglistner, Martin Stoecklin) für das Layout von Plakat und Flyer, dem Verlag diaphanes, insbesondere Michael Heitz und Sabine Schulz für die tatkräftige Unterstützung, das Lektorat und die Gestaltung, und vor allem Esther Hohmann und Emanuel Welinder für die ausdauernde Mithilfe.