

8. Erinnerungskisten und eingeschlossenes Wissen

Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-bêtes.¹

Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde* (1956)

Die Bedeutung eines Gegenstandes wird von seinen eigentümlichen Merkmalen bestimmt. Doch nicht auf eindeutige Weise. Denn sie umgrenzen nur ein Feld von möglichen, ein Ensemble von virtuellen Bedeutungen – die Konturen einer leeren Fläche, die von der Geschichte auszufüllen ist.²

Krzysztof Pomian, »Für eine Geschichte der Semiophoren«

Neben der raum-zeitlichen Konzeption des filmischen Raumes, in dem sich unterschiedliche Zeitregime gegenüberstehen können, erscheinen in der Diegese des Films Schachteln, Kartons und Kästchen, die explizit Erinnerungsprozesse thematisieren. In ihnen sind Objekte enthalten, die von vergangenen Momenten zeugen. In zahlreichen Filmen unterschiedlichster Gattungen wird über die Inszenierung von Erinnerungskisten der materielle Zugriff auf eine virtuelle Bedeutung suggeriert. So finden sich in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) in einem Zinnschächtelchen die wertvollen Kindheitserinnerungen eines verbitterten Mannes (Abb. 8.1),³ während im Bordsafe der *Titanic* (David Cameron, 1997) ein wertvoller Schatz erwartet, aber nur eine Erzählung geborgen wird. In *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962) stehen die in einer Zigarrenkiste zusammengetragenen Objekte metonymisch für die Entwicklungen im Film ein

1 *Toute la mémoire du monde* (FR 1956, R.: Alain Resnais), 0:00:59–0:01:03.

2 Krzysztof Pomian, »Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen der Medici-Sammlungen« [1986], in: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. von Gustav Roßler, Berlin: Wagenbach 2013, S. 73–90, hier S. 80.

3 *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (FR/DE 2001, R.: Jean-Pierre Jeunet), 0:32:25–0:32:40: »C'est drôle la vie. Quand on est gosse, le temps n'en finit pas de se traîner, et puis du jour au lendemain on a comme ça 50 ans. Et l'enfance, tout ce qu'il en reste ça tient dans une petite boîte [...] rouillée.«

(Abb. 8.2). Das Haus in Jane Birkins *Boxes* (2007) ist bis zum Rand mit Umzugskartons gefüllt, deren Inhalt an ein vergangenes Leben erinnern, und die verschachtelte Erinnerungs-Architektur in Kunio Katōs Animationsfilm *Tsumiki no ie* | *The House of Small Cubes* (2008) lässt die Hauptfigur wortwörtlich in die Schichten seiner Erinnerung abtauchen. In jedem dieser Beispiele bürgt das Motiv des eingeschlossenen Raumes für eine kohärente Verbindung zwischen einer gegenwärtigen (aktuellen) und einer vergangenen (virtuellen) Situation. Eingeschlossene Räume wie die Box bergen eine sichtbare Latenz im Film. Sie stehen in diesem Zusammenhang für Schwellenmomente und können in der Funktion eines Interfaces Erinnerungsprozesse initiieren.



Abb. 8.1: Das Zinnschächtelchen aus *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). | Abb. 8.2: Die Zigarrenkiste aus *To Kill a Mockingbird* (1962).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Wirkungen Erinnerungskisten in der filmischen Inszenierung entfalten. Wie gestaltet sich die räumliche und zeitliche Trennung der unterschiedenen ontologischen Situationen im Film? Auf welche Weise markieren und vermitteln diegetische Objekte zwischen dem gegenwärtigen Augenblick und erinnerter Vergangenheit? Und wie wirkt sich das Erinnernte auf die Figuren und ihre Konstellationen im Film aus?

Die Funktionen inszenierter Erinnerungskisten werden im Folgenden an drei Filmbeispielen untersucht, in denen durch die Inszenierung von Kästen und Schachteln spezifische Erinnerungsmodelle entworfen werden. Als metonymisches Gedächtnis der Welt porträtiert Alain Resnais' Dokumentarfilm *Toute la mémoire du monde* (1956) die alte Bibliothèque Nationale de France in Paris als einen Ort, an dem Wissen archiviert und verfügbar gemacht wird. Die Bibliothek versammelt Schriften, die als Spur von dem Prozess ihrer Einschreibung zeugen,⁴ die als Wissensspeicher für den Zugriff organisiert und in räumlichen Strukturen (Archen) eingelagert sind. Friedrich Ermlers *Oblomok Imperii* (1929) hingegen inszeniert, im Gedenken an die Oktoberrevolution, den Erinnerungsprozess eines

4 Vgl. Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2013, S. 247; Christoph Vitali, Peter-Klaus Schuster und Stephan von Wiese, »Vorwort«, in: Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenele der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München: Prestel 1997, S. 8.

Soldaten, der sein Gedächtnis verloren hat.⁵ Im Film erlangt er sein Gedächtnis mit Hilfe einer leeren Zigarettenschachtel wieder, die er zunächst als Memento an eine irritierende Begegnung aufbewahrt. Der eigentliche Erinnerungsprozess im Film vollzieht sich für Protagonisten und RezipientInnen gleichermaßen in einer bemerkenswerten Montagesequenz von Sergej Eisenstein. Costa-Gavras' *Music Box* (1989) wiederum setzt den Umgang mit dem Wissen um eine verschwiegene Vergangenheit als Grundlage der Identität dramatisch in Szene. Hier sind es Fotografien, die an Verwicklungen erinnern, die sich in Fotografien widerspiegeln und auf die Gegenwart auswirken. Erinnerungsräume sind in diesem Zusammenhang also nicht als konkrete Orte zu verstehen, sondern als Schauplätze, die eine inszenatorische Dynamik zwischen unterschiedlichen Zeitebenen abbilden.

8.1 Lokalisierung des Gedächtnisses

Um der Unschärfe zwischen sozialer Praxis und ihrem Ort der Erinnerung beizukommen, hat Aleida Assmann in ihrem Buch *Erinnerungsräume* als Alternative zum problematischen Dualismus von Geschichtsschreibung und Gedächtnisarbeit eine Differenzierung von »Funktionsgedächtnis« und »Speichergedächtnis« vorgeschlagen, die in wechselseitiger Korrespondenz stehen. Geschichte und Gedächtnis versteht sie »als zwei Modi der Erinnerung, die sich nicht gegenseitig ausschließen und verdrängen müssen.«⁶ Mit dem »Funktionsgedächtnis« beschreibt Assmann ein angeeignetes, selektives Gedächtnis, das »an ein Subjekt gebunden [ist], das sich als dessen Träger oder Zurechnungssubjekt versteht.«⁷ Das »Speichergedächtnis« hingegen bezeichnet die Summe virtuellen Wissens, das auf externen Medien gespeichert ist und die Kapazität eines individuellen Gedächtnisses bei weitem übersteigt. Dabei steht die Schrift für einen Paradigmenwechsel, durch den sich das Gedächtnis vom erinnernden Subjekt löst. Institutionalisierte Orte wie Archive, Museen, Bibliotheken, Gedenkstätten – und man könnte hinzu-

5 Zweifelsohne ließe sich der Protagonist als »traumatisiert« bezeichnen. Ende der 1920er Jahre blieb das Phänomen »Trauma« allerdings weitgehend ignoriert und die Symptome waren sozial geächtet. Erst 1984 wurde der Begriff »post-traumatic stress disorder« (PTSD) in das diagnostische Handbuch der American Psychological Association aufgenommen und damit offiziell anerkannt (nicht zuletzt angesichts einer Unzahl betroffener Veteranen des Vietnamkrieges). Elizabeth Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick und London: Rutgers UP 2005, S. 33.

6 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999, S. 133 f.

7 Ebd., S. 137.

fügen: Filme – stützen dieses Speichergedächtnis und dienen als »Reservoir für zukünftige Funktionsgedächtnisse«.⁸

Ein solches Speichergedächtnis bildet Alain Resnais in seiner Dokumentation von 1956 über die alte Bibliothèque Nationale in der Rue de Richelieu ab. Er vermisst einen Ort, an dem das materielle Gedächtnis einer Gesellschaft aufbewahrt wird und analysiert gleichermaßen die Institution, die eine Praxis der Erinnerung in diesem System strukturiert. *Toute la mémoire du monde* gliedert sich in vier Teile. Der Film beginnt mit einem Abschnitt über das kulturelle Unbewusste, das er in Gestalt von unsortiertem Material in den Kellergewölben verortet. In der nächsten Passage steigt die Kamera aus dem Untergeschoss empor und entwirft eine Hommage an die architekturelle Struktur der Bibliothèque Nationale.⁹ Daran schließt eine Passage an, welche die archivarisches Mechanismen und Schätze der Bibliothek beleuchtet. Auf dem Höhepunkt des Films wird der Raum des Archivs vom Lesesaal geschieden, in dem Buchdeckel und Archivboxen geöffnet werden. Wurde die Bibliothek zuvor als Ort der Bewahrung und der Organisation des Wissens präsentiert, aktualisieren die BenutzerInnen im Lesesaal das Wissen durch ihren subjektiven, interessen geleiteten Zugriff. Resnais' Film beginnt mit dem abstrakten Raum des Unterbewussten und beschließt seine Erkundungsfahrt an dem Ort, an dem das gespeicherte Wissen bewusst rezipiert und als Funktionsgedächtnis genutzt wird.

In der ersten Einstellung des Films senkt sich ein Mikrophon ins Bild, als würde der Film nicht vom Voice-over von Jacques Dumesnil begleitet, sondern als würden das Gebäude und die enthaltenen Artefakte selbst über diesen Ort berichten. So konstatiert die akusmatische Stimme, die durch das Mikrophon als »deiktisches Objekt«¹⁰ von Anbeginn in der Diegese verortet wird: »Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-bêtes.«¹¹ In zweiter Instanz ist es die Schrift, die als Gedächtnisstütze dient, das Wissen fixiert und bewahrt. In der dritten Instanz ist es der Film, der einen Überblick über das gewaltige Ausmaß des akkumulierten Wissens geben kann, indem er ein Büchermeer dokumentiert, das sich lediglich in den Regalen der Bibliothèque Nationale de France brechen kann.

Sobald das Wissen die Kapazitäten eines Subjekts übersteigt, wird es unterschiedlichen Techniken der Verortung unterworfen. Neben der räumlichen Lo-

8 Ebd., S. 140.

9 Vgl. Roland Barthes' und André Martins Bild-Essay über den Eiffelturm. Roland Barthes und André Martin, *La Tour Eiffel* [1964], Paris: Seuil 2011.

10 Vgl. Lorenz Engell, »Macht der die Dinge? Regie und Requisite in Federico Fellinis »8½««, in: Friedrich Balke, Maria Muhle und Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin: Kadmos 2011, S. 298–311, hier S. 306.

11 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:00:55–0:01:00.

kalisierung der Erinnerung birgt das Archiv, bereits aufgrund der Übertragung und unweigerlichen Selektion, eine doppelte Bedeutung, auf die Jacques Derrida verwiesen hat. Das in der etymologischen Wurzel enthaltene gr. »archēion« (Regierungsgebäude, Behörde, Amt) geht auf gr. »archē« zurück, das einen Anfang »im physischen, geschichtlichen oder ontologischen Sinne« markiert, dem der nomologische Sinn des Gebotes einer Machtinstanz entgegensteht.¹² Damit wird die Konsignationsmacht offenkundig, mit der das Archiv nicht nur speichert und bewahrt. »[D]ie technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.«¹³ Somit erhält das Archiv durchaus einen ambivalenten Charakter: Das Übel des Archivs (»mal d'archive«), die Kehrseite seines Aufbaus – der immer selektiv und somit auch ausschließend sein muss – und zugleich seine Chance, liegen in dem Umstand begründet, dass das Archiv gleichermaßen erhält (Erinnerung) und destruiert (Verdrängung und Unterdrückung) und trotzdem die einzige Möglichkeit der Erinnerung (Begehren) verbürgt.¹⁴

Ungeachtet der restriktiven Dimension des Archivs inszeniert Resnais die Bibliothèque Nationale als »Gedächtnisarchitektur«.¹⁵ Dabei stehen die in Kisten verstauten Bücher, die das Bild der Bibliotheksgewölbe prägen (Abb. 8.3 & 8.4), als zentrales Motiv für Resnais' Film. Wenn Resnais also davon ausgeht, dass das Wissen der Menschheit in Form der Sprache gespeichert, bewahrt und auf diesem Weg wiederum memoriert wird, so bildet die Aufbewahrung der Bücher in einer Holzkiste ab, was sein Filmessay selbst vollzieht: die Rahmung einer Idee durch ein Medium. Bereits in seiner Dokumentation über die nationalsozialistischen Konzentrationslager aus demselben Jahr, *Nuit et brouillard*, erschien eine handgefertigte metallene Dose. Zusammen mit anderen Gegenständen dient sie als Zeugnis für das produktive Potenzial des Geistes, das selbst inhumanen Bedingungen trotzt.¹⁶

12 Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], übers. von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin: Brinkmann + Bose 1997, S. 10.

13 Ebd., S. 35 (Hervorhebungen im Original).

14 Ebd., S. 40 und 56 f.

15 Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 116: »imaginäre Gedächtnis-Architektur«.

16 Jansen sieht in der totalitären Registrierungs- und Ordnungstendenz in *Toute la mémoire du monde* eine Verbindung zu *Nuit et brouillard*. Peter W. Jansen, »Toute la mémoire du monde«, in: Wolfgang Jacobsen et al., *Alain Resnais*, München und Wien: Hanser 1990, S. 82–89, hier S. 85.

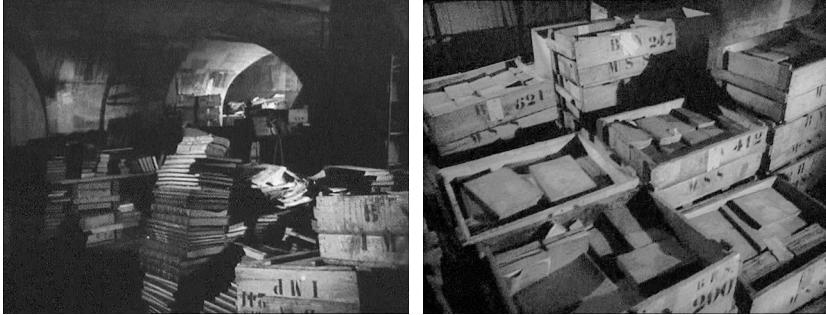


Abb. 8.3 & 8.4: Unzählige Bücherkisten in den Kellergewölben der Bibliothèque Nationale.

Die Holzkisten oder Archen, von lat. ›arca‹, gehen wiederum auf eine Tradition zurück, die Assmann an drei Beispielen skizziert: der Arche des Hugo von St. Viktor, welche »den Höhe- und Schlußpunkt einer mittelalterlichen christlichen Mnemotechnik« bildet, des Kästchens des Darius aus Heinrich Heines »Hebräischen Melodien« als Bild für das Gedächtnis, und des Buchbehälters in E. M. Forssters Kurzgeschichte »Ansell«.¹⁷

Unter ›arca‹ versteht man eine hölzerne Truhe oder Kiste, in der Wertgegenstände transportiert werden. Da sie in der Regel Bücher enthielten, konnten sie auch als tragbare Bibliotheken angesehen werden. Bevor in den Klöstern größere Bibliotheken eingerichtet wurden, waren diese Bücher-Kisten ›Bibliotheken in nuce‹. Durch den engen Zusammenhang von Buch und Kiste wurde die arca zur Schlüsselmetapher des Gedächtnisses.¹⁸

Sie betrachtet derlei »Gedächtniskisten« als »räumliche Konkretisierung von Erinnerung«¹⁹ und verweist am Beispiel der mobilen Räume auf das Problem der Auswahl.

Die Figur der Arche bleibt bis ins 20. und 21. Jahrhundert präsent und findet sich auch im Film wieder. Allerdings dient die religiöse Konnotation, neben der Anrufung eines Mythos, überwiegend als Vorwand. In Stephen Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981) führt beispielsweise die Freisetzung des in der Bundeslade bewahrten Inhaltes zur Auslöschung der faschistischen Antagonisten (Abb. 8.5). Am Ende des Films verschwindet die Arca wiederum in einer mit Kisten gefüllten Archivhalle (Abb. 8.6) – ein direktes Zitat der Schlusszene von *Citizen Kane*, in der die Haupthalle von Xanadu ebenfalls als Meta-Arche fungiert. Und in einem

17 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 129. Vgl. Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge UP 1990.

18 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 117.

19 Ebd., S. 114.

Interview am Set von Darren Aronofskys *Noah* (2014) wird der Production Designer Mark Friedberg nicht müde zu betonen, dass sich die Dimensionen seiner kastenförmigen Arche an den im *Buch Genesis* vorgegebenen Maßen orientieren.²⁰ In beiden Fällen verbürgt die Arche ein patriarchisches Gesetz, dessen Bruch irreversible Wirkungen nach sich zieht.

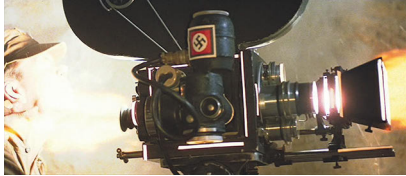


Abb. 8.5: Ein Soldat wird in *Raiders of the Lost Ark* (1981) von einer Lichterscheinung getroffen. |

Abb. 8.6: Die Bundeslade verschwindet in einer Lagerhalle; in einem »matte painting« nach Orson Welles *Citizen Kane* (1941).

Unschätzbar wertvoll wird die Bibliothek insbesondere durch die Geheimnisse, die noch nicht geborgen wurden. Hundert Filme, lässt Dumesnil im Voice-over von *Toute la mémoire du monde* verlauten, würden nicht ausreichen, um eine Vorstellung von den Schätzen zu geben, die in den Räumlichkeiten der Bibliothek aufbewahrt werden.²¹ Zu zahlreich seien die Reichtümer, um ein solches Unterfangen durchzuführen. Das Problem der Selektion hat das erinnernde Gedächtnis mit dem Film gemein, der als körperexternes Funktionsgedächtnis auf eine bestimmte Dauer limitiert ist.²² Der Film dokumentiert die Objekte in dieser »stummen Festung«²³, ohne aber über ihre Zeichenhaftigkeit hinwegzukommen. Er tastet sich an den Oberflächen der Bücher, der Gebäudestruktur und der administrativen Stationen entlang und kann die Geheimnisse, die sich in diesem Gebäude

20 Siehe das Feature-Material von Paramount Pictures »Noah: Production Designer Mark Friedberg On Set Movie Interview«, ScreenSlam.com (2014), <https://youtu.be/l5EkMRCDLmw> (letzter Zugriff: 08.07.2019), 0:00:31–0:03:12: »In *Genesis* the dimensions of the ark are laid out for Noah: 30 cubits high by 50 cubits wide by 300 cubits long. A cubit is roughly the dimension of your elbow to your forefinger [...]. But we also took those proportions to heart and decided to make a rectangle, to make this thing a giant box. It is a giant box that is ballasted – the bottom of the ark you can see is pitched and it goes ten feet down into the ground and it is filled with stone. But it is in fact a box. [...] The dimensions of the ark were laid forth in *Genesis*. We have seen many arks through history. Most of them have been depicted as ships. Our decision was to not do that and to make it literally to the dimensions that were laid out. With the idea being that this is really a giant floating box that is there to preserve the species that are held within.«

21 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:13:07–0:13:12.

22 *The Final Cut* (US/CA/DE 2004, R.: Omar Naïm) nimmt den Begriff des »Video« (lat. »ich sehe«) wörtlich und entwirft die Dystopie einer kontinuierlichen filmischen Dokumentation des Lebens. Nach dem Ableben sichten und selektieren Experten das Material und produzieren eine Art Nachruf im Format eines Videoessays.

23 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:13:01–0:13:13.

verbergen, dennoch nicht durchdringen. *Toute la mémoire du monde* wird in diesem Sinne weniger von der Struktur der Organisation als von einem Topos der Unsagbarkeit eingeschränkt.

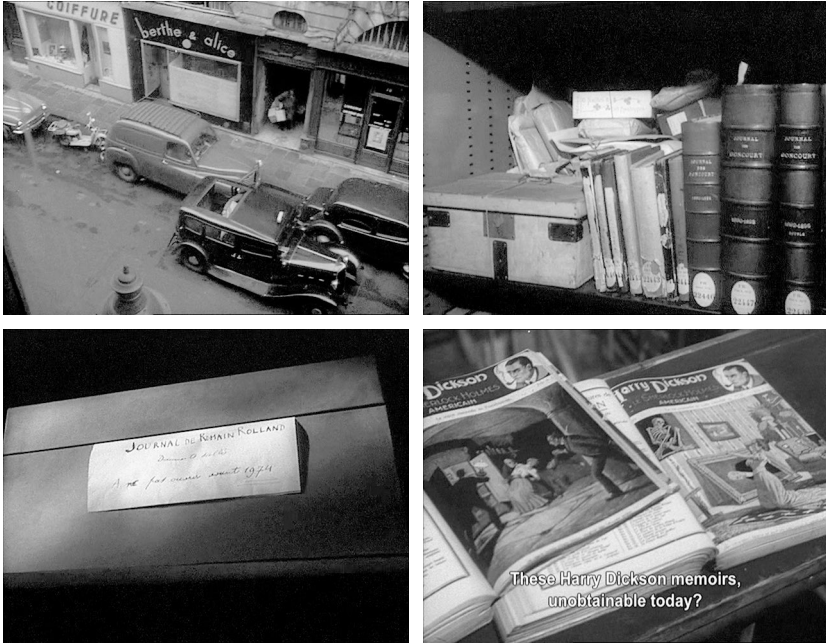


Abb. 8.7: Ein Bote transportiert Pakete in Straßen von Paris. | Abb. 8.8–8.10: Reichtümer in der Bibliothèque Nationale.

Der Film vermag es jedoch, das Mysterium vorzuführen, das in dieser Festung verborgen liegt, indem er sich der Idee der Kiste bedient und damit den Speicher stellvertretend für den Inhalt darstellt. Drei Mal kehrt die Gestalt der Boxen in der Sequenz wieder, in der von ungeborgenen Geheimnissen die Rede ist: in den Händen eines Lieferanten auf der Straße vor der Bibliothek (Abb. 8.7), der von einem Mitarbeiter der Bibliothèque von einem Fenster aus beobachtet wird, mit der Archivkiste der unveröffentlichten Werke von Edmond und Jules de Goncourt (Abb. 8.8) und mit einer Kiste, die Tagebücher enthält, welche erst achtzehn Jahre nach Erscheinen von Resnais' Film geöffnet werden dürfen (Abb. 8.9). Daneben finden sich – entgegen einer vermeintlichen Trennung von E- und U-Kultur – auch zwei Harry-Dickson-Hefte (Abb. 8.10). Auf ihren Titelblättern ist jeweils eine ohnmächtige Frau abgebildet: einmal vor einem Skelett, das in einer Aussparung in der Wand hinter einem Bild zum Vorschein kommt, und ein anderes Mal vor einem geöffneten Wandschrank. Indem Alain Resnais auf derlei Behälter hinweist, erzeugt er in einer räumlichen Denkfigur eine Parallele zum Verhältnis zwischen Buch und Inhalt, zwischen Signifikant und Signifikat.

Auf dieser Grundlage entwirft Resnais mit seiner Dokumentation über die Bibliothèque Nationale eine doppelte Architektur: Er beleuchtet das Innere eines Hauses, das Gehäuse beherbergt, in denen sich Schätze finden, von denen jeder einzelne die Erinnerung bzw. das Potenzial einer einzigartigen Gedankenarchitektur birgt.

Die Katalogsäle werden im Film sogar als »cerveaux de la Bibliothèque Nationale«, als Gehirn der Bibliothek bezeichnet.²⁴ Dabei besteht ein entscheidender Unterschied zwischen dem Katalog, der darin enthaltenen Verweisstruktur und dem Speicher der in der Bibliothek versammelten Artefakte. Im Gebäude der Nationalbibliothek werden Informationsträger organisiert. Das potenzielle Wissen aktualisiert sich jedoch erst durch den praktischen Umgang mit dem spezifischen Speichermedium. Der Informationsgehalt des Katalogs beschränkt sich auf die erhobenen Kategorien, während die Bibliothek ein Denkraum ist, in dem man auch findet, wonach man nicht gesucht hat.

Nachdem die Architektur und die Mechanismen der Bibliothek nachgezeichnet und die Reichtümer in Aussicht gestellt wurden, wird am Ende des Films eine Trennlinie, eine »ligne idéale« zwischen der Bibliothek als Archiv und dem Lesesaal gezogen. Es handelt sich um die Schwelle (im Sinne einer »Systemgrenze«²⁵) zwischen dem abstrakten Raum des Magazins und dem Lesesaal, in dem die Gedächtnisspeicher geöffnet werden und sich die niedergeschriebenen Diskurse aktualisieren. Die dokumentierende Kamera verfolgt zunächst die Bewegung eines Archivwagens in einem vertikalen Schwenk und überbrückt schließlich diese Grenze mit einem Montageschnitt.

Das Überwinden dieser unsichtbaren Schwelle ist auch ein Schritt aus der Vergangenheit, durch den sich die Bedeutung des Buches wandelt. Indem die »arca«, das Gehäuse in der Bibliothek – das heißt das Buch oder die Archivkiste – geöffnet wird, gelangt das virtuelle Wissen in die Gegenwart. Die Stimme aus dem Off deutet den Lesesaal entsprechend als utopischen Raum, in dem das gesammelte Wissen vorliegt:

24 Der Zettelkasten erhält in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung für die Organisation des Wissens. Vgl. Helmut Zedelmaier, »Buch, Exzerpt, Zettelschrank, Zettelkasten«, in: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln: DuMont 2002, S. 38–53. Niklas Luhmann, »Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht«, in: Horst Baier, Hans Mathias Kepplinger und Kurt Reumann (Hg.), *Öffentliche Meinung und sozialer Wandel. Für Elisabeth Noelle-Neumann*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 222–228, hier S. 225: »Als Ergebnis längerer Arbeit mit dieser Technik entsteht eine Art Zweitgedächtnis, ein alter Ego, mit dem man laufend kommunizieren kann. Es weist, darin dem eigenen Gedächtnis ähnlich, keine durchkonstruierte Gesamtordnung auf, auch keine Hierarchie und erst recht keine lineare Struktur wie ein Buch.«

25 Luhmann, »Kommunikation mit Zettelkästen«, S. 226.

Ici se préfigure un temps où toutes les énigmes sont résolues, un temps où ces univers et quelques autres nous livreront leur clé. Et cela simplement parce que ces lecteurs assis devant leur morceau de mémoire universelle auront mis bout à bout les fragments d'un même secret qui a peut-être un très beau nom, ... qui s'appelle le bonheur.²⁶

Innerhalb der Bibliothèque Nationale stellen die Buchdeckel der einzelnen Werke und die Deckel der Kisten, die unveröffentlichte Schätze bergen, eine Schwelle in Aussicht, die, sobald sie überschritten wird, den Horizont der/des Lesenden unwiderruflich erweitern. Dabei mag das Aufschlagen eines Buches den Blick auf die imaginäre Tiefe von Gedankengebilden eröffnen.²⁷ Alain Resnais' Film belichtet mit der Bibliothèque Nationale einen Meta-Raum, in dem sich gespeichertes Wissen als Funktionsgedächtnis zu aktualisieren vermag.

Während sich in *Toute la mémoire du monde* die »ligne idéale« als räumliche Schnittstelle durch den Film zieht, vermag *Oblomok Imperii* eine zeitliche Schwelle zu etablieren. In Friedrich Ermlers Film initiiert eine Schachtel einen Erinnerungsprozess, der sich als Montage abspielt, und dabei einen Soldaten ohne Erinnerung mit seiner Vergangenheit konfrontiert.

8.2 Exemplarischer Erinnerungsprozess

Anlässlich des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution begann Friedrich Markowitsch Ermler die Arbeit an einem Film, der 1929 unter dem Titel *Oblomok Imperii* veröffentlicht wurde. Im Januar des darauffolgenden Jahres wurde der Film in den Vereinigten Staaten als *Fragment of an Empire* uraufgeführt und ab Februar auch in Kinos der Weimarer Republik gezeigt (dt. *Trümmer des Imperiums* bzw. *Der Mann, der das Gedächtnis verlor*).²⁸ Der Film thematisiert und konsolidiert

26 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:20:12–0:20:45.

27 Vgl. Michel Foucault, »Die Sprache, unendlich« [1963], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 342–356.

28 Rudolf Arnheim, »Ermler und Eisenstein«, *Die Weltbühne* 26.9 (25.02.1930), S. 331–333. Arnheim bezieht sich vorwiegend auf die doppelte Rolle, die Fedor Nikitin in der Begegnung eines russischen und eines deutschen Frontsoldaten spielt: »Die Schwärze der Nacht macht die Welt nackt und leer, da gehen, auf der dunkeln [sic!] Leinwand ausgespart wie zwei Abstrakta, im bleichen Licht eines Scheinwerfers zwei weiße Männerchen mit erhobener Waffe aufeinander zu, ein deutscher und ein russischer Soldat. Großaufnahme, und siehe, unter dem deutschen Helm hervor späht dasselbe Gesicht wie unter der russischen Pelzmütze. Und sie staunen sich an, erkennen sich und lassen die Waffe sinken.« Auf Eisenstein kommt Arnheim in diesem Artikel nur im Zuge einer Kritik an *Der Kampf um die Erde* zu sprechen. Der Film sei »am untauglichen Objekt

die Erfahrungen des ersten Weltkrieges und der Oktoberrevolution anhand des Schicksals des einstigen Unteroffiziers der Zaristischen Armee Filimonow (Fedor Nikitin). Filimonow, der sein Gedächtnis während des Krieges verloren hat, fungiert im Film als Vermittler zwischen dem zaristischen Russland und der sozialistischen Sowjetrepublik. Aufbauend auf der Tabula rasa einer metonymischen Amnesie inszeniert der Film den Übergang in die zeitgenössische kommunistische Gesellschaft. Der Film löst die Herausforderung, an ein fundamentales geschichtliches Ereignis zu erinnern, in der Konfrontation mit dem Schicksal eines Mannes, der vor unseren Augen das Bewusstsein von dieser Veränderung zu erlangen im Begriff ist.

In Friedrich Ermlers Film *Oblomok Imperii* fehlt der unter Amnesie leidenden Hauptfigur die Fähigkeit, gegenwärtige Wahrnehmungen mit Erinnerungen aus der eigenen Vergangenheit zu verknüpfen. Erst als der ehemalige Soldat seiner Ehefrau begegnet, erlangt er sein Erinnerungsvermögen durch eine Kombination gegenwärtiger Sinneseindrücke zurück. Das Herzstück des Films, in dem sich die Erinnerungsbruchstücke von Filimonow analog zur Filmmontage zusammenfügen, ist das Produkt einer Intervention des russischen Filmmachers und Montagetheoretikers Sergej Eisenstein. Eisenstein hatte eine erste Version des Films in Moskau gesehen, kritisiert, und Ermler schließlich dazu bewogen, zusätzliche Einstellungen für seine Montage zu drehen.²⁹

Die finale Fassung des Films gliedert sich in drei Abschnitte.³⁰ Im ersten Teil rettet Filimonow einen Rotgardisten vor der Weißen Armee. Im zweiten Teil begegnet Filimonow seiner Ehefrau, die im Abteilfenster eines wartenden Zuges erscheint, die er jedoch nicht erkennt. Unter dem Einfluss dieser Begegnung erlebt er kurz darauf eine »mémoire involontaire«, die einen Erinnerungsprozess einleitet, der seinen Höhepunkt in Eisensteins Montagesequenz findet. Im letzten Teil des Films kehrt Filimonow vom Land in die Stadt zurück, um dort die postrevolutionären Neuerungen kennenzulernen. Die Erfahrungen im nun sowjetischen St. Petersburg machen aus Filimonow schließlich einen überzeugten Revolutionär.

gescheitert«, obgleich, »was die Form anlangt, wieder eine Schatzkammer«. Allerdings merkt er an, dass die »im berliner Uraufführungstheater knapp acht Tage und vor halb leerem Hause gelaufen[e]« Fassung »zu wiederholten Malen energisch verstümmelt worden ist [...]«. Vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a. M.: Fischer TB 1988, S. 145 f. und 217.

29 Zur Beschreibung des historischen Hintergrundes der Zusammenarbeit bezieht sich Bulgakowa auf Eisensteins Korrespondenz, sein Tagebuch und auf Aufzeichnungen von Ermler. Oksana Bulgakowa, »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses«, in: Thomas Koebner und Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: edition text + kritik 2006, S. 36–51, hier S. 50.

30 Ich beziehe mich auf die Fassung des Gosfilmofond Russlands von 1967, die in der Filmedition Suhrkamp erschienen ist: Alexander Schwarz und Rainer Rother (Hg.), *Der Neue Mensch. Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland*, Berlin: Suhrkamp 2017.

Im direkten Vergleich zwischen zaristischem und modernem Russland entsteht dabei eine evolutionäre Kausalität, für die der Protagonist und sein Schicksal metonymisch eintreten. Im Bezug auf den dritten Abschnitt charakterisiert Murray Smith *Oblomok Imperii* dementsprechend als »structure of apprenticeship«, in which a politically ignorant character is transformed by experience into a revolutionary.«³¹ Allerdings unterschätzt eine solche Generalisierung die Bedeutung der historistischen Strategie, die Eisenstein mit seiner Montagesequenz entwirft.

Bevor jedoch die Strategie der Montage analysiert werden kann, durch die Eisenstein einen kollektiven Prozess der Erinnerung synthetisiert, wird es sich als hilfreich erweisen, die Wandlung seines Verhältnisses zum Filmpublikum zurückzuverfolgen. Postulieren seine frühen, von der Praxis des Proletkult-Theaters beeinflussten Schriften zur »Montage der Attraktionen« eine direkte Beeinflussung der Masse als »Agit-Kunst«³², eine »Formung des Zuschauers«³³ »durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion«³⁴, gestaltet sich die Beziehung zum Publikum Ende der 20er Jahre wesentlich komplexer. Seine Perspektive wendet sich von der augenblicklichen emotionalen Erschütterung spätestens mit seinem Aufsatz über »Die vierte Dimension im Film«³⁵ (1929) der Prozesshaftigkeit filmischer Entwicklung zu. Im Zusammenhang mit dem »intellektuellen Film«³⁶ – einer »Synthese aus emotionalem, dokumentarem [sic!] und absolutem Film«³⁷ – formuliert Eisenstein eine partizipatorische Rolle des »lebenden Menschen«, der als »Wissender« am »Aufbau und der Umgestaltung des Lebens« mitwirken soll,³⁸ um dann didaktisch zu schließen: »Dem neuen Film

31 Murray Smith, »The Influence of Socialist Realism on Soviet Montage: The End of St. Petersburg«, »Fragment of an Empire«, and »Arsenal«, *Journal of Ukrainian Studies* 19.1 (1994), S. 45–65, hier S. 54.

32 Sergej Eisenstein, »Montage der Filmatraktionen« [1924], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 15–40, hier S. 22: »Die Methode der Agitation mit Hilfe einer Schau aber besteht darin, eine neue Kette von bedingten Reflexen zu schaffen, und zwar über das Assoziieren ausgewählter Erscheinungen mit den (durch entsprechende Techniken) hervorgerufenen unbedingten Reflexen.«

33 Sergej Eisenstein, »Montage der Attraktionen« [1923], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 9–14, hier S. 10. Vgl. Sergej Eisenstein, »Montage der Filmatraktionen«, S. 15 f.

34 Eisenstein, »Montage der Filmatraktionen«, S. 16; vgl. ebd., S. 23 f., 37 f. und 40.

35 Sergej Eisenstein, »Die vierte Dimension im Film« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 112–130, hier S. 117.

36 Sergej Eisenstein, »Perspektiven« [1929], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 75–87, hier S. 85. Vgl. Sergej Eisenstein, »Jenseits der Einstellung« [1929], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 58–74, hier S. 60.

37 Eisenstein, »Perspektiven«, S. 85.

38 Ebd., S. 81.

jedoch, der einzig und allein imstande ist, den dialektischen Konflikt in die Entstehung des Begriffs einzuschließen, kommt die Aufgabe zu, die kommunistische Ideologie in Millionen Menschen unwiderruflich zu verankern.«³⁹

Vor dem Hintergrund der Stalinschen Säuberungen nennt Eisenstein in seinem Montage-Aufsatz aus dem Jahr 1938 schließlich die Erkenntnisvermittlung als »eigentlichen Zweck der Montage«⁴⁰ und skizziert ein Rezeptionsmodell, das stellenweise überraschende Ähnlichkeiten zum Erinnerungsmodell des französischen Lebensphilosophen Henri Bergson aufweist. So beschreibt er eine »schöpferische Tätigkeit«⁴¹ des Zuschauers, durch die das Kunstwerk in einem dynamischen »Prozess der Entstehung«⁴² den Akt des Autors komplettiert.⁴³ »Die Kraft der Montage beruht darin, daß Emotionen und Verstand des Zuschauers am schöpferischen Prozeß teilnehmen. Sie lassen den Zuschauer den gleichen schöpferischen Weg zurücklegen, den der Autor gegangen ist, als er das verallgemeinerte Bild schuf.«⁴⁴

Das Konzept des »verallgemeinerten Bildes«, das sich aus einer ganzen Reihe von Abbildern zusammensetzt, illustriert er ex negativo an einem Beispiel aus dem 24. Kapitel des zweiten Teils von Tolstois *Anna Karenina*: »Als Wronski auf der Veranda der Karenins auf die Uhr schaute, war er so aufgewühlt und in seinen Gedanken befangen, dass er die Zeiger auf dem Zifferblatt sah, aber nicht begreifen konnte, wie spät es war.«⁴⁵ Wronski blickt auf das Zifferblatt und betrachtet es nicht als Index, sondern als Bildfläche, dessen Bedeutung ihm verschlossen bleibt. Eisenstein zieht das literarische Beispiel jedoch nicht im Sinne der Darstellung einer »Bedeutung« heran (in etwa dem Signifikat einer Uhrzeit durch den Zeigerstand). Stattdessen fordert er die filmische Darstellung im Modus einer »Beschreibung«.⁴⁶ Das »verallgemeinerte Bild« entsteht somit im Prozess der Substitution einer Reihe von Bildern, in der sich der Kontext »ver-

39 Ebd., S. 87.

40 Sergej Eisenstein, »Montage 1938« [1938], übers. von Lothar Fahlbusch, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 158–201, hier S. 158.

41 Ebd., S. 177–179 und 184 f.

42 Ebd., S. 164–167, 176 f. Vgl. ebd., S. 167: »Ein Kunstwerk ist ja auch, dynamisch verstanden, ein Prozeß der Entstehung verallgemeinerter Bilder im Gefühl und im Verstand des Betrachters.«

43 Für eine weitere Differenzierung zwischen Autor/Szenarist, Filmregisseur und Zuschauer siehe Sergej Eisenstein, »Über die Form des Szenariums: Drehbuch? Nein: Film-Novelle!« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 131–133.

44 Eisenstein, »Montage 1938«, S. 177.

45 Lew Nikolajewitsch Tolstoj, *Anna Karenina* [1875–77], übers. von Rosemarie Tietze, München: Hanser 2009, S. 290. Eisenstein zitiert und kommentiert die Romanszene in »Montage 1938«, S. 163 f. Vgl. Henri Bergsons Konzeption der Dauer (»durée«), in: *Zeit und Freiheit* [1889], übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2016, S. 98–100.

46 Vgl. Oksana Bulgakowa, »Sergej Eisenstein (1898–1948)«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 206–209, hier S. 207:

richtet«⁴⁷. Die Bildmontage realisiert eine Synthese, durch die der »Prozess des Merkens« – und somit der Erinnerung – dem »Prozess der Wahrnehmung eines Kunstwerkes« entspricht.⁴⁸ Ohne den Begriff der »Virtualität« aufzurufen, beschreibt Eisenstein damit das Potenzial einer erinnerten Vergangenheit, die – wie für Bergson – in einer Summe von Bildern erhalten bleibt. Wenngleich die Ausführungen von 1938 sicherlich nicht als programmatisch für seinen Beitrag zu *Oblomok Imperii* gelesen werden sollten, heben sie dennoch retrospektiv die Relevanz einer Prozesshaftigkeit hervor, die bereits »Die vierte Dimension im Film« kennzeichnet.

Eisenstein nützte die Bildmontage, um Ideen in Bewegung zu versetzen.⁴⁹ Im Prozess sich sukzessiv substituierender Filmbilder sah er die Möglichkeit einer dialektischen Aufhebung,⁵⁰ die aus der Synthese von vergangenem (virtuellem) und gegenwärtigem (aktuellem) Filmbild hervorgeht. »Eisenstein«, schreibt Ok-sana Bulgakowa, »verstand als einer der wenigen, dass das Bild im Film nur im Prozess des Verschwindens, Überlagerns, Erinnerns existiert.«⁵¹



Abb. 8.11 & 8.12: Die Zigarettenschachtel mit der Aufschrift »эпоха« in den Händen von Filimonov.

»Der Umschlag von Quantitäten in eine neue Qualität wird aber nicht über visuelle, sondern über psychologische (Vorstellungen) oder semantische Parameter (Begriff, Sinnbild) bestimmt.«

47 Eisenstein, »Montage 1938«, S. 162 und 179; vgl. ebd., S. 181 und 187.

48 Ebd., S. 166.

49 Vgl. Eisensteins Konzeption der Fotogenität, die er von Arthur Schopenhauers Begriff des Schönen ableitet und dem »fotogenen Gesicht« bei Louis Delluc gegenüberstellt. Eisenstein, »Montage der Filmatraktionen«, S. 38 f. Arthur Schopenhauer, *Philosophische Vorlesungen Teil III. Metaphysik des Schönen* [1820], hg. von Volker Spierling, München und Zürich: Piper 1985. Louis Delluc, »Photogénie« [1920], in: Pierre Lherminier (Hg.), *Ecrits cinématographiques II. Cinéma et Cie*, Paris: Cinémathèque française 1986, S. 273–275. Vgl. Oliver Fahlé, *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000, S. 33–80.

50 Vgl. Sergej Eisenstein, »Dramaturgie der Filmform. (Der dialektische Zugang zur Filmform)« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 88–112; Eisenstein, »Perspektiven«, S. 84 f.; David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge: Harvard UP 1993, S. 127–134. Zum Begriff der dialektischen Aufhebung siehe Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, *Hegel in der Kritik zwischen Schelling und Marx*, Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition 2014, S. 38–49 und 333–340.

51 Bulgakowa, »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild«, S. 38.

In *Oblomok Imperii* beginnt die von Eisenstein geschaffene Montagesequenz, nachdem Filimonow vom Bahnhof in seine Wohnung zurückgekehrt ist. Er erscheint zögerlich und sichtlich irritiert von der Begegnung mit einer Frau, die er erst später als seine Ehefrau erkennen wird. Bei sich hat er die Zigarettenschachtel (Abb. 8.11), die nach dem Verschwinden der Unbekannten aus einem Abteufenster geworfen wurde und ihm als einziges Indiz von dieser denkwürdigen Begegnung geblieben ist. Auf dem Deckel der Schachtel prangt der Schriftzug »эпоха« (russ. »Epoche«, »Ära«, »Zeitalter«). Als Filimonow ein Glöckchen von seinem Tisch aufhebt und es anschlägt, setzt Eisensteins Montagesequenz ein. Das im Stummfilm nur implizite Klingeln initiiert Filimonows Erinnerungsprozess: Der Blick des Mannes ohne Gedächtnis fällt auf die Schachtel, unter deren Deckel eine ganze Ära verborgen zu sein scheint. Darauf folgen zwischengeschnittene Bilder der Bahnhofsglocke, Einstellungen einer diagonal durchs Bild rasenden Eisenbahn⁵² und Aufnahmen der vermeintlich unbekannten Frau. Der akustische Reiz motiviert eine Montage, die Eisenstein – an der Schwelle zum Tonfilm – in einer musikalischen Analogie mit dem Filmbild, an anderer Stelle als »Obertonmontage«⁵³ beschrieben hat. Für ihn kann der Oberton sowohl auditiv als auch rein visuell sein, er entsteht im filmischen Prozess aus der »Summe physiologischer Sinneswahrnehmungen.«⁵⁴ Das sicht-, aber unhörbare Glöckchen markiert als »Schlagton«⁵⁵ Filimonows einsetzenden Erinnerungsprozesses, der zwischen der aktuellen Filmszene und virtueller Vergangenheit oszilliert.

Die Sequenz, die Eisenstein für Ermlers Film anfertigte, ist exemplarisch für sein Konzept der »intellektuellen Montage [...]«, bei der es schon nicht mehr zu grob physiologischem Oberton-Klingen kommt, sondern zu einem Klingen intellektueller Obertöne, das heißt zu Konfliktbezügen intellektueller Begleiteffekte untereinander.«⁵⁶ Im Verlauf der Montage wird die historische Gegenüberstellung zweier Epochen zur Aufgabe eines individuellen Bewusstseins, die mittels des kinematographischen Instruments auf doppelte Weise gelöst wird. Einerseits entfaltet sich die Erinnerung als Schnittfolge von Bildern. Andererseits wird die Erinnerung im Film selbst als dezidiert filmisches Produkt thematisiert. Oksana Bulgakowa hat darauf verwiesen, dass jede Subsequenz von Eisensteins Montage-

52 In seinem Buch über Eisenstein schreibt Viktor Šklovskij: »Die Lokomotive ist eine Montageerfindung.« Viktor Šklovskij, *Ejzenštejn*, übers. von Manfred Dahlke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 117.

53 Eisenstein, »Die vierte Dimension im Film«, S. 115–118 und 125.

54 Ebd., S. 118.

55 Ebd., S. 128: »In dem Moment, wo parallel zum Grundton Obertöne einsetzen, kommen sogenannte Schlagtöne auf, d. h. ein Typus von Schwingungen, die man schon nicht mehr als Ton, sondern eher als rein physische »Verschiebungen« des Wahrgenommenen rezipiert.«

56 Ebd., S. 129.

sequenz »deutliche filmische Selbstreferenzen aufweist«, die Komponenten der apparativen Anordnung aufgreifen, namentlich Projektionsfläche, Projektionsmaschine, Lichtstrahl und Malteserkreuz.⁵⁷

Als Filimonow wieder im Bild erscheint, hält er die Schachtel, die er zuvor krampfhaft umklammert hatte, zwischen seinen Zähnen. Seine Wahrnehmung wird an dieser Stelle nicht mehr nur visuell repräsentiert, sondern implizit durch eine akustische und haptische Sensorik erweitert. Er hält inne, und in einem Zustand der Verwirrung, in dem er nicht mehr zwischen dem mentalen Prozess der Assoziation von Erinnerungsbildern und dem Ding in seinen Fingern unterscheidet, hebt er dazu an, die Schachtel vorsichtig zu öffnen (Abb. 8.12). Als er sieht, dass sie leer ist, legt er sie enttäuscht, starr geradeaus blickend, vor sich auf den Tisch. Entscheidend für seinen Erinnerungsprozess sind nicht die spezifischen Eigenschaften des Objekts, das in seinen Händen liegt, sondern die Kombination der von ihm wahrgenommenen Gegenstände. Im weiteren Verlauf wird sich sein Blick auf einen weiteren Gegenstand, eine Nähmaschine, richten, mit der er sein sensorisches Instrumentarium erweitert. Allerdings verfügt er über dieses Objekt nicht mehr als Fetisch, der auf magische Weise seine Vergangenheit preisgeben könnte, sondern als Zeug im Sinne Heideggers,⁵⁸ mit dem er die Fragmente seiner Erinnerung wortwörtlich vernäht.⁵⁹ Wenngleich sich das Gedächtnis metaphorisch in der leeren Zigarettenschachtel verorten lässt, bildet es sich doch erst im Bezug auf die Wahrnehmung äußerer Gegenstände.

8.3 Nomologische Erinnerung

In Costa-Gavras' *Music Box* wird der Komplex des kollektiven Gedächtnisses hingegen als Frage der Schuld verhandelt. Im Film wird der ungarische Emigrant Mike Laszlo (Armin Müller-Stahl) angeklagt, als Kollaborateur Kriegsverbrechen im von den Nationalsozialisten besetzten Ungarn begangen zu haben. Seine Tochter Ann Talbot (Jessica Lange) übernimmt die Verteidigung ihres Vaters, dessen (Un)Schuld bis zum Ende des Films in Frage steht. Am Ende jedoch öffnet sie

57 Bulgakowa, »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild«, S. 44–49.

58 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 64–72, insbes. S. 67: »Zeug ist ›etwas, um zu‹, ein Mittel zu Zwecken, die von Menschen gesetzt sind.« Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen: Max Niemeyer 1986, S. 63–84, insbes. S 68.

59 Zum Diskurs der metaphorischen »Naht« zwischen den montierten Bildern und dem rezipierenden Subjekt ab 1965 siehe Jean-Pierre Oudart, »La suture«, *Cahiers du cinéma* 211 (1969), S. 36–39; ders., »La suture (2)«, *Cahiers du cinéma* 212 (1969), S. 50–55; Daniel Dayan, »The Tutor-Code of Classical Cinema«, *Film Quarterly* 28.1 (1974), S. 22–31; Stephen Heath, »Notes on Suture«, *Screen* 18.4 (1977), S. 48–76; Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford UP 1983, S. 194–236.

eine »Büchse der Pandora«⁶⁰, die wenig von der »Hoffnung« der Recherche übrig lässt, die Resnais in seiner Dokumentation inszeniert. Der Film inszeniert eine historische Entwicklung, die erst in den 1980er Jahren einen Platz im öffentlichen Bewusstsein und damit im kollektiven Gedächtnis erhielt: die US-amerikanische Gewährung von Asyl an nationalsozialistische Kriegsverbrecher nach dem Ende des zweiten Weltkriegs.⁶¹ An diese historischen Fakten erinnern Zeitzeugenberichte oder Akten, die zwar in Archiven gesammelt wurden, aber noch keinen Platz im institutionalisierten Wissen erhalten haben.

Im Film von Costa-Gavras wird das Archiv absolut im Sinne von Foucault. Sein weiter Archiv-Begriff bezeichnet weder die »Summe aller Texte« und Dokumente einer Kultur noch die architektonischen Orte, an denen Diskurse registriert und verwaltet werden. Für Foucault formiert sich im Archiv »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. [...] Es ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.«⁶² Das Archiv stellt in diesem Zusammenhang sowohl einen Möglichkeitsraum dar als auch die Begrenzung eines Kommunikationsraumes.

In *Music Box* treten beständig Zeitzeugen und Dokumente auf, die an ungestrafte Verbrechen erinnern und dem Film eine Archivfunktion überantworten. Zwar wird das Gerichtsverfahren gegen Laszlo aufgrund eines Aktenfundes eingeleitet, der einem spezifischen Archiv entstammt, dem Zugriff auf die Vergangenheit, durch den die Schuldhaftigkeit von Laszlo geklärt werden soll, stehen jedoch zahlreiche Komplikationen entgegen. Bereits die Anklage erfolgt, aufgrund der im Archiv (der Vereinten Nationen) unter Verschluss gehaltenen Zeugenaussagen, mit einer Verspätung von mehreren Jahrzehnten. Im Gerichtssaal werden Überlebende des Holocaust angehört, die von den Vergehen eines Kriegsverbrechers Zeugnis ablegen. Allerdings identifizieren sie im Gerichtssaal lediglich einen Täter anhand der Kopie eines alten Lichtbildausweises. Die entscheidende Frage des Gerichtsverfahrens lautet dementsprechend: Handelt es sich bei dieser Personifikation des Bösen, die sich einst Mishka nannte, tatsächlich um den Vater von Ann Talbot?

60 Siehe Kapitel 3.

61 Costa-Gavras selbst nennt John Loftus, *The Belarus Secret. The Nazi Connection in America*, New York: Knopf 1982; Allan Ryan, *Quiet Neighbors. Prosecuting Nazi War Criminals in America*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1984; Christopher Simpson, *Blowback. America's Recruitment of Nazis and Its Effects on the Cold War*, New York: Collier 1988. Gary Crowds, »Costa Gavras. Keeping Alive the Memory of the Holocaust« [1989], in: ders. und Dan Georgakas (Hg.), *The Cineaste Interviews 2. Filmmakers on the Art and Politics of the Cinema*, Chicago: Lake View 2002, S. 51–58, hier S. 52 f. Vgl. George Hickenlooper, »Costa-Gavras. State of Mind«, in: *Reel Conversations. Candid Interviews with Film's Foremost Directors and Critics*, New York: Carol 1991, S. 107–120, hier S. 118 f.

62 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 187 f.

Die Namensverwandtschaft mit dem englischen Pionier der Photographie, William Henry Fox Talbot, stellt in diesem Zusammenhang keinen Zufall dar. Den gesamten Film hindurch schlagen die Fotografien in der Szenographie eine Brücke zur Vergangenheit. Das Medium der Photographie dient im Zusammenhang mit dem Ausweisdokument vor Gericht als entscheidendes Indiz, das als ›objektive‹ Repräsentation persönliche Erinnerungen in Frage stellt. Von dem Gedenkbild am Grab ihrer Mutter, die im selben Alter starb,⁶³ in dem sich Ann zu Beginn der Verteidigung ihres Vaters befindet, bis zur Wohnung von Laszlo, in der Fotografien an sein früheres Leben und an eine vergangene Familienidylle erinnern.⁶⁴ Wiederholt betrachtet sich Ann Talbot im Spiegel,⁶⁵ während die Erkenntnisse, die sich im Verlauf der Gerichtsverhandlung (und im Verlauf des Films) offenbaren, das Bild, das sie sich von ihrem Vater gemacht hatte, verändern.

Anlässlich einer letzten Zeugenanhörung reist Talbot zusammen mit dem Richter Erwin Silver (James Zagel, als J. S. Block in den Credits aufgeführt)⁶⁶ und dem Staatsanwalt Jack Burke (Frederic Forrest) nach Budapest. Am Vorabend der Anhörung erhält sie unter mysteriösen Umständen in einer Schachtel Pralinen Dokumente zugespielt, die die Aussage dieses letzten Zeugen korrumpieren. Ein weiteres Dossier, das sie von ihrer Mitarbeiterin vor ihrer Abreise nach Ungarn erhalten hat, führt sie zur Schwester eines ehemaligen Bekannten ihres Vaters, Tibor. In der Wohnung der Schwester in Budapest erkennt sie Tibor auf einer Fotografie⁶⁷ als Mittäter von Mishka und erhält einen Abholschein für ein Pfandleihhaus in Chicago. Als sie den verpfändeten Holzkasten abholt, hält sie die eigentliche ›arca‹ des Films in Händen. Im Inneren des Kastens, dessen Deckelinnenseite mit einer handgemalten Tanzszene ausgestaltet ist, befindet sich eine Spieluhr. Als sie den Mechanismus (Abb. 8.13) in Gang setzt, erklingt eine Melodie und die Platte, auf der die Spieluhr befestigt ist, beginnt zu rotieren. Mit einem Wechsel der Melodie klappt die Platte zurück und fördert photographische Aufnahmen zu Tage (Abb. 8.14), die Laszlo mit den Szenen der Kriegsverbrechen assoziieren.⁶⁸ In Bild

63 *Music Box* (US 1989, R.: Costa-Gavras), 0:09:38–0:09:59.

64 Ebd., 0:28:06–0:28:32.

65 Ebd., 0:14:08–0:14:35 und 0:21:01–0:21:05.

66 Crowds, »Costa Gavras«, S. 58.

67 *Music Box* (1989), 1:42:05–1:42:42.

68 Eine zweite Spieluhr findet sich im Büro ihres Ex-Schwiegervaters Harry Talbot (Donald Moffat), der angeblich für den US-Geheimdienst tätig und mit dem 1987 der »Verbrechen gegen die Menschlichkeit« schuldig gesprochenen SS-Kriegsverbrecher Klaus Barbie bekannt war. *Music Box* (1989), 0:16:54–0:17:10, vgl. 1:22:00–1:22:36. Ann öffnet sie, als Talbot den Holocaust als »the world's sacred cow« bezeichnet und die Unbefangenheit des betrauten Richters Silver aufgrund dessen jüdischer Religionsangehörigkeit in Frage stellt (0:18:33–0:19:35). Harry Talbots Antisemitismus tritt in der Äußerung, der Holocaust sei eine Fiktion, offen zu Tage (0:48:53–0:49:33).

und Ton wird hier auf medienspezifische Weise eine Vergangenheit aufgerufen, welche die Erinnerungen der Zeitzeugen unmissverständlich illustrieren.

In Costa-Gavras' *Music Box* wird somit die Peripetie des Films von der Bewegung einer Spieluhr in einem Kasten herbeigeführt. Neben der Trommel der Spieluhr bringt die Rotation der Zahnräder auch Fotografien ans Licht, auf denen die Protagonistin ihren Vater als Holocaust-Verbrecher erkennt. In dem Moment, da die belastenden Bilder im Filmbild erscheinen, verändert sich auch die Tonart der Spieluhr, sodass die Modulation der Melodie zu Moll mit der quälenden Gewissheit korrespondiert, dass ihr Vater am Holocaust beteiligt war. In den Fotografien erhalten die begangenen Verbrechen gegen die Menschlichkeit eine konkrete Gestalt. Die vergangenen Ereignisse stoßen in dieser Zeitkapsel auf eine Resonanz, die von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der Gegenwart ist. Das Echo aus der Vergangenheit, in der Gestalt von Schnappschüssen, stellt die Vorstellung der Protagonistin von ihrem Vater als fürsorgliches Familienoberhaupt auf den Kopf.

Wenngleich es sich bei *Music Box* um ein Justizdrama handelt, ist nicht das Gericht die entscheidende Institution.⁶⁹ Letztendlich führen die Infragestellung der Authentizität des Ausweisdokuments und die vermeintliche Befangenheit der Zeitzeugen zum Freispruch von Laszlo. Die eigentliche Beweisführung, die seine Täterschaft nachweist, vollzieht sich jedoch außerhalb des Gerichtsaals. Der Richterspruch der institutionalisierten Justiz entspricht dabei dem von Derrida beschriebenen restriktiven Charakter des Archivs (es kann nur über das richten, worüber es verfügt), was durch eine Pluralisierung der Wissensspeicher in der Diegese⁷⁰ des Films als Archiv unterlaufen wird. Tatsächlich sind das Drehbuch von Joe Eszterhas und die Regie von Costa-Gavras von einem Bewusstsein für die Strafprozesse gegen Klaus Barbie und John Demjanjuk geprägt, die als Präzedenzfälle in die Geschichte eingingen.⁷¹ Maßgeblich für das moralische Urteil

69 Ein Umstand, der durch die Tatsache verstärkt wird, dass der Entzug der Staatsbürgerschaft als »bench trial« ohne Geschworene verhandelt wird. Northwestern University School of Law, »Denaturalization and the Right to Jury Trial«, *Journal of Criminal Law and Criminology* 71.1 (1980), S. 46–50. Zur Rolle der Jury im Gerichtsfilm und seinem identifikatorischen Potenzial siehe Carol J. Clover, »Judging Audiences: The Case of the Trial Movie«, in: Christine Gledhill und Linda Williams (Hg.), *Reinventing Film Studies*, London: Arnold 2000, S. 244–264.

70 Clover, »Judging Audiences«, S. 247: »The word ›diegesis‹ is particularly appropriate in this connection, given its original Greek referent: the recital of facts in court of law. The term was imported into film studies by Étienne Souriau [sic!], from Aristotle, who in the *Rhetoric* speaks of the ›survey of actions‹, the account of ›the actions themselves‹, and in a lawsuit, a form of ›narration‹.« Étienne Souriau, »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie«, *Revue Internationale de Filmologie* 2.7/8 (1951), S. 231–240. Vgl. Frank Kessler, »Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, *Montage AV* 6.2 (1997), S. 132–139.

71 Vgl. Crowdus, »Costa Gavras«, S. 52.

des Films sind die Fotografien aus der Music Box, die nicht als Beweismittel in das Gerichtsverfahren eingebracht werden. Im Verlauf des Films schreibt sich die Rekonstruktion der Kriegsverbrechen durch die Zeitzeugen (»anámñēsis«) zwar in die niedergelegte Erinnerung (»hypómñēma«) des Archivs ein,⁷² ohne jedoch den Schuldigen zu verurteilen. Diese »hypómñēma« unterscheidet sich damit von der »anámñēsis« der Zeitzeugen, die von Ann Talbot auf eine medienspezifische Weise verifiziert wird und damit ihrer zukünftigen »mnéme« zugrunde liegt, die das Verhältnis zu ihrem Vater prägt und nachhaltig verändert.



Abb. 8.13 & 8.14: In Bewegung versetzt, fördert die Music Box aus Costa-Gavras' gleichnamigem Film (1989) photographische Beweise für die Kriegsverbrechen von Mike Laszlo.

Anders als bei Eisenstein wird in *Music Box* das Bild des fürsorglichen Familienvaters dem virtuellen Bild des gewissenlosen Mörders gegenübergestellt. Wie im Film von Friedrich Ermler ist der temporale Konflikt im räumlichen Einschluss einer Kiste lokalisiert, der sich in einer selbstreflexiven Inszenierung der Medientechnologie entfaltet. Sowohl die amnestisch getilgte Erinnerung an eine Vergangenheit als Soldat in *Oblomok Imperii* als auch die Erinnerung an die verschwiegene Vergangenheit in *Music Box* haben existenzielle Konsequenzen für die Protagonisten – im Hinblick auf die Identität der Familie Laszlo kommt die Öffnung der Spieluhr einer Öffnung der Büchse der Pandora gleich.

Zusätzlich schlägt die Music Box einen grausamen Ton an, indem sie zwar ihre Melodie beim Erscheinen der Fotografien verändert, aber auch wieder zur ursprünglichen Tonalität zurückkehrt. Grausam erscheint in diesem Zusammenhang weniger die Vergangenheit, sondern das diachrone Verhältnis zu den vergangenen Ereignissen, das ebenso von Erinnerung wie von Vergessen geprägt sein kann. Die »Synchrese«⁷³ scheidet damit den Effekt der Enthüllung von den Tatsachen der historischen Entwicklung, die Eigenzeitlichkeit eines Affektes vom zeitlichen Verlauf.

72 Zum Verhältnis von Gedächtnis bzw. Anamnese und Archiv siehe Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 24 f.

73 Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990], Paris: Armand Colin 2017, S. 73: »La synchrèse (mot que nous avons forgé en 1990 en combinant »synchronisme« et »synthèse«) est la soudure perceptive irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle.«

Wenngleich die Institution der Rechtsprechung in *Music Box* nicht die richtende Instanz verbürgt, mahnt sie an die gesetzgebende, d. h. nomologische Funktion der Erinnerung. Nach der fehlgeschlagenen Anhörung des letzten Zeugen, die zu Laszlos Freispruch führt, fordert der Staatsanwalt Ann Talbot dazu auf, das Donauufer aufzusuchen, um die Spiegelung ihres Gesichts im Wasser zu betrachten. Damit ruft er das Ufer des Flusses – dessen blutrot verfärbtes Wasser im Laufe des Prozesses zu einem Symbol des Holocaust wurde – als Option einer Kontemplation und Selbsterkenntnis auf. Der Weg an die Donau, deren Wasseroberfläche in einer langen Einstellung das gesamte Bild füllt,⁷⁴ führt sie letztendlich zur Entscheidung für den bis dahin vermiedenen Besuch bei Tibors Schwester, der sie zur *Music Box* führt.

Am Ende des Films verfasst Ann Talbot einen Brief an den Staatsanwalt, dem sie die kompromittierenden Fotografien beilegt, die sie der Spieluhr entnommen hat. Die Niederschrift des Briefs, der mit den Worten »I went down to the riverbank« beginnt, wird in einer »intellektuellen Montage« erzählt, in der sowohl die Bilder aus der Spieluhr als auch die Großaufnahme der Donau zwischengeschnitten sind. Mit ihrer Signatur⁷⁵ autorisiert sie letztlich ein ethisches Urteil, das dazu führt, dass sich das im Film dramatisierte Wissen in die Zeitung und damit in das diegetische kollektive Gedächtnis einschreibt.

Eingeschlossene Räume im Film lokalisieren Wissen, mit ihnen werden Erinnerungsprozesse im Film inszeniert und sie nehmen eine Scharnierfunktion in Filmen ein, deren Evaluation der thematisierten Verhältnisse sich durch Erinnerungskisten verändert. Im Film fungiert die Box damit sowohl als Speichermedium als auch als Schnittstelle, die den Zugriff auf gespeicherte Informationen ermöglicht.

In Costa-Gavras' *Music Box* dient das titelgebende Gehäuse als Echokammer, in der die verschwiegenen Ereignisse der Vergangenheit widerhallen. Das spezifische Potenzial der Akustik, ihre inhärente Zeitlichkeit und die Beziehung des Klangs zum filmischen Raum sind im Folgenden näher zu bestimmen.

74 Die Großaufnahme der Donau wird in einer diagonalen Einstellung gezeigt, die der Schlusseinstellung aus Michael Snows *Wavelength* (CA/US 1967) gleicht. Vgl. Kapitel 6.6.

75 Vgl. Jacques Derrida, »Signature événement contexte«, in: *Marges de la philosophie*, Paris: Editions du Minuit 1972, S. 365–393.

