



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Fotografie und Erinnerung

„Alle Toten fliegen hoch“

Verfasser

Lukas Hochrieder

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2011

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Bedanken möchte ich mich vor allem bei meiner Betreuerin Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall für die hilfreiche Unterstützung und die Zeit, die sie sich für mich genommen hat.

Dem Burgtheater Wien danke ich für die Aufführungsaufzeichnung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ und Stefanie Schmitt für die hilfreichen Informationen.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Eltern und meinem Freund Gerold!

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	6
1. Erinnerung und Gedächtnis	9
1.1. Begriffsbestimmung	9
1.2. Naturwissenschaftliche Ansätze	10
1.2.1. Enkodierung / Speicherung / Abruf	13
1.2.2. Episodisches und semantisches Gedächtnis	17
1.2.3. Die kollektive Dimension von episodischem und semantischem Gedächtnis	20
1.3. Kulturwissenschaftliche Ansätze - Aleida und Jan Assmann	22
1.3.1. Maurice Halbwachs	22
1.3.2. Aleida und Jan Assmann	25
1.3.2.1. Das kommunikative Gedächtnis	26
1.3.2.2. Übergang vom individuellen zum kollektiven Gedächtnis	29
1.3.2.3. Das kulturelle Gedächtnis	33
1.3.2.4. Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis	36
1.4. Fazit	38
2. Fotografie und Erinnerung	40
2.1. Gesellschaftliche Gebrauchsweisen und Funktionen	40
2.2. Fotografie als Speicher	45
2.3. Fotografie als Erinnerungsanlass	54
2.3.1. Das „Wesen“ der Spur - Betrachtung der Indexikalität in der Fototheorie	59
2.3.1.1. Charles Sanders Peirce	60
2.3.1.2. Roland Barthes - „Es-ist-so-gewesen“	62
2.3.1.3. Kritik der Kulturrelativisten	68
2.4. Fazit	70
3. Theater - Fotografie - Erinnerung	73
3.1. Theater und Erinnerung	73
3.2. Theater und Medien - Intermedialität	76

3.2.1. Medienkombination / Medienwechsel / intermediale Bezüge	79
3.2.2. Intermediale Bezüge - Ein systematischer Neuansatz nach Irina Rajewsky	81
4. „Alle Toten fliegen hoch“	86
4.1. Zur Methode der Inszenierungsanalyse	86
4.2. „Alle Toten fliegen hoch“ - Teil 1 „Amerika“	87
4.2.1. Inhalt	90
4.2.2. Bühne	91
4.3. Der Einsatz von Fotografien	92
4.3.1. Beschreibung der Fotos	92
4.3.2. Autobiografie und Fotografie	97
4.3.3. Der vergangene Augenblick	99
4.3.4. „Der Erzähler erinnert sich“ - Erinnerung vs. Gedächtnis	101
4.4. Fazit	103
5. Resümee	105
6. Literaturverzeichnis	107
7. Anhang	120
7.1. Abstract	120
7.2. Lebenslauf	121

Einleitung

Für viele Menschen stellt die Fotografie eine Möglichkeit dar, Erinnerungen hervorzurufen oder zu speichern. Mit der Kamera werden die unterschiedlichsten Momente nicht nur im Bild festgehalten, sondern das Fotografieren selbst ist zu einem wichtigen Bestandteil der Ereignisse geworden. Hochzeiten, Geburtstagsfeste oder Urlaubsreisen sind ohne die Erinnerungsbilder kaum noch vorstellbar. Die Fotos vermitteln das Gefühl wichtige Momente vor dem Vergessen zu bewahren, und ermöglichen dem Individuum auf die eigene Vergangenheit zurückzugreifen. Als visuelle Belege werden sie für die Identitätskonstruktion herangezogen und, mit der Erzählung verbunden, zu einer gewünschten Lebensgeschichte zusammengestellt.

Die Beziehung zwischen Fotografie und Erinnerung ist vielschichtig und lässt unterschiedliche Deutungen zu. Durch Fotografien werden Erinnerungen gespeichert und hervorgerufen, aber auch verfälscht oder sogar vernichtet. Folglich stellt sich die Frage, was die Fotografie als Medium der Erinnerung so bedeutsam macht und wodurch sie diese Funktion erfüllt. Anhand von medientheoretischen Texten wird in einem ersten Teil dieser Frage nachgegangen. Daran anschließend wird im zweiten Teil, die Rolle der Fotografie, als Medium der Erinnerung, in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ betrachtet und untersucht, welche Funktionen sie dabei übernimmt.

Im ersten Kapitel wird zunächst der Begriff der Erinnerung betrachtet und nach deren Funktionsweise gefragt. Dabei zeigt sich, dass Erinnern als ein dynamischer Prozess der Vergegenwärtigung verstanden werden muss und vom Begriff des Gedächtnisses, das die jeweiligen Inhalte bereitstellt, zu unterscheiden ist. In dieser Hinsicht ist, die von Endel Tulving eingeführte Differenzierung zwischen dem semantischen Gedächtnis, das Wissen ohne ein Wiedererleben bereitstellt und dem episodischen Gedächtnis, das Erinnerungen an Erfahrungen eines früheren Selbst ermöglicht, zu nennen. Daraus resultiert, dass bei der Fotografie, als Medium der Erinnerung, zwischen der Funktion als Speicher und der Funktion als Anlass unterschieden werden muss. Mit ihrem begrifflich ausdifferenzierten Konzept, das die wichtige Rolle von Medien betont, verweisen Aleida und Jan Assmann auf diese Differenz und machen den möglichen Übergang einer Fotografie, vom Medium der Erinnerung zum Speichermedium erklärbar.

Die materiellen Stützen dieses lebendigen Gedächtnisses wie Photographien und Briefe werden dann zu Fossilien, zu Spuren einer verlorenen und nicht mehr spontan durch Erinnerung belebbaren Vergangenheit.¹

Im zweiten Kapitel wird der Unterschied zwischen einer Fotografie als Speicher und einer Fotografie als Erinnerungsanlass genauer untersucht. Welche Gebrauchsweisen lassen sich in dieser Hinsicht erkennen und was zeichnet die Fotografie als Erinnerungsmedium aus? Welche Qualitäten besitzt das Medium, damit es als Anlass für Erinnerungen zum Einsatz kommen kann?

Besonders in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung, wird die Fotografie als „perfekter Speicher“ angesehen, der, aufgrund der vermeintlich objektiven Wiedergabe, eine ungebrochene Gedächtnisfähigkeit besitzt und Informationen bereitstellen kann. Anhand der frühen Positionsbestimmungen zur Fotografie wird zunächst diese optimistisch formulierte Vorstellung vom „perfekten Gedächtnis“ skizziert. Anschließend wird gezeigt, dass Fotografien als Artefakte angesehen werden müssen, die manipulierbar sind, die Wirklichkeit nach eigenen optischen Regeln festhalten, und daher nicht als Äquivalent des menschlichen Gedächtnisses zu verstehen sind. Im Gegensatz zur Konzeption einer Fotografie als „Gedächtnis“, kann die Fotografie auch als Anlass für an ihr ansetzende Erinnerungsprozesse verstanden werden. Die Fotografie gilt dabei nicht als Repräsentation des vergangenen Ereignisses, sondern als Medium, das Spuren der Vergangenheit, festhalten kann.

Während für einen fremden Betrachter auf der ikonischen Ebene opake Stereotypie vorherrschen mag, ermöglicht dem intimen Nutzer die indexikalische Bindung der Aufnahme an ihren Anlass, über das Sichtbare hinauszuschweifen und das Bild narrativ zu ergänzen und zu kontextualisieren.²

Dabei stellt sich die Frage nach der Lesbarkeit von Spuren und es muss zwischen den unterschiedlichen BetrachterInnen-Positionen unterschieden werden. Daher wird zuerst die Frage nach der Indexikalität einer Fotografie erörtert und daran anschließend das „Wesen“ der Fotografie als Spur betrachtet. In diesem Zusammenhang wird einerseits auf die Theorien Roland Barthes, die im Bezug auf Fotografie und Erinnerung sehr aufschlussreich sind,

¹ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck, 2006. S. 28.

² Ruchatz, Jens: Fotografie. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 179-182. hier S. 181.

eingegangen und andererseits werden die kritischen Argumente der Kulturrelativisten beleuchtet.

Im zweiten Teil der Arbeit wird, anhand der Inszenierung „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“, der Einsatz von Fotografien als Erinnerungsmedien betrachtet und nach deren Funktion innerhalb der Inszenierung gefragt. Nach Christopher Balme können im Theater Medien sowohl repräsentiert, thematisiert und reflektiert werden. Wie wird folglich in der Inszenierung mit den Fotografien umgegangen, und was wird damit bezweckt? Dient das fotografische Material dazu, Erinnerungen auszulösen, oder wird durch den Einsatz die Rolle der Fotografie als Medium der Erinnerung thematisiert?

Im dritten Kapitel wird zunächst die Frage nach dem Theater als Ort der Erinnerung gestellt und auf das Verhältnis von Theater und Medien eingegangen. Um den Einsatz des fotografischen Materials untersuchen zu können, wird im Anschluss an diese Fragen, eine Methodik zur Betrachtung der intermedialen Bezüge erarbeitet. Dabei wird auf die Systematik Irina Rajewskys, die eine genaue Analyse ermöglicht, Bezug genommen.

Im vierten Kapitel werden folglich, die in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ eingesetzten Fotografien, unter Berücksichtigung der zuvor erarbeiteten Theorien untersucht und nach deren Bedeutung für die Inszenierung gefragt.

1. Erinnerung und Gedächtnis

1.1. Begriffsbestimmung

Die Beschäftigung mit Erinnerung und Gedächtnis stellt ein interdisziplinäres Forschungsfeld dar. Trotz der daraus resultierenden heterogenen Begriffsbestimmungen, lassen sich einige zentrale Merkmale bestimmen, die über die Grenzen der Disziplinen hinweg Gültigkeit besitzen.³ Demnach wird „Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur“⁴ konzipiert.

Der Begriff des Gedächtnisses verweist dabei auf die Summe aller gespeicherten Erfahrungen, also auch auf jene, die unbewusst aufgenommen wurden. Gedächtnis ist aber aus heutiger Sicht nicht mehr als ein schützender Speicher, der die Informationen unverändert aufbewahrt, zu verstehen. Es ist keine rein konservierende, sondern vielmehr eine produktive Funktion, die dem Gedächtnis zukommt. Erinnern ist demnach ein dynamischer Prozess der Vergegenwärtigung, bzw. ein Rekonstruieren der Gedächtnisbestände.⁵

Es besteht also weitgehend Einigkeit, dass Erinnern eine in der Gegenwart stattfindende Tätigkeit ist. Erinnerungen liefern keine objektiven Abbilder vergangener Erfahrungen, sondern sind subjektive, von der jeweiligen Abrufsituation mitbestimmte Rekonstruktionen.⁶ Außerdem ist der Begriff des Gedächtnisses als dynamisch und mehrdimensional zu verstehen.⁷

Er bezieht sich nicht nur auf einen Vorgang, einen Bestand oder einen Wert, sondern immer auch auf sein Gegenteil. Denn Gedächtnis umfasst immer schon beides: Erinnern und Vergessen.⁸

³ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005. S. 7.

⁴ Ebda. S. 7.

⁵ Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Hg. v. Astrid Erll; Ansgar Nünning. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 3). S. 22f.

⁶ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 7.

⁷ Vgl. Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1). S. 45-60. hier S. 47.

⁸ Ebda. S. 47.

Aleida Assmann macht darauf aufmerksam, dass Gedächtnis nicht nur ein neuronales und psychisches, sondern vor allem auch ein soziales Phänomen ist. Diesbezüglich betont sie die Wichtigkeit der Medien, die Kommunikation über die Zeit hinweg ermöglichen und die Erinnerung selbst mitbestimmen.⁹

1.2. Naturwissenschaftliche Ansätze

Hans Markowitsch verweist in seinem 2009 erschienen Buch „Das Gedächtnis“ auf eine von Rainer Sinz 1979 formulierte Definition, nach der man unter Gedächtnis die lernabhängige Speicherung von Informationen versteht. Die über die Lebensspanne erworbenen Informationen passen sich dem Gehirn, also den neuronalen Strukturen an, bzw. fügen sich in diese ein. Es kommt zu Veränderungen des neuronalen Netzes, den sogenannten „Engrammen“. Die erworbenen Informationen können wieder reproduziert werden, aber nicht exakt so, wie sie einst gespeichert wurden.¹⁰

Im Vergleich zu vielen Gedächtnismetaphern, wie beispielsweise der Wachstafel bei den alten Griechen oder auch dem Computer, gilt Gedächtnis heute nicht mehr als unveränderlicher Speicher.¹¹ Gedächtnis ist nicht als ein im Gehirn lokalisierbarer Speicher zu verstehen, „sondern als die Etablierung verhaltenssynthetisch relevanter dauerhafter Kognitionsstrukturen, die für weitere Kognitionen zur Verfügung stehen.“¹² Demnach handelt es sich bei Erinnerungsprozessen um die aktuelle Aktivierung solcher Kognitionsstrukturen.¹³ „Erinnerungen werden nicht aus einem wie immer gearteten Speicher abgerufen, sondern rekonstruiert.“¹⁴

Die von Rainer Sinz formulierte Definition umfasst die wichtigsten Punkte, bleibt allerdings im Bezug auf die Unterteilbarkeit des Gedächtnisses in unterschiedliche Subsysteme sowie

⁹ Vgl. Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. S. 114-140. hier S. 114.

¹⁰ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. Entwicklung, Funktion, Störungen. München: Verlag C.H. Beck, 2009. S. 7f.

¹¹ Vgl. Ebda. S. 8-10.

¹² Schmidt, Siegfried J.: Gedächtnis – Erzählen – Identität. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. S. 378-397. hier S. 380.

¹³ Vgl. Ebda. S. 380f.

¹⁴ Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 23.

die zeitliche Dynamik der Informationsverarbeitung ungenau. Eine Information wird zuerst wahrgenommen, anschließend eingespeichert und weiter gefestigt. Dadurch entstehen die sogenannten „Engramme“, die gegebenenfalls abgerufen, bzw. aktualisiert werden können.¹⁵ Neben einer kurzen Erwähnung der wichtigsten Gedächtnissysteme, soll im folgenden genauer auf die zeitliche Dynamik und vor allem auf den Abruf, also den Akt des Erinnerns eingegangen werden.

Die grundsätzliche Unterteilung des Gedächtnisses in ein Kurzzeit- und ein Langzeitgedächtnis findet, wie die Strukturierung der Informationsverarbeitung, in Hinblick auf die Veränderungen in der Zeit statt. Im Gegensatz zum Alltagsgebrauch, wird in der Neurowissenschaft und Psychologie unter dem Kurzzeitgedächtnis eine Zeitspanne von nur einigen Sekunden bis hin zu wenigen Minuten verstanden. Es wird davon ausgegangen, dass man sich ungefähr sieben Einheiten, wie zum Beispiel Ziffern oder Wörter, merken kann. Als ein weiterer Gedächtnisbereich ist das sogenannte Arbeitsgedächtnis zu erwähnen, das für das kurzfristige und aktive Arbeiten mit Informationen eingesetzt wird. Das Langzeitgedächtnis stellt jenen Gedächtnisspeicher dar, in dem Informationen, die erfolgreich eingespeichert wurden, theoretisch ein Leben lang abrufbar bleiben.¹⁶

Derzeit werden in der Gedächtnisforschung fünf aufeinander aufbauende, inhaltlich differenzierbare Langzeitgedächtnissysteme unterschieden.¹⁷ Eine der grundlegendsten Unterscheidungen, stellt jene zwischen dem episodischen und dem semantischen Gedächtnissystem dar. Diese Unterteilung geht auf den Gedächtnisforscher Endel Tulving zurück, der mit seinen Veröffentlichungen aus den 1970er und 1980er Jahren die Gedächtnisforschung grundlegend prägte.¹⁸ Im Bezug auf die eingangs erwähnten Fragestellungen ist diese Differenzierung sehr aufschlussreich und wird daher im weiteren noch genauer betrachtet.

¹⁵ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 8.

¹⁶ Vgl. Ebda. S. 36-40.

¹⁷ Das **prozedurale Gedächtnis** steht für mechanische, auf das motorische System bezogene Fertigkeiten; **Priming** bedeutet eine höhere Wiedererkennungswahrscheinlichkeit für zuvor in gleicher oder ähnlicher Weise wahrgenommene Reize; Das **perzeptuelle Gedächtnis** bezieht sich auf das Wiedererkennen von Reizen aufgrund von Familiaritäts- oder Bekanntheitsurteilen; Das **Wissenssystem** ist ein auf die Gegenwart bezogenes System, das sich auf kontextfreie Fakten bezieht; Das **Episodisch-Autobiographisches Gedächtnis** stellt die Schnittmenge von subjektiver Zeit, auto-noetischem Bewusstsein und dem sich erfahrenden Subjekt da. Siehe: Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 73.

¹⁸ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 72.

In der Psychologie kam es in den 1960er Jahren zu der sogenannten „kognitiven Wende“. Die bis dahin vorherrschende behavioristische Richtung beschäftigte sich vor allem mit den messbaren äußeren Verhalten und orientierte sich an den Erkenntnissen des Gedächtnisforschers Hermann Ebbinghaus.¹⁹ Im Zuge der „kognitiven Wende“ begann man sich wieder für interne Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse zu interessieren. Erinnern wurde als ein dreistufiger Prozess der Enkodierung, Speicherung und dem Abruf von Informationen betrachtet. Durch die neue Konzeption gewannen ältere Konzepte von Halbwegs und Bartlett, die die Rekonstruktivität der Erinnerung hervorhoben, wieder an Bedeutung.²⁰

Der britische Psychologe Frederic Charles Bartlett betonte in seinen Theorien die soziokulturelle Abhängigkeit der Gedächtnisleistungen. Er machte darauf aufmerksam, dass Gedächtnisspuren nicht unveränderliche Abdrücke des Originals, sondern nach den unterschiedlichen Kontexten konstruierte und damit veränderliche Phänomene sind. Die soziokulturell geprägte Bedeutungsstrukturiertheit von Gedächtnis und Erinnerung kommt in seinem Begriff des „Schemas“ zum Ausdruck.²¹

Aus den Halbwegs'schen *cadres sociaux* [sozialen Rahmen] gehen Bartlett zufolge kulturspezifische Schemata hervor. Schemata sind durch Sozialisation erworbene Muster und Wissensstrukturen, aufgrund derer Vorannahmen über bestimmte Gegenstände, Menschen und Situationen sowie die Art ihrer Beziehung gemacht werden, die damit Komplexität reduzieren und so Wahrnehmung und Erinnerung leiten.²²

Die meist unbewusst wirksamen „Schema“ leiten die Wahrnehmung und haben damit sowohl auf die Aufnahme von Informationen wie auch auf die Interpretationen von Erinnerungen einen konstitutiven Anteil.²³

Bartlett machte darauf aufmerksam, dass Gedächtnisinhalte rekonstruiert sind und dadurch von dem genauen Ereignis aus der Vergangenheit abweichen. In seiner Studie von 1932

¹⁹ „Die Anfänge der experimentellen Gedächtnispsychologie gehen auf Hermann Ebbinghaus (*Über das Gedächtnis*, 1885) zurück. Er versuchte, das Lerngedächtnis in >Reinform< zu beobachten, indem er sich sinnlose Silben einprägte und seine Behaltensleistung maß.“ Siehe: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 81.

²⁰ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 82.

²¹ Vgl. Kölbl, Carlos; Straub, Jürgen: Bartlett, Frederic Charles. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 71-74. hier S. 71-73.

²² Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 81.

²³ Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 25f.

(„Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology“) zeigte er, dass das Vorwissen von Menschen deren Erinnerung beeinflusst und es zu Verzerrungen kommt. Diese können in drei Kategorien unterteilt werden. Unter „Nivellierung“ ist eine Vereinfachung der Geschichte zu verstehen, die „Akzentuierung“ meint ein Hervorheben bestimmter Details und unter „Assimilation“ wird das Ändern von Details zugunsten einer besseren Übereinstimmung mit dem eigenen Hintergrund und Wissen, verstanden.²⁴

1.2.1. Enkodierung / Speicherung / Abruf

Wie bereits erwähnt, stellen im Anschluss an die Theoriebildung der kognitiven Psychologie, Enkodierung, Speicherung und Abruf jene Stufen dar, die eine gegenwärtige Verfügbarkeit von Informationen, zu vergangenen Ereignissen bereitstellen und damit eine Erinnerungsleistung ermöglichen.²⁵

Unter Enkodierung ist die Aufzeichnung von Ereignissen in Form von Codes oder als Information zu verstehen. Auf intern-psychischer Ebene wird ein Ereignis, bzw. ein Gegenstand mittels der Wahrnehmung aufgenommen und weiters in die Strukturen interner Informationsverarbeitung übermittelt.²⁶ Dabei dienen die sogenannten sensorischen Register für die erste, unmittelbare Verarbeitung der Information. Je nach Sinnesmodalität kommt ein anderes Register zum Einsatz.²⁷ So dient beispielsweise das ikonische Gedächtnis zur kurzfristigen Verarbeitung der visuellen Reize. Die Informationen werden vor allem durch die Enkodierung ihrer Bedeutung, ihrer bildlichen Darstellung und ihrer mentalen Einordnung verarbeitet. Wenn beispielsweise eine verbale Information verarbeitet wird, enkodiert man ihre Bedeutung und assoziiert sie mit dem, was man schon weiß. Dabei hat sich gezeigt, dass konkrete Wörter, die in visuelle, mentale Bilder übersetzt werden können, eine bessere Merkfähigkeit besitzen. Außerdem bleiben eindringliche Bilder, wie zum Beispiel von

²⁴ Vgl. Zimbardo, Philip; Gerrig, Richard J.: Psychologie. Bearbeitet und herausgegeben von Ralf Graf, Markus Nagler und Brigitte Rickler. München (u.a.): Pearson Studium, 16., aktualisierte Auflage, 2004. S. 332.

²⁵ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. Medien des Gedächtnisses aus psychologischer Perspektive. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1). S. 61-82. hier S. 65.

²⁶ Vgl. Ebda. S. 65.

²⁷ Vgl. Vaterrodt-Plünnecke, Bianca: Sensorisches Gedächtnis. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 537-538. hier S. 537.

²⁷ Ebda. S. 180.

besonders schönen oder schmerzvollen Momenten, sozusagen als „mentale Schnappschüsse“, länger in Erinnerung.²⁸ Es kommt also zu einer initialen Einspeicherung, bei der die neue Information mit bereits vorhandener abgeglichen wird. Wenn eine neue Information unsere Aufmerksamkeit erregt, wird sie bewusst verarbeitet. Kann sie unsere Aufmerksamkeit nicht auf sich ziehen, so geht die Information entweder verloren oder wird unbewusst gespeichert. Daher kann zwischen impliziten und expliziten Verarbeitungsprozessen unterschieden werden.²⁹

Implizit meint ohne Bewusstmachung des eigentlichen Inhaltes und seiner Bedeutung, explizit meint mit den dazugehörigen Konnotationen – dem raumzeitlichen Koordinatenmuster, d.h. dem Wie, Wann und Wo des Erwerbsvorgangs.³⁰

Neben der intern-psychischen Ebene können Ereignisse und Informationen auch außerhalb von Personen, beispielsweise in schriftlicher oder bildlicher Form aufgezeichnet werden. Dieser Vorgang wird dann externe Enkodierung genannt.³¹

Anschließend kommt es zur Speicherung, die es ermöglicht enkodierte Informationen über die Zeit zu bewahren. Auf externer Ebene werden dabei unterschiedliche materielle Speicherstrukturen, wie beispielsweise Schrift, Architektur, Zeichnungen, Fotografien, usw. herangezogen.³² Auf interner Ebene sind biochemische Prozesse, die eine Änderung der Zellmorphologie mit sich bringen, dafür verantwortlich. Es kommt zur Bildung neuer Verknüpfungen zwischen den Neuronen, bzw. werden bereits ausgebildete Verbindungen erweitert.³³

Der Abruf führt zu einer Aktualisierung der einst enkodierten und gespeicherten Information. Vom Abruf zu unterscheiden sind die unterschiedlichen Anlässe, bzw. Auslöser, die einen Abrufprozess bewirken können.³⁴

²⁸ Vgl. Meyers, David G.: Psychologie. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Heidelberg: Springer Medizin Verlag, 2008. S. 388-395.

²⁹ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 49.

³⁰ Ebda. S. 69.

³¹ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 65.

³² Vgl. Ebda. S. 65.

³³ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 51.

³⁴ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 65.

Prinzipiell kann jedes Objekt, jeder Reiz in der Umwelt bzw. jeder interne kognitive Prozess Anlass für den Abruf von gespeicherten Informationen sein – vorausgesetzt, es besteht ein Bezug zur Phase der Enkodierung, in der ein ursprüngliches Ereignis stattgefunden hat.³⁵

Der Prozess des Abrufs wird durch viele Faktoren, wie beispielsweise die gegenwärtige Stimmung einer Person, mitbestimmt.³⁶ „Leben die Beziehungspersonen von damals noch, so ist es auch eher die aktuelle Stimmungslage ihnen gegenüber, die sich beim Betrachten von alten Fotos einstellt.“³⁷ Weiters hat die zwischen Einspeicherung und Abruf vergangene Zeit einen qualitativen Einfluss. So werden nach längeren Zeitabständen tendenziell weniger Details erinnert. Außerdem spielen die unterschiedlichen Persönlichkeits- und Umfeldvariablen, sowie Alter und Gesundheitszustand des sich erinnernden Menschen eine wichtige Rolle.³⁸

Anfang der 1970er Jahre begann man sich vermehrt für die äußeren Faktoren und Bedingungen von Gedächtnisprozessen zu interessieren. Mit seinen Forschungen lieferte der Gedächtnisforscher Endel Tulving bedeutende Erkenntnisse. Er betonte die Wichtigkeit von externen Bedingungen und Abrufhinweisen, die auch „Cues“ genannt werden.³⁹

Die bewusste Erinnerung resultiert demnach aus der Interaktion von intern gespeicherter Information (auch *Engramm* genannt) und den auslösenden äußeren Bedingungen. Diesen konstruktiv-synergischen Verschmelzungsprozess zwischen Innen und Außen, bezeichnete Tulving im Rückgriff auf eine bis dato wenig beachtete Schrift des deutschen Anatomen und Zoologen Richard Semon⁴⁰ als *Ekphorie*.⁴¹

Cues unterschiedlicher Art nehmen also nicht nur direkten Einfluss auf unsere Erinnerungen und prägen damit die Detailgenauigkeit oder auch die emotionale Färbung, sondern sind vielmehr als integraler Bestandteil der Erinnerung zu konzipieren.⁴² Demnach sind

³⁵ Ebda. S. 65.

³⁶ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 61.

³⁷ Schuster, Martin: Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie. Berlin/Heidelberg/New York: Springer Verlag, zweite, verbesserte Auflage, 2005. S. 69.

³⁸ Vgl. Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. S. 61f.

³⁹ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 66f.

⁴⁰ „Die Gedächtnispsychologie geht von dem Vorhandensein von Engrammen (Gedächtnisspuren) aus – ein Begriff, der wie auch der der Ekphorie bereits von Richard Semon im Jahr 1904 (*Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*) eingeführt wurde.“ Siehe: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 84.

⁴¹ Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 67.

⁴² Vgl. Ebda. S. 67.

Fotografien nicht nur ein möglicher Anlass, bzw. Auslöser von Erinnerungen, sondern prägen diese auch mit.

Wiederholt eingespeicherte Gedächtnisbestände werden immer nach dem aktuellen Zustand, beispielsweise Freude oder Trauer des sich Erinnernden eingespeichert. Die Neueinspeicherung entspricht also nicht mehr der Originaleinspeicherung und es kommt zu Verfälschungen, wobei die Grundinhalte meistens bestehen bleiben.⁴³

Jede Aktualisierung einer Erinnerung scheint zwar einerseits zu Konsolidierungsprozessen beizutragen, andererseits kann sie jedoch zu Modifikationen führen, die bei künftigen Aktualisierungen übernommen werden. In diesem Sinne vermischt sich im (wiederholten) Aktualisieren von Erinnerungen Erlebtes mit Erinnerungen an Erinnerungen.⁴⁴

Der Psychologe Martin Schuster beschreibt in seiner Publikation zum Thema „Fotopsychologie“, dass fotografierte Situationen, durch die Möglichkeit einer wiederholten Betrachtung, stärker als andere Situationen erinnert werden.⁴⁵

Diese Erinnerungen gleichen sich daher nun stärker den Erinnerungen an emotional wichtige Situationen an, sie werden sozusagen durch die bildhafte Dokumentation im Nachhinein mit emotionaler Bedeutung aufgeladen, die sie vielleicht ursprünglich gar nicht hatten.⁴⁶

Durch das wiederholte Abrufen, werden also Erinnerungen an Situationen, in denen die Bilder entstanden sind, gefestigt. Im Gegensatz dazu verblasst die Erinnerung an viele nicht fotografierte Situationen mit der Zeit. Im Bezug auf Urlaubsfotos bemerkt er:⁴⁷

Also werden die Erlebnisse des Urlaubs langsam vergessen, nur um die Erinnerungsbilder in den Alben herum bleiben Erinnerungskerne an das Urlaubsgeschehen zurück, die noch lange nach dem Urlaub die besondere Emotion des Ereignisses wachrufen. Diese gut >>gelernten<< Fotos steuern dann später – nach Jahren – immer stärker die Erinnerung an den vergangenen Urlaub.⁴⁸

⁴³ Vgl. Markowitsch, Hans. J.: Das Gedächtnis. S. 15.

⁴⁴ Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Hg. v. Astrid Erll; Ansgar Nünning. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung;5). S. 45.

⁴⁵ Vgl. Schuster, Martin: Fotos sehen, verstehen, gestalten. S. 61.

⁴⁶ Ebda. S. 61.

⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 76.

⁴⁸ Ebda. S. 76.

1.2.2. Episodisches und semantisches Gedächtnis

Die von Endel Tulving durchgeführte Unterscheidung, zwischen einem episodischen und einem semantischen Gedächtnis, die mit seinem Ekphorie-Ansatz eng verbunden ist, war für die Gedächtnisforschung äußerst wirkungsvoll.

Das episodische Gedächtnis ermöglicht die Erinnerung an Erfahrungen eines früheren Selbst. Vergangene Erlebnisse können somit in ihrem raumzeitlichen Kontext und aus der Perspektive eines früheren „Ichs“ wieder erlebt werden.⁴⁹

Das episodische Gedächtnis [...] ermöglicht eine mentale Zeitreise durch die subjektive Zeit - von der Gegenwart in die Vergangenheit - und erlaubt uns so, mittels des autooetischen Bewußtseins die eigenen früheren Erfahrungen wieder zu durchleben. Seine Operationen bauen auf dem semantischen Gedächtnis auf, gehen jedoch darüber hinaus.⁵⁰

Tulving führt drei Punkte an, die für das episodische Gedächtnis bestimmend sind und damit die „mentalen Zeitreisen“ ermöglichen. Erstens das Selbst, zweitens das autooetische Bewusstsein, also jenes, das uns das Wissen um die subjektive Zeit, in der sich Dinge ereignen, ermöglicht und drittens die subjektiv empfundene Zeit an sich.⁵¹

Im Gegensatz zum episodischen Gedächtnis, stellt das semantische Gedächtnis Wissen über unterschiedliche Sachverhalte zur Verfügung. Es ist für die Bedeutung von Wörtern und das Verständnis sowie den Gebrauch von Sprache notwendig und beinhaltet unser allgemeines Wissen über die Welt.⁵² Dabei werden die aufgerufenen Fakten und Informationen nicht durch ein Wiedererleben begleitet, sondern durch das subjektive Gefühl der Gültigkeit bestätigt. Die unterschiedlichen Quellen, bzw. die raumzeitlichen Enkodierungssituationen, aus denen das Wissen, beispielsweise über historische Ereignisse, stammt, spielen dabei meistens keine Rolle und sind kaum verfügbar. Semantische Gedächtnisbestände werden

⁴⁹ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 69-71.

⁵⁰ Tulving, Endel: Das episodische Gedächtnis. Vom Geist zum Gehirn. In: Welzer, Harald; Markowitsch, Hans J. (Hg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. S. 50-77. hier S. 54f.

⁵¹ Ebda. S. 51.

⁵² Vgl. Schermer, Franz J.: Semantisches Gedächtnis. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 533-534. hier S. 533.

einerseits durch wiederholte Erfahrungen (z.B. Wissen über die Bewegung eines angestoßenen Objekts) und andererseits durch die Vermittlung von Informationen im soziokulturellen Umfeld (z.B. Wissen über nicht selbst erfahrbare Sachverhalte) gebildet.⁵³

Besonders wichtig erscheint es daher darauf hinzuweisen, dass nach der gedächtnispsychologischen Begriffsbildung beim semantischen Gedächtnis nicht von Erinnerungen gesprochen werden kann. Vielmehr handelt es sich hierbei um Wissensbestände, die durch Gedächtnisleistungen bereitgestellt werden.⁵⁴

Episodische und semantische Gedächtnisleistungen sind aber nicht als von einander unabhängige Systeme zu denken, sondern stehen oft im wechselseitigen Zusammenhang. So kann zum Beispiel ein Wissensabruf durch episodische Erinnerungen begleitet sein oder, der weit häufigere Fall, semantische Gedächtnisleistungen Anteil an Erinnerungen nehmen. Oft stellt ein Faktenwissen, bzw. das Verstehen von Abrufhinweisen die Voraussetzung für das Rekonstruieren von persönlichen Erlebnissen dar.⁵⁵

Unsere Erinnerungen, also die episodischen Gedächtnisleistungen, tragen wesentlich zur Konstruktion des eigenen „Ichs“ bei. Durch Interpretation und Selektion können Erinnerungen so zurecht gelegt werden, dass sie für das aktuelle Selbstbild nützlich sind und die biografische Kontinuität stützen.⁵⁶

Eine Identitätsbildung ohne Erinnerungsvermögen gilt als undenkbar. [...] Zur Grundthese erinnerungsbasierter Identitätstheorien zählt, dass die aktive Aktualisierung und Aneignung der eigenen Vergangenheit den Ausgangspunkt für individuelle Identitätsentwürfe, für spezifische Realitätsdeutungen sowie für aktuelle Handlungsmotivationen bildet.⁵⁷

Im Prozess der erinnerungsbasierten Identitätsbildung spielt die Erzählung bzw. die Geschichte, als strukturierendes Organisationsprinzip, eine wesentliche Rolle. Mittels Erzählungen können unterschiedliche, nicht zusammenhängende Elemente in eine

⁵³ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Rememberns. S. 71f.

⁵⁴ Vgl. Ebda. S. 71f.

⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 72.

⁵⁶ Vgl. Neuman, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 29f.

⁵⁷ Ebda. S. 20.

sinnstiftende Beziehung gesetzt werden. Eine Erzählung greift auf ein reales Ereignis zurück und ist daher nicht als dessen identischer „Abdruck“ zu verstehen.⁵⁸

Wie die Erinnerung selbst, so ist auch die Erzählweise durch soziokulturelle Rahmen geprägt. Bei der narrativen Konstruktion einer eigenen Identität stellen folglich kulturell und sozial geprägte und akzeptierte Erzählschemata eine wichtige Rolle dar.⁵⁹

Betrachtet man externe Vermittlungsgrößen, so stellen externe Weisen der Enkodierung und Speicherung, bei der Vermittlung von semantischen Gedächtnisinhalten, eine weitaus wichtigere Rolle, als bei episodischen Gedächtnisinhalten dar. Ohne die Aufzeichnung und Speicherung wären vor allem sozial und kulturell vermittelte Informationen, die nicht durch den Einzelnen und dessen eigene Wahrnehmung oder Erfahrungen erworben werden können, meist nicht mehr verfügbar. Die unterschiedlichen Medien, wie beispielsweise Schrift, Fotografie, Archive usw. tragen also zur Vermittlung des semantischen Gedächtnisses bei, und ermöglichen dadurch heutiges Wissen, zum Beispiel über historische Ereignisse.⁶⁰

Die Fotografie wird im Bezug auf das semantische Gedächtnis als ein Speicher, der Informationen über die Zeit hinweg aufrecht erhalten kann, konzipiert. Besonders in den Anfangsjahren der fotografischen Praxis, wurde diese Möglichkeit weitgehend unhinterfragt zum Einsatz gebracht.⁶¹

Die einfache Herstellung und Genauigkeit fotografischer Bilder bildet den Ausgangspunkt für diverse Projekte, zum wissenschaftlichen Vergleich an verschiedenen Orten verstreute Objekte fotografisch zu versammeln, wobei die Konservierung des von Veränderung Bedrohten nicht selten als Ziel hinzutrat (z.B. in der Ethnologie und der Denkmalpflege). Die Euphorie für das Gedächtnismedium F. bleibt jedoch nicht lange unumstritten. [...] Das kritische Argument hebt [...] darauf ab, dass die mechanische Speicherung der F. nicht der menschlichen Subjektivität Rechnung trage.⁶²

Die Konzeption der Fotografie als Gedächtnismedium, sowie deren einsetzende Kritik, werden daher im Abschnitt 2.2. noch genauer betrachtet.

⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 34f.

⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 49.

⁶⁰ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 72-74.

⁶¹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 180.

⁶² Ebda. S. 180.

In Hinblick auf episodische Gedächtnisleistungen können externe Aufzeichnungen, wie beispielsweise eigene Tagebuchnotizen, die Erinnerung ermöglichen, stellen aber keine notwendige Voraussetzung dar. Im Sinne des Ekphorie-Konzepts, dienen bei episodischen Erinnerungen externe Aufzeichnungen vielmehr als Abrufhinweis und nur in seltenen Fällen als Speicherinstanz. In Ausnahmefällen kann es zu sogenannten „Fehl-Erinnerungen“ kommen. Dabei wird eine vermeintlich selbst erlebte Erfahrung durch Informationen von anderen Personen oder Quellen ausgelöst.⁶³

Während für einen fremden Betrachter auf der ikonischen Ebene opake Stereotypie vorherrschen mag, ermöglicht dem intimen Nutzer die indexikalische Bindung der Aufnahme an ihren Anlass, über das Sichtbare hinauszuschweifen und das Bild narrativ zu ergänzen und zu kontextualisieren. F.n stellen nicht bereits fertige Erinnerung bereit, sondern sind ein materieller Aufhänger, um solche Besetzungen vorzunehmen oder aus dem Gedächtnis aufzurufen.⁶⁴

Im Bezug auf episodische Gedächtnisleistungen wird die Fotografie als Erinnerungsanlass konzipiert. Sie fungiert als Abrufhinweis und kann dabei selbst Teil der Erinnerung werden. Die Funktion der Fotografie als Erinnerungsanlass wird durch ihre Indexikalität begründet, und daher wird im Abschnitt 2.3. genauer auf diese Argumentation eingegangen.

1.2.3. Die kollektive Dimension von episodischem und semantischem Gedächtnis

Von einem als kollektiv geltenden episodischen Gedächtnis kann dann gesprochen werden, „wenn sich mehrere Personen an eine gemeinsame vergangene Erfahrung und deren raumzeitlichen Kontext erinnern.“⁶⁵ Wichtig für das kollektiv-episodische Gedächtnis ist seine gemeinschaftsbildende und identitätsstiftende Funktion. Durch die gemeinsamen Erinnerungen, bzw. das gemeinschaftliche Erinnern entsteht ein Gruppenbezug und eine kollektive Identität.⁶⁶

Während das gemeinsame Erinnern im Kollektiv erfolgt, muss das vergangene Ereignis, auf das sich die Erinnerungen beziehen, nicht zwangsläufig am selben Ort erlebt worden sein. So kann beispielsweise ein im Fernsehen übertragenes Fußballspiel als Inhalt einer kollektiv-

⁶³ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 73f.

⁶⁴ Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 181.

⁶⁵ Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 99.

⁶⁶ Vgl. Ebda. S. 100.

episodischen Erinnerung dienen. Wie bereits beim individuellen, so stellen auch beim kollektiv-episodischen Gedächtnis Abrufhinweise die Möglichkeit dar, vergangene Erfahrungen wieder zu erleben. Auf kollektiver Ebene spielen Abrufhinweise anderer Gruppenmitglieder, im besonderen ihre Kommunikationsbeiträge, sowie physisch präsente Cues, eine wichtige Rolle.⁶⁷

Die vielleicht wichtigsten medialen *cues* für das sich im Familienkreis entfaltende kommunikative Gedächtnis sind Fotos. Marianne Hirsch (1997) hat darauf hingewiesen, dass Fotos erst durch Narrationen zu Gedächtnismedien werden. Ein altes Familienfoto, das wir auf dem Flohmarkt finden, >sagt uns< wenig oder nichts. Es hat für den fremden Betrachter eine nur sehr vage gedächtnismediale Dimension (Kleidung und Haltung können etwa als typischer Ausdruck vergangener Epochen gedeutet werden). Eine mit den Familiengeschichten vertraute Großkelin wird es hingegen als medialen *cue* für sehr viel reichhaltigere Erinnerungen an vergangene Zeiten aktualisieren können. Am Beispiel von Familienfotos zeigt sich deutlich: Materiale Objektivierungen werden erst durch die Zutat der Erzählung zu medialen *cues* des kollektiven Gedächtnisses.⁶⁸

Gerald Echterhoff verweist auf die Wichtigkeit für eine gültige Definition des kollektiv-semanticen Gedächtnisses, auch Konzeptionen der Kultur- und Sozialwissenschaften mit einzubeziehen. In dieser Hinsicht sind die im nächsten Abschnitt vorgestellten Differenzierungen von Aleida und Jan Assmann von großer Bedeutung.⁶⁹

Damit Wissen nicht bloß geteilt oder verbreitet, sondern auch als kollektiv gelten kann, müssen aus dieser Perspektive noch zwei weitere Qualitäten hinzukommen, die es von der bloßen Kenntnis beliebiger Fakten unterscheiden: zum einen der explizite Bezug auf vergangene (historische) Ereignisse, zum anderen die Valenz bzw. Relevanz dieser Inhalte im Hinblick auf gegenwärtiges Handeln.⁷⁰

Während die kollektiv-episodischen Gedächtnisbestände auf eigens erworbenen Erfahrungen beruhen, ist das kollektiv-semantiche Gedächtnis auf die externe Fixierung von Gedächtnisinhalten, beispielsweise durch Bilder, Texte, Symbole, Denkmäler usw. angewiesen. Daher müssen einerseits materielle sowie technische Speicher geschaffen werden, die Informationen über die Zeit bewahren. Andererseits muss auch dafür gesorgt

⁶⁷ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 76f.

⁶⁸ Ertl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 139.

⁶⁹ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 78f.

⁷⁰ Ebd. S. 79.

werden, dass ein Zugang zu den Informationen gegeben ist, bzw. eine Verbreitung, zum Beispiel durch Erziehungsinstitutionen, stattfindet.⁷¹

1.3. Kulturwissenschaftliche Ansätze - Aleida und Jan Assmann

Anschließend an die naturwissenschaftlichen Konzeptionen, die vor allem im Bezug auf individuelle Gedächtnisleistungen aufschlussreich sind, wird in diesem Kapitel auf kulturwissenschaftliche Konzepte eingegangen. Neben den individuellen Erinnerungen, werden dabei kollektive Erinnerungsbezüge betrachtet. Aleida und Jan Assmann haben mit ihrem an Maurice Halbwachs anknüpfenden theoretischen Entwürfen, ein begrifflich differenziertes Konzept, das die wichtige Rolle der Medien betont, geschaffen. Aus diesem Grund stehen ihre Konzeptionen im Mittelpunkt meiner Betrachtungen.⁷²

Das Gedächtnis entsteht nicht nur *in*, sondern vor allem *zwischen* den Menschen. Es ist nicht nur ein neuronales und psychisches, sondern auch und vor allem ein soziales Phänomen. Es entfaltet sich in Kommunikation und Gedächtnismedien, die solcher Kommunikation ihre Wiedererkennbarkeit und Kontinuität sichern. Was und wie erinnert wird, darüber entscheiden neben den technischen Möglichkeiten der Aufzeichnung und Speicherung auch die Relevanzrahmen, die in einer Gesellschaft gelten.⁷³

1.3.1. Maurice Halbwachs

Die Beschäftigung mit Gedächtnis und Erinnerung hat eine lange und weit zurückreichende „Tradition“, aber erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzt auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik ein. Neben Aby Warburg⁷⁴, der sich aus einer kultur- bzw. kunsthistorischen Perspektive mit einem europäischen Bildgedächtnis beschäftigte, ist es Maurice Halbwachs, der aus soziologischer Sicht das „kollektive Gedächtnis“ untersucht hat. Erstmals wurde das Phänomen des „kollektiven Gedächtnisses“

⁷¹ Vgl. Ebda. S. 80f.

⁷² Vgl. Erll, Astrid: Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung. In: Frank, Michael C.; Rippl, Gabriel (Hg.): Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. S. 87-98. hier S. 87-93.

⁷³ Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. S. 114.

⁷⁴ Für einen einführenden Überblick siehe: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 19-22. Oder Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. S. 39-50.

benannt und systematisch untersucht. Zu einem erneuten Interesse an der Gedächtnis-Thematik und damit auch zum Rückgriff auf die Theorien von Halbwachs und Warburg kommt es in der kulturwissenschaftlichen Forschung erst in den 1980er Jahren. Neben Aleida und Jan Assmann, auf deren Konzeption im weiteren genauer eingegangen wird, ist auch Pierre Nora⁷⁵ zu nennen, dessen sogenannte „lieux de mémoire“ ein international einflussreiches Konzept darstellt.⁷⁶

Maurice Halbwachs, der am 16. März 1945 in Buchenwald ermordet wurde⁷⁷, entwickelte in seinen Hauptwerken ein „Modell eines nicht länger individualpsychologisch, sondern kollektiv verstandenen Gedächtnisses.“⁷⁸

In seiner 1925 veröffentlichten Studie „Les cadres sociaux de la mémoire“ („Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“) zeigt er die soziale Bedingtheit von Erinnerungen auf.⁷⁹ Anhand von Familien, Religionsgemeinschaften und sozialen Klassen macht er auf die sozialen Rahmen aufmerksam, die sowohl stabilisierend wirken aber auch anpassungsfähig sind.⁸⁰ Unter den sozialen Rahmen sind grundsätzlich die Menschen, mit denen wir interagieren, bzw. die unterschiedlichen Gruppen, denen wir angehören, zu verstehen. Diese je spezifischen Gruppen verfügen über ein je eigenes Repertoire an gemeinsamen Erfahrungen und geteiltem Wissen. Durch Interaktion und Kommunikation wird dieses gemeinsame Repertoire aufrechterhalten, nach den Bedürfnissen der Gruppe modifiziert und damit auch konstruiert. Damit zeigt sich für Halbwachs, dass das Erinnern in kommunikative Formen der Konstruktion sowie der Tradierung von Erinnerung eingebettet ist.⁸¹ Er zeigt, dass das Gedächtnis des Einzelnen, wie zum Beispiel eines Familienmitglieds, sozial gerahmt und strukturiert wird. Daher kann bei solchen sozialen Gruppen auch von einem kollektiven, also jener Gruppe als Kollektiv eigenen Gedächtnis gesprochen werden.⁸²

Gewiß besitzt jeder ein Gedächtnis nach seinem besonderen Temperament und seinen Lebensumständen, das keinem anderen sonst gehört. Darum ist es aber

⁷⁵ Für einen einführenden Überblick siehe: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 23-27.

⁷⁶ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 13.

⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 14.

⁷⁸ Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2008. (=Zur Einführung; 356). S. 52.

⁷⁹ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen S. 14.

⁸⁰ Vgl. Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. S. 56.

⁸¹ Vgl. Neuman, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 54.

⁸² Vgl. Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. S. 56.

nicht weniger ein Teil, gleichsam ein Aspekt des Gruppengedächtnisses, da man von jedem Eindruck und jeder Tatsache, selbst wenn sie einen offensichtlich ganz ausschließlich betrifft, eine dauerhafte Erinnerung nur in dem Maße behält, wie man darüber nachgedacht hat, d. h. sie mit den uns aus dem sozialen Milieu zufließenden Gedanken verbindet. [...] So schließen die Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses unsere persönlichsten Erinnerungen ein und verbinden sie miteinander.⁸³

In der posthum erschienenen Schrift „La mémoire collective“ („Das kollektive Gedächtnis“) führt Maurice Halbwachs, aufbauend auf die Erkenntnisse der sozialen Rahmung der individuellen Erinnerungen, das Konzept des „kollektiven Gedächtnisses“ weiter aus.⁸⁴

Halbwachs teilt die Gesamtgesellschaft in unterschiedliche Gruppen, wie beispielsweise die Familie, ein. Diese Gruppen verfügen über gruppenspezifische Wissens- und Gedächtnisbestände. Ein daraus resultierendes kollektives Gedächtnis der Gruppe, gründet sich aus den unterschiedlichen Formen der sozialen Interaktion, allen voran durch Kommunikation. Durch ein kommunikatives Erinnern werden für die Gruppe wichtige Inhalte vor dem Vergessen bewahrt und auch jene Teile der Gruppe zu Trägern des „Gruppen-Gedächtnisses“, die das Erinnerte nicht selbst erlebt haben. Das gemeinsame Erinnern stabilisiert die Gruppe und dient weiters zur Konstruktion einer Gruppenidentität. Umgekehrt festigt diese geschaffene Identität auch die Erinnerung. Das kollektive Gedächtnis richtet sich dabei an die je aktuellen Bedürfnisse der Gruppe, das heißt, dass die gruppenspezifischen Sinnbedürfnisse ausschlaggebend sind, was Eingang in das kollektive Gedächtnis der Gruppe findet.⁸⁵

Aus der aktiven Partizipation an einem derartigen kollektiven Gedächtnis leiten sich für die einzelnen Akteure nicht nur vielfältige gruppenspezifische Wahrnehmungsschemata und Erinnerungen ab, die das individuelle Selbstverständnis prägen. Vielmehr ist mit der Praxis der gemeinsamen Erinnerung auch die Entstehung neuer, überindividueller Sinnhorizonte und Selbstverständnisse verbunden. [...] Die Gruppe erschafft sich und ihre Identität in gewissem Maße erst im und durch den Akt der Erinnerung.⁸⁶

Mit den Beschreibungen eines kollektiven Gedächtnisses, das sich nach Halbwachs auf die Konstruktion von Erinnerungen nach den jeweiligen Interessen stützt, wird gleichzeitig eine

⁸³ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Hg. v. Heinz Maus; Friedrich Fürstenberg. Berlin/Neuwied: Luchterhand Verlag, 1966. (=Soziologische Texte; 34). S. 200f.

⁸⁴ Vgl. Pethes Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. S. 52.

⁸⁵ Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 77f.

⁸⁶ Ebd. S. 78.

Theorie des kollektiven Vergessens entworfen.⁸⁷ „Dieses Vergessen ist nicht [...] als [...] zufälliger Verlust eines vormaligen Datenbestands anzusehen, sondern als Kehrseite dieses Auswahlprozesses und d.h. als gezielte Strategie.“⁸⁸

Darum neigt die Gesellschaft dazu, aus ihrem Gedächtnis alles auszuschalten, was die einzelnen voneinander trennen, die Gruppen voneinander entfernen könnte, und darum manipuliert sie ihre Erinnerung in jeder Epoche, um sie mit den veränderlichen Bedingungen ihres Gleichgewichts in Übereinstimmung zu bringen.⁸⁹

Nach Maurice Halbwachs ist, zusammenfassend gesagt, jedes Gedächtnis und jede noch so private Erinnerung sozial geprägt. Erinnerungen entstehen im alltäglichen Austausch unter der Verwendung der gemeinsamen Bezugsrahmen und dadurch, dass jeder Mensch auch Erinnerungen anderer mit sich trägt.⁹⁰ „Was ich erinnere, erinnere ich mit Blick auf andere und dank der Erinnerung anderer.“⁹¹

1.3.2. Aleida und Jan Assmann

Ausgehend von Maurice Halbwachs' Begriff des kollektiven Gedächtnisses, entwickeln Aleida und Jan Assmann Ende der 1980er Jahre ihr Konzept, das die unterschiedlichen Formen der kulturellen Erinnerung, begrifflich und funktional ausdifferenziert, darlegt.⁹²

Kollektive Sinnbildung, so die Kernthese, lebt nicht nur in den vielfältigen Formen der oftmals flüchtigen und labilen kommunikativen Tradierung des *mémoire collective*, sie manifestiert sich auch in den zahlreichen medial stabilisierten Formen des ‚kulturellen Gedächtnisses‘.⁹³

Wichtig für ihre theoretische Konzeption ist die grundlegende Differenzierung von einem kollektiven Gedächtnis, das sich auf Alltagskommunikation stützt und einem kollektiven Gedächtnis, das durch symbolträchtige kulturelle Objektivationen gebildet wird. Daraus

⁸⁷ Vgl. Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. S. 57.

⁸⁸ Ebda. S. 57.

⁸⁹ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. S. 382.

⁹⁰ Vgl. Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. S. 117.

⁹¹ Ebda. S. 117.

⁹² Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 85.

⁹³ Ebda. S. 85.

entwickeln sie die Unterscheidung zweier Gedächtnis-Rahmen. Neben dem kommunikativen Gedächtnis führen sie das kulturelle Gedächtnis an.⁹⁴

Ausgehend davon, dass man als Individuum mit seinen persönlichen Erinnerungen in unterschiedliche Gedächtnishorizonte eingespannt ist, unterscheiden sie vier grundsätzliche Gedächtnisrahmen, die im folgendem genauer betrachtet werden.⁹⁵

Nach Raum- und Zeitradius, Gruppengröße sowie nach Flüchtigkeit und Stabilität werden dabei vier Stufen unterschieden: das Gedächtnis des Individuums, der Generation, des Kollektivs und der Kultur.⁹⁶

1.3.2.1. Das kommunikative Gedächtnis

An Maurice Halbwachs Theorieentwürfe anschließend, stellt Aleida Assmann fest, dass das individuelle Gedächtnis stets sozial gestützt, und daher nicht als ein rein privates Gedächtnis zu konzipieren ist. Unsere je eigenen episodischen Erinnerungen sind demnach nicht isoliert, sondern mit Erinnerungen von anderen verbunden. Unsere individuellen Erinnerungen sind weiters perspektivisch und dadurch unaustauschbar, sowie labil, das heißt, dass sie sich im Laufe des Lebens ändern, verblassen oder auch ganz verloren gehen können. Als ein weiteres Merkmal episodischer Erinnerung führt sie deren grundsätzliche Fragmentiertheit an.⁹⁷

Was als Erinnerung aufblitzt, sind in der Regel ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher. Erst durch Erzählungen erhalten sie nachträglich eine Form und Struktur, die sie zugleich ergänzt und stabilisiert.⁹⁸

Dieses Merkmal scheint im Bezug auf das Verhältnis von Fotografie und Erinnerung von besonderem Interesse, da hier eine Analogie zur Fotografie ersichtlich wird. Auch bei einer Fotografie handelt es sich um einen Ausschnitt, der einen Moment ohne dessen Vorher und Nachher wieder gibt. Wie bereits im ersten Abschnitt erwähnt stellen Erzählungen auch bei Fotografien eine wichtige Rolle dar. Fotografien, die durch Narrationen begleitet werden,

⁹⁴ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 27.

⁹⁵ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. Eine Replik. In: Bensele, Frank; Blanck, Bettina (u.a.) (Hg.): Erwägen, Wissen, Ethik (EWE). Streitforum für Erwägungskultur. Stuttgart: Lucius und Lucius Verlagsgesellschaft, 2002. (Jahrgang13, Heft 2). S. 183-190. hier S. 184.

⁹⁶ Ebda. S. 184.

⁹⁷ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 24f.

⁹⁸ Ebda. S. 25.

bekommen einen wesentlich höheren Erinnerungswert zugeschrieben.⁹⁹

Zusammenfassend kann das individuelle Gedächtnis, als ein dynamisches Medium der subjektiven Erfahrungsverarbeitung, bezeichnet werden.¹⁰⁰

Der Mensch steht zwar als Individuum für sich, muss aber als Teil eines größeren Ganzen, in das er eingebettet ist, begriffen werden. Als Individuum ist man mit unterschiedlichen Gruppen, wie beispielsweise der Familie, der Nation oder einer politischen Partei, die damit auch das „Ich“ prägen, verbunden.¹⁰¹

Jedes <Ich> ist verknüpft mit einem <Wir>, von dem es wichtige Grundlagen seiner eigenen Identität bezieht. [...] Das Gedächtnis des Individuums umfasst deshalb weit mehr als den Fundus unverwechselbar eigener Erfahrungen; in ihm verschränken sich immer schon individuelles und kollektives Gedächtnis.¹⁰²

Wie bereits Maurice Halbwachs dargelegt hat, bildet sich das Gedächtnis nicht individualistisch, sondern in kommunikativen Austausch mit anderen Personen, und daher in einem soziokulturellen Rahmen. Der Begriff des „Kollektivgedächtnisses“ muss daher in diesem Kontext differenziert betrachtet werden. In diesem Sinn soll auf den amerikanischen Soziologen Jeffrey Olick verwiesen werden, der zwischen einem „collected memory“ und einem „collective memory“ unterscheidet und damit diesen Sachverhalt auch begrifflich fassbar macht.¹⁰³

[Er] bezeichnet das sozial und kulturell geprägte individuelle Gedächtnis treffend als *collected memory* und markiert damit dessen qualitative Differenz zu dem *collective memory*, das sich auf überindividuelle Praktiken des Vergangenheitsbezugs, auf kulturelle Objektivationen und gesellschaftliche Institutionen bezieht. Das *collected memory* rekonstruiert Vergangenes nach Maßgabe kulturspezifischer Schemata, verwebt eigene Erinnerungen mit Erfahrungen aus zweiter Hand und bereitet individuelle Erinnerungen entsprechend sozialer Kontexte auf.¹⁰⁴

Mit der Konzeption des kommunikativen Gedächtnisses beschreiben, bzw. integrieren Aleida und Jan Assmann genau diesen Sachverhalt.

⁹⁹ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 139.

¹⁰⁰ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 25.

¹⁰¹ Vgl. Ebda. S. 21.

¹⁰² Ebda. S. 21-23.

¹⁰³ Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 53.

¹⁰⁴ Ebda. S. 53.

Das Gedächtnis als Zusammenhalt unserer Erinnerungen wächst also ähnlich wie die Sprache von außen in den Menschen hinein, und es steht außer Frage, dass die Sprache auch seine wichtigste Stütze ist. Das kommunikative Gedächtnis – wie wir es deshalb nennen dürfen – entsteht demnach in einem Milieu räumlicher Nähe, regelmäßiger Interaktion, gemeinsamer Lebensformen und geteilter Erfahrungen.¹⁰⁵

Unter dem kommunikativen Gedächtnis werden also jene Erinnerungen zusammengefasst, die Menschen mit ihren Zeitgenossen teilen. Als typischen Fall führen Aleida und Jan Assmann das Generationen-Gedächtnis an. In seiner zeitlichen Dimension ist dieses Gedächtnis von seinen TrägerInnen abhängig. Das bedeutet, dass es mit den Menschen, die es „bilden“ entsteht und durch deren Tod vergeht, bzw. einem neuen Gedächtnis weicht. Das kommunikative Gedächtnis bildet einen Erinnerungsraum, der durch die persönlich verbürgten und kommunizierten Erfahrungen entsteht und daher einer Zeitdauer von 3-4 Generationen entspricht.¹⁰⁶

Daher kommt es nach 80 – 100 Jahren, also jenem Zeithorizont, in dem mehrere Generationen gleichzeitig leben, und daher einen persönlichen Austausch von Erfahrungen und Erinnerungen pflegen können, zu einem deutlichen Einschnitt. Mittels Erzählen, Zuhören und Nachfragen kann der Radius der je eigenen Erinnerungen vergrößert werden, und beispielsweise eine jüngere Generation einen Teil der Erinnerung einer älteren Generation in ihren eigenen Erinnerungsschatz aufnehmen. Dadurch kommt es zu Überschneidungen von selbst Erlebtem und dem, was man mitgeteilt, bzw. erzählt bekommen hat.¹⁰⁷

Jan Assmann verweist in diesem Zusammenhang auf die „Oral History“, die die unmittelbaren Erfahrungen von Personen für das Geschichtsbild heranzieht. Dabei hat sich nochmals gezeigt, dass die lebendigen Erinnerungen nicht weiter als ungefähr 80 Jahre zurückreichen.¹⁰⁸

Auf der einen Seite stellen also Familien und Bekanntenkreise ein Milieu für unsere persönlichen Erinnerungen dar. Hierbei handelt es sich um Menschen, die wir kennen und mit denen wir unsere Erinnerungen teilen und bestätigen. Auf der anderen Seite sind unsere

¹⁰⁵ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 25.

¹⁰⁶ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H. Beck, 2. Auflage dieser Ausgabe, 1999. S. 50.

¹⁰⁷ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 185.

¹⁰⁸ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S. 51.

persönlichen Erinnerungen auch mit Menschen, die wir nicht kennen, bzw. mit größeren Gedächtnisrahmen, wie beispielsweise mit dem Gedächtnis einer Stadt oder einer Generation, verbunden.¹⁰⁹

Jeder Mensch ist in seiner Altersstufe von bestimmten historischen Schlüsselerfahrungen geprägt, und ob er dies will oder nicht, teilt er mit den Zeitgenossen gewisse Überzeugungen, Haltungen, Weltbilder, gesellschaftliche Wertmaßstäbe und kulturelle Deutungsmuster. Das bedeutet, daß das individuelle Gedächtnis nicht nur in seiner zeitlichen Erstreckung, sondern auch in den Formen seiner Erfahrungsverarbeitung vom weiteren Horizont des Generationengedächtnisses bestimmt wird. In diesem runden sich die unterschiedlichen Einzelerinnerungen zu einem gemeinsamen Erfahrungshintergrund auf.¹¹⁰

Das Gedächtnis der unterschiedlichen sozialen Gruppen, bzw. das soziale Gedächtnis, wie das kommunikative Gedächtnis in der Assmann'schen Terminologie auch bezeichnet wird, kennzeichnet sich also durch seine begrenzte Zeitdauer aus. Medien wie beispielsweise Fotos oder Bücher vermögen in diesem Rahmen als Stütze zu fungieren, können aber die Spanne des lebendigen Gedächtnisses nicht erweitern. Wenn durch das Ableben der TrägerInnen die lebendige Kommunikation ausbleibt, vergeht auch die Erinnerung.¹¹¹

Die materiellen Stützen dieses lebendigen Gedächtnisses wie Photographien und Briefe werden dann zu Fossilien, zu Spuren einer verlorenen und nicht mehr spontan durch Erinnerung belebbaren Vergangenheit. Der Zeithorizont des sozialen Gedächtnisses ist über diese Spanne der lebendigen Interaktion und Kommunikation, die maximal auf drei bis vier Generationen ausgedehnt werden kann, nicht verlängerbar.¹¹²

1.3.2.2. Übergang vom individuellen zum kollektiven Gedächtnis

Im Gegensatz zu den individuellen Erinnerungsprozessen, die vorwiegend spontan und nach den Gesetzen psychischer Mechanismen ablaufen, unterliegen Erinnerungsprozesse auf kollektiver Ebene einer gezielten Erinnerungs- bzw. Vergessenspolitik, die sich auf Medien stützt.¹¹³

¹⁰⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 185.

¹¹⁰ Ebda. S. 185.

¹¹¹ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 28.

¹¹² Ebda. S. 28.

¹¹³ Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Verlag C.H. Beck, 1999. S. 15.

Der wesentliche Unterschied besteht also darin, dass „Institutionen und Körperschaften wie Nationen, Staaten, die Kirche oder eine Firma kein Gedächtnis ‚haben‘, sondern sich eines ‚machen‘. Dafür bedienen sie sich memorialer Zeichen und Symbole, Texte, Bilder, Riten, Praktiken, Orte und Monumente.“¹¹⁴ Durch den Bezug auf solche Gedächtnismedien bzw.-verfahren, wird der/die Einzelne zum/r TrägerIn des kollektiven Gedächtnisses. Solch ein kollektives Gedächtnis entsteht also nicht spontan, sondern ist durchgängig konstruiert und ermöglicht dadurch Institutionen und Körperschaften, sich eine Identität anzueignen.¹¹⁵

Während das soziale Gedächtnis eine durch Zusammenleben, sprachlichen Austausch und Diskurse hervorgebrachte *Koordination individueller Gedächtnisse* ist, beruht das kollektive und kulturelle Gedächtnis auf einem Fundus von Erfahrungen und Wissen, der *von seinen lebendigen Trägern abgelöst und auf materielle Datenträger übergegangen* ist. Auf diese Weise können Erinnerungen über die Generationsensschwelle hinweg stabilisiert werden.¹¹⁶

Symbole bilden folglich die Träger des kulturellen Gedächtnisses. Diese externalisierten und objektivierten, nicht selbst gemachten Erfahrungen stellen damit „entkörperte“ Erfahrungen dar, die von anderen angeeignet werden können. Dadurch hat das kulturelle Gedächtnis, das sich auf externe Medien wie zum Beispiel auf Texte, Bilder, Monumente und Riten stützt, einen langfristigen Zeithorizont. Das soziale Gedächtnis, das an seine TrägerInnen gebunden ist, ist demgegenüber an die Lebensrhythmen gebunden und somit biologisch beschränkt.¹¹⁷ Medien sichern folglich den Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis. Durch sie können spätere Generationen auf längst vergangene Geschehen „zurückgreifen“. Lebendige Erinnerungen können auf unterschiedliche Datenträger, wie zum Beispiel auf ein Foto oder einen Film, materialisiert werden und sichern sich damit die Option auf einen Platz im kulturellen Gedächtnis.¹¹⁸

Wie bereits im vorherigen Abschnitt erwähnt, löst sich das kommunikative Gedächtnis, und damit die individuellen Erinnerungen im Wechsel der Generationen, also ungefähr nach 80-100 Jahren immer wieder auf. Das bedeutet aber nicht, dass damit alles verloren geht, da ja, wie bereits angeführt, Objekte, bzw. Medien im weitesten Sinne zum Beispiel Möbel, Briefe oder eben auch Fotografien zurückbleiben. Erinnerungen können durch diese Medien über

¹¹⁴ Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 186.

¹¹⁵ Vgl. Ebda. S. 186.

¹¹⁶ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 34.

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S. 34f.

¹¹⁸ Vgl. Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. S. 120.

die Schwelle der drei Generationen festgehalten werden. Dabei ist es aber wichtig zwischen den lebendigen Erinnerungen und den Überresten zu unterscheiden. Um diesen Unterschied zu skizzieren, führt Aleida Assmann, Siegfried Kracauers Beschreibung einer Fotografie seiner Großmutter, an.¹¹⁹ Für ihn ist die Fotografie, „die mit ihrer detailreichen Akuratesse jede Rüsche und Falte des Gewandes festhält, das Gegenteil von Erinnerung.“¹²⁰ Sie zeichne lediglich eine äußere Hülle auf, und hat damit die Qualität einer „ausgeweideten Mumie“. Für Kracauer entsteht ein lebendiger Erinnerungsbezug durch Erinnerungsfetzen und einzelne Erzählungen, aber nicht durch eine detailgenaue Fotografie.¹²¹

Aber fehlte die mündliche Tradition, aus dem Bild ließe sich die Großmutter nicht rekonstruieren. [Im Museum] stehen die Puppen der historischen Kostüme wegen, und auch die Großmutter auf der Photographie ist ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient. [...] Vor den Augen der Enkel löst sich die Großmutter in modisch-altmodische Einzelheiten auf.¹²²

Aleida Assmann weist darauf hin, dass sich lebendige Erinnerungsbezüge trotz materieller Überreste nach den durchschnittlichen drei Generationen, immer wieder auflösen. Das kommunikative Gedächtnis stellt demnach das „Kurzzeitgedächtnis“ einer Gesellschaft dar.¹²³

Die Überreste sind also nicht zwangsläufig an ihre BesitzerInnen gebunden und daher langlebiger als diese. Aleida Assmann führt an, dass solche Gebrauchsgegenstände, die noch einen funktionalen, materiellen oder sentimental Wert aufweisen, immer wieder in neue Kontexte und Ensembles überführt werden können. Museen, Archive oder auch Forschungsbibliotheken stellen in diesem Zusammenhang die „letzte Station“ dar, in denen diese Überreste vor Zerstörung oder dem endgültigen Vergessen bewahrt und damit für spätere Generationen gesichert werden können. Diese kulturellen Orte sichern Gegenstände wie Möbel, Bücher, Briefe, Bilder, Fotografien, usw., also Überreste und Spuren der Vergangenheit, die ihre lebendigen Bezüge und Kontexte verloren haben.¹²⁴ „Sobald diese aus ihren Gebrauchskontexten herausfallen, werden sie zu stummen Zeugen der Vergangenheit, die von Spezialisten neu gedeutet werden müssen.“¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 185.

¹²⁰ Ebda. S. 185.

¹²¹ Vgl. Ebda. S. 185.

¹²² Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977. S. 22.

¹²³ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 185.

¹²⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 54.

¹²⁵ Ebda. S. 54.

Es zeigt sich also, dass Fotografien einen Wandel von lebendigen Erinnerungsbezügen hin zu „stummen Zeugen der Vergangenheit“ durchleben können. Diese von Aleida Assmann beschriebene und von Siegfried Kracauer beklagte Transformation, kann mit den Erkenntnissen aus dem ersten Abschnitt in Zusammenhang gebracht werden. Demnach können Fotografien als Anlass für episodische Gedächtnisleistungen, und damit für Erinnerungsprozesse herangezogen werden. Lösen sich die lebendigen Bezüge auf, können die Fotografien dennoch für semantische Gedächtnisleistungen genützt werden und damit Wissen generieren. Nach durchschnittlich drei Generationen verliert die Fotografie ihren direkten Erinnerungsbezug, was sich in der „Klage“ von Siegfried Kracauer widerspiegelt. Mittels „Spezialisten“ können die Fotografien allerdings neu gedeutet werden und damit Wissen bereitstellen. Es tritt also ein Wandel, vom Medium der Erinnerung zu einem Medium, das Wissen vermitteln kann, ein.

Worin liegt aber nun gerade die Qualität der Fotografie als Erinnerungsmedium? Diesbezüglich lohnt es sich einen genauen Blick auf die Argumentation Aleida Assmanns zu werfen. In ihrem Buch „Erinnerungsräume“ bemerkt sie zur Rolle der Fotografie als Medium der Erinnerung:

Die Photographie funktioniert aber nicht nur in Analogie zur Erinnerung, sie wird auch zum wichtigsten Medium der Erinnerung, denn sie gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks. Von diesem Vergangenheitsmoment bewahrt die Photographie eine Spur des Realen, mit dem die Gegenwart durch Kontiguität, durch Berührung verbunden ist: <<Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin.>> Darin übertrifft die Photographie alle bisherigen Gedächtnismedien, daß sie durch ihren indexikalischen Charakter einen geradezu kriminologischen Existenzbeweis einer bestimmten Vergangenheit liefert. Diese Erinnerungshilfe mag feinkörnig und scharf konturiert sein, sie bleibt jedoch sprachlos. Deshalb führt das ausgezeichnete und unversieglige Gedächtnis der Photographien bald ein Eigenleben als Phantomerinnerung, sobald der rahmende kommunikative Erzähltext abbricht, der allein die externen Gedächtnisbilder in lebendige Erinnerung zurückzuübersetzen vermag.¹²⁶

Die Qualität der Fotografie als Medium der Erinnerung, liegt nach Aleida Assmann in ihrem indexikalischen Charakter begründet. Diese Argumentation folgt den Konzeptionen von

¹²⁶ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. S. 221.

Roland Barthes, die im 2. Kapitel genauer betrachtet werden. Außerdem wird hier nochmals der Wandel, vom Erinnerungsmedium zum Wissensspeicher angeführt und wie bereits erörtert, auf das Fehlen, bzw. Abbrechen von Erzähltexten zurückgeführt.

1.3.2.3. Das kulturelle Gedächtnis

Im Rückgriff auf den Ethnologen Jan Vansina, der in seinem Buch „Oral Tradition as History“ den Begriff des "floating gap", also einer „fließenden Lücke“ prägt, beschreibt Jan Assmann zwei Vergangenheitsregister, die sozusagen als zwei Gedächtnis-Rahmen verstanden werden können. Der Ethnologe macht darauf aufmerksam, dass Gruppen sowie Individuen ausführlich von der jüngsten Vergangenheit berichten können, diese Informationen aber „umso spärlicher werden, je weiter man in die Vergangenheit zurückgeht.“¹²⁷ Hier ist dann der so genannte "floating gap" anzusetzen, auf den die Ursprungszeit, über die wieder reichlich Informationen vorhanden sind, folgt. Diesen „beiden Enden ohne Mitte“ entspricht die Differenzierung zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis.¹²⁸

Sowohl das kulturelle wie auch das kollektive Gedächtnis dienen dazu, ein soziales Langzeitgedächtnis auszubilden, das Erfahrungen und Wissen über Generationen hinweg transportiert.¹²⁹

Im Unterschied zum kulturellen Gedächtnis, verstehen Aleida und Jan Assmann unter dem kollektiven Gedächtnis, das sie auch als „politisches Gedächtnis“ bezeichnen, „vereinheitlichende, machtgestützte Versuche einer Engführung des KG [kulturellen Gedächtnis] im Hinblick auf bestimmte Formen politischer Identität.“¹³⁰ Mit dieser Differenzierung soll außerdem der heterogene Aspekt des Gedächtnisses, der in der Konzeption des kulturellen Gedächtnisses mit einbezogen ist, berücksichtigt werden.¹³¹ Das kulturelle Gedächtnis ist sozusagen als eine weitere Ebene oberhalb des kollektiven Gedächtnisses zu konzipieren. Um die dauerhafte Speicherung von Erfahrungen,

¹²⁷ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S. 48.

¹²⁸ Vgl. Ebda. S. 48f.

¹²⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 189.

¹³⁰ Assmann, Jan: Replik. Das kulturelle Gedächtnis. (2002). S. 276.

¹³¹ Vgl. Ebda. S. 276.

Erinnerungen und Wissen gewährleisten zu können, stützt sich das kulturelle Gedächtnis auf externe Datenspeicher, wie Buch oder Film, sowie auf Orte, bzw. Institutionen der Gedächtnispflege und Wissensvermittlung. Demgegenüber erreicht das kollektive Gedächtnis seine Stabilität durch inhaltliche Engführung, eine hohe symbolische Intensität und durch starke psychische Affektivität. In Bezug auf das kulturelle Gedächtnis sind es also die unterschiedlichen Überlieferungen symbolischer Formen, die es stützen und dadurch erst ermöglichen. Für das kollektive Gedächtnis hingegen dienen beispielsweise Bild und Schrift als Merkzeichen für das gemeinsam verkörperte Gedächtnis.¹³²

Überwindet ein historischer Bezugspunkt diese *floating gap* und schafft „den Sprung aus dem Vergessen ins dann kulturell genannte Gedächtnis“, ändern sich die Formen der Erinnerung durchgreifend. Erinnerungen verfestigen sich nun zu kulturellen Objektivationen.¹³³

Im kulturellen Gedächtnis wird die Vergangenheit in „symbolische Figuren“ transformiert, an die sich dann die Erinnerung heften kann. Dadurch kann Vergangenes für spätere Generationen gespeichert werden. Jan Assmann führt weiters aus, dass dabei nicht die faktische, sondern die erinnerte Geschichte gespeichert wird.¹³⁴

Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. Mythos ist eine fundierende Geschichte, eine Geschichte, die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen. [...] Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.¹³⁵

Aus dem im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Mythos, kann eine Gesellschaft dann, neben Wertehierarchien auch normative Identitätsvorstellungen, beziehen. Somit können einer sich im ständigen Wandel befindenden Gesellschaft, bleibende und mitunter auch verpflichtende Erinnerungen entgegengestellt werden.¹³⁶

Das kulturelle Gedächtnis bedient sich unterschiedlicher Formen der Überlieferung. Neben Artefakten wie beispielsweise Texten, Skulpturen, Bildern und damit auch der Fotografie, zählen auch räumliche Kompositionen, beispielsweise Architektur und Landschaften sowie

¹³² Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 189.

¹³³ Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 87.

¹³⁴ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S. 52.

¹³⁵ Ebda. S.52.

¹³⁶ Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 87.

zeitliche Ordnungen, also Feste, Brauchtum und Rituale, zu diesem Repertoire. Diese Überlieferungsformen müssen aber nach den jeweils aktuellen Bedürfnissen und Ansprüchen vermittelt werden. Aus diesem Grund muss das Repertoire ständig angepasst, erneuert und gedeutet werden.¹³⁷

Während das Problem des kollektiven Gedächtnisses die Vereinheitlichung und Instrumentalisierung für bestimmte, meist politische Zwecke ist, ist das Problem des kulturellen Gedächtnisses seine Auslagerung und, damit verbunden, die permanente Tendenz zur Entfernung vom lebendigen Bewußtsein.¹³⁸

Das kollektive Gedächtnis dient dazu, eine gemeinsame Erfahrung und Willen langfristig bereitzustellen. Das kulturelle Gedächtnis soll demgegenüber eine überlebenszeitliche, historisch perspektivierte Kommunikation ermöglichen. Durch die medial und materiell angelegte Struktur des kulturellen Gedächtnisses, bleibt es unzähligen Deutungsmöglichkeiten zugänglich. Das bedeutet, dass es einer Engführung, bzw. politischen Instrumentalisierung, wie sie beim kollektiven Gedächtnis stattfindet, entgehen kann.¹³⁹

Mit der Differenzierung eines Funktions- und eines Speichergedächtnisses weist Aleida Assmann auf die Deutungsvielfalt des kulturellen Gedächtnisses hin und beschreibt die Dynamik der beiden Gedächtnissysteme.

Betrachtet man nun das kommunikative Gedächtnis im Vergleich zum kulturellen, so ist ein wesentlicher Unterschied im Bereich der Partizipation festzustellen. Gilt beim kommunikativen Gedächtnis jede/r als gleich kompetent, Wissen, bzw. Erinnerungen weiterzugeben, so werden im Falle des kulturellen Gedächtnisses spezielle TrägerInnen bestimmt. Unterschiedliche Wissensbevollmächtigte, wie beispielsweise PriesterInnen, LehrerInnen, KünstlerInnen oder Schamanen, werden dafür eingesetzt.¹⁴⁰ „Der Außeralltäglichkeit des Sinns, der im kulturellen Gedächtnis bewahrt wird, korrespondiert eine gewisse Alltagsenthobenheit und Alltagsentpflichtung seiner spezialisierten Träger.“¹⁴¹ Weiters ist zu betonen, dass sich das kulturelle Gedächtnis im Unterschied zum kommunikativen, nicht von selbst herumspricht und daher Bestimmungen bedarf.¹⁴²

¹³⁷ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 189.

¹³⁸ Ebda. S. 189.

¹³⁹ Vgl. Ebda. S. 189.

¹⁴⁰ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S. 53f.

¹⁴¹ Ebda. S. 54.

¹⁴² Vgl. Ebda. S. 54f.

1.3.2.4. Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis

In Hinblick auf die oft vorgenommene Differenzierung von Geschichte und Gedächtnis,¹⁴³ konzipiert Aleida Assmann diese Begriffe als zwei Modi der Erinnerung, die sie aber nicht als dualistisches Gegensatzpaar verstanden wissen will, da man heute davon ausgeht, dass es keine Geschichtsschreibung gibt, die nicht auch mit Gedächtnisarbeit und somit mit Eigenschaften wie Sinngebung oder Parteilichkeit, verbunden ist.¹⁴⁴

Diese zwei Modi der Erinnerung benennt sie als "unbewohntes" und "bewohntes" Gedächtnis. Das lebendige, bewohnte Gedächtnis, das sie Funktionsgedächtnis nennt, zeichnet sich durch seinen Gruppenbezug, Selektivität, Wertebindung und Zukunftsorientierung, aus. Dem gegenüber, steht das sogenannte Speichergedächtnis, also das unbewohnte Gedächtnis, das als ein Gedächtnis zweiter Ordnung begriffen wird.¹⁴⁵ Es ist „als Gedächtnis der Gedächtnisse, das in sich aufnimmt, was seinen vitalen Bezug verloren hat“ zu verstehen.¹⁴⁶

Das Speichergedächtnis ist demgegenüber die <<amorphe Masse>>, jener Hof ungebrauchter, nicht-amalgamierter Erinnerungen, der das Funktionsgedächtnis umgibt. Denn was nicht in eine story, in eine Sinnkonfiguration paßt, wird deshalb ja nicht schlechthin vergessen. Dieses teils nicht bewußte, teils unbewußte Gedächtnis bildet deshalb nicht den Gegensatz zum Funktionsgedächtnis, eher dessen Hintergrund.¹⁴⁷

Das Speichergedächtnis beinhaltet „das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen.“¹⁴⁸ Aus diesem Reservoir, strukturloser Elemente, geht das Funktionsgedächtnis hervor. Dieses angeeignete Gedächtnis, erhebt einen politischen Anspruch und erzeugt durch den Akt der Auswahl, bzw. durch Konstruktion, Sinn für seine TrägerInnen. Es ist im Gegensatz zum Speichergedächtnis an Subjekte gebunden,

¹⁴³ „Die Gedächtnistheorien von Nietzsche, Halbwachs oder Nora betonen den konstruktivistischen, identitätssichernden Charakter der Erinnerung und affirmieren deren Recht gegenüber einer objektiven und neutralen historischen Geschichtswissenschaft. [...] Das Gedächtnis gehört lebendigen Trägern mit parteiischen Perspektiven, die Geschichte dagegen <<gehört allen und niemandem>>, sie ist objektiv und damit identitätsneutral.“ Siehe: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. S. 133.

¹⁴⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis. Zwei Modi der Erinnerung. In: Platt, Kirstin; Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerung und kollektive Identitäten. Opladen: Leske + Budrich, 1995. S. 169-185. hier S. 176.

¹⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 181f.

¹⁴⁶ Ebda. S. 182.

¹⁴⁷ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. S. 136.

¹⁴⁸ Ebda. S. 137.

die sich über das Funktionsgedächtnis eine Vergangenheit konstruieren und damit eine Identität zurecht legen. Kollektive Handlungssubjekte wie beispielsweise Staaten oder Nationen erschaffen sich durch diese Auswahl eine „gewünschte“ und für sie zielgerichtete Vergangenheitsversion. Das Speichergedächtnis als Hintergrund, bzw. Reservoir, dient somit in der Gegenwart einer Gesellschaft als Korrektiv, bzw. als Möglichkeit der Erneuerung für aktuelle Funktionsgedächtnisse. Daraus ergibt sich die notwendige Durchlässigkeit zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis.¹⁴⁹

Aus dem vom Willen und Bewußtsein ausgeleuchteten Funktionsgedächtnis können Elemente, die an Interesse verlieren, ins Archiv zurückfallen und andere aus dem Speichergedächtnis ins aktive Funktionsgedächtnis (wieder zurück-) geholt werden. Durch dieses in seine Architektur eingebaute Spannungsverhältnis von Erinnertem und Vergessenem, Bewußtem und Unbewußtem, Manifestem und Latentem ist das kulturelle Gedächtnis ungleich komplexer und wandlungsfähiger, aber auch fragiler und umstrittener als das auf Einheitlichkeit und Eindeutigkeit orientierte kollektive Gedächtnis.¹⁵⁰

Das Speichergedächtnis ist wie das Funktionsgedächtnis nicht naturwüchsig, und daher auf entsprechende Einrichtungen angewiesen, die es stützen und das kulturelle Wissen aufbewahren und zur Verfügung stellen. Unterschiedliche Institutionen, wie beispielsweise Bibliotheken, Museen oder Universitäten,¹⁵¹ „leisten dem unwillkürlichen Abstoßen von Vergangenheit im Alltagsgedächtnis ebenso Widerstand wie dem bewußten Ausblenden im Funktionsgedächtnis.“¹⁵²

Das Speichergedächtnis, als kulturelles Archiv, beherbergt demnach materielle Überreste vergangener Epochen, die ihre lebendigen Bezüge bzw. ihre Kontexte verloren haben. Aleida Assmann erwähnt in diesem Zusammenhang auch die von Kracauer beschriebene Fotografie der Großmutter.¹⁵³ „Solche visuellen oder verbalen Dokumente sind stumme Zeugen der Vergangenheit, die in professionellen Diskursen noch einmal stückweise zum Sprechen gebracht werden können.“¹⁵⁴

Hier wird also nochmals der Wandel einer Fotografie, vom Medium der Erinnerung zum

¹⁴⁹ Vgl. Ebda. S. 137-142.

¹⁵⁰ Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 190.

¹⁵¹ Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. S. 140.

¹⁵² Ebda. S. 140.

¹⁵³ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 189.

¹⁵⁴ Ebda. S. 189.

Medium, das Wissen vermitteln kann, betont, und mit der Konzeption eines Funktions- und eines Speichergedächtnisses anschaulich gemacht.

1.4. Fazit

In Hinblick auf die weiteren Kapitel, soll an dieser Stelle auf die wichtigsten Erkenntnisse eingegangen werden. Dabei soll keine Zusammenfassung, der im ersten Kapitel erarbeiteten Ergebnisse folgen, sondern die wesentlichen Feststellungen aufgezeigt werden.

Eine der zentralen Erkenntnisse stellt die Differenzierung zwischen dem episodischen und dem semantischen Gedächtnis dar. Wie gezeigt wurde, kann im Zusammenhang mit episodischen Gedächtnisleistungen von Erinnerung gesprochen werden. Davon zu unterscheiden sind die semantischen Gedächtnisleistungen, die nicht als „Erinnerung“, sondern als bereitgestellte Wissensbestände, zu konzipieren sind.¹⁵⁵ Diese begriffliche Differenz ermöglicht, im Bezug auf das Thema Fotografie und Erinnerung, qualitative Unterscheidungen durchzuführen. Dadurch wird der Wandel einer Fotografie, vom Erinnerungsanlass zum Gedächtnisspeicher, bzw. der Gebrauch als Medium der Erinnerung im Unterschied zum Medium, das Wissen speichern kann, erklär- und benennbar.

Durch das, von Aleida und Jan Assmann, begrifflich ausdifferenzierte Konzept wird diese Differenzierung genauer beobachtbar. Beim Übergang vom kommunikativen zum kollektiven, bzw. kulturellen Gedächtnis, werden die beiden unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Fotografie erkennbar. Diese Dynamik spiegelt sich des Weiteren in der Konzeption des Funktions- und Speichergedächtnisses.

Es macht daher Sinn, im folgenden von zwei Modi, die zum Einsatz kommen können, zu sprechen. Einerseits kann die Fotografie als Erinnerungsanlass konzipiert werden, andererseits kann sie auch als Gedächtnisspeicher dienen. Diese, aus den Erkenntnissen des ersten Kapitels gewonnene Differenzierung, stellt auch die Strukturierung des zweiten Kapitels dar.

¹⁵⁵ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 71f.

Im ersten Teil wird von der Fotografie als Gedächtnis zu sprechen sein. Besonders in der frühen „Fototheorie“, bzw. mit dem Aufkommen des neuen Mediums wurde die Fotografie als Gedächtnisstütze, bzw. in Analogie zum Gedächtnis beschrieben.¹⁵⁶ Daher soll im Kapitel 2.2. auf das Verständnis der Fotografie als Gedächtnis kurz eingegangen werden.

Im zweiten Teil wird dann die Konzeption der Fotografie als Erinnerung diskutiert. Dabei stellt sich die Frage nach der Qualität der Fotografie als Medium der Erinnerung. Roland Barthes, der sich eingängig mit dieser Thematik beschäftigt hat, und dessen Konzeptionen, wie bereits erwähnt, auch bei Aleida Assmanns Argumentation zu finden sind, stehen dabei im Zentrum meiner Überlegungen.

In Hinblick auf das 4. Kapitel ist außerdem die „Erzählung“ zu nennen, die, bei der auf Erinnerung basierenden Identitätsbildung, als strukturierendes Organisationsprinzip eingesetzt wird.¹⁵⁷ Bei diesem Prozess kann die Fotografie einerseits als Erinnerungsanlass wirken und andererseits als Stütze bzw. als Teil der Erzählung selbst, zum Einsatz kommen. Außerdem ist die Fotografie, wie Marianne Hirsch betont hat, um als Gedächtnismedium ihre Wirkung zu entfalten, selbst an die Narration gebunden.¹⁵⁸ Es wird also zu klären sein, welche Funktionen die Fotografie in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ zugeschrieben bekommt, und inwieweit sie Teil der Erzählung wird.

¹⁵⁶ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 179f.

¹⁵⁷ Vgl. Neuman, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 34f.

¹⁵⁸ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 139.

2. Fotografie und Erinnerung

Die Frage nach der Fotografie als Medium der Erinnerung lässt viele Deutungen offen. In Hinblick auf Erinnerung werden der Fotografie unterschiedliche Funktionen zugesprochen. So gilt sie einerseits als Medium, das Erinnerungen auslöst oder unterstützt, andererseits werden durch Fotografien Erinnerungen auch verfälscht oder sogar vernichtet. Wie auch immer diese unterschiedlichen Funktionen bewertet werden, der Fotografie wird nach wie vor eine wichtige soziale Rolle als Medium der Erinnerung zugeschrieben.¹⁵⁹

Die Beziehungen zwischen Fotografie und Erinnerung sind so vielfältig wie geheimnisvoll, und auf die Frage, woran eine Fotografie ihren Schöpfer zu erinnern vermag, muß man antworten: an etwas, das auf ihr zu sehen ist; an etwas, das sie nicht zeigt; und an sich selbst.¹⁶⁰

Mit Pierre Bourdieu gesprochen, stellt sich die Frage „wodurch und warum die Photographie wie dafür geschaffen ist, jene sozialen Funktionen zu erfüllen“.¹⁶¹

2.1. Gesellschaftliche Gebrauchsweisen und Funktionen

Susan Sontag weißt darauf hin, dass Menschen die Kamera als „ideales Hilfsmittel“ einsetzen, um Erfahrungen einzufangen und sich die fotografierten Objekte anzueignen. Die fotografisch erzeugten Bilder sind dabei nicht nur Aussagen über die Welt, sondern vielmehr noch, Teile der Welt selbst.¹⁶²

Miniaturen der Realität, die jedermann anfertigen oder erwerben kann. Fotografien, die am Maßstab der Welt herumbasteln, werden ihrerseits verkleinert, vergrößert, beschnitten, retuschiert, manipuliert, verfälscht.¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' >>L'Amant<< und Michael Ondaatjes >>Running in the family<<. Hg. v. Manfred Schmeling. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2002. (=Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 19). S. 80f.

¹⁶⁰ Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München/Berlin: Koehler und Amelang, 1995. S. 149.

¹⁶¹ Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. S. 85-109. hier S. 85.

¹⁶² Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 18. Auflage, 2008. S. 10.

¹⁶³ Ebda. S. 10.

Das fotografische Material bietet also die Möglichkeit die Erinnerungen „wunschgemäß für die Ewigkeit, die Nachwelt oder die eigenen Kinder im Bild festzuhalten.“¹⁶⁴

In Bezug auf Erinnerung merkt Susan Sontag an, dass Fotografien als „Werkzeug der Erinnerung“ zum Einsatz kommen können. Die Erinnerung auslösende Funktion sieht sie allerdings nicht so sehr von der Fotografie, sondern vielmehr von den BetrachterInnen abhängig. Auch wenn sie in dieser Funktion genutzt werden kann, die Fotografie ist für sie vor allem eine Erfindung, bzw. ein Ersatz der Erinnerung.¹⁶⁵

Auch nach Konrad Köstlin „sind wir zu Historikern unserer selbst geworden.“¹⁶⁶ Mittels Fotografien produzieren wir die Quellen, die der Konstruktion unserer eigenen Geschichte dienen. Die Ereignisse werden aber nicht nur fotografisch festgehalten und gesammelt, sondern durch die Fotografie selbst mitbestimmt. Bei unterschiedlichen Anlässen, bzw. Ritualen wie beispielsweise Hochzeiten, Geburtstagsfeiern und Taufen wird die Fotografie selbst zum integralen Bestandteil des Ereignisses. „Erinnerung und Leben scheinen ohne Photographie nicht mehr auszukommen.“¹⁶⁷ Durch das Fotografieren werden beliebige Situationen in besondere Anlässe verwandelt. Einzelne Momente werden mittels der Kamera „aus der langen Reihe der Selbstverständlichkeiten“ hervorgehoben und zu etwas Besonderem gemacht.¹⁶⁸

Das Festhalten des Augenblicks attestiert dem Geschehen <<Sinn>> und überführt es in die Potentialität, Geschichte zu werden. [...] Damit wird deutlich, daß die Kamera nicht nur aufzeichnet, sondern sowohl zu den Bedingungen des Ereignisses gezählt werden muß, wie sie in den Zweck des Ereignisses eingeht.¹⁶⁹

Mittels der Fotografie wird aber nicht nur eine gewünschte Vergangenheitsversion gesichert, sondern auch die eigene Identität bestätigt.¹⁷⁰ Durch Fotografien wird dem Individuum das Bewusstsein vermittelt, eine „eigene Geschichte“ zu besitzen, über die es frei verfügen kann.

¹⁶⁴ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. S. 81.

¹⁶⁵ Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. S. 157.

¹⁶⁶ Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Brunold-Bigler, Ursula; Bausinger, Hermann (Hg.): Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang, 1995. S. 395-410. hier S. 399.

¹⁶⁷ Ebda. S. 399.

¹⁶⁸ Vgl. Ebda. S. 403.

¹⁶⁹ Ebda. S. 404.

¹⁷⁰ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. S. 83.

Dadurch ermöglicht sie einerseits eine historische Selbstverortung und fordert andererseits zu einer Selbstreflexion auf.¹⁷¹ Hervé Guibert beschreibt in seiner autobiografisch angelegten Reflexion über Fotografien genau jenen Sachverhalt.

Ich kaufte mir ein großes, in dicke, schwarze Pappe gebundenes Album und befestigte die Bilder mittels Photoecken in der Chronologie, wie ich sie mir dachte. In dem Gefühl, mich einer ungesunden und makabren Beschäftigung zu widmen, belauerte ich die Veränderungen in meinem Gesicht wie die Veränderungen einer Romanfigur auf ihrem langsamen Weg in den Tod.¹⁷²

Nach Susan Sontag ist für viele Menschen der Industrieländer das fotografiert werden ein wichtiger Teil ihrer Identität, da sie „durch das Foto wirklich gemacht werden.“¹⁷³ Dabei ist allerdings zu beachten, dass nicht nur bei der Auswahl, sondern bereits beim Fotografieren gewünschte Identitäten erzeugt werden. „Wenn Menschen in den Rahmen des Bildes steigen, dann deuten sich Wünsche an, werden Wunschidentitäten formuliert.“¹⁷⁴ Als visuelle Belege dienen die zusammengestellten Fotos aber nicht nur der eigenen Identitätskonstruktion, sondern schaffen eine Bindung des Einzelnen an unterschiedliche Gruppen.¹⁷⁵

„Mit Hilfe von Fotografien konstruiert jede Familie eine Porträt-Chronik ihrer selbst – eine tragbare Kollektion von Bildern, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt.“¹⁷⁶

Konrad Köstlin verweist in diesem Zusammenhang auf die „rituelle Wiederholung als Praktik der Erinnerung und als Vergewisserung der Identität.“¹⁷⁷ Fotoalben, bzw. andere Formen der Präsentation oder Aufbewahrung, bieten die Möglichkeit der Kommunikation. Durch Fotografien ausgelöst, werden Geschichten erzählt und dabei können auch Personen, die diese Ereignisse nicht selbst miterlebt haben, in die Geschichte miteinbezogen werden.¹⁷⁸ Die in den Alben bildlich zusammengestellten Biografien und deren Bedeutung, bleiben allerdings, meist nur für einen kleinen, eingeweihten Kreis erschließbar. Für fremde BetrachterInnen stellt die ikonische Ebene mögliche Anhaltspunkte dar, die allerdings, ohne einen

¹⁷¹ Vgl. Autsch, Sabiene: Erinnerung – Biographie – Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert. Hg. v. Friedrich Beck, Botho Bachmann (u.a.). Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2000. (=Potsdamer Studien; 14). S. 48.

¹⁷² Guibert, Hervé: Phantom-Bild. Über Photographie. Leipzig: Reclam, 1993. S. 65f.

¹⁷³ Sontag, Susan: Über Fotografie. S. 154.

¹⁷⁴ Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. S. 404.

¹⁷⁵ Vgl. Blazejewski, Susanne: Bild und Text. S. 83f.

¹⁷⁶ Sontag, Susan: Über Fotografie. S. 14.

¹⁷⁷ Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. S. 400.

¹⁷⁸ Vgl. Ebda. S. 400.

erläuternden Kontext, wenig aufschlussreich bleibt. Demgegenüber können intime BetrachterInnen, die bei der Aufnahme selbst dabei waren, die indexikalische Bindung der Aufnahme an ihren Anlass nutzen und so das Bild über das Sichtbare hinaus ergänzen und kontextualisieren. Fotografien stellen nicht bereits fertige Erinnerungen bereit, sondern sind als materielle Aufhänger zu verstehen, die einen möglichen Erinnerungsprozess in Gang setzen können.¹⁷⁹ Während also die Fotografie für intime NutzerInnen ein Anlass von Erinnerungen sein kann, ist sie für fremde BetrachterInnen als mögliche Informationsquelle nutzbar.

Das Erinnern verlangt ein Subjekt, das auswählt, das Vergangene, das eigene Leben deutet, verifiziert, erläutert. Das Leben aber wird immer wieder erschüttert, neu aufgebaut, will immer wieder neu gelesen werden, neu <<konstruiert>> sein, es wird Geschichte. Erinnerung, erinnerte Vergangenheit ist nicht die Wahrheit über die Vergangenheit.¹⁸⁰

Fotografien ermöglichen aber nicht nur das Erinnern an vergangene Erlebnisse oder bereits verstorbene Angehörige, sondern spiegeln gleichzeitig die eigene Entwicklung in der Zeit. „In jedem Amateurphotographen lebt so die Hoffnung fort, mit seinen Aufnahmen die unerbittlich verfließende Zeit zu überdauern.“¹⁸¹ Fotografien werden damit zu einem „Abwehrmittel“ gegen das Vergessen, den eigenen Tod und gegen den Verlust eines nahestehenden Menschen.¹⁸² Martin Schulz, der sich mit dem Verhältnis von Bild und Tod beschäftigt, beschreibt den Tod auch als Motivation überhaupt ein Bild zu machen. Durch den Tod entsteht eine Lücke im sozialen Umfeld, die mittels Bildern gefüllt werden kann.¹⁸³ Das fotografische Bild als Ersatz für den geliebten Menschen vermittelt ein Gefühl der Sicherheit, damit diese/r in der Erinnerung weiter leben kann. Dadurch kann ein Teil vom Schrecken des Verlusts gebannt werden.¹⁸⁴ „Das Bild als Double des Körpers gibt dem verschwundenen Körper ein Medium zurück, in dem er gegenwärtig bleiben kann.“¹⁸⁵

¹⁷⁹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 181.

¹⁸⁰ Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. S. 400.

¹⁸¹ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. S. 82.

¹⁸² Vgl. Ebda. S. 82f.

¹⁸³ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. München (u.a.): Deutscher Kunstverlag, 2001. (=ZfK; Band 64.). S. 381-396. hier S. 382.

¹⁸⁴ Vgl. Castel, Robert: Bilder und Phantasiebilder. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. S. 235-266. hier S. 262f.

¹⁸⁵ Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. 383.

Da ich deine Abwesenheit voraussehe, photographiere ich dich, als ob ich einen Vorrat von dir anlegen würde. [...] sollte mir deine Abwesenheit eines Tages wegen meiner Liebe zu dir unerträglich werden, dann weiß ich halt, daß ich auf diese kleine Rolle zurückgreifen und dein Bild entwickeln kann, um zärtlich zu dir zu sein.¹⁸⁶

Das Bild trägt damit eine Referenz auf Abwesenheit in sich, die allerdings erst durch den Umstand, dass es im „Hier und Jetzt“ betrachtet wird zur Geltung gelangt. Es ist aber nicht nur die mimetische Referenz, sondern auch die verbliebene Spur der einstmaligen physischen Präsenz, die dabei zur Wirkung kommt.¹⁸⁷

Das Verfahren des Abdrucks garantiert eine authentische Übertragung eines Körpers in eine andere Materie, was nicht zuletzt oft die »magische« und »animistische« Haltung gegenüber der Photographie bedingt.¹⁸⁸

Das mechanisch exakte Verfahren der Fotografie und der damit verbundene Glaube an Realität, sowie die Möglichkeit der massenhaften Produktion und Verbreitung, sind wesentlich Argumente, warum die Fotografie schon bald nach ihrer Erfindung zu einem der beliebtesten Erinnerungsmedien wurde.¹⁸⁹ Timm Starl verweist in diesem Kontext auf die enge Beziehung zwischen Fotografie und Erinnerung, die beide dem Gewesenen zugetan, und dabei der Gegenwart verpflichtet sind. Im Gegensatz zu anderen Erinnerungsmedien wie beispielsweise Tagebuchaufzeichnungen, Briefen oder Souvenirs, entsteht bei der Fotografie der Eindruck, dass man dem Abgebildeten gegenüber stünde.¹⁹⁰

Die Fotografie wird aber nicht nur eingesetzt, um die Lebenden im Bild zu konservieren, sondern auch, um als „Post-mortem-Photographie“ ein letztes Bild von einem/r Toten zu machen.¹⁹¹ In dieser Funktion spielte sie bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine wichtige Rolle.¹⁹² „Das photographische Bild verwandelt das Bild der Leiche, die verwesen wird, in eine scheinbare Repräsentation des Lebens.“¹⁹³ Martin Schulz verweist in diesem

¹⁸⁶ Guibert, Hervé: Phantom-Bild. S. 159.

¹⁸⁷ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 383.

¹⁸⁸ Ebda. S. 384.

¹⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 383-388.

¹⁹⁰ Vgl. Starl, Timm: Knipser. S. 148.

¹⁹¹ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens Anblick des Todes. S. 391.

¹⁹² Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1). S. 83-105. hier S. 102.

¹⁹³ Schulz, Martin: Spur des Lebens Anblick des Todes. S. 392.

Zusammenhang auf die ebenfalls indexikalisch wirksam werdende Totenmaske, die, wie die Fotografie, einen letzten Anblick verewigt.¹⁹⁴

Beide frieren in einem durchaus vergleichbar kurzen Zeitraum einen letzten Gesichtsausdruck ein. So entsteht der trügerische Eindruck, als sei dieses letzte Bild ein ewiger Garant der Anwesenheit und repräsentativ für die Todesmetapher des ewigen Schlafes.¹⁹⁵

Wie in diesem Abschnitt deutlich wurde ist es, neben der ikonischen Abbildung, vor allem die Spur, also das der analogen Fotografie zugrundeliegende indexikalische Prinzip, die sie als Medium der Erinnerung beschreibbar macht. Aus diesem Grund wird im weiteren das Verhältnis zwischen Fotografie und Erinnerung näher differenziert und das Prinzip der Spur genauer betrachtet.

2.2. Fotografie als Speicher

Die Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts¹⁹⁶ wurde als „Selbstdarstellung der Wirklichkeit“ gefeiert. Im Gegensatz zu anderen Abbildungsverfahren wurde beim fotografischen Prozess die Wirklichkeit zeitgleich und vermeintlich ohne menschliche Einflussnahme abgebildet. Anstelle einer künstlerischen Umsetzung wurde das fotografische Bild durch das Licht selbst gezeichnet.¹⁹⁷ Diese Selbstdarstellung spiegelt sich im Titel der von William Henry Fox Talbot 1844-46 erschienen Publikation, „The Pencil of Nature“. Dieses Buch gilt als eine der ersten Positionsbestimmungen der Fotografie, in der Talbot anhand von 24 Fotografien die Funktionsweisen und Eigenarten der Fotografie beschreibt.¹⁹⁸ Die technische Bildgenese einer Fotografie garantierte damit, zum ersten mal, Abbildungen ohne subjektive Verfärbungen, und begründete ihr Ansehen als Medium des Gedächtnisses.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 392.

¹⁹⁵ Ebda. S. 393.

¹⁹⁶ Einen guten Überblick über die Anfänge der Fotografie bietet Gisèle Freund: „Photographie und Gesellschaft“.

¹⁹⁷ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 179.

¹⁹⁸ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH, 2009. (=Zur Einführung; 366). S. 16f.

¹⁹⁹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 179.

In dieser Funktion fand sie in der frühen „Fotografie“ jedoch nur wenig Beachtung, da der Diskurs lange Zeit von künstlerischen Aspekten dominiert wurde.²⁰⁰

In Anlehnung an Fotografien, die nach Maßgabe ihrer technisch-chemischen Bedingungen und im Rahmen des gewählten Bildausschnittes alle sichtbaren Informationen mit einfangen, werden Gedächtnisleistungen, die neben dem Offensichtlichen auch Details mit einbeziehen, oft als „fotografisches Gedächtnis“ bezeichnet. Andererseits wurde auch die Fotografie häufig in Analogie zum Gedächtnis beschrieben.²⁰¹ „Am Modell der F. konkretisiert sich ein Ideal, das Gedächtnis als immensen, perfekt funktionierenden Speicher auffasst, der eine Unmenge von Daten einsaugen und unverändert wieder verfügbar machen kann.“²⁰²

War bis 1839 die Camera obscura, als optisches Instrument zur Erklärung von visuellen Prozessen herangezogen worden, so bot sich mit der Erfindung der Fotografie ein neues Instrumentarium als Metapher des Gedächtnisses an. Im Gegensatz zur Camera Obscura konnte nun auch die dauerhafte Aufzeichnung der Bilder veranschaulicht werden. In Analogie zu den chemischen Prozessen der Fotografie wurde die Verarbeitung von visuellen Reizen und deren Aufnahme im Gedächtnis beschrieben.²⁰³

Dass das Foto „nichts vergessen hatte“, kennzeichnet die Tendenz vieler Fotografiemetaphern. Als Analogien für visuelle Vorstellungen unterstrichen Fotos vor allem die *Unveränderlichkeit* dessen, was als Erinnerung gespeichert wird: Sie suggerieren ein Gedächtnis, das nichts vergisst, das eine vollkommene, dauerhafte Aufzeichnung unserer visuellen Erfahrung enthält.²⁰⁴

Obwohl es schon früh Stimmen gab, die deren Unzulänglichkeit betonten, waren fotografische Metaphern sehr beliebt, um unterschiedliche Gedächtnistheorien zu visualisieren. Einerseits konnte mit den fotografischen Metaphern die Konservierung gut beschrieben werden andererseits war die Veränderlichkeit von Erinnerungsbildern nur unzulänglich erklärbar.²⁰⁵

²⁰⁰ Vgl. Affenzeller, Margarete: Photographie und Erinnerung. Gedächtnistheoretische Aussagen als Beschreibungskriterien der (Privat)Photographie im Kontext ihrer Verwendung in der Geschichtswissenschaft. Wien: Dipl.-Arb., 1996. S. 20.

²⁰¹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 179.

²⁰² Ebda. S. 179.

²⁰³ Vgl. Draaisma, Douwe: Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses. Darmstadt: Primus Verlag, 1999. S. 124.

²⁰⁴ Ebda. S. 125.

²⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 125-139.

Holmes' Metapher von der Fotografie als „einem Spiegel mit Gedächtnis“ wurde in der psychologischen Theoriebildung resolut um hundertachtzig Grad gedreht. Nach 1839 wurde das menschliche Gedächtnis eine lichtempfindliche Platte, präpariert für die Aufnahme, Fixierung und Reproduktion visueller Erfahrung.²⁰⁶

Durch die vermeintlich objektive Wiedergabe wurde der Fotografie eine ungebrochene Gedächtnisfähigkeit eingeräumt. Mittels ihrer unbestechlichen Genauigkeit und Detailfülle wurde die Fotografie zur „Archivierung der Welt“ eingesetzt. Die vorgefundenen Gegenstände wurden in Bilder übersetzt und als solche konnten sie auch nach dem Verschwinden dieser Dinge von deren einmaligen Existenz berichten.²⁰⁷ „Einem historisierenden, sammelnden, zerstörenden und renovierendem Jahrhundert war mit einem Mal die Furcht genommen, irgendetwas verlieren zu können [...]“²⁰⁸

Mittels der Fotografie konnte also Vergängliches bewahrt werden. Alte Häuser, die kurz vor dem Abbruch standen, Gesichtszüge von Verwandten oder unterschiedliche Ereignisse konnten so für die Nachwelt gesichert werden. Diese gedächtnisrelevante Funktion bewunderten selbst starke Gegner der Fotografie.²⁰⁹ Charles Baudelaire, der dem neuen Medium sehr kritisch gegenüber stand, sah gerade in der Gedächtnis-Funktion und damit auch als Unterstützung der Wissenschaften und Künste, die „eigentliche Pflicht“ der Fotografie.²¹⁰

Wenn sie das Album des Reisenden schnell füllen hilft und seinen Augen die Genauigkeit verleiht, an der es sein Gedächtnis fehlen läßt [...] Wenn sie gefährdete Ruinen, Bücher, Stiche und Manuskripte vor dem Vergessen bewahrt, jene wertvollen Güter, deren Form sich auflöst und die Anspruch auf einen Platz in den Archiven unserer Erinnerung haben, dann soll sie bedankt und belobigt sein.²¹¹

Der Schriftsteller und Arzt Oliver Wendell Holmes, der sich mit der damals populären Stereofotografie auseinandersetzte, skizzierte im Jahr 1859 eine sehr optimistisch formulierte Prognose.²¹²

²⁰⁶ Ebda. S. 124.

²⁰⁷ Vgl. Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. Hg. v. Gottfried Boehm, G. Brandstetter; K. Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. S. 44f.

²⁰⁸ Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. S. 13-45. hier S. 40.

²⁰⁹ Vgl. Ebda. S. 40.

²¹⁰ Vgl. Baudelaire, Charles: Das moderne Publikum und die Fotografie. 1859. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I. S. 110-113. hier S. 111.

²¹¹ Ebda. S. 111.

²¹² Vgl. Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I, Einleitung zu O.W. Holmes. S. 113.

Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. [...] Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.²¹³

Die Fotografie, die Holmes als „Spiegel mit Gedächtnis“ bezeichnet, ist seiner Ansicht nach eine der unglaublichsten Erfindungen, jene, die „die geringsten Chancen hätte, wiederholt zu werden, wenn alle Erfindungen verloren gingen.“²¹⁴

Die Bewertung der Fotografie als eine Art „Organersatz“ des menschlichen Gedächtnisses ist im Kontext des perfekten Gedächtnisses des Historismus zu verstehen. Es galt der Angst vor dem Vergessen und dem Vergehen der Zeit, durch das Sammeln und Bewahren jeglicher Informationen entgegen zu treten. In der Fotografie sah man ein geeignetes Mittel, die Vergänglichkeit zu umgehen und den Zeitfluss im Bild zu speichern.²¹⁵

Wolfgang Kemp bemerkt dazu, dass die Vorstellung von der Fotografie als „perfektes Gedächtnis“ in direktem Bezug zu den philosophisch-anthropologischen Interesse jener Zeit gelesen werden muss. So stellen Bergson, Warburg oder auch Freud einige der Personen dar, die sich um die Jahrhundertwende mit den Funktionen von individuellen sowie kollektiven Gedächtnisleistungen auseinandergesetzt haben. In diesem Kontext stellt die Rede des Philosophen George Santayana, die er ungefähr um 1905 vor dem Harvard Camera Club gehalten hat, einen exemplarischen Beleg dar.²¹⁶

In seiner Rede preist Santayana die Kamera als zweites Gedächtnis, und damit als „Bereicherung des menschlichen Vermögens“ an. „Und die Reisenden führen nun ein doppeltes Sensorium mit sich, ein doppeltes Gedächtnis, das eine in ihren Köpfen, das andere in einem kleinen Kasten, der über ihrer Schulter hängt.“²¹⁷ Er sieht die Fotografie, als perfekte

²¹³ Holmes, Oliver Wendell: Das Stereoskop und der Stereograph. 1859. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I. S. 114-121. hier S. 119.

²¹⁴ Ebda. 115f.

²¹⁵ Vgl. Affenzeller, Margarete: Photographie und Erinnerung. S. 21-23.

²¹⁶ Vgl. Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I, Einleitung zu G. Santayana. S. 250f.

²¹⁷ Santayana, George: Das fotografische und das geistige Bild. (ca. 1905). In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I. S. 251-259. hier S. 251.

Möglichkeit vergängliche Momente und „Aspekte des Lebens in seiner momentanen Wahrheit“ einzufangen und für die Nachwelt als Erinnerungsbilder zu bewahren.²¹⁸

Das Auge hat nur eine Retina und das Gehirn einen begrenzten Speicherraum, aber die Kamera kann jede gewünschte Zahl von Bildern empfangen und die neuen überlagern weder, noch verdrängen sie die alten Eindrücke. Hier haben wir ein genaues visuelles Gedächtnis, einen Speicher all der Fakten, die das Gehirn notwendigerweise vergessen oder verwechseln muß. Hier haben wir eine Kunst, [...] die im Sinne der Natur, aber durch ein anderes Organ, fortwirkt und so Funktionen erfüllt, die die gegebene Natur nur unvollkommen erfüllt. Die Fotografie ahmt das Gedächtnis nach, so daß ihr Produkt, das fotografische Bild, in die Funktionen eintritt, die das geistige Auge nur unvollkommen erfüllt. Das spezielle Vermögen der Fotografie ist die Speicherung der visuellen Erscheinung wichtiger Tatbestände, deren Gedenken auf diese Weise erhalten bleibt oder genau wiederhergestellt werden kann.²¹⁹

Die Vorstellung von der Fotografie als Gedächtnismedium und die damit verbundene Euphorie, die der Fotografie in den ersten Jahrzehnten entgegen gebracht wurde, bleibt jedoch nicht lange unumstritten.²²⁰ Man erhoffte sich mit den vermeintlich exakten fotografischen Abbildern die Gedächtnisfähigkeit zu unterstützen und den Menschen die Realität in Form von Bildern näher zu bringen.²²¹

Aber nicht „die Realität wird durch Fotografien unmittelbar zugänglich gemacht; was durch sie zugänglich gemacht wird, sind Bilder.“²²² Susan Sontag weist darauf hin, dass mittels Fotografien eine als „widerspenstig und unzugänglich empfundene Realität“ eingefangen und zurechtgelegt werden kann. Dieser vermeintlich unmittelbare Zugang zur Realität in Form von fotografischen Bildern, stellt sich aber als Trugschluss heraus.²²³ Denn „die Welt in Gestalt von Bildern besitzen heißt nichts anderes, als die Unwirklichkeit und Ferne des Realen aufs neue erfahren.“²²⁴

Auch wenn Fotografien auf Grundlage mechanischer und physikalischer Prinzipien Teile der Wirklichkeit mit einer bis dahin noch nicht gekannten Genauigkeit abbilden und mittels chemischer Vorgänge diese für die Zukunft konservieren, müssen sie als Artefakte angesehen

²¹⁸ Vgl. Ebda. S. 254.

²¹⁹ Ebda. S. 253.

²²⁰ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 180.

²²¹ Vgl. Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. Band I. S. 13-45. hier S. 40.

²²² Sontag, Susan: Über Fotografie. S. 157.

²²³ Vgl. Ebda. S. 156f.

²²⁴ Ebda. S. 156.

werden. Fotografien werden nach vorgegebenen optischen Regeln konstruiert, sind manipulierbar und trotz der mechanischen Selbsteinschreibung des Referenten, bleiben sie eine, mit bestimmten Absichten, codierte bildliche Inszenierung.²²⁵ Mit Walter Benjamin gesprochen ist es bekanntlich eine „andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht.“²²⁶

Und auch Pierre Bourdieu macht darauf aufmerksam, dass die Fotografie lediglich einen willkürlichen Aspekt der Realität festhält. Neben der technischen Bildgenese ist es vor allem der gesellschaftliche Gebrauch, der die Fotografie als glaubwürdig und wahrheitsgetreu erscheinen lässt.²²⁷

Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) *gesellschaftliche Gebrauchsweisen* eingeschrieben hat, die als »realistisch« und »objektiv« gelten. [...] Nur weil der gesellschaftliche Gebrauch der Photographie aus der Fülle ihrer möglichen Gebrauchsweisen nach den Kategorien, die die übliche Wahrnehmung der Welt organisieren, gezielt auswählt, kann das photographische Bildnis für die genaue und objektive Wiedergabe der Wirklichkeit gehalten werden.²²⁸

Bereits im 19. Jahrhundert wird die vermeintliche Überlegenheit gegenüber manuellen Aufzeichnungsverfahren von der Ästhetik in Frage gestellt und Anfang des 20. Jahrhunderts werden die Vergleiche mit dem menschlichen Gedächtnis kritisch beleuchtet. In beiden Diskursen wurde darauf hingewiesen, dass die mechanisch hergestellten Fotografien nicht der menschlichen Subjektivität Rechnung tragen. Da man das menschliche Gedächtnis im Vergleich mit der technischen Speicherung der Fotografie beurteilte, konnte dieses nur schlechter abschneiden.²²⁹ „Der Vergleich mit den technischen Speichern pointiert jedoch letztlich nur, dass das natürliche Gedächtnis nicht schlechter, sondern völlig anders verfährt.“²³⁰ In diesem Kontext ist Siegfried Kracauer zu erwähnen, der darauf aufmerksam

²²⁵ Vgl. Schulz, Martin: Fotografische Repräsentation der Schoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung. In: Bannasch, Bettina (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. mediale Repräsentationen der Schoah. Frankfurt am Main (u.a.): Campus, 2004. S. 191-210. hier S. 201f.

²²⁶ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Fotografie. 1931. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band II. S. 200-213. hier S. 202.

²²⁷ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. S. 85-89.

²²⁸ Ebda. S. 86-88.

²²⁹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 180.

²³⁰ Ebda. S. 180.

gemacht hat, dass die Fotografie nicht mit dem menschlichen Gedächtnis gleichzusetzen ist.²³¹

Das *Gedächtnis* bezieht weder die totale Raumerscheinung noch den totalen zeitlichen Verlauf eines Tatbestandes ein. Im Vergleich mit der Photographie sind seine Aufzeichnungen lückenhaft. [...] Gleichviel, welcher Szene sich ein Mensch erinnert: sie meinen etwas, das sich auf ihn bezieht, ohne daß er wissen müßte, was sie meinen. Im Hinblick auf das für ihn Gemeinte werden sie aufgehoben. Sie organisieren sich also nach einem Prinzip, das sich von dem der Photographie seinem Wesen nach unterscheidet. Die Photographie erfaßt das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint. Da das Gemeinte in dem nur-räumlichen Zusammenhang so wenig aufgeht wie in dem nur-zeitlichen, stehen sie windschief zur photographischen Wiedergabe.²³²

Er unterscheidet zwischen aktuellen Fotografien, die ihre Abbildungen aus der gegenwärtigen Realität speisen und verjährt Fotografien, bei denen ein unmittelbarer Bezug auf das Abgebildete nicht mehr möglich ist. Im ersten Fall wird die Fotografie, indem sie eine allgemein bekannte und verständliche Äußerlichkeit abbildet, zu einem optischen Zeichen, das wie die Sprache als verständliches Ausdrucksmittel eingesetzt werden kann. Ihre Aufgabe besteht dann darin, als Vermittler, an die leibhaftige Wirklichkeit des Abgebildeten zu erinnern. Handelt es sich aber um eine verjäherte Fotografie, verringert sich der Zeichenwert und der unmittelbare Bezug auf das Original ist nicht mehr gewährleistet.²³³ Ohne Vorwissen, bzw. ohne familiäre Überlieferungen und Erzählungen, wäre das Abgebildete nicht mehr zu identifizieren.²³⁴

Auf der Photographie wird das Kostüm der Großmutter als ein abgeworfener Rest erkannt, der sich fortbehaupten möchte. [...] Auch die Landschaft und jede andere Gegenständlichkeit ist auf der alten Photographie ein Kostüm. Denn was im Bild erhalten wird, sind nicht die Züge, die das freigesetzte Bewußtsein meint.²³⁵

Die abgebildete Großmutter erscheint demnach als „archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient.“²³⁶ Veranschaulicht wird allerdings nicht die

²³¹ Vgl. Ebda. S. 180.

²³² Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. S. 24f.

²³³ Vgl. Ebda. S. 29f.

²³⁴ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 124.

²³⁵ Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. S. 31.

²³⁶ Ebda. S. 22.

vergangene Zeit, also die Großmutter in ihrem Kostüm, sondern lediglich die Tatsache ihres Vergangenseins.²³⁷

Als die Großmutter vor dem Objektiv stand, war sie für eine Sekunde in dem Raumkontinuum zugegen, das dem Objektiv sich darbot. Verewigt worden ist aber statt der Großmutter jener Aspekt. Es fröstelt den Betrachter alter Photographien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks [...]²³⁸

Im Kontext der Fotografie als Massenmedium und in kritischer Betrachtung der illustrierten Presse, skizziert Siegfried Kracauer also die Rolle der Fotografie in Hinblick auf ihre historische Bedeutung. Dabei konstatiert er ein Verschwinden der Geschichte und der Erinnerung, da diese von den unzählig reproduzierten Bildern der Gegenwart einverleibt und durch diese ersetzt werden. Während also Fotografien nur den raum-zeitlichen Moment der Aufnahme zeigen und damit deren Bedeutung ohne mündliche Tradition unvollkommen bleibt, bewahren Gedächtnisbilder das Gegebene gerade in Bezug auf deren Bedeutung.²³⁹

Die Flut der Bilder zerstört die Bilder des Gedächtnisses und ersetzt eine vom Bewusstsein durchdrungene Erinnerung durch kontingente Fragmente reiner Äußerlichkeit und bloßer Zeitgebundenheit.²⁴⁰

Durch seine Ausführungen konnte Siegfried Kracauer mit der Vorstellung von der Fotografie als Äquivalent des menschlichen Gedächtnisses, bzw. als „bessere Gedächtnis“, brechen. Das menschliche Gedächtnis bewahrt Informationen nach deren Bedeutung, die fotografischen Bilder speichern Momente eines raum-zeitlichen Kontinuums. Die Fotografie wird dabei als Speichermedium verstanden und nach deren Bedeutung als „Wissensträger“ beurteilt.

Auch bei Roland Barthes findet sich das Argument von der Fotografie als „Gegen-Erinnerung“, die die eigenen Erinnerungen überschreiben kann. Wie Siegfried Kracauer unterscheidet auch er die lebendige Erinnerung vom toten Speicher der Fotografie. Die Fotografie erinnert nicht die Vergangenheit, sondern durch ihren indexikalischen Charakter wird lediglich ihre faktische Gewesenheit bestätigt. Aber gerade dieser indexikalische Charakter, das ihr zugrunde liegende Prinzip der Spur, macht sie sodann auch als potenzielles

²³⁷ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 126.

²³⁸ Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. S. 32.

²³⁹ Vgl. Stiegler, Bernd: Theoriesgeschichte der Photographie. S. 289f.

²⁴⁰ Ebda. S. 290.

Medium der Erinnerung beschreibbar. Indem sie als Spur auf Vergangenes verweist, kann sie zu einer Projektionsfläche für Erinnerungen werden.²⁴¹ Die Bewertung einer Fotografie zwischen Bewahrung und Verdrängung, sowie die Differenzierung zwischen ermöglichter Erinnerung und bereitgestellter Information findet sich auch in Hervé Guiberts „Phantom-Bild“ wieder:

Es heißt, der Existenzgrund für ein Familienphoto sei es, Erinnerungen zu konservieren, statt dessen aber schafft das Photo Bilder, die die Erinnerung ersetzen, die sie überdecken, und die eine Art würdevoller, eingeebener und austauschbarer Geschichte sind, [...] Und dennoch: diese Photos besitzen eine andere, in Worten kaum ausdrückbare Kraft der Reminiszenz. Ein bestimmtes Photo kann mir auf der Stelle ein Gefühl von Hitze geben [...] Das Photo mit dem Schaukelesel [...] gibt mir ein leichtes, drolliges Schwindelgefühl der Erinnerung: versetzt mich zurück in eine andere Dimension und in ein ganzes Geflecht daraus resultierender Gefühle [...]²⁴²

Es wird also deutlich, dass die Fotografie, als Medium der Erinnerung in zweierlei Hinsicht konzipiert werden kann. Die traditionelle und wörtlich verstandene Konzeption, bei der das Medium selbst als Gedächtnis, oder als Träger von Gedächtnisinhalten angesehen wird, bezeichnet Jens Ruchatz als „Externalisierung“. Die, in diesem Kapitel skizzierten Vorstellungen der „vom positivistischen Denken erfüllten“ Realisten des 19. Jahrhunderts, die sich von einer Fotografie eine getreue und unpersönliche Wiedergabe der Realität erhofften, sind in dieser Hinsicht zu verstehen.²⁴³

Im Gegensatz zum Konzept der „Spur“ werden Fotografien im Sinne der „Externalisierung“ nicht als Anlass von Erinnerung verstanden, sondern stellen eine bereits angeeignete, bzw. subjektivierte Erinnerung dar.²⁴⁴

Fotografien, die ferne Welten oder vergangene Ereignisse und Lebenswelten zeigen, scheinen sich in dieses Szenario genauso einzufügen wie Knipseraufnahmen, die zur Erinnerung an Urlaubsreisen aufgenommen werden. Sie erleichtern die Akkumulation und Zirkulation von Wissen.²⁴⁵

²⁴¹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 180f.

²⁴² Guibert, Hervé: Phantom-Bild. S. 38.

²⁴³ Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. In: Schmitt, Julia; Tagsold, Christian (u.a.) (Hg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen: Leske+Budrich, 2000. (=Forschung Soziologie; 73). S. 16.

²⁴⁴ Ebda. S. 91.

²⁴⁵ Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 88.

Beim Konzept der „Externalisierung“ steht also die Speicherung von Information im Vordergrund und dient dazu Wissen über einen Zeitraum hinweg bereitzustellen. In Anlehnung, an die im ersten Kapitel erarbeiteten Theorien kann hierbei von semantischen Gedächtnisprozessen gesprochen werden. Im Vordergrund steht demnach das Aufrufen von Informationen die, nicht wie im Fall des episodischen Gedächtnisses, durch ein wieder erleben begleitet sind.²⁴⁶ Es bleibt allerdings anzumerken, dass episodische und semantische Gedächtnisleistungen oft im wechselseitigen Zusammenhang stehen und dadurch beispielsweise ein Wissensabruf durch episodische Erinnerungen begleitet werden kann, oder semantische Gedächtnisleistungen Anteil an Erinnerungen nehmen.²⁴⁷

In diesem Kontext macht Jens Ruchatz darauf aufmerksam, dass Fotografien weder als „Spuren“ noch als „Externalisierung“ „in einem starken Sinn“ zu denken sind, sondern, dass sie als solche genutzt werden können oder eben auch nicht. Sie sind demnach als zwei Modi - „als eine *bestimmte* Art des Verweisens“ zu verstehen.²⁴⁸ „In diesem Sinn ist Gedächtnisfähigkeit, etwa die Aufbewahrung von zeitlich indizierten Daten, an sich nur eine Funktion, die einem Medium neben anderen zugesprochen werden kann.“²⁴⁹

Demnach ist es sinnvoll beim Modus der „Externalisierung“ von der Fotografie als Speichermedium zu sprechen. Nicht der Erinnerungsprozess, sondern Wissen und der Ersatz von Erinnerung stehen dabei im Mittelpunkt.

So können heute zum Beispiel alle Erwachsenen genau wissen, wie sie, ihre Eltern und ihre Großeltern als Kinder aussahen – und verfügen damit über ein Wissen, über das vor der Erfindung der Kamera niemand verfügte [...].²⁵⁰

2.3. Fotografie als Erinnerungsanlass

Im Gegensatz zur „Externalisierung“ ist beim Konzept der „Spur“ das Medium nicht selbst Spur, sondern eine technische Möglichkeit Spuren zu erzeugen. Diese verweisen damit auf das Ereignis, das sie hervorgebracht haben. Die Spur ist demnach nicht als Repräsentation,

²⁴⁶ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 71f.

²⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 72.

²⁴⁸ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse S. 103f.

²⁴⁹ Ebda. S. 104.

²⁵⁰ Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. S. 157.

sondern als Resultat der Vergangenheit zu verstehen.²⁵¹ Durch die indexikalische Bindung der Aufnahme an ihren Anlass, kann ein/e intime/r NutzerIn über das im Bild Sichtbare hinausschweifen und es narrativ ergänzen. Die Fotografie ist beim Konzept der „Spur“ also nicht als fertige Erinnerung zu verstehen, sondern als Anlass für an ihr ansetzende Erinnerungsprozesse.²⁵²

Ist die Spur eher materieller Aufhänger und Anlass von Erinnerungen, nämlich der Rekonstruktion der Ursprungssituation, so akzentuiert das Konzept der Externalisierung tendenziell eine bereits angeeignete, subjektivierte Erinnerung.²⁵³

In Bezug auf private Fotografien, die zum Zweck der Erinnerung angefertigt werden, bemerkt Jens Ruchatz, dass diese selbst noch keine kompletten Erinnerungen sind und dies auch gar nicht sein müssen. Selbst wenn sie technisch nicht gelungen sind, können sie von den intendierten BetrachterInnen kontextuell ergänzt werden, und erfüllen damit ihre Funktion als Medium der Erinnerung.²⁵⁴

Als Bilder eines Augenblicks, einer gewesenen Situation, sind sie Anker für an ihnen ansetzende Erinnerungsprozesse. Die Funktion des Bildes als Spur steht im Vordergrund, wenngleich eine gelungene Externalisierung - das gut getroffene Bild - zweifellos bevorzugt wird. Demnach setzt die Erinnerung das Foto voraus, dominiert es aber letztlich.²⁵⁵

Martin Schulz weist darauf hin, dass das Prinzip der Fotografie, sozusagen ihre symbolische Technik, nicht neu ist, sondern mit der bereits bekannten indexikalischen Zeichenhaftigkeit von verbliebenen Spuren verglichen werden kann.²⁵⁶ In diesem Kontext macht er auf die antike Legende des Plinius d. Ä. aufmerksam. Um eine Erinnerung an ihren, sie bald verlassenden Geliebten zu bekommen, zeichnet die Tochter des korinthischen Töpfers Butades den an die Wand projizierten Schattenumriss ihres Geliebten nach.²⁵⁷

Was einmal einen Schatten geworfen hat, muß auch einmal dagewesen sein. Der festgehaltene Schatten kennzeichnet daher, ähnlich der Photographie, immer eine

²⁵¹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 89.

²⁵² Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 181.

²⁵³ Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 91.

²⁵⁴ Vgl. Ebda. S. 100.

²⁵⁵ Ebda. S. 100.

²⁵⁶ Vgl. Schulz, Martin: Fotografische Repräsentation der Schoah. S. 202.

²⁵⁷ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 389.

schon gewesene indexikalische Referenz, die nur mehr als ein Bild und in einem Bild erscheinen kann.²⁵⁸

Die der Fotografie zugrundeliegende unmittelbare physische Referenz und damit das alte Dispositiv der Markierung und der Spur, sind also wichtige Stützen für an ihnen ansetzende Erinnerungen.²⁵⁹

[...] man sieht mechanisch erzeugte Lichtspuren eines einmaligen und unwiederholbaren, aus dem Kontinuum von Raum und Zeit einmal herausgeschnittenen, eingefrorenen, mumifizierten Moments, die eine zeitliche wie räumliche Schnittstelle zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Nähe und Ferne, Berührung und Distanz bilden. Die Fotografie eignete sich daher seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert wie kein anderes bildliches Medium zur privaten und kollektiven vergegenwärtigenden Erinnerung.²⁶⁰

So können selbst stark verschwommene oder verzerrte Fotos, als hinterlassene Lebensspur einen hohen symbolischen Wert aufweisen und Erinnerungen in Gang setzen.²⁶¹ Und auch Timm Starl erwähnt, dass selbst „schlecht“ getroffene Aufnahmen, die beispielsweise verwackelt oder doppelt belichtet wurden, als Erinnerungsanlass genutzt werden können und so Situationen in unserer Vorstellung wiederaufleben lassen.²⁶² „Der Erinnerung genügt die Andeutung, auch wenn sie nicht in eine bestimmte Richtung weist.“²⁶³ Und auch wenn bei Familienmitgliedern, Freunden oder Bekannten durch die Fotos Erinnerungen hervorgerufen werden können oder aus Bildern Geschichten erwachsen, sind es vor allem die KnipserInnen selbst, die die Fotos als Erinnerungsanlass verwenden.²⁶⁴

Wie im ersten Kapitel bereits skizziert wurde, können Fotos in Hinblick auf episodische Gedächtnisleistungen als Abrufhinweise, den sogenannten „Cues“, zum Einsatz kommen. Im Sinne des „Ekphorie-Konzepts“ stellen fotografische Spuren dabei nicht nur einen Erinnerung auslösenden Impuls dar, sondern können selbst integraler Bestandteil der Erinnerung werden.²⁶⁵ Fotos sind dabei nicht nur Anlass für individuelle Erinnerungen, sondern können auch auf kollektiver Ebene episodische Gedächtnisleistungen evozieren.²⁶⁶

²⁵⁸ Ebda. S. 389.

²⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 383f.

²⁶⁰ Martin, Schulz: Fotografische Repräsentation der Schoah. S. 202.

²⁶¹ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 384.

²⁶² Vgl. Starl, Timm: Knipser. S. 150.

²⁶³ Ebda. S. 150.

²⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 23.

²⁶⁵ Vgl. Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 67.

²⁶⁶ Vgl. Ebda. S. 76f.

In Anlehnung an die von Patricia Holland eingeführte Unterscheidung von „Nutzern“ und „Interpreten“, macht Jens Ruchatz darauf aufmerksam, dass diesbezüglich jeweils unterschiedliche Qualitäten zum Einsatz kommen. So kommt beim „Nutzer“, um die individuellen Erinnerungen abzurufen, neben der ikonischen vor allem die indexikalische Ebene zum Einsatz. Demgegenüber steht beim „Interpreten“, wie beispielsweise einem/r WissenschaftlerIn, die symbolische Ebene, bzw. die im Bild eingeschriebenen kulturellen Codes im Zentrum des Interesses.²⁶⁷

Auch wenn Knipserfotografien sich nur ihrem Erzeuger voll erschließen, dem Uneingeweihten ihre eigentliche Bedeutung verbergen, so sind den privaten Bilderwelten doch decodierbare kollektive Ordnungen eingezeichnet.²⁶⁸

In Anlehnung an die im ersten Kapitel erarbeiteten Theorien erscheint es wichtig zu betonen, dass bei Fotografien, sowohl im Modus der „Externalisierung“ als auch im Modus der „Spur“, unterschieden werden muss, ob das Foto in seinem ursprünglichen Kontext eingebettet ist, oder als Quelle, bzw. als Dokument in einem neuen Kontext genutzt wird.

Löst sich der ursprüngliche Kontext und dadurch die mit der Fotografie verbundenen Erzählungen und Erinnerungen auf, so können diese als „stumme Zeugen der Vergangenheit“, in neue Kontexte überführt werden. Als materielle Überreste können die Fotografien von anderen Personen angeeignet und genutzt werden, oder im Speichergedächtnis für spätere Anwendungen aufbewahrt werden.²⁶⁹ Mit der Terminologie von Aleida und Jan Assmann, ist hierbei der Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis zu verstehen.

Als Quelle, Dokument oder „als Chiffren historischen Geschehens“ können Fotografien in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben werden.²⁷⁰ So stellen beispielsweise Fotos vom österreichischen Staatsvertrag oder von der Besetzung der Hainburger Au Momente eines „österreichischen Gedächtnisses“ dar.²⁷¹ Solche Bilder können im öffentlichen Diskurs zu Gedächtnisikonen werden und dadurch eine bestimmte Version der Vergangenheit nahelegen.²⁷² Das kollektive Gedächtnis ist als ein politisches Gedächtnis zu verstehen, das

²⁶⁷ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 101.

²⁶⁸ Ebda. S. 100.

²⁶⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 54.

²⁷⁰ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografie. S. 180f.

²⁷¹ Vgl. Affenzeller, Margarete: Photographie und Erinnerung. S. 32.

²⁷² Vgl. Horstkotte, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar (u.a.): Böhlau Verlag, 2009. S. 9.

auf Vereinheitlichung und Instrumentalisierung, für meist politische Zwecke, ausgerichtet ist.²⁷³

Die fotografischen Archive externalisieren die Archive des individuellen Gedächtnisses und erweitern somit das Privatgedächtnis zu einem Kollektivgedächtnis. Sie vernetzen die Millionen von Individual-Gedächtnissen zu einem Kollektiv-Gedächtnis von Gruppen, Völkern, Nationen. [...] Die ikonisch veräußerlichte und veranschaulichte Vergangenheit schwindet nicht einfach aus dem Gegenwartsfeld - im Gegenteil -, sie scheint die Gegenwart zu überschwemmen, [...] ²⁷⁴

Eine Fotografie muss aber als Fragment, bzw. als ein Ausschnitt aus einem größeren zeitlichen Kontinuum begriffen werden, das keine Auskunft über ein „Vorher“ und „Nachher“ gibt. Es bleibt daher in seiner Aussagekraft beschränkt, und ist, um als Dokument, bzw. als „Gedächtnis“ relevant zu sein, an zusätzliche Erläuterungen gebunden.²⁷⁵

Da jede Fotografie nur ein Fragment ist, hängt ihr moralisches und emotionales Gewicht von der Umgebung ab, in die sie gestellt ist. Eine Fotografie verändert sich mit dem Zusammenhang, in dem sie gesehen wird [...] Was Wittgenstein im Blick auf Worte erklärt, gilt ebenso für Fotografien: die Aussage ist eine Funktion des Zwecks.²⁷⁶

Die Bedeutung einer Fotografie hängt folglich vom jeweiligen Kontext ab, der sich allerdings ständig ändert und durch die jeweilige Aktualität definiert ist.²⁷⁷

Am Beispiel der „Wehrmachtsausstellung“ zeigt sich, wie wichtig ein, die Fotografie erläuternder, Kontext ist. Durch die fehlende, bzw. ungenügende Kontextualisierung der gezeigten Fotografien, wurde einem „affirmativem Bildgebrauch Vorschub geleistet und damit eine Leseart gefördert, die der Eigenart von Fotografien eben in keiner Weise entspricht“.²⁷⁸

²⁷³ Vgl. Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. S. 189.

²⁷⁴ Großklaus, Götz: Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1995. S. 20.

²⁷⁵ Vgl. Autsch, Sabiene: Erinnerung – Biographie – Fotografie. S. 49.

²⁷⁶ Sontag, Susan: Über Fotografie. S. 104.

²⁷⁷ Vgl. Boltanski, Luc: Die Rhetorik des Bildes. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. S. 137-163. hier S. 153.

²⁷⁸ Autsch, Sabiene: Erinnerung – Biographie – Fotografie. S. 49.

2.3.1. Das „Wesen“ der Spur - Betrachtung der Indexikalität in der Fototheorie

Da Spuren während des Aufnahmeprozesses unintendiert hervorgebracht werden, gelten sie als unvermittelte und authentische Zeugnisse der Vergangenheit.²⁷⁹ Das mechanisch exakte Verfahren der Fotografie garantierte damit die besondere Authentizität der fotografischen Bilder.²⁸⁰

Auch wenn die Spur selbst als direktes Ergebnis der Vergangenheit angesehen wird, so ist deren Identifizierung und Deutung an das gegenwärtige Wissen gebunden.²⁸¹ „Spuren [...] werden zwar nicht durch einen Code erzeugt, sie müssen aber erst durch einen Code oder funktional äquivalentes Wissen lesbar gemacht werden.“²⁸²

Wie bei der bereits erwähnten Geschichte des Plinius d. Ä. stellt sich daher auch bei der Fotografie die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Schein.²⁸³

Denn der Schatten selbst behauptet immer ein >Es ist da<, die Schattenzeichnung dagegen sagt immer >Es ist dagewesen<. [...] Dem Zeichen – in diesem Fall dem Bild – kommt die Aufgabe zu, das Davor ins Jetzt herbeizurufen.²⁸⁴

Die Frage nach der Spur und deren Lesbarkeit stellt somit auch die Frage nach dem Verhältnis von Fotografie und Realität. Dabei stellt die Semiotik, die in fototheoretischen Diskursen schon seit längerem Eingang gefunden hat, ein geeignetes Instrumentarium dar.²⁸⁵

Fotografische Spuren nehmen eine gewisse Sonderstellung ein, da sie ein vergangenes Ereignis nicht nur „indexikalisch“ anzeigen, sondern dieses auch „ikonisch“ abbilden.²⁸⁶ Diese von Charles Sander Peirce formulierten Bestimmungen, haben die Fototheorie maßgeblich mitbestimmt, und werden daher im folgenden genauer betrachtet.²⁸⁷

²⁷⁹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 89.

²⁸⁰ Vgl. Schultz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 388.

²⁸¹ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 89.

²⁸² Ebda. S. 90.

²⁸³ Vgl. Deppner, Martin Roman: Bild und Gedächtnis. Eine Problemskizze. Beitrag zum 22. Fotosymposium 2001. Bild und Gedächtnis. In: Deppner, Martin; Jäger, Gottfried (Hg.): Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979 – 2009. Bielefeld: Kerber PhotoART, 2010. S. 317-329. hier S. 319.

²⁸⁴ Ebda. S. 319.

²⁸⁵ Vgl. Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. S. 22ff.

²⁸⁶ Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 89f.

²⁸⁷ Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010. S. 71.

2.3.1.1. Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce (1839–1914) formulierte bereits 1893 seine allgemeine Zeichentheorie, in der die Fotografie als exemplarisches Beispiel zu finden ist. Auch wenn Peirce nicht als Fototheoretiker im engeren Sinn bezeichnet werden kann, finden seine Erkenntnisse großen Nachklang in der Fototheorie, und werden von einigen AutorInnen, als grundlegende Bestimmungen des Fotografischen verstanden.²⁸⁸ In diesem Kontext sind vor allem Rosalinde Krauss, Philippe Dubois und Roland Barthes zu erwähnen, die in ihren Theorien die Indexikalität der Fotografie hervorheben.²⁸⁹

In seiner Abhandlung „Die Kunst des Rasonierens“ bestimmt Peirce zunächst den Begriff des Zeichens. Ein Zeichen ist dann gegeben, wenn ein bestimmtes Ding etwas repräsentiert und dadurch dem Verstand eine Idee davon vermittelt. Da aber die Art und Weise der Vermittlung variieren kann, unterscheidet Peirce drei Klassen von Zeichen.²⁹⁰

Erstens gibt es *Similes* oder Ikonen, die die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen. Zweitens gibt es *Indikatoren* oder Indizes, die etwas über Dinge zeigen, weil sie physisch mit ihnen verbunden sind. [...] Drittens gibt es *Symbole* oder allgemeine Zeichen, die mit ihren Bedeutungen durch ihre Verwendung verknüpft worden sind.²⁹¹

Die Fotografie, die er als Beispiel verwendet, kann sowohl den *Similes* als auch den *Indikatoren* zugerechnet werden. Als *Simile* dient sie der Beschreibung einer Ähnlichkeit und als *Indikator* steht sie in einer direkten und physischen Beziehung zu der bezeichneten Sache.²⁹²

Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.²⁹³

²⁸⁸ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 18f.

²⁸⁹ Vgl. Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. S. 71.

²⁹⁰ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 19.

²⁹¹ Peirce, Charles S.: Semiotische Schriften. Band I. Hg. v. Christian Kloesel; Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. (=Semiotische Schriften;1). S. 193.

²⁹² Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 23.

²⁹³ Peirce, Charles S.: Semiotische Schriften. S. 193.

Peter Geimer weist darauf hin, dass sich das Verhältnis der Ähnlichkeit, im Sinne der Similes, nicht auf jenes zwischen der, von einem Subjekt wahrgenommenen Sache und dem fotografischen Bild bezieht, sondern die Ähnlichkeit zwischen der Aufnahme und dem abgebildeten Objekt beschreibt. Denn gerade die von Peirce angeführte Momentfotografie kann etwas zeigen, das am Ort ihrer Aufnahme so „nicht“ sichtbar gewesen wäre. So liegen beispielsweise im Flug befindliche Objekte oder schnelle Bewegungen unter der menschlichen Wahrnehmungsschwelle. Fotografien können demnach, auch wenn sie einer Sache nicht gleichen, den Similes zugeordnet werden, da sie „Ideen“ dieser Dinge vermitteln. Im Bezug auf die zweite Klasse von Zeichen, den Indikatoren, kommt es nicht auf die Ähnlichkeit an, sondern auf das direkte Verhältnis in dem Zeichen und Bezeichnetes stehen. Peirce nennt beispielsweise den Wetterhahn, der die Windrichtung indiziert. Es ist also die physische Verbindung der Fotografie, die sie „Punkt für Punkt“ an das Original bindet, und demnach ihren indexikalischen Charakter bestimmt. Allerdings muss angemerkt werden, dass, im Unterschied zu den anderen Beispielen, bei der Fotografie der Zeitfaktor, also jene Zeit, die zwischen das originale Objekt und sein indexikalisches Zeichen tritt, ungeklärt bleibt. Für Roland Barthes ist gerade in dieser Verschiebung das Wesen der Fotografie begründet. Wichtig für die an Peirce anschließende Fototheorie ist aber vor allem die Erkenntnis, dass die Fotografie als Indikator nichts über das Ähnlichkeits-Verhältnis aussagt, sondern nur auf ihr Zustandekommen verweist.²⁹⁴

„Dass Fotografien notwendigerweise auf reale Objekte verweisen, besagt noch nichts über die Wirklichkeitstreue der dabei entstandenen Artefakte.“²⁹⁵

Die Bestimmungen von Peirce begründen demnach die Ablösung von dem bis dahin vorherrschenden Mimesis-Modell, das Fotografien vor allem über ihre Ähnlichkeit definiert. Die im Abschnitt 2.2. skizzierten Vorstellungen von der Fotografie als „perfektem Gedächtnis“ sind in dieser Tradition zu verstehen. Durch die von Peirce eingeführte Differenzierung rückte der Entstehungsprozess der Fotografie in den Blickpunkt und anstelle der Ähnlichkeit der Mimesis, wird die Natürlichkeit der indexikalischen Referentialität betont.²⁹⁶

²⁹⁴ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 19-24.

²⁹⁵ Ebda. S. 24.

²⁹⁶ Vgl. Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. S. 343.

„Die Photographie ist in dieser Deutung „Spur des Realen“ *und* eingebunden in ein Zeichenhandeln.“²⁹⁷

Diese Auffassung ist für die Fototheorie von Roland Barthes, der sich auch auf die strukturalistische Tradition Saussures²⁹⁸ beruft, von großer Bedeutung.²⁹⁹ Gerade die unmittelbare physische Referenz des fotografischen Bildes, das „Es-ist-so-gewesen“, erklärt Roland Barthes zum eigentlichen Wesen der Fotografie.³⁰⁰

2.3.1.2. Roland Barthes - „Es-ist-so-gewesen“

Im Gegensatz zu anderen Darstellungssystemen weist bei der Fotografie der Referent auf eine reale Sache, die einstmals vor dem Objektiv stattgefunden haben muss. Darin sieht Roland Barthes eine notwendige Verschränkung von Realität und Vergangenheit, die er sodann zum Wesen, dem „noema“ einer Fotografie erklärt. Die Referenz, und damit der Verweis auf das „Es-ist-so-gewesen“ kennzeichnet die Grundstruktur, bzw. das Wesen einer Fotografie.³⁰¹

Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin;³⁰²

Auch wenn bei Roland Barthes nicht explizit von einem „Abdruck“ einer „Spur“ oder dem „Index“ gesprochen wird, so ist auch bei ihm der Bezeugungscharakter der Fotografie mit der technischen Herstellung, bzw. mit der physischen Verbindung der fotografischen Aufnahme und dem realen Gegenstand verbunden und kann in diesem Diskurs gesehen werden.³⁰³

²⁹⁷ Ebda. S. 343.

²⁹⁸ „Saussures Intention war darauf ausgerichtet, mit Hilfe der strukturalistischen Methode eine der Wirklichkeit der Sprache angemessene wissenschaftliche Verfahrensweise zu etablieren. [...] Was von Saussure vorbereitet wurde, sollte im Zuge der Saussure-Rezeption und vermittelt über seinen methodischen Ansatz zu einer breit aufgefächerten Wissenschaft der Zeichensysteme, der Semiologie werden. [...] Das vermittelnde Moment stellt Saussures Differenzierung zwischen >>signifiant<< [Signifikant] und >>signifié<< [Signifikat], zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem, zwischen Ausdruck und Bedeutung dar.“ Prechtl, Peter: Saussure. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1994. (=Zur Einführung; 93). S. 8-10.

²⁹⁹ Vgl. Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. S. 343.

³⁰⁰ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 385f.

³⁰¹ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1989. S. 86f.

³⁰² Ebda. S. 90f.

³⁰³ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 32.

Während seine früheren Texte, allen voran die beiden Aufsätze „Le message photographique“ (1961) und „Rhétorique de l’image“ (1964) in einer zeichentheoretischen, bzw. semiotischen Tradition stehen, dominiert bei seinem letzten Werk „Die helle Kammer“ („La chambre claire. Note sur la photographie. 1980) vor allem eine phänomenologische Sichtweise.³⁰⁴ Ist der erste Teil in „Die helle Kammer“ noch der Suche nach einer allgemeinverbindlichen Wesensbestimmung der Fotografie gewidmet, „so lässt er im zweiten Teil diese »Maske« fallen und enthüllt sein eigentliches Begehren, nämlich durch das Schreiben die Abwesenheit der Mutter zu bannen.“³⁰⁵

Was übermittelt die Fotografie? Definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche. Gewiß kommt es zwischen dem Objekt und dem Bild von ihm zu einer Reduktion [...] Diese Reduktion ist jedoch niemals eine *Transformation* [...] es ist keineswegs notwendig, zwischen diesem Objekt und dem Bild von ihm ein Relais, das heißt einen Code, anzubringen; gewiß ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte *Analogon* davon [...] Somit tritt der Sonderstatus des fotografischen Bildes hervor: *Es ist eine Botschaft ohne Code*, ein Lehrsatz, aus dem man sofort eine wichtige Folgerung ableiten muß: Die fotografische Botschaft ist eine kontinuierliche Botschaft.³⁰⁶

Das fotografische Bild, zeichnet sich nun dadurch aus, dass es als Analogie des Wirklichen, eine Dimension hervorbringt, bei der die Konnotation ausfällt, bzw. noch aussteht, und die Fotografie dadurch als reines Denotat angesehen werden kann. Das Foto ist hier ein „Bild im Nullzustand der Bedeutung“, bzw. das Analogon als solches.³⁰⁷

Angesichts einer Fotografie ist das Gefühl der »Denotation« [...] so stark, daß die Beschreibung einer Fotografie genaugenommen unmöglich ist; denn das *Beschreiben* besteht gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist [...] Beschreiben heißt also [...] etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.³⁰⁸

Anselm Haverkamp betont, dass die Kritik, die sich gegen Barthes Theorie der „Botschaft ohne Code“ richtet, übersieht, dass Roland Barthes selbst keine Zweifel hatte, dass „auch die photographische Botschaft [...] (als Botschaft) connotiert“ ist und in unterschiedlichen

³⁰⁴ Vgl. Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. S. 347.

³⁰⁵ Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2., überarb. Auflage 1997. (=Zur Einführung; 151). S. 93.

³⁰⁶ Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 11-27. hier S. 12f.

³⁰⁷ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 82.

³⁰⁸ Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft. S. 14.

Kontexten, „und nach Maßgabe der verfügbaren Zeichen“ gelesen wird.³⁰⁹ „Kein Grund also, Barthes Nachhilfe in Semiotik zu geben, aber Grund genug, ein „Paradox“ ernst zu nehmen, das „Gefahr läuft „mythisch“ zu sein.“³¹⁰

Mit dem „fotografischen Paradox“ benennt Roland Barthes die Koexistenz der zwei Botschaften. Einerseits die Botschaft ohne Code, also das fotografische Analogon an sich und andererseits die Botschaft mit Code, die er auch als „Kunst“, Bearbeitung oder Rhetorik der Fotografie nennt.³¹¹ Für Roland Barthes ermöglicht der Gegensatz zwischen dem kulturellen Code und dem natürlichen Nichtcode, ein neues Bewusstsein, bzw. eine „anthropologische Revolution“. Denn die Fotografie bewirkt nicht mehr ein „Bewusstsein des *Daseins*“ einer Sache, so wie es jede Kopie hervorbringen würde, sondern sie impliziert ein Bewusstsein des *Dagewesenseins*.³¹²

Er beschreibt die Unzulänglichkeit der Fotografie das Wesen einer Person einzufangen und damit einem inneren Bild zu entsprechen. Die auf dem Bild festgehaltene Realität der abgebildeten Person verweist auf die zukünftige Realität der BetrachterInnen und damit auf den gemeinsamen Fluchtpunkt, den Tod. Eine Fotografie, die eigentlich das Leben bewahren und den Tod umgehen will, bringt letztlich immer nur den Tod hervor.³¹³ „Was wiederkehrt in der Vergangenheit der Bilder sind die damals noch lebenden Toten.“³¹⁴

Es ist also die Spur, die das Abwesende mit dem Anwesenden in eine Beziehung setzt, denn die Anwesenheit des fotografischen Bildes impliziert immer die Abwesenheit des/der Abgebildeten.³¹⁵ „Über das ‚surplus‘ der ikonischen Repräsentation vergegenwärtigt die Fotografie ein Ereignis in einem Bild, das indexikalisch in der Vergangenheit geerdet ist.“³¹⁶

[...] in der Fotografie ereignet sich eine unlogische Verquickung zwischen dem *Hier* und dem *Früher*. Vollständig begreifen läßt sich die *reale Irrealität* der

³⁰⁹ Vgl. Haverkamp, Anselm: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus. In: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. (=Poetik und Hermeneutik; 15). S. 47-66. hier S. 50.

³¹⁰ Ebda. S. 50.

³¹¹ Vgl. Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft. S. 15.

³¹² Vgl. Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 28-46. hier S. 39.

³¹³ Vgl. Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. S. 387.

³¹⁴ Haverkamp, Anselm: Lichtbild. S. 53.

³¹⁵ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 91.

³¹⁶ Ebda. S. 91.

Fotografie also auf der Ebene dieser denotierten Botschaft oder dieser Botschaft ohne Code; ihre Irrealität ist die des *Hier* [...] seine Realität ist die des *Dagewesenseins*, denn in jeder Fotografie steckt die stets verblüffende Evidenz: *So war es also*³¹⁷

Diese, bereits in den frühen Schriften skizzierte Differenzierung, einer denotierten und einer konnotierten Botschaft, wird in „Die helle Kammer“ weitergeführt und, da sie in der Sprache der klassischen Phänomenologie nicht ausreichend zu erfassen ist, mit der Unterscheidung zwischen „studium“ und „punctum“ näher klassifiziert.³¹⁸

Das „studium“ stellt jenen Bereich da, der im Zusammenhang mit Wissen und aus dem kulturellen Kontext heraus wahrgenommen wird. Es weist auf eine konventionelle Information hin und kann demnach als Zeichen beispielsweise auf ein historisches Ereignis oder ein politisches Geschehen verweisen. Das „studium“ meint das allgemeine Interesse – „es gehört zur Gattung des *to like* und nicht des *to love*“ und bedeutet demnach auch „den Intentionen des Photographen“ mit Wohlgefallen oder Abneigung zu begegnen.³¹⁹

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).³²⁰

Während das „studium“ der Fotografie innerhalb der geregelten Disziplin der Semiotik anzusiedeln ist, ist das „punctum“ dem Bereich des „Nicht-Konstruierten“ zuzuordnen, den der/die BetrachterIn als Markierung selbst ins Bild trägt.³²¹ „Das *punctum* “bricht“ das *studium*, es markiert, pointiert, was im Bild latent zur Markierung drängt, aus der Latenz der puren Denotation zum Zeichen tendiert.“³²² Das „punctum“ ist als subjektive Verankerung im

³¹⁷ Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. S. 39.

³¹⁸ Vgl. Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes. S. 101-103.

³¹⁹ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 33-37.

³²⁰ Ebda. S. 35f.

³²¹ Haverkamp, Anselm: Lichtbild. S. 53.

³²² Ebda. S. 53.

Bild zu verstehen, das einen „affektiven Konnex“ zwischen einem Bild und den BetrachterInnen herstellt.³²³

Im Bezug auf die Frage nach der Erinnerung in der Fotografie, ist es das „punctum“, dass das „Dagewesene“ und damit auch den Tod, sozusagen „live“ repräsentieren kann. Dabei orientiert sich Roland Barthes Erinnerungsbegriff stark an dem, von Marcel Proust formulierten Begriff der „unwillkürlichen Erinnerung“.³²⁴

Unter dem Begriff der „unwillkürlichen Erinnerung“ (*mémoire involontaire*) ist der Mechanismus des spontanen und individuellen Erinnerns zu verstehen. In Marcel Prousts Roman „À la recherche du temps perdu“ wird beim Erzähler, durch den Geschmack eines in Tee eingetauchten Gebäckstückes, eine „unwillkürliche Erinnerung“ ausgelöst. Diese ermöglicht das wieder erleben einer vergangenen Zeit und ist im Unterschied zu einer „willkürlichen Erinnerung“ nicht bewusst aufrufbar und daher auch nicht zwangsläufig an Erinnerungsträger gebunden.³²⁵

Aber gerade die Wahrheit, wie sie die „unwillkürliche Erinnerung“ bei Proust ermöglicht, sieht Roland Barthes in der Fotografie nicht gegeben.³²⁶

[...] denn es ist das Gedächtnis, innerhalb dessen das Verlorene 'Objekt', von dem Freud spricht, als 'Subjekt' überlebt und übersteht. Dies Überleben, gespenstische Heimsuchung im *spectrum*, macht die bildliche Suggestivkraft des Gedächtnisses aus, dem mit der Photographie auf die Sprünge geholfen ist.³²⁷

Die Fotografie ist also nicht per se ein Medium der Erinnerung, sondern als ein möglicher Anlass von Erinnerungen zu konzipieren. Diese Unterscheidung, das Changieren zwischen Erinnerung und „Gegen-Erinnerung“³²⁸ findet sich in Roland Barthes Schrift „Die helle Kammer“. Die Wiederherstellung des Vergangenen, das Aufrufen von Erinnerungen durch die Fotografie bleibt also ungewiss und ist nicht zwangsläufig mit ihr verbunden. Nicht die

³²³ Vgl. Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. S. 348f.

³²⁴ Vgl. Deppner, Martin Roman: Bild und Gedächtnis. S. 329.

³²⁵ Vgl. Erdmann, Eva: *mémoire involontaire*. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 367-368. hier S. 367f.

³²⁶ Vgl. Haverkamp, Anselm: Lichtbild. S. 47f.

³²⁷ Ebda. S. 56.

³²⁸ Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 102.

Erinnerung, sondern allein die „Beglaubigung, dass das was ich sehe tatsächlich dagewesen ist“, lässt sich nach Roland Barth mit Sicherheit von der Fotografie sagen.³²⁹

Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über *das, was nicht mehr ist*, sondern nur und mit Sicherheit etwas über *das, was gewesen ist*. [...] Beim Anblick eines Photos schlägt das Bewußtsein nicht unbedingt den nostalgischen Weg der Erinnerung ein (wie viele Photos stehen außerhalb der individuellen Zeit), sondern, bei jedem überhaupt auf der Welt existierenden Photo, den Weg der Gewißheit: das Wesen der PHOTOGRAPHIE besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt.³³⁰

Es ist das, im zweiten Teil der „hellen Kammer“ beschriebene, „Jardin d’Hiver“ Foto, das ihm das Wesen seiner Mutter vermittelt und damit eine Erinnerung an sie offenbart. Dieses „image juste“³³¹, die „gerechte Abbildung“ seiner Mutter, dient ihm im Verlauf des zweiten Teils als Bestimmung des „Wesens“ der Fotografie.³³²

Ich betrachtete das kleine Mädchen und fand endlich meine Mutter wieder. [...] Dieses eine Mal gab mir die Photographie ein ebenso starkes Gefühl der Gewißheit wie die Erinnerung, so wie es Proust empfand, als er eines Tages, während er sich bückte, um die Schuhe auszuziehen, plötzlich in seinem Gedächtnis das wahre Gesicht seiner Großmutter entdeckte, >>deren lebendige Realität sich zum erstenmal in einer unwillkürlichen und vollständigen Erinnerung wiederfand<<.³³³

Dass diese Fotografie in „Die helle Kammer“ nicht abgebildet ist, erscheint nur als konsequent, denn für den/die LeserIn wäre, mit Siegfried Kracauer gesprochen, die Fotografie nur als „Zeitkostüm“³³⁴ dienlich.

Was nicht abbildbar an ihm ist, ist das *punctum*, das wir nicht nachvollziehen können, da wir sie nicht kannten, genauer: sie nicht unsere Mutter war. Stattdessen erschafft der Sohn vor unseren Augen das Bild seiner Mutter durch die Schrift.³³⁵

³²⁹ Vgl. Ebda. S. 92.

³³⁰ Ebda. S. 95.

³³¹ Ebda. S. 80.

³³² Vgl. Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes. S. 106.

³³³ Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 78ff.

³³⁴ Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. S. 22.

³³⁵ Haverkamp, Anselm: Lichtbild. S. 55.

2.3.1.3. Kritik der Kulturrelativisten

In Abgrenzung zu dem Analogon-Konzept der Realisten, betonen die Kulturrelativisten die Arbitrarität von Fotografien.³³⁶ Demnach wird die Beziehung zwischen Zeichenform und Zeicheninhalt als *willkürlich* aufgefasst. Die Beziehung steht also in keinem naturgegebenen Zusammenhang und daher lassen sich weder Form noch Inhalt voneinander herleiten.³³⁷ Die kulturrelativistische Position fordert dazu auf, Fotografien als autonome Objekte anzusehen, die sowohl von der soziokulturell geprägten Wahrnehmung, als auch von Manipulationen, während des Aufnahme- und Entwicklungsprozesses, abhängig sind.³³⁸

Die Kritik richtet sich gegen eine Ontologie der Fotografie, die das Wesen des Fotos in der Indexikalität begründet sieht. Die durch Peirce eingeleitete Theorie des Index, hat die Fototheorie maßgeblich bestimmt und dadurch sei der Blick auf die Fotografie verstellt worden. Die singuläre Bestimmung habe also die Fragen nach den kulturellen Praktiken und den historischen Kontexten verstellt.³³⁹

„Die Fotografie [...] gibt es nicht. Sie besitzt keine Identität, keine Eigenart, keine spezifische Bedeutung unabhängig von derjenigen, die ihr in den kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten ihrer vielfältigen Einsätze zugewiesen wird.“ [...] Es gibt Fotografien und ihre wechselnden Funktionen und Bedeutungen, aber es gibt kein daraus ableitbares >Wesen< der Fotografie.³⁴⁰

So betont auch Pierre Bourdieu, dass es keine autonome Definition der Fotografie geben kann. Es ist immer der soziale Gebrauch, der die Fotografie bestimmt, bzw. sind es die gesellschaftlichen Gebrauchsweisen, die den Bildern eingeschrieben werden. Wenn folglich Fotos in einer bestimmten Gesellschaft als „realistisch“ gelten, dann deshalb, weil soziale Regeln diese Vorstellung bewirkt haben.³⁴¹ Fotografien gelten demnach als bloße Konstrukte, deren Bedeutung erst im Prozess des Lesens zur Geltung kommt. Die Bedeutung ist also nicht als eine Gegebene anzusehen, sondern wird der Fotografie von außen, im Akt des

³³⁶ Vgl. Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. S. 18.

³³⁷ Vgl. Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R.: Studienbuch Linguistik. Hg. v. Armin Burkhardt; Angelika Linke (u.a.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 5., erweiterte Auflage, 2004. (=Germanistische Linguistik; 121). S. 33.

³³⁸ Vgl. Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. S. 18-20.

³³⁹ Vgl. Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. S. 71f.

³⁴⁰ Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 71.

³⁴¹ Vgl. Ebda. S. 75-78.

Zuschreibens zugewiesen. Daher wird die von Barthes beschriebene Ebene der reinen Denotation abgelehnt und die Konstruiertheit von Fotografien betont.³⁴²

Allerdings ist mit der Feststellung, dass die Fotografie eine „Emanation“ des Referenten ist, nicht gesagt, dass sie dadurch eine wahre, bzw. unvermittelte Sicht in die Vergangenheit ermöglicht.³⁴³ Die Differenz der beiden Betrachtungen bringt Roland Barthes selbst in „Die helle Kammer“ zum Ausdruck:

Die Realisten, zu denen ich gehöre und bereits gehörte, als ich die Behauptung aufstellte, die PHOTOGRAPHIE sei ein Bild ohne Code – obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern-, betrachten eine Photographie keineswegs als eine »Kopie« des Wirklichen – sondern als eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*: als Magie und nicht als Kunst. [...] Wichtig ist, daß das photographische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und daß die Zeugenschaft der PHOTOGRAPHIE sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht.³⁴⁴

Während also auf der einen Seite, sämtliche Erscheinungsweisen der Fotografie, als durch soziale Prozesse determiniert beschrieben werden, betont die andere Seite, allen voran Roland Barthes, dass es einen „Ort“ jenseits des Sozialen gibt.³⁴⁵

Hans-Diether Dörfler weist darauf hin, dass sich die beiden Positionen, so konträr sie beim ersten Blick erscheinen mögen, nicht zwangsläufig ausschließen, da sie bei ihren Bestimmungen auf jeweils unterschiedliche Momente Bezug nehmen. Während bei den Realisten und ihrem Analogie-Konzept, der Produktionsmoment im Mittelpunkt steht, beziehen sich die Kulturrelativisten vor allem auf den Wahrnehmungsaugenblick, in dem eine Fotografie von einem/r BetrachterIn „gelesen“ wird.³⁴⁶

Einen weiteren Einwand, der sich gegen das „Spurenparadigma“ richtet, stellt die digitale Bildgenese dar.³⁴⁷ Durch die digitale Bildherstellung werden Manipulationen, die allerdings in der Fotogeschichte seit jeher anzutreffen sind, wesentlich leichter und schneller durchführbar. Außerdem erlaubt die digitale Technik das Generieren von künstlich hergestellten Fotografien, also von Bildern, die nicht mehr auf ein reales Abbild verweisen,

³⁴² Ebda. S. 89f.

³⁴³ Haverkamp, Anselm: Lichtbild. S. 63.

³⁴⁴ Barth, Roland: Die helle Kammer. S. 99.

³⁴⁵ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 87.

³⁴⁶ Vgl. Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. S. 21f.

³⁴⁷ Vgl. Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. S. 52.

sondern, sozusagen als Graphik, mit dem Computer hergestellt wurden.³⁴⁸ Diese Tatsache führt dazu, dass bei einer digitalen Fotografie nicht mehr zwangsläufig vom abgebildeten Ereignis auf das indexikalische Zustandekommen verwiesen werden kann.³⁴⁹

Natürlich verbinden wir weiterhin mit den Bildern einen indexikalischen Bezug zum Realen, dem tatsächlichen ‚Gewesensein‘ des Körpers vor der Kamera, aber in unsere Vorstellung dieser Bilder hat sich ein Zweifel, eine Sorge, eine Angst eingeschlichen, und diese Angst bricht in unser Selbstverständnis von Darstellen und Vergegenwärtigen ein.³⁵⁰

Mit Jens Ruchatz gesprochen, bleibt allerdings anzumerken, dass der Moment der Spur auch bei der digitalen Fotografie vorerst nicht verschwinden wird, denn das „Argument verwechselt [...] die technischen Bedingungen der Bildgenese mit den sozialen Praktiken des Mediengebrauchs.“³⁵¹

2.4. Fazit

Martin Deppner weist darauf hin, dass die Fotografie „bis heute eine Lichtschrift, ein photographiein, geblieben [ist], die gesehen und gelesen werden kann.“³⁵² Demnach handelt es sich bei einem Erinnerungsfoto sowohl um ein „magisches Bild“ und zugleich um einen „lesbaren Text“. Als Speichermedium ist das fotografische Bild mit den Speichermöglichkeiten der Sinne verbunden, so dass es einerseits lesbar ist und andererseits über ein emotionales Potential verfügt.³⁵³

Das Bild [...] öffnet nach wie vor der Reflexion Raum, wie es das Unbewusste lockt, jenes Bewusstsein, das sich den überlagernden Spuren verdankt, die der Traum offenbart und wo sich die Fakten mit den eingelagerten Empfindungen mischen.³⁵⁴

³⁴⁸ Vgl. Coy, Wolfgang: Mit fotografischem Gedächtnis. In: Amelunxen, Hubertus v.; Iglhaut, Stefan; Rötzer, Florian (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden (u.a.): Verlag der Kunst, 1996. S. 67-72. hier S. 72.

³⁴⁹ Vgl. Amelunxen, Hubertus v.: Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum. In: Amelunxen, Hubertus v.; Iglhaut, Stefan; Rötzer, Florian (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden (u.a.): Verlag der Kunst, 1996. S. 116-123. hier S. 123.

³⁵⁰ Ebda. S. 123.

³⁵¹ Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 92.

³⁵² Deppner, Martin: Bild und Gedächtnis. S. 318.

³⁵³ Vgl. Ebda. S. 318.

³⁵⁴ Ebda. S. 329.

Mit Walter Benjamin beschreibt Martin Deppner einen dieser Zugänge zur Vergangenheit als „Erwachen“, bzw. als „Sprung des Gewesenen ins Jetzt“.³⁵⁵

Doch kann der »Weg«, den die Erinnerung durchläuft, gar nicht kurz genug vorgestellt werden: Im Nu ist das Bild des Gewesenen in der Erinnerung gegenwärtig. Der Vorgang der Erinnerung wäre durch den Begriff der allmählichen Annäherung, des »tastenden Heranführens« gar nicht beschrieben, vielmehr geschieht im Erinnern [...] ein »Umschlag« aus der Gegenwart in die Zeit des Erinnerten.³⁵⁶

In Anlehnung an Maurice Halbwachs wird der andere Weg als Rekonstruktion beschrieben, bei der das Vergangene nicht wiedererscheint, sondern von der Gegenwart ausgehend, rekonstruiert wird.³⁵⁷

Der Fotografie als „Gedächtnis“ steht folglich die Fotografie als Erinnerung auslösendes Medium gegenüber. Daher ist eine fotografische Aufzeichnung „stets dann als totes Archiv zu bezeichnen, wenn sie die ausbrechenden Momente übersieht, jene, die sich nicht steuern lassen.“³⁵⁸ Die von einem Bild ausgelöste, plötzlich und unwillkürlich eintretende Erinnerung, kann also als eine, „aus der Gegenwart des Vergessens sich aktivierende Energie“³⁵⁹ beschrieben werden.

Dabei ist es die Spur, die den BetrachterInnen das Geschehen, das sie selbst erlebt haben, zugänglich macht und damit die Fotografie als Anlass von Erinnerungen wirksam werden lässt.³⁶⁰ Fotos können folglich als Auslöserimpulse verstanden werden, an die sich, eine aus Zeichenketten bestehende Konstruktivität des Bild-Diskurses anschließt. „Plötzliches Bildereignis und Lesbarkeit zusammengenommen stoßen dann vor zur Reflexion auch des Unbewussten, Überlagerten und Verdrängten.“³⁶¹

Es wird also nochmals die Differenz des Erinnerungsbegriffs deutlich. Die Fotografie als „totes Archiv“ entspricht dem Modus der „Externalisierung“. Eine Fotografie ist in dieser

³⁵⁵ Ebda. S. 219.

³⁵⁶ Folkers, Horst: Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. S. 363-377. hier S. 368.

³⁵⁷ Vgl. Deppner, Martin: Bild und Gedächtnis. S. 319.

³⁵⁸ Ebda. S. 320.

³⁵⁹ Ebda. S. 324.

³⁶⁰ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 90.

³⁶¹ Deppner, Martin: Bild und Gedächtnis. S. 324.

Hinsicht als „Gedächtnis“ zu verstehen, das Informationen speichern soll. Das Foto dient dabei nicht dem Aufrufen von Erinnerungen, sondern ist bereits als gewünschtes Erinnerungsbild angelegt.³⁶² Demnach kann beim Modus der „Externalisierung“ von semantischen Gedächtnisprozessen gesprochen werden.

Im Vordergrund stehen im Sinne der gedächtnispsychologischen Begriffsbildung hier eigentlich nicht Erinnerungen, sondern Wissensbestände, die durch Gedächtnisleistungen verfügbar gemacht werden.³⁶³

Demgegenüber wird beim Konzept der „Spur“ die Fotografie als Erinnerungsanlass konzipiert. Die Spur dient dabei als materieller Aufhänger von einsetzenden Erinnerungen, die sodann über das Sichtbare hinaus kontextualisiert werden können.³⁶⁴ Es ist also das, der Fotografie zugeschriebene Prinzip der Spur, das es als Medium der Erinnerung so bedeutsam macht. In Anlehnung an Marcel Proust's „mémoire involontaire“ steht also das Auslösen von „lebendigen Erinnerungen“, die durch ein wieder erleben gekennzeichnet sind, im Vordergrund. Daher kann beim Modus der „Spur“ von episodischen Gedächtnisleistungen und folglich von Erinnerungen gesprochen werden.

Das episodische Gedächtnis [...] ermöglicht eine mentale Zeitreise durch die subjektive Zeit [...] und erlaubt uns so, mittels des autonooetischen Bewußtseins die eigenen früheren Erfahrungen wieder zu durchleben.³⁶⁵

„In der Photographie kommt eine ihrer Früchte, das innere Bild der Erinnerung, zur späten Nachblüte, sei es auch Scheinblüte.“³⁶⁶

³⁶² Vgl. Ebda. S. 91.

³⁶³ Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. S. 71.

³⁶⁴ Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. S. 91.

³⁶⁵ Tulving, Endel: Das episodische Gedächtnis. S. 54f.

³⁶⁶ Haverkamp, Anselm: Lichtbild. S. 47.

3. Theater - Fotografie - Erinnerung

Im Folgenden stellt sich die Frage, wie Fotografie, als Erinnerungsmedium, in Theaterinszenierungen zum Einsatz kommt und welche Funktionen sie dabei übernimmt. Wird sie eingesetzt, um Erinnerungen auszulösen? Aber wer erinnert sich dadurch und folglich auch an was? Oder wird durch den Einsatz die Rolle der Fotografie als Medium der Erinnerung thematisiert? Christopher Balme bemerkt dazu, dass im Theater Medien sowohl repräsentiert, thematisiert wie auch realisiert werden können.³⁶⁷ Welche intermedialen Verschränkungen lassen sich also erkennen, und was wird mit ihnen bezweckt?

Um diese Fragen im 4. Kapitel anhand der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ – Teil 1 „Amerika“ beantworten zu können, wird zunächst die Frage nach dem Theater als Ort der Erinnerung gestellt, im weiteren auf das Verhältnis von Theater und Medien eingegangen und eine Methodik zur Betrachtung intermedialer Verschränkungen erarbeitet.

3.1. Theater und Erinnerung

Seit den 1990er Jahren findet eine stetig wachsende Auseinandersetzung mit der Thematik der Erinnerung und des Gedächtnisses statt. Theater stellt dabei einen möglichen Gedächtnisraum dar, der Erinnerungen freisetzen kann.³⁶⁸ Des weiteren bietet das Theater die Möglichkeit, Erinnerungsprozesse darzustellen und die Gedächtnisthematik zu reflektieren.³⁶⁹

Im Lichte der Orte und der Bilder, der Metaphern vom Raum, der Zeit und der Zeichen-Schrift erscheint das Theater als geradezu privilegierte Kunstform, um Gedächtnis und Erinnerung auf vielfältige Art zu thematisieren.³⁷⁰

Gerald Siegmund beschreibt zwei unterschiedliche Arten über Theater als Gedächtnis zu

³⁶⁷ Vgl. Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium Verlag, 2004. (=Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten; 5). S. 13-31. hier S. 27.

³⁶⁸ Vgl. Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Hg. v. Günter Ahrends; Hans-Peter Bayerdörfer (u.a.). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. (=Forum modernes Theater; Schriftenreihe; 33). S. 28.

³⁶⁹ Vgl. Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Hg. v. Günter Ahrends; Hans-Peter Bayerdörfer (u.a.). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996. (=Forum modernes Theater; Schriftenreihe; 20). S. 75f.

³⁷⁰ Ebda. S. 75.

sprechen. Während bei der ersten Bezugnahme Theater als Archiv verstanden wird, das beispielsweise alte Dramentexte erinnert und damit Kontinuität und Identität stiftet, geht die zweite Art, Theater als Gedächtnis zu begreifen über die reine Repräsentation von Inhalten hinaus. Hierbei wird die Darstellung selbst, das Ästhetische, als Gedächtnis beschrieben.³⁷¹ Dem „Gedächtnis des Theaters“ als institutionelle Funktion wird das Gedächtnis als ästhetisches Prinzip gegenüber gestellt.

Im ersten Fall wird das Theater als öffentlicher Ort, an dem Erfahrungsbilder vom Publikum rezipiert werden können, angesehen. Das Theater als gesellschaftliche Institution trägt damit zur Konstitution des Gedächtnisses einer Kultur bei. Die Gedächtnisfunktion des Theaters liegt dabei in der Erinnerung an die geltenden Werte einer Gemeinschaft. In der Terminologie von Jan Assmann kann Theater somit als kulturelles Gedächtnis gesehen werden.³⁷² Dadurch können Erfahrungen und Wissen für spätere Generationen gespeichert und für die jeweilige Gegenwart geltend gemacht werden.³⁷³ Eine sich im ständigen Wandel befindende Gesellschaft kann somit bleibende Erinnerungen sowie Wert- und Identitätsvorstellungen aus dem kulturellen Gedächtnis beziehen.³⁷⁴

In einer Theateraufführung können damit beispielsweise historische Ereignisse, bzw. Ereignisse der Geistesgeschichte in die Gegenwart geholt werden. Dabei geht es nicht um „eine Ansammlung interesseloser Geschichtsdaten“, sondern um einen Blick aus der jeweiligen Gegenwart auf das Vergangene.³⁷⁵ „Die Erzählungen können so als Reservoir von Bedeutungen gesehen werden, die sich veränderten Situationen und Strukturen anzupassen vermögen.“³⁷⁶ Das durch das Theater vermittelte Gedächtnis erzeugt damit eine Kontinuität und ein Interesse der Gruppe an ihrer Vergangenheit. Allerdings muss betont werden, dass nicht mehr von „einem“, als verbindlich geltenden Gruppenbezug gesprochen werden kann, da der/die Einzelne in sehr unterschiedlichen Gruppen verankert ist und die Öffentlichkeit des Theaters als eine Heterogene bestimmt werden muss.³⁷⁷

Anders aber als es das homogenisierende Bild einer kollektiven Erinnerung nahe

³⁷¹ Vgl. Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. In: Theaterschrift. publ.: Kaaitheater, Brussels (u.a.): Das Gedächtnis = Memory, 1994. (=Theaterschrift; 8). S. 214-235. hier S. 218-220.

³⁷² Vgl. Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. S. 69f.

³⁷³ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S. 52.

³⁷⁴ Vgl. Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. S. 87.

³⁷⁵ Vgl. Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. S. 70f.

³⁷⁶ Ebda. S. 71.

³⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 70-75.

legt [...] wird in den Dramen [der 1990er Jahre] deutlich, dass Gedächtnis und Erinnerung, die durch Archive und Kanonbildung kanalisiert werden, institutionell organisierte Kampfplätze divergierender Interessen darstellen, dass Memoria durch Selektion und Ausschlüsse von Minoritäten, zum Beispiel von Frauen, gekennzeichnet ist.³⁷⁸

Die zweite Art Gedächtnis auf Theater zu beziehen geht daher, bei der Frage nach dem Gedächtnis einer Kultur, nicht vom institutionellen Rahmen, sondern vom Kunstwerk selbst aus. Damit rückt die Frage nach der ästhetischen Wirkung auf das Gedächtnis des/der RezipientenIn in den Mittelpunkt.³⁷⁹

Im Rückgriff auf den von Michel Foucault geprägten Begriff des „Gegen-Gedächtnisses“ wird das Gedächtnis als ästhetische Kategorie, zu einer Erinnerung, die das Ausgegrenzte, Verdrängte und Nichtdarstellbare artikuliert. Die Erinnerung erweist sich dabei als etwas Neues, das sich aus dem Nichtgesagten und Nichtdargestellten ergibt.³⁸⁰

Das von den Zeichen der Dramentexte abhebbare Sinnpotential weicht einem Wirkungspotential, [...] Die Implikation verläuft über subjektive Erinnerungen, die vom Körper, dem Blick und der Sprache ausgelöst werden.³⁸¹

In diesem Sinn beschreibt auch Hans-Thies Lehmann die Gedächtnisfunktion von Theater als jenen Moment, in dem individuelle Geschichte mit Elementen der kollektiven Geschichte zusammentreffen und eine „Jetzt-Zeit des Erinnerns“, ein unwillkürlich aufblitzendes Gedächtnis, entsteht.³⁸² „Bedeutsam als Gedächtnisraum wird Theater dort, wo es den Zuschauer unversehens überrascht, den Reizschutz durchbricht, [...].³⁸³

Gedächtnis geschieht anders – nämlich »wenn der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick« (Heiner Müller), wenn etwas Ungesehenes zwischen Bild und Bild quasi sichtbar, etwas Unerhörtes zwischen Ton und Ton quasi hörbar, etwas Ungefühltes zwischen den Gefühlen quasi fühlbar wird.³⁸⁴

³⁷⁸ Schößler, Franziska: Augen-Blicke. S. 23.

³⁷⁹ Vgl. Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. S. 75.

³⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 60f.

³⁸¹ Ebda. S. 11.

³⁸² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2. Auflage 2001. S. 349.

³⁸³ Ebda. S. 348.

³⁸⁴ Ebda. S. 347.

3.2. Theater und Medien - Intermedialität

Das Zusammenspiel von Theater und (anderen) Medien, bzw. die Nutzung von Medien im Sinne von technischen Mitteln, geht bis zu den Anfängen der Theatergeschichte zurück.³⁸⁵ Die in Klammern gesetzte Beziehung von „Theater und (anderen) Medien“ verweist dabei auf den Diskurs, Theater als Medium oder eben auch nicht, zu definieren.

Der Begriff „Medium“ (vom lat. „medius“) bedeutet, „der in der Mitte befindliche“ oder auch „der Mittlere“ und wird seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch als Bezeichnung für das „Mittlere“ oder das „Vermittelnde“ verwendet. Daher bleibt bei der jeweiligen Anwendung des Medienbegriffes zu klären, zwischen welchen Erscheinungen das Medium vorkommt, bzw. vermittelt.³⁸⁶ Der Medienbegriff ist damit, als ein, von der jeweiligen Fragestellung stark variierender, Begriff zu verstehen. Christopher Balme verweist auf die verschiedenen Definitionen, die entweder die „Technik“, die „Funktion“ oder den „Inhalt“ akzentuieren und dadurch unterschiedliche Ideen von Medien vermitteln.³⁸⁷ Andreas Kotte macht darauf aufmerksam, dass ein Verständnis von Theater als Medium, welches zwischen den Intensionen von AutorInnen, RegisseurInnen usw. und den RezipientInnen vermittelt, Gefahr läuft, die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Theater und Medien als Technologie zu nivellieren und Theaterformen, bei denen der Ablauf nicht klar beschrieben werden kann (z.B. Jahrmarkttheater, Commedia, usw.), sowie szenische Vorgänge außerhalb des institutionalisierten Kunsttheaters, ausschließt.³⁸⁸ Die Frage nach Theater als Medium kann also seitens der Speicherung, Übertragung und Rezeption von Informationen gestellt werden. Andererseits können auch die DarstellerInnen als „Medien“ beschrieben und die Kommunikation mit dem Publikum als Form der Medialität, betrachtet werden. Dabei erweist sich der Medienbegriff als „besondere Form der Übermittlung“, bzw. als ästhetische Gestaltungs- und Wahrnehmungsweise.³⁸⁹ Christopher Balme plädiert dafür „Theater als ein Medium, das in seiner Grundausrichtung intermedial, das heißt auf Austausch bedacht ist“³⁹⁰,

³⁸⁵ Vgl. Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan (u.a.): Theater und Medien. Exposé zum Thema und zu den Sektionen (Stand: 20.02.2006). VIII. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. http://www.theater-medien.de/kongress/pdf/TK06_expose.pdf Zugriff: 14.01.2011. S. 7.

³⁸⁶ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2005. S. 251f.

³⁸⁷ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 3., durchgesehene Auflage, 2003. S. 148.

³⁸⁸ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. S. 252.

³⁸⁹ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. S. 148ff.

³⁹⁰ Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. S. 31.

zu begreifen. Dieses Verständnis stellt sich für die vorliegende Arbeit als konstruktiv heraus, da es den Blick auf mediale Verschränkungen und damit auch auf die zu untersuchende Einbindung von fotografischem Material lenkt.

Auf den Einsatz von Medien im Theater zurückkommend, ist zu erwähnen, dass bereits seit dem Theater des Altertums, Medien im Sinne von technischen Mitteln (mechanen), zur Unterstützung der Illusionsmöglichkeiten verwendet wurden.³⁹¹

Theater saugte daher alle neuen Techniken und Technologien von der Perspektive bis zum Internet sofort in sich auf. Die Benutzung der modernen technischen Medien: Foto, Projektionen, Tonträger, Film im Theater, auch in Verbindung mit raffinierten Lichträumen und Bühnentechniken begann sogleich nach ihrer Erfindung.³⁹²

Spätestens seit den 1920er Jahren werden die eingesetzten Medien nicht mehr nur im Sinne einer Illusionserzeugung genutzt, sondern auch als eigenständige theatrale Mittel bedeutsam. Dadurch ändert sich auch das Verständnis von den ästhetischen Prinzipien des Theaters und die Auffassung von den theatralen Mitteln.³⁹³ Die multimedialen Arbeiten von Erwin Piscator, in denen unterschiedliche Medien wie Film oder eben auch Fotografie Eingang fanden, können dabei als Beispiel erwähnt werden.

Seit der „Fahnen“-Produktion 1924 arbeitete Piscator, soweit ersichtlich, *systematisch* und *umfassend* an der Vereinigung von Theater und neuen Technologien, vor allem den audiovisuell-kommunikativen. Er suchte die sehr „alte“ kulturelle Produktion durch die Integration neuester Produktionsmöglichkeiten zu revitalisieren [...] Der Akzent lag primär auf dem „Einbau“ filmischen und fotografischen Materials in das traditionell hauptsächlich von den Darstellerkörpern vollzogene Bühnengeschehen.³⁹⁴

Durch den Einsatz der unterschiedlichen Medien als eigenständige theatrale Mittel, werden die mit ihnen verbundenen Wahrnehmungsmuster und Erwartungshaltungen thematisiert sowie irritiert, und es kann zu neuen ästhetischen Erfahrungen kommen.³⁹⁵ Die Besonderheit

³⁹¹ Vgl. Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan (u.a.): Theater und Medien. VIII. Kongress. S. 7.

³⁹² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 413.

³⁹³ Vgl. Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan (u.a.): Theater und Medien. VIII. Kongress. S. 7.

³⁹⁴ Fiebach, Joachim: Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004. S. 112-126. hier S. 113.

³⁹⁵ Vgl. Moninger, Markus: Vom <<media-match>> zum <<media-crossing>>. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium Verlag, 2004. (=Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten; 5). S. 7-12. hier S. 7.

des Theaters kann darin gesehen werden, dass es „Medien unter Beibehaltung ihres jeweiligen Wahrnehmungsmodi und technischen Repräsentationsbedingungen zu integrieren“³⁹⁶ vermag.

Besonders in den 1960er Jahren kam es zu einer „Aufweichung medialer Grenzen“ und damit auch zu einer theoretischen Reflexion, die unter anderem durch den Performance-Künstler Dick Higgins ausgelöst wurde.³⁹⁷ Mit seinem 1966 veröffentlichten Manifest „Intermedia“ verlieh er dem Diskurs einen Terminus und brachte seine Anschauung, nach der „much of the best work being produced today seems to fall between media“³⁹⁸, zum Ausdruck.³⁹⁹

In Anbetracht der medialen Hybridisierung von Theaterinszenierungen, und ZuschauerInnen, die durch eine ausdifferenzierte Medienlandschaft geprägt sind, plädiert Christopher Balme für eine intermediale Betrachtungsweise von Theaterinszenierungen. Anstelle der medialen Spezifität, gewinnt nun die Frage nach medialen Verschränkungen und damit die Theorie der Intermedialität an Interesse.⁴⁰⁰

Will man Intermedialität als wissenschaftliches Paradigma der Theaterwissenschaft zugrunde legen, so muss das Theater als Medium begriffen werden, das von Beginn an intermedial ausgerichtet war. Theater ist und war schon immer ein Hypermedium, das in der Lage ist, alle anderen Medien zur Darstellung zu bringen, sie zu thematisieren und zu realisieren.⁴⁰¹

Bei der genaueren Bestimmung von Intermedialität wird ersichtlich, dass eine Vielzahl heterogener Phänomene unter diesem Begriff subsumiert werden.⁴⁰² In einer ersten Annäherung bestimmt Irina Rajewsky Intermedialität als die Gesamtheit aller „Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“⁴⁰³, was folglich eine Abgrenzung zu den Bereichen der „Intramedialität“ und der „Transmedialität“ ermöglicht. Während sie unter „Intramedialität“ jene Phänomene versteht, die innerhalb eines Mediums bestehen, also beispielsweise die Bezugnahme eines Films auf einen anderen Film oder auf ein filmisches Genre, beschreibt sie mit dem Begriff der „Transmedialität“ medienunspezifische Phänomene. Hierbei kommt kein

³⁹⁶ Ebda. S. 9.

³⁹⁷ Vgl. Ebda. S. 9.

³⁹⁸ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2002. S. 9.

³⁹⁹ Vgl. Ebda. S. 9f.

⁴⁰⁰ Vgl. Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. S. 13ff.

⁴⁰¹ Ebda. S. 29f.

⁴⁰² Vgl. Rajewsky, Irina: Intermedialität. S. 6.

⁴⁰³ Ebda. S. 13.

kontaktgebendes Ursprungsmedium zum Einsatz, bzw. ist es für die Bedeutungskonstitution nicht relevant. So kann beispielsweise die Parodie, die aus dem literarischen Medium entwickelt wurde, aber keine medienspezifischen Regeln besitzt, in einem anderen Medium, mit den jeweils eigenen Mitteln umgesetzt werden oder ein Film auf biblische Stoffe Bezug nehmen, ohne sich dabei auf die Bibel als Text zu beziehen.⁴⁰⁴

Dieser durchaus weit gefasste Intermedialitätsbegriff ermöglicht es, die unterschiedlichen Phänomene des Intermedialen zu erfassen und kann daher als Ausgangspunkt für eine genauere Betrachtung der einzelnen Subkategorien angesehen werden.⁴⁰⁵

Innerhalb des Intermedialitätsdiskurses sind also unterschiedliche Verfahrensweisen und Qualitäten des Intermedialen zu verzeichnen, die ihrerseits „in grundsätzlich verschiedener Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution, ästhetischen Form und zum Wirkungspotenzial des jeweiligen Gesamtprodukts beitragen.“⁴⁰⁶ Im Folgenden wird daher auf die Methodik von Irina Rajewsky zurückgegriffen, die ein ausdifferenziertes Begriffsinstrumentarium bietet und damit eine genaue Analyse ermöglicht. Anzumerken bleibt allerdings, dass Rajewsky bei ihrer Systematisierung „intermedialer Bezüge“ von einer literaturzentrierten Perspektive ausgeht, und die Beziehung zwischen literarischen Texten und audiovisuellen Medien, allen voran Film und Fernsehen untersucht. Daher ist bei der Übertragung der Systematik auf andere Medien, im konkreten Fall auf Theater und Fotografie, mit medial bedingten Einschränkungen und Besonderheiten zu rechnen.⁴⁰⁷

3.2.1. Medienkombination / Medienwechsel / intermediale Bezüge

In einem ersten Schritt beschreibt Rajewsky drei zu differenzierende Phänomenbereiche, die unter dem Begriff der Intermedialität subsumiert werden. Demnach unterscheidet sie zwischen der Medienkombination, dem Medienwechsel und den intermedialen Bezügen.

⁴⁰⁴ Vgl. Ebda. S. 12f.

⁴⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 14f.

⁴⁰⁶ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In: Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 47-60. hier S. 57.

⁴⁰⁷ Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. S. 5.

Unter der Medienkombination, die auch als Multimedialität, Plurimedialität oder Polymedialität bezeichnet wird, fallen jene Phänomene, die aus der Kombination von mindestens zwei, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, hervorgehen. Die Medienkombination beruht folglich auf einer Addition von unterschiedlichen Medien, die in ihrer jeweiligen Materialität präsent bleiben und auf ihre je eigene, medienspezifische Weise zur Wirkung des Gesamtprodukts beitragen. Die plurimediale Grundstruktur wird damit zum Charakteristikum und kann, wie am Beispiel des Varietés oder des Fotoromans ersichtlich ist, zu neuen Kunst- oder Mediengattungen führen.

Im Gegensatz dazu wird mit dem Begriff des Medienwechsels die Transformation eines medienspezifisch fixierten „Prä-textes“ in ein anderes Medium bezeichnet. Die Qualität des Intermedialen bezieht sich hierbei auf den Produktionsprozess des medialen Produktes, das von einem semiotischen System in ein anderes überführt wird. Literaturverfilmungen oder Inszenierungen dramatischer Texte gelten als typische Beispiele für Medienwechsel, bzw. für eine Medientransformation, die grundsätzlich von jedem beliebigen Medium in ein anderes, also beispielsweise vom Buch zum Film, vom Video zur Schallplatte oder vom Text zur Fotografie, stattfinden kann. Das dabei entstandene Produkt kann zwar (semantische) Parallelen zum „Ursprungstext“ aufweisen, muss sich aber nicht in Relation zu diesem konstituieren.

Die dritte Kategorie beschreibt die sogenannten intermedialen Bezüge, bei denen sich ein Mediensystem auf ein Produkt oder das semiotische System eines anderen Mediums bezieht. Damit werden Phänomene wie beispielsweise die „filmische Schreibweise“ oder die „Musikalisierung literarischer Texte“ beschrieben. Das Medienprodukt konstituiert sich folglich in Relation zu einem anderen medialen System, was dazu führt, dass dieses „mitrezipiert“, bzw. thematisiert, simuliert oder teilweise reproduziert wird. Dabei bleibt aber nur das kontaktnehmende Objektmedium in seiner je spezifischen Materialität präsent.⁴⁰⁸ Zu unterscheiden ist zwischen der Einzelreferenz, mit der eine Bezugnahme auf ein konkretes Produkt, zum Beispiel auf einen bestimmten Film oder ein bestimmtes Buch beschrieben wird und der Systemreferenz, bei der nicht das einzelne Produkt, sondern das System, beispielsweise das System „Film“, bzw. spezifische filmische Codes und Konventionen in Beziehung mit den Objektmedien stehen.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 15-18.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebda. S. 65.

Grundsätzlich ist zu betonen, dass ein bestimmtes Medienprodukt nicht nur einem Phänomenbereich, sondern durchaus auch allen drei Kategorien des Intermedialen, zugeordnet werden kann.⁴¹⁰

3.2.2. Intermediale Bezüge - Ein systematischer Neuansatz nach Irina Rajewsky

In ihrer Systematik unterscheidet Irina Rajewsky zwischen zwei grundlegenden Arten der intermedialen Systemreferenz: der intermedialen Systemerwähnung (I) und der intermedialen Systemkontamination (II).

Ad I:

Eine intermediale Systemerwähnung ist dann gegeben, wenn „ein konventionell als distinkt wahrgenommenes mediales System punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt“⁴¹¹ wird. Dies kann einerseits in Form der *expliziten Systemerwähnung* oder in Form der *Systemerwähnung qua Transposition* geschehen.

Bei der *expliziten Systemerwähnung* handelt es sich um die Thematisierung des jeweiligen Bezugssystems, die in Form eines „Redens-über“ stattfinden kann.⁴¹²

Das Bezugssystem – z.B. der Film oder das Fernsehen – wird schlicht benannt, ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines televisuellen oder filmischen >Als ob< mit sich brächte.⁴¹³

Der Rekurs auf das Bezugssystem muss für die jeweiligen RezipientInnen deutlich erkennbar sein. Zu unterscheiden ist dabei zwischen einer Erwähnung, die lediglich für die „histoire“ des Textes relevant ist und einer „discours-spezifischen“ Erwähnung, bei der das Bezugssystem in seiner medialen Bedingtheit thematisiert und reflektiert wird. Die *explizite*

⁴¹⁰ Vgl. Ebda. S. 17.

⁴¹¹ Ebda. S. 158.

⁴¹² Vgl. Ebda. S. 79.

⁴¹³ Ebda. S. 79.

Systemerwähnung kann damit als Hinweis auf weitere intermediale Systemreferenzen verstanden werden und erfüllt des weiteren eine rezeptionslenkende Kraft.⁴¹⁴

Bei der *Systemerwähnung qua Transposition* wird eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Objektmediums mit dem Bezugsmedium suggeriert, was zu einer fremdmedial bezogenen Illusionsbildung führt.⁴¹⁵

Dabei werden Elemente und/oder Strukturen, die konventionell als einem fremdmedialen System zugehörig wahrgenommen werden und auf dieses verweisen, mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums (teil-)reproduziert, evoziert oder simuliert und damit illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht.⁴¹⁶

Wie aus dieser Definition schon ersichtlich wird, gibt es bei der *Systemerwähnung qua Transposition* drei unterschiedliche Möglichkeiten der Bezugnahme, auf die im weiteren genauer eingegangen wird.

a) Die evozierende Systemerwähnung

Diese kann, wie die explizite Systemerwähnung, in Form einer Thematisierung, also eines „Redens-über“ oder in Form einer Reflexion des Bezugssystems stattfinden. Im Unterschied wird hierbei aber die Illusion einer Qualität des Fremdmedialen hervorgerufen.⁴¹⁷ Der Rekurs auf ein fremdmediales System erschöpft sich also nicht in der reinen Benennung des jeweiligen Bezugssystems, sondern es wird darüber hinaus eine Ähnlichkeitsbeziehung suggeriert. Damit können beispielsweise Elemente des filmischen Bezugssystems (sprachlich) evoziert werden, was bei den RezipientInnen zu einer Illusionsbildung im Sinne einer „Filmhaftigkeit“ bestimmter Elemente führt.⁴¹⁸

b) Die simulierende Systemerwähnung

Bei der simulierenden Systemerwähnung wird die Ähnlichkeitsbeziehung nicht nur durch eine Thematisierung des Bezugssystems suggeriert, sondern tatsächlich diskursiv hergestellt. Medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des Referenzmediums, beispielsweise das

⁴¹⁴ Vgl. Ebda. S. 79ff.

⁴¹⁵ Vgl. Ebda. S. 90f.

⁴¹⁶ Ebda. S. 159.

⁴¹⁷ Vgl. Ebda. S. 159.

⁴¹⁸ Vgl. Ebda. S. 91f.

filmtechnische Verfahren des Schnittes, werden mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums simuliert, bzw. diskursiv hergestellt.⁴¹⁹

Resultat ist auch hier [beispielsweise] eine filmbezogene Illusionsbildung; diese aber basiert auf der Simulation einer filmischen Mikroform, somit auf einer Modifikation des narrativen Diskurses und nicht mehr allein auf einer Thematisierung des Bezugssystems.⁴²⁰

c) Die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung

Bei diesem System werden Elemente und/oder Strukturen eines Bezugssystems reproduziert, was aufgrund der medialen Differenz nur dann möglich ist, wenn dabei medienunspezifische Elemente, wie beispielsweise inhaltliche oder genrespezifische Elemente, reproduziert werden. Im Unterschied zur Kategorie des Transmedialen, werden bei der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung, trotz der Reproduktion von medien-unspezifischen Elementen, die medialen Systeme des jeweiligen Bezugsmediums mit aufgerufen.⁴²¹

Die reproduzierten Bestandteile werden nicht nur, eine entsprechende Markierung und Rezeptionslenkung vorausgesetzt, als dem jeweiligen fremdmedialen Bezugssystem zugehörig wahrgenommen, das auf diese Weise seinerseits *qua* Makroform >erwähnt< wird; vielmehr werden sie vom Leser gleichzeitig assoziativ mit ihren nicht reproduzierbaren, medienspezifischen Korrelaten verknüpft, die auf diese Weise in der uneigentlichen Form des >Als ob< und somit illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht werden.⁴²²

Die Systemerwähnung erschöpft sich also nicht in der Reproduktion von bestimmten inhaltlichen oder strukturellen Elementen, sondern verweist des weiteren auf die jeweiligen Bezugssysteme. Diese Bezugsnahme auf das mediale System an sich, ist aufgrund der medialen Differenz nur simulierbar und daher spricht man auch von der **Teil-**reproduzierenden Systemerwähnung.⁴²³ „Indem nun ihre medienunspezifischen oder medial deckungsgleichen Bestandteile *reproduziert* werden, werden gleichzeitig deren medienspezifischen Korrelate *evoziert*.“⁴²⁴

⁴¹⁹ Vgl. Ebda. S. 95f.

⁴²⁰ Ebda. S. 96.

⁴²¹ Vgl. Ebda. S. 103f.

⁴²² Ebda. S. 160.

⁴²³ Vgl. Ebda. S. 108.

⁴²⁴ Ebda. S. 113.

Irina Rajewsky weist darauf hin, dass vor allem bei einzelreferentiellen Verfahren intermedialen Charakters, eine (teil-)reproduzierende Systemerwähnung zum Einsatz kommt. So kann sich beispielsweise ein Text auf das Fernsehen, bzw. auf die Werbung als System beziehen, indem bestimmte Werbeslogans zitiert, bzw. teilweise reproduziert werden. Dabei wird die Werbung von den RezipientInnen über die verbalsprachlichen Elemente hinaus, auch mit den dazugehörigen visuellen und musikalischen Bestandteilen wahrgenommen.⁴²⁵

Ad II:

Von einer Systemkontamination ist dann zu sprechen, wenn sich ein „Text“ durchgehend in Relation zu einem anderen medialen System konstituiert.⁴²⁶ Im Vergleich zur Systemerwähnung ist hier nicht mehr von einer Teilreproduktion oder Simulation einzelner Elemente und/oder Strukturen zu sprechen, sondern von einer durchgehenden Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems. Dabei wird je nach Realisationsform zwischen zwei Arten der Systemkontamination unterschieden.⁴²⁷

a) Die Systemkontamination *qua* Translation

Bei diesem Verfahren wird das fremdmediale System nicht nur punktuell „erwähnt“, sondern das Objektmedium konstituiert sich durchgehend in Relation zu dem Referenzmedium. Das bedeutet, dass sich das jeweilige Medium, die, in sein mediales System übertragbaren Mechanismen, bzw. die restriktiven und präskriptiven Regeln des fremdmedialen Systems zu eigen macht und sich somit in Richtung des fremdmedialen Systems modifiziert. Es kann also von einer systemverschobenen Applikation und Einhaltung der Regeln des fremdmedialen Systems gesprochen werden. So kann beispielsweise ein literarischer Text, aufgrund seiner medialen Verfasstheit, nicht tatsächlich in filmischen Bildern erzählen, aber er ist in der Lage, sich bestimmte Regeln, die dem „Erzählen“ in Bildern unterliegen, anzueignen und so zur durchgehenden Bedingung seines Erzählens zu machen.⁴²⁸

Das Referenzsystem wird nicht mehr *nur* evoziert; vielmehr werden darüber hinaus seine Regeln tatsächlich zu Bedingungen des Erzählens gemacht, werden somit, wenn auch nur in ihrer in das literarische System verschobenen Form, tatsächlich befolgt und zu konstitutiven Merkmalen des Textes.⁴²⁹

⁴²⁵ Vgl. Ebda. S. 112.

⁴²⁶ Vgl. Ebda. S. 118.

⁴²⁷ Vgl. Ebda. S. 160f.

⁴²⁸ Vgl. Ebda. S. 125f.

⁴²⁹ Ebda. S. 129.

b) Die teilaktualisierende Systemkontamination

Dieses Verfahren zeichnet sich durch die Bezugnahme von medial deckungsgleichen und medienunspezifischen Komponenten eines fremdmedialen Bezugssystems aus. Dadurch lassen sich, im Gegensatz zur Systemkontamination *qua* Translation, die Regeln des Referenzsystems tatsächlich applizieren und einhalten.⁴³⁰ Im Vergleich zur (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung handelt es sich hier nicht um eine punktuelle Bezugnahme, sondern das fremdmediale Bezugssystem wird zur durchgehenden Gestaltungsgrundlage herangezogen. Die medienspezifische Seite des Bezugssystems wird aber auch hier nur *qua* fremdmedial bezogener Illusionsbildung in der Vorstellung der LeserInnen evoziert.⁴³¹

Auf diese Weise wird es möglich, indirekt-assoziativ – d.h. illusionistisch – auch die medienspezifische, insbesondere die visuelle Dimension des [beispielsweise] filmischen Mediums für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar zu machen.⁴³²

Abschließend muss noch erwähnt werden, dass Irina Rajewsky für die Erkennbarkeit von intermedialen Bezügen eine Markierung, und damit einhergehend eine Rezeptionslenkung, voraussetzt. Erst durch die Markierung werden intermediale Bezüge als solche und als auf ein bestimmtes Medium bezogene erkenn-, und damit auch rezipierbar. In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig nochmals daraufhin zu weisen, dass die Systematik von Irina Rajewsky als eine literaturzentrierte verstanden werden muss. Während also ein literarischer Text mittels verbalsprachlicher Mittel kommuniziert, stehen anderen Zeichensystemen für eine Markierung der intermedialen Bezüge andere, bzw. zusätzliche Möglichkeiten offen.⁴³³

⁴³⁰ Vgl. Ebda. S. 161.

⁴³¹ Vgl. Ebda. S. 137f.

⁴³² Ebda. S. 138.

⁴³³ Vgl. Ebda. S. 162f.

4. „Alle Toten fliegen hoch“

4.1. Zur Methode der Inszenierungsanalyse

Die folgende Inszenierungsanalyse bezieht sich auf das Stück „Amerika“, das den ersten, von insgesamt sechs Teilen, aus der Serie „Alle Toten fliegen hoch“ bildet. Die einzelnen Teile sind dabei als je eigenständige Stücke anzusehen.

Da bei der Analyse nicht die einzelne Aufführung, sondern die Inszenierung als „theatrales Kunstwerk“, bzw. als fertiges, ästhetisches Produkt im Zentrum steht, ist von einer Inszenierungsanalyse zu sprechen.⁴³⁴ Der Fokus wird auf das eingesetzte fotografische Material gerichtet und mit Hilfe der Systematik von Irina Rajewsky untersucht.

Neben den Aufführungsbesuchen⁴³⁵ und den daraus entstandenen Protokollen wird auch eine Videoaufzeichnung,⁴³⁶ sowie Rezensionsmaterial und eine „e-mail-Korrespondenz“ mit der Regieassistentin Stefanie Schmitt, für die Analyse herangezogen. Bei der Videoaufzeichnung muss allerdings kritisch angemerkt werden, dass die Leinwand, auf der die Fotos projiziert werden, nicht während der gesamten Aufführung zu sehen ist. Dadurch sind bei der Videoaufzeichnung nicht alle Fotos zu sehen und der Gesamteindruck der Aufführung ist verfälscht.

Der erste Teil „Amerika“ aus der Serie „Alle Toten fliegen hoch“ hatte am 12. Oktober 2007 im Vestibül des Wiener Burgtheaters Premiere.⁴³⁷

Produktionstechnische Angaben:⁴³⁸

Regie: Joachim Meyerhoff

Ausstattung: Sabine Volz

⁴³⁴ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. S. 82.

⁴³⁵ Die Aufführung wurde am 24. Jänner 2009 im Akademietheater Wien, am 12. April 2009 im Akademietheater Wien und am 12. Juni 2010 im Akademietheater Wien besucht.

⁴³⁶ Videoaufzeichnung: „Alle Toten fliegen hoch“ Teil I - „Amerika“. DVD. Aufzeichnung der Aufführung vom 28.06.2008 im Akademietheater des Wiener Burgtheaters. Regie: Joachim Meyerhoff, Video/Schnitt: Michael Tippel. Kamera: Harry Trittnier. Dauer: 01:33:14.

⁴³⁷ Videoaufzeichnung: 01:33:06.

⁴³⁸ Programmzettel. „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1-3. Von und mit Joachim Meyerhoff. Akademietheater. Spielzeit 2007/2008.

Dramaturgie: Sibylle Dudek

Multimedia / Projektion: Michael Toppel / Michael Rambousek

Licht: Marcus Loran / Andreas Jellinek

Tontechnik: Jürgen Leutgeb / Thomas Felder

Regieassistenz: Stefanie Schmitt

Inspizienz: Gabriele Schmid

Requisite: Bernhard Bultmann / Robert Weteschnik

Bühnentechnik: Karl Weese

4.2. „Alle Toten fliegen hoch“ - Teil 1 „Amerika“

„Alle Toten fliegen hoch“ bildet eine Serie, die aus insgesamt sechs Teilen, bzw. sechs einzelnen Inszenierungen besteht. Der Schauspieler Joachim Meyerhoff erzählt von unterschiedlichen Episoden seines Lebens.

Der erste Teil „Amerika“ beschreibt seine Erfahrungen während eines Austauschjahres in den USA. Im zweiten Teil, „Zuhause in der Psychiatrie“, wird vom Aufwachen in einem Psychiatriegelände, dessen Leiter sein Vater war, berichtet. Im dritten Teil, „Die Beine meiner Großmutter“, steht das Leben und der Tod seiner Großmutter im Mittelpunkt. Der vierte Teil, „Theorie und Praxis“, beschäftigt sich mit seinem Vater und dessen Tod. „Heute wärst du zwölf“, der fünfte Teil der Serie, erzählt von Beziehungen und einer Abtreibung. Der sechste und damit letzte Teil „Ach diese Lücke, diese entsetzliche Lücke“ beschreibt den schauspielerischen Werdegang von Joachim Meyerhoff.⁴³⁹

Die einzelnen Abende sind so gestaltet, dass Joachim Meyerhoff, die meiste Zeit in einem grünen Salonsessel sitzend, die unterschiedlichen Episoden seines Lebens aus Manuskriptseiten vorliest. Zweifelsohne nimmt bei den einzelnen Inszenierungen das Lesen einen hohen Stellenwert ein. Aber kann, bzw. muss deswegen von einer Lesung gesprochen werden?

Betrachtet man zunächst die unterschiedlichen Kritiken, so ist festzustellen, dass diesbezüglich stark variierende Kategorisierungen stattfinden. So liebt man von einem

⁴³⁹ Vgl. Das Burgtheater Magazin. Nr. 5. Juni 2010, S. 11.

„autobiographischen Leseabend“⁴⁴⁰ einem Abend, der reich an Anekdoten aber „arm an Theater“⁴⁴¹ sei, oder einer „autobiografischen Erzählperformance“⁴⁴².

In diesem Zusammenhang erscheint der Aufsatz von Erika Fischer-Lichte, in dem sie auf die sogenannten „autobiographischen Performances“ der 1970er und 80er Jahre verweist, als produktiv. Die „autographischen Performances“ beziehen sich sowohl auf das alte Genre des „Geschichtenerzählens“, das in allen oralen Kulturen eine wichtige Stellung einnimmt, sowie auf die einst spezifisch literarische Gattung der Autobiografie. Während also das „Geschichtenerzählen“ in einer mündlichen Situation anzusiedeln ist, wird die Autobiografie dem schriftlichen Bereich zugeordnet. Die „autobiographischen Performances“ bestehen nun aus der Verschränkung der jeweils spezifischen Elemente. So wird, wie beim „Geschichtenerzählen“, vor einem Publikum, die, im Vergleich zur Autobiografie, je eigene Geschichte erzählt.⁴⁴³

Zwar hat er/sie, wie der/die Autor(in) einer literarischen Autobiographie, den Text zunächst geschrieben. Aber er/sie veröffentlicht ihn, indem sie ihn – wie der Erzähler eines Epos – vor einem Publikum vorträgt.⁴⁴⁴

Damit wird ersichtlich, dass auch bei der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ von einer Verbindung zwischen Autobiografie und „Geschichtenerzählen“ im Sinne der „autobiographischen Performances“ gesprochen werden kann. Allerdings bleibt noch die Frage zu klären, ob es sich bei der Inszenierung um einen Theaterabend handelt.

Diese Frage wird auch in den Kritiken oft gestellt, und es kommt dabei zu durchwegs unterschiedlichen Antworten. So beschreibt beispielsweise der „Theaterreporter“ Matthias Weigel im Rahmen des Berliner Theatertreffens, im „tt-blog“ seine ersten Eindrücke während der Stückpausen folgendermaßen:

⁴⁴⁰ Eder, Christa: Der zündende Funke. Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2009. S. 153.

⁴⁴¹ Kralicek, Wolfgang: Akteure. Being Joachim Meyerhoff. In: Theaterheute. Nr. 2. Februar 2009, S. 34-35, hier S. 35.

⁴⁴² Müry, Andres: Endlich drin. Geständnisse eines ziemlich einverstandenen Alt-Jurors. In: Theaterheute. Nr. 5. Mai 2009, S. 12-15, hier S. 15.

⁴⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedmann; Pflug, Isabel (Hg.): Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 1998. S. 21-91. hier S. 50-54.

⁴⁴⁴ Ebda. S. 54.

[...] bis jetzt spannende unterhaltsame geschichten komma wenn auch leider kein theater punkt der schauspieler meyerhoff hält sich zurück zugunsten eines fast distanzierten erzählers im opasessel punkt hoffentlich jetzt mehr theater und weniger roman [...] langsam frage ich mich was die erzählstunde beim theatertreffen macht [...]⁴⁴⁵

Bei dieser Argumentation wird einerseits das Erzählen und Lesen als Kategorie dem Theater gegenübergestellt und andererseits übersehen, dass der Abend durchaus mit theatralen Mitteln arbeitet. So wird beispielsweise mittels bläulichem Licht, die erzählte Party-Episode visuell unterstützt, oder in einer anderen Szene, ein altes Foto nachgestellt.

In einem Interview verweist Joachim Meyerhoff, auf die Frage ob es sich bei „Alle Toten fliegen hoch“ um ein Leseformat handelt, auf den Einsatz des Statisten, der in der Inszenierung den ehemaligen Todeshäftling Randy Hart spielt. Damit macht Joachim Meyerhoff auf die spezifischen Möglichkeiten des Theaters aufmerksam, die diese Inszenierung durchaus zu nutzen weiß.⁴⁴⁶

Aber das Tolle am Theater ist ja, dass allen Anwesenden, Darstellern wie Zuschauern, klar ist, dass das ein fiktionaler Ort ist. Wenn in einem Café oder in einer Buchhandlung ein Statist auftritt, der vorgibt, der ehemalige Todeshäftling Randy Hart zu sein, der in meiner Biographie tatsächlich vorkommt, aber eben schon lange nicht mehr präsent ist, dann ist da für mich eine Grenze überschritten. [...] Man würde anfangen zu lügen. Nur das Theater ist der Ort, wo man das so machen kann.⁴⁴⁷

Joachim Meyerhoff spricht in diesem Interview also nicht von einem Leseformat, sondern betont, dass es sich um eine Inszenierung handelt, in der er, als Figur, eine Geschichte erzählt.⁴⁴⁸

Aus dieser Argumentation heraus erscheint es mir sinnvoll bei der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ von einem Theaterabend zu sprechen, bei dem der Schauspieler Joachim Meyerhoff die Figur Joachim Meyerhoff spielt.

⁴⁴⁵ Weigel, Matthias: Pausentöne. In: <http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1%E2%80%933/pausentone/> Zugriff: 11.01.2011.

⁴⁴⁶ Schneider, Johannes: Ist das noch Theater, Herr Meyerhoff? In: <http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1%E2%80%933/ist-das-noch-theater-herr-meyerhoff/#more-2427> Zugriff: 11.01.2011.

⁴⁴⁷ Ebda.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebda.

4.2.1. Inhalt

Im ersten Teil „Amerika“ erzählt Joachim Meyerhoff von seinem Austauschjahr in Laramie, Wyoming.

Mit achtzehn ging ich für ein Jahr nach Amerika. Heute erzähle ich immer, dass es ein Basketballstipendium war, aber das stimmt nicht. Meine Großeltern haben den Austausch bezahlt. Aber Basketball gespielt habe ich [...] ⁴⁴⁹

Damit wird gleich in den ersten Minuten darauf aufmerksam gemacht, dass wir es mit einem Erzähler zu tun haben, der seine Geschichte durchaus zu gestalten weiß. Fakt und Fiktion werden zugunsten einer gelungenen Erzählung kombiniert.

Joachim Meyerhoff gelingt es die einzelnen Erfahrungen seines Austauschjahres zu einer unterhaltsamen und zugleich fesselnden Erzählung zu verbinden, die nicht zuletzt mit einigen pointenreichen Stellen für Lacher im Zuschauerraum sorgt. Die autobiografischen Erinnerungen werden nicht nur geschickt ausgeschmückt und zu einer plausiblen Geschichte geformt, sondern auch mit unterschiedlichen „Erinnerungsstücken“, allen voran mit den projizierten Fotografien, unterlegt. Dabei liest Joachim Meyerhoff die meiste Zeit aus seinen Manuskriptseiten. Mittels gezielter „Lese-Pausen“, die Platz für Anekdoten und zusätzliche Details geben, wird der Eindruck von einem „freien erzählen“ und einem, sich plötzlich erinnernden, Erzähler geweckt. Dies gibt der Erzählung nicht nur eine gewisse Lebendigkeit, sondern vermittelt den Eindruck von Authentizität.

Zunächst erfährt man von der Gastfamilie in Amerika und den ersten Erfahrungen auf der High School. Dort begegnet Joachim Meyerhoff, im Fach „Selbstbewusstsein - self confidence“ dem Lehrer, bzw. Coach Schuhmacher. Ein gemeinsamer Ausflug mit dem Coach führt ihn zum Staatsgefängnis von Wyoming, wo er dem deutschen Todeshäftling Randy Hart begegnet. Daraus entsteht eine „Brieffreundschaft“ und ein unvermutetes Wiedersehen in Deutschland nach dem Austauschjahr. Noch während seiner Austauschzeit, ungefähr nach den ersten vier Monaten in den USA, stirbt sein Bruder bei einem Autounfall. Trotzdem kehrt er, nach der Beerdigung in Schleswig, nach Amerika zu seiner Gastfamilie und seiner amerikanischen Freundin zurück. Mit dieser durchlebt er bei einer Whirl-Pool-

⁴⁴⁹ Videoaufzeichnung: 00:01:00 – 00:01:21.

Party in den verschneiten Rocky Mountains ein erotisches Abenteuer und amerikanisches Lebensfeeling. Zurück in Deutschland steht eines Tages Randy Hart, jener Todeshäftling aus den USA, vor seiner Tür. Aus dieser Begegnung ist, so der Erzähler, eine lebenslange Freundschaft entstanden und daher freut er sich sehr, dass „für diesen besonderen Anlass, weil alle drei Teile kommen, Randy Hart auch gekommen ist. Randy, wenn du magst, komm einfach“.⁴⁵⁰ Und tatsächlich, im Zuschauerraum steht der, durch ein Foto zuvor als Randy Hart vorgestellte Mann auf und kommt zu Joachim Meyerhoff auf die Bühne. Ein kurzes Zögern und Staunen ist aus dem Publikum zu entnehmen. Dann setzt Applaus, der dem Statisten „Randy Hart“ gilt, und als Unsicherheit des Publikums gewertet werden kann, ein. Gemeinsam sitzen die beiden „Freunde“ auf der Bühne und Joachim Meyerhoff schildert in den letzten Minuten der Inszenierung den tödlichen Autounfall seines Bruders.

4.2.2. Bühne

Im Zentrum der Bühne, relativ nahe an der Bühnenrampe, befinden sich zwei grüne Salonsessel, die vermutlich aus den 1960er oder 70er Jahren stammen. Vor den Sesseln steht ein kleiner, weißer Eistisch, auf dem einige Briefe liegen. Vom Zuschauerraum aus gesehen, auf der rechten Seite, befindet sich eine von innen beleuchtete Holzvitrine. Darin ist ein grün-grauer Wollpullover zu sehen, der sich, wie auf einem Schallplattenspieler liegend, die ganze Zeit dreht. Auf der linken Seite hängt eine ungefähr 2m hohe und 2,50m breite Leinwand herab. Auf diese Leinwand werden die unterschiedlichen Fotos projiziert. Den Bühnenhintergrund bildet eine, aus silbernen Lametta gestaltete Wand. Insgesamt erweibt sich die Bühne als ein gemütlicher, die meiste Zeit warm beleuchteter Ort.

Wie ersichtlich wird, kommen neben den projizierten Fotografien auch weitere Erinnerungsstücke zum Einsatz. So erinnert der grün-graue Pullover an den verstorbenen Bruder und die auf dem Tisch liegenden Briefe verweisen auf den Kontakt mit Randy Hart.

Die verschiedenen Quellengattungen, Briefe, Souvenirs von Reisen, Photos, Kleidungs- und Ausstattungsstücke, werden uns Belege für gelebtes Leben. Wir arrangieren sie im gar nicht mehr bloß imaginären Lebensmuseum (Köstlin 1994) zu einer erzählbaren Geschichtencollage.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Videoaufzeichnung: 01:29:57 – 01:30:05.

⁴⁵¹ Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. S. 399.

Anhand dieser Gegenstände kann einerseits eine kommunizierbare Geschichte hergestellt werden und andererseits verleihen die Erinnerungsstücke der Erzählung eine gewisse Glaubwürdigkeit. Im folgenden wird genauer auf den Einsatz der projizierten Fotografien Bezug genommen und nach deren Funktion gefragt.

4.3. Der Einsatz von Fotografien

Nach Christopher Balme können Medien im Theater sowohl repräsentiert, thematisiert wie auch realisiert werden. Daher stellt sich die Frage, inwiefern in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ das fotografische Material eingesetzt wird und welche Funktion es hat. Im Konkreten wird dabei untersucht, ob die Fotografie als Medium der Erinnerung zum Einsatz kommt. Wird die Fotografie verwendet, um Erinnerungen auszulösen? Folglich stellt sich die Frage, wer dadurch erinnert werden soll und auch an was? Oder wird durch den Einsatz von Fotos, der Bezug zum Thema Erinnerung thematisiert, bzw. reflektiert?

Um diese Fragen beantworten zu können, ist es sinnvoll in einem ersten Schritt die einzelnen Fotos zu beschreiben. Danach wird auf jene Fotos, bei denen ein Bezug zur Erinnerungsthematik ersichtlich ist, genauer eingegangen. Dabei wird auf die erarbeiteten Theorien zurückgegriffen und mithilfe der Systematik von Irina Rajewsky nach deren intermedialen Verschränkung gefragt.

4.3.1. Beschreibung der Fotos

1. Foto: Portraitfotos von High School StudentInnen
2. Foto: Gruppenfoto einer Basketballmannschaft
3. Foto: Familienfoto der amerikanischen Gastfamilie
4. Foto: Straßenschild von Wyoming
5. Foto: Joachim Meyerhoff während eines Ausflugs zum Mount Rushmore
6. Foto: Ausflugfoto, bei dem Joachim Meyerhoff den Pullover seines verstorbenen Bruders trägt

7. Foto: Joachim Meyerhoff und seine damalige Freundin Colien
8. Foto: Joachim Meyerhoff und Amy Hate beim Homecoming-Fest
9. Foto: Portaitfoto von „Randy Hart“

Ad. 1. Foto:

Bei der ersten Fotoprojektion handelt es sich um einzelne Portraitfotos, die High School StudentInnen aus den 1980er Jahren zeigen. Diese werden zu einem großen Foto, das sich aus je vier Einzelfotos in zwei Reihen zusammensetzt, montiert. Die einzelnen Portraitfotos werden in einem Abstand von ungefähr einer halben Minute, immer wieder gewechselt. Zu sehen sind diese Fotos, die an ein High School Jahrbuch erinnern, bereits vor dem eigentlichen Beginn der Aufführung. Die Fotos können als „Einführung“ in die Erzählung verstanden werden. Sie vermitteln eine zeitliche Information (80er Jahre) und mit dem Titel der Inszenierung verbunden („Amerika“), verweisen sie auf den Ort der Erzählung.

Ad. 2. Foto:

Das zweite Foto zeigt ein Gruppenfoto einer amerikanischen Basketballmannschaft, in der Joachim Meyerhoff während seines Austauschjahres gespielt hat. Indem Joachim Meyerhoff auf den Trainer „Coach Parker“ verweist - „das ist der da ganz links, mit der kurzen Hose [...]“⁴⁵² wird ein direkter Bezug zum Foto hergestellt und es kann von einer *expliziten Systemerwähnung* gesprochen werden. Durch das Foto werden den ZuschauerInnen konkrete Informationen vermittelt und die Erzählung wird visuell unterstützt. Das Foto dient demnach auch zur Herstellung von Authentizität. Interessant ist dabei die Verbindung von Text und visueller Ebene. Wie bereits erwähnt, macht Joachim Meyerhoff in den ersten Minuten darauf aufmerksam, dass Erinnerungen nach den jeweils aktuellen Bedürfnissen gestaltet werden. Daher möchte ich nochmals auf die besagte Textstelle zurückkommen:

Heute erzähle ich immer, dass es ein Basketballstipendium war, aber das stimmt nicht. Meine Großeltern haben den Austausch bezahlt. Aber Basketball gespielt habe ich [...]⁴⁵³

Kurz danach verweist Joachim Meyerhoff auf das Foto, das den Trainer „Coach Parker“ zeigt. Vermeintliche Zweifel, ob der Erzähler überhaupt Basketball gespielt hat, werden damit

⁴⁵² Videoaufzeichnung: 00:01:42 – 00:01:44.

⁴⁵³ Videoaufzeichnung: 00:01:06 – 00:01:21.

zurückgewiesen. Das Foto, das natürlich auch gestellt oder retuschiert sein könnte, vermittelt eine gewisse Authentizität und verschafft dem Erzähler, bzw. der Erzählung Glaubwürdigkeit.

Ad. 3. Foto:

Auch das dritte Foto, auf dem die amerikanische Gastfamilie und Joachim Meyerhoff zu sehen sind, vermittelt den ZuschauerInnen Informationen. Die einzelnen Personen werden vorgestellt und kurz beschrieben. Das Foto unterstützt die narrative Ebene und schafft, wie bereits die zweite Fotografie, Authentizität. Stefanie Schmitt, die als Regieassistentin bei der Produktion beteiligt war, verweist auf den erläuternden Charakter und die beglaubigende Funktion, die einige Fotos einnehmen.⁴⁵⁴

Ad. 4. Foto:

Dieses Foto zeigt ein Straßenschild von Wyoming, umgeben von einer weiten Prärielandschaft durch die sich ein Highway zieht. Dadurch entsteht ein „Amerika-Feeling“ und es werden „klischeehafte“, amerikanische Landschaftsbilder generiert. Stefanie Schmitt macht auf den illustrativen Charakter dieses Bildes aufmerksam.⁴⁵⁵ Mittels der Textebene wird ein Bezug zu dem gezeigten Bild hergestellt.

Wir redeten wenig, lagen tief in den gepolsterten Autositzen und fuhren gemächlich durch die menschenverlassene Landschaft über den Highway.⁴⁵⁶

Das Foto hilft die erzählte Stimmung zu betonen. Nach Irina Rajewsky kann hierbei von einer *evozierenden Systemerwähnung*, bei der eine Ähnlichkeitsbeziehung des Bezugssystem suggeriert wird, gesprochen werden.

Ad. 5. Foto:

Das fünfte Foto zeigt Joachim Meyerhoff, vor der Mount Rushmore Kulisse für ein typisches Ausflugsfoto, posierend. Er steht im Bildzentrum mit Blick in die Kamera und ist bis zu den Hüften abgebildet. Im Hintergrund sieht man die aus Stein gehauenen Präsidenten. Joachim Meyerhoff trägt eine weiße Hose, ein weißes T-shirt und darüber eine blaue Jeansjacke. Er hat eine lockige Kurzhaarfrisur und eine Sonnenbrille auf. Die genaue Beschreibung des Fotos ist, für die weitere Analyse deshalb so wichtig, da Joachim Meyerhoff auf der Bühne die

⁴⁵⁴ Vgl. „e-mail-Korrespondenz“ mit Stefanie Schmitt. Februar 2011. Unterlagen sind beim Verfasser.

⁴⁵⁵ Vgl. „e-mail-Korrespondenz“ mit Stefanie Schmitt.

⁴⁵⁶ Videoaufzeichnung: 00:22:41 – 00:22:51.

gleiche Kleidung wie auf dem Foto anzieht und sich vor dieses Foto stellt. Dieses Bild ist also in Hinblick auf deren intermediale Verschränkung sehr aufschlussreich und wird daher an späterer Stelle (4.3.3.) genauer analysiert.

Ad. 6. Foto:

Dieses Foto ist entstanden als Joachim Meyerhoff, nach der Beerdigung seines Bruders in Deutschland, wieder in Amerika war. Es zeigt ihn während eines Ausflugs, bei dem er den grün-grauen Strickpullover seines verstorbenen Bruders trägt. Dabei handelt es sich um jenen Pullover, der seit Beginn der Aufführung in der Holzvitrine liegt. Joachim Meyerhoff steht auf, zieht sich diesen Pullover an und erzählt, dass „[...] das einzige was ich damals von meinem Bruder mitnahm, [...] dieser grüne Pullover“⁴⁵⁷ war. Sowohl der Pullover, wie auch das Foto, auf dem er jenen Strickpullover an hat, schaffen eine Verbindung zu der Erzählung. Die Erinnerungstücke, bzw. Requisiten, die ein Erinnerungsstück simulieren, dienen damit auch zur Beglaubigung der Erzählung. Stefanie Schmitt merkt dazu an, dass dadurch eine Verbindung zwischen der Realität des Erzählens, also der Realität des Theaterabends, und der Realität des erzählten Moments entsteht.⁴⁵⁸

Ad. 7. Foto:

Das Foto zeigt Joachim Meyerhoff mit seiner damaligen Freundin Colien. Eng umschlungen, sitzen sie, mit dem Rücken zur Kamera, vor einer weiten Prärielandschaft. Auch bei diesem Bild ist die intermediale Verschränkung und die damit gewonnene Bedeutung sehr wichtig und wird deshalb im Abschnitt (4.3.4.) genauer analysiert.

Ad. 8. Foto:

Das achte Foto stellt eine Portraitaufnahme von Joachim Meyerhoff mit seiner damaligen „Homecoming-Fest“ Begleitung, Amy Hate, dar. Es ist eine schwarz/weiß Aufnahme, die das „Pärchen“ in ihrer Ball-Garderobe zeigt. Bedeutend ist dabei, wie Joachim Meyerhoff das Foto in seine Erzählung mit einbezieht:

Ich hatte auch noch die große Ehre, zusammen mit Amy Hate zum Homecoming Fest zu gehen. [*Blick auf Foto*] Da wurde ein Frack – ein Tuxedo – geliehen. Und Amy Hate und ich wir waren im German-Club, im Deutsch-Kurs [*greift zum Wasserglas; beginnt „freies“ erzählen*] das war ... ne das war kein Kurs, das war

⁴⁵⁷ Videoaufzeichnung: 01:00:08 – 01:00:13.

⁴⁵⁸ Vgl. „e-mail-Koresspondenz“ mit Stefanie Schmitt.

so ein Club [*kurzer Blick auf Foto*] dam, dam – da lernte man Schuhplatteln und solche Sachen [*trinkt einen Schluck und stellt Glas wieder am Boden; erneuter und relativ langer Blick (ca. 5sec.) auf das Foto*] ja [*weiterhin Blick*] grauenhaft [*Publikum lacht*]⁴⁵⁹

Mit Irina Rajewsky kann hierbei von einer *expliziten Systemerwähnung* gesprochen werden. Sowohl die Blicke, wie auch der Kommentar über sein damaliges Aussehen, sind als ein „Reden-über“ zu werten und stellen damit eine explizite Verbindung zum Foto dar. Das Foto liefert den ZuschauerInnen Information über das damalige Aussehen von Joachim Meyerhoff und macht die Erzählung damit „anschaulicher“ und glaubwürdiger. Außerdem findet ein Wechsel vom Lesen zum „freien“ Erzählen statt. Dadurch entsteht eine unmittelbare Verbindung zur Fotografie, die durch den relativ lang andauernden Blick Joachim Meyerhoffs, sowie dessen Kommentar zum Foto, unterstützt wird. Durch das „freie“ Erzählen entsteht der Eindruck einer spontan einsetzenden Erinnerung, die durch das Foto hervorgerufen wird. Der Moment des „freien“ Erzählens und der damit verbundene Eindruck, eines sich erinnernden Erzählers wird anhand des siebten Fotos im Abschnitt 4.3.4. genauer analysiert.

Ad. 9. Foto:

Das letzte Foto ist ein Portraitfoto von „Randy Hart“, das er Joachim Meyerhoff in einem Brief mitgeschickt hat. Dabei handelt es sich um ein Foto aus dem Privatbestand des Statisten.⁴⁶⁰ Dieses Bild erweckt den Eindruck, dass es sich in der Endszene, in der Joachim Meyerhoff „Randy Hart“ auf die Bühne bittet, tatsächlich um den ehemaligen Todeshäftling Randy Hart handelt. Das Foto wird also eingesetzt, um die Erzählung zu bestärken und ihr Wahrhaftigkeit zu verleihen.

Durch die Beschreibung der einzelnen Fotografien wird deutlich, dass es sich bei den projizierten Fotos um vermeintlich private Aufnahmen handelt, die aus dem erzählten Zeitabschnitt stammen. Es konnte allerdings gezeigt werden, dass sowohl das vierte Foto (Straßenschild von Wyoming) wie auch das neunte Foto (Portraitfoto von „Randy Hart“) nicht aus dem privaten Album entnommen sind, sondern für die Inszenierung angefertigt, bzw. ausgesucht wurden. Nichts desto trotz stellen die Fotografien, aus Sicht des Publikums, private Momente und damit Erinnerungen des Erzählers, bereit. In dieser Hinsicht dienen sie

⁴⁵⁹ Videoaufzeichnung: 01:14:47 – 01:15:18.

⁴⁶⁰ Vgl. „e-mail-Koresspondenz“ mit Stefanie Schmitt.

vor allem zur Beglaubigung und visuellen Unterstützung der erzählten Autobiografie. Die „privaten“ Momente aus dem Fotoalbum werden mittels der Erzählung zu einer kommunizierbaren und glaubwürdigen Autobiografie verbunden.

4.3.2. Autobiografie und Fotografie

Wie bereits im 2. Kapitel erörtert wurde, können Fotografien zur Konstruktion einer Autobiografie herangezogen werden. Die Fotos dienen dabei als „visuelle Belege“ die, nach den jeweiligen Bedürfnissen des Individuums, zusammengestellt und zu einer sinnstiftenden Lebensgeschichte verbunden werden.⁴⁶¹

Als Mittel der Ich-Dokumentation und Ich-Konstruktion wird das Lichtbild (Bildspur) mit oder statt der Autobiographie (Wortspur) zur Selbstlebensbeschreibung eingesetzt, und zwar nicht nur im Bereich des Privaten, Alltäglichen, sondern auch in Kunst und Literatur [...] ⁴⁶²

In Verbindung mit der autobiografischen Erzählung können die fragmentarischen Einzelbilder kontextualisiert werden. Die Sprache bietet die Möglichkeit wichtige Bildelemente zu betonen, abgebildete Personen zu beschreiben und die einzelnen Fotografien zu einer sinnvollen Lebensgeschichte zu verbinden.⁴⁶³ Dadurch können auch Personen, die bei den abgebildeten Ereignissen nicht teilgenommen haben, in die Geschichte miteinbezogen werden.⁴⁶⁴

Diese Geschichte muß kommunizierbar sein, sie muß sich an den erwarteten, möglichen Performanzsituationen orientieren und in diesen akzeptiert werden können. Insofern richtet sich die Konstruktion der eigenen Biographie am Horizont der Resonanz aus.⁴⁶⁵

Betrachtet man das gesamte fotografische Material in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“, so ist festzustellen, dass die einzelnen Fotografien den Rahmen der Erzählung bilden. Wie beim Durchblättern, bzw. Präsentieren eines Fotoalbums, wird auch in der Inszenierung eine Lebensgeschichte konstruiert. Dabei steht allerdings die schriftlich verfasste Autobiografie, die durch die Fotografien unterstützt wird, im Mittelpunkt.

⁴⁶¹ Vgl. Blazejwski, Susanne: Bild und Text. S. 83.

⁴⁶² Ebda. S. 16f.

⁴⁶³ Vgl. Ebda. S. 104.

⁴⁶⁴ Vgl. Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. S. 400.

⁴⁶⁵ Ebda. S. 406.

Die Fotografien wirken wie „Überschriften“, die die einzelnen Episoden einleiten, diese visuell unterstützen und der Erzählung damit Glaubwürdigkeit verleihen. In diesem Sinn verweist beispielsweise das dritte Foto auf den erzählten Abschnitt über die Gastfamilie und zeigt den ZuschauerInnen darüber hinaus die in der Erzählung vorkommenden Personen. Damit wird nicht nur Nähe zu der erzählten Geschichte hergestellt, sondern auch Authentizität erzeugt. Dabei muss allerdings jede/r ZuschauerIn selbst entscheiden, inwieweit der Erzählung, bzw. dem Erzähler geglaubt werden kann.

Wie die Photographie erschafft die Autobiographie eine 'zweite Wirklichkeit', die keineswegs undifferenziert mit der außer-literarischen 'ersten' Realität gleichzusetzen ist.⁴⁶⁶

Wie bereits gezeigt wurde, ist es der Erzähler selbst, der gleich zu Beginn der Aufführung darauf aufmerksam macht, seine Lebensgeschichte nach den jeweils aktuellen Bedürfnissen gestalten zu können. So ist beispielsweise das neunte Foto, das ein vermeintlich mitgeschicktes Portraitfoto von Randy Hart darstellt, ein, für die Inszenierung angefertigtes Bild. Der/Die ZuschauerIn muss dabei selbst entscheiden, ob er/sie dem Erzähler glaubt, dass es sich bei der Figur und damit auch auf dem Foto, wirklich um Randy Hart oder eben um einen Statisten handelt.

Der Autobiograph [...] nutzt wie der Photograph die besondere Glaubwürdigkeit seines Mediums lediglich aus, um mit den einstmals unproblematischen Kategorien von Wahrheit und Fiktion zu spielen.⁴⁶⁷

Auf die Frage, ob er in der Inszenierung die volle Wahrheit erzählt oder lügt, spricht Joachim Meyerhoff von einer „Übermalung der Wahrheit“, und merkt an, dass er das Erfinden auch als Motor der Erinnerung versteht:⁴⁶⁸

Die Auswahl der Erinnerung, das Verdrängen, das Kitten der Erinnerungslücken; da fängt Erfindung schon an. Wer weiß denn, was er wirklich erlebt hat und was ihm nur erzählt worden ist? [...] Ohne die Brücke der Fiktion wäre ich auf manche Erinnerungen nie gekommen.⁴⁶⁹

Damit verweist Joachim Meyerhoff auf den Prozess des Erinnerns, der bei der Erarbeitung des Stückes sicher eine wichtige Rolle gespielt hat. Es muss allerdings betont werden, dass es

⁴⁶⁶ Blazejewski, Susanne: Bild und Text. S. 96.

⁴⁶⁷ Ebda. S. 96.

⁴⁶⁸ Vgl. Kümmel, Peter: Alle meine Toten. In: Die Zeit, Nr. 51. 11.12.2008.

⁴⁶⁹ Ebda.

sich um eine Inszenierung handelt, die als Ergebnis funktionieren soll, und daher die Frage nach der Wahrheit nicht im Mittelpunkt steht. Sibylle Dudek, die als Dramaturgin an der Inszenierung beteiligt war, erzählt in einem Interview, dass es für sie nicht relevant sei, was Fakt und was Fiktion ist, sondern, dass „die Texte als solche funktionieren – dass sie wirken und auch unterhalten.“⁴⁷⁰ Die Lebensgeschichte muss also kommunizierbar sein und orientiert sich daher an der jeweiligen Performanzsituation.⁴⁷¹

4.3.3. Der vergangene Augenblick

In diesem Abschnitt möchte ich nochmals auf das fünfte Foto, das Joachim Meyerhoff vor der Mount Rushmore Kulisse zeigt, zurückkommen. Diese Szene ist in Hinblick auf das gezeigte Foto sehr bedeutungsvoll, da nicht nur ein Bezug zu dem Foto hergestellt wird, sondern, durch die mediale Verschränkung, gleichzeitig die Fotografie als Medium mitreflektiert wird. Um auf den intermedialen Bezug und dessen Bedeutung eingehen zu können, wird zunächst die Szene kurz beschrieben.

Während das Lied „Why Worry“ von den Dire Straits eingespielt wird, beginnt Joachim Meyerhoff, weiterhin im grünen Salonsessel sitzend, zu lesen:

Am 5. November, ich war schon über vier Monate in Laramie, da lag ich in meinem Zimmer und hörte Musik. Dire Straits.⁴⁷²

Danach legt Joachim Meyerhoff seine Manuskriptseiten zur Seite, steht auf und geht zurück zur „Lametta-Wand“. Dort zieht er sich eine weiße Jogginghose, ein weißes T-shirt sowie eine blaue Jeansjacke an und setzt sich eine lockige Kurzhaarperücke und eine Sonnenbrille auf. Anschließend geht er zur Leinwand und stellt sich mit dem Rücken zum Publikum vor das projizierte Foto. Dieses zeigt Joachim Meyerhoff, im selben Gewand, während eines Ausflugs zum Mount Rushmore. Für einen kurzen Augenblick steht er, schweigend, auf das nachgestellte Foto blickend, seinem „früheren Selbst“, gegenüber. Dann geht er zurück zum Sessel, setzt sich nieder und beginnt weiter zu lesen. Dabei erfährt das Publikum von einem Anruf seiner Eltern, die ihm vom tödlichen Autounfall seines Bruders informieren.

⁴⁷⁰ Becker, Kristin: Ein schmaler Grat. In: <http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1%E2%80%9333/ein-schmaler-grad/#more-2104> Zugriff: 11.01.2011.

⁴⁷¹ Vgl. Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. S. 406.

⁴⁷² Videoaufzeichnung: 00:50:48 – 00:51:01.



Abb.1

Bei dieser Szene erweist sich eine genaue Analyse mit Hilfe der Methodik von Irina Rajewsky als äußerst aufschlussreich. Indem auf ein konkretes Foto Bezug genommen wird, kann zunächst von einer Einzelreferenz gesprochen werden. Für die RezipientInnen wird dadurch ein deutlicher Rekurs auf das Bezugssystem ersichtlich und es handelt sich daher auch um eine *explizite Systemerwähnung*. Diese hat eine rezeptionslenkende Kraft und kann als Hinweis auf weitere intermediale Systemreferenzen verstanden werden. Indem sich Joachim Meyerhoff das Gleiche, wie auf dem Foto, anzieht, reproduziert er inhaltliche Elemente des Bezugssystems und es kann im weiteren von einer (*teil-*) *reproduzierenden Systemerwähnung* gesprochen werden. Durch die Reproduktion medienunspezifischer Elemente wird auf das jeweilige Bezugssystem an sich verwiesen, und medienspezifische Elemente des Bezugssystems werden evoziert.⁴⁷³ Mittels der Kostümierung und dem kurzen Moment vor der projizierten Fotografie, verweist Joachim Meyerhoff auf den Augenblickscharakter einer Fotografie und macht auf deren Vergangenheitsbezug, sowie deren Ausschnitthaftigkeit aufmerksam. Wie einst für das Foto, vor der Mount Rushmore Kulisse posierend, steht er jetzt vor dem projizierten Foto und verweist damit auf das Festhalten eines

⁴⁷³ Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. S. 113.

Augenblicks mittels der Fotografie. Durch die Reproduktion von inhaltlichen Elementen des Fotos, wird also das mediale System der Fotografie evoziert und es kann von einer *(teil-)reproduzierenden Systemerwähnung* gesprochen werden. Mittels der Kostümierung wird der Augenblick vor der Kamera, nicht nur nachgestellt, sondern auch auf die besondere Zeitlichkeit einer Fotografie verwiesen. Der Vergangenheitsbezug wird außerdem durch den Einsatz jener Musik, die der Erzähler bereits damals, am 5. November gehört hat, verstärkt. Dadurch werden die erzählten Erinnerungen visualisiert und die ZuschauerInnen in die Zeit der Erzählung versetzt.

In Anlehnung an die Fototheorie ist festzuhalten, dass eine Fotografie ein „Ausschnitt aus einem größeren zeitlichen Kontinuum“⁴⁷⁴ ist. Ein Foto ist daher als Fragment zu verstehen, das in seiner Aussagekraft beschränkt, und daher auf zusätzliche Erläuterungen angewiesen ist. Im Falle der Inszenierung ist es der Erzähler, der die Fotos kontextualisiert.⁴⁷⁵ Wie bereits erwähnt wurde, obliegt dem Erzähler dadurch die Möglichkeit die Fotografien und seine Erinnerungen nach den jeweiligen Bedürfnissen, bzw. nach den Bedürfnissen der Inszenierung zu gestalten. Timm Starl macht darauf aufmerksam, dass Fotografien, wie auch Erinnerungen „dem Gewesenen zugetan und der Gegenwart verpflichtet“⁴⁷⁶ sind.

4.3.4. „Der Erzähler erinnert sich“ - Erinnerung vs. Gedächtnis

Anhand des siebten Fotos, das Joachim Meyerhoff mit seiner damaligen Freundin Colien, auf eine weite Prärielandschaft blickend, zeigt, wird auf den Unterschied zwischen dem Gebrauch einer Fotografie als „Gedächtnis“ und einer Fotografie als Erinnerungsanlass, eingegangen.

Colien; Colien und ich, wir fahren in die Prärie. Und sie zeigte mir, wie im Präriegras noch sichtbar [*kurzer Blick zum Foto*] und sich bis zum Horizont dahinschlängelnden Reifenspuren der ersten Siedler [*wendet sich zum Foto und deutet darauf*] **das sieht man nur, wenn man es weiß** [*kurzes Lachen aus dem Publikum*] da hinten da ist so eine Spur, tatsächlich der ersten Siedler, das konnte man noch wie so einen langen Weg, einen langen Strich gen Horizont sehen, weil das die damalige Verbindung war [*unverständlich*] und Leramie durch.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Autsch, Sabiene: Erinnerung – Biographie – Fotografie. S. 49.

⁴⁷⁵ Vgl. Ebda. S. 49.

⁴⁷⁶ Starl, Timm: Knipser. S. 148.

⁴⁷⁷ Videoaufzeichnung: 01:13:06 – 01:13:34.

Interessant, und daher auch visuell hervorgehoben, ist die Bemerkung, dass die Spuren der ersten Siedler nur dann zu erkennen sind, wenn man weiß, dass sie da sind. Nach der Methodik von Irina Rajewsky kann dabei von einer *expliziten Systemerwähnung*, die sich auf den „discours“ bezieht und damit das Bezugssystem in seiner medialen Bedingtheit thematisiert, gesprochen werden. Einerseits wird ein direkter Bezug zum Foto hergestellt und andererseits wird auf den erläuternden Kontext, ohne den viele Fotografien nicht verständlich, bzw. für fremde BetrachterInnen nicht voll erschließbar sind, aufmerksam gemacht. Dadurch wird gleichzeitig auf die Position der ZuschauerInnen verwiesen, die, im Gegensatz zum Erzähler, bei den Aufnahmen nicht selbst anwesend waren. Durch die Fotografie wird die Erzählung visuell unterstützt und die ZuschauerInnen bekommen, wie bereits bei der zweiten oder dritten Fotografie, Informationen vermittelt. In dieser Hinsicht ist von einem Gebrauch der Fotografie als „Gedächtnis“ zu sprechen. Demgegenüber kann der Erzähler, als intimer Betrachter, die Fotografien neben ihrer Gedächtnisfunktion auch als Erinnerungsanlass nutzen, und sie über das Sichtbare hinaus, kontextualisieren und narrativ ergänzen. Daher stellt sich im weiteren die Frage, ob Joachim Meyerhoff die Fotografien als Anlass für Erinnerungen nutzt.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, einzelne Aufführungen miteinander zu vergleichen. Während Joachim Meyerhoff bei der Aufführung vom 28. Juni 2008, die mir als Videoaufzeichnung zu Grunde liegt, nicht weiter auf das siebte Foto eingeht, wird sowohl bei der Aufführung vom 24. Jänner 2009 wie auch bei jener vom 12. Juni 2010 näher auf das Foto eingegangen. Einerseits bleibt er bei diesen Aufführungen nicht in seinem Sessel sitzen, sondern deutet direkt, vor der Projektionswand, auf die Spuren der ersten Siedler und andererseits erwähnt er, wie das Foto zustande gekommen ist. Er erklärt, dass sie die Kamera auf einen Stein gestellt haben und nach einigen Versuchen, mittels Selbstauslöser, dieses Foto angefertigt haben.

Durch die frei erzählten Anekdoten, entsteht der Eindruck, dass sich Joachim Meyerhoff, durch die Fotos ausgelöst, an jene Begebenheiten erinnert. Durch den Vergleich mit den unterschiedlichen Aufführungen wird dieser Eindruck zunächst bestätigt. Da es sich allerdings um eine Inszenierung und nicht um ein tatsächlich frei stattfindendes Erzählen handelt, ist anzunehmen, dass auch das vermeintliche Erinnern Teil dieser Inszenierung ist. Diese Annahme wird durch die Regieassistentin Stefanie Schmitt, die anmerkt, dass in der Textfassung von Joachim Meyerhoff sowohl die Bildwechsel, wie auch die „Improvisations-

Passagen“ vermerkt sind, bestätigt. Bei den „Improvisations-Passagen“ handelt es sich einerseits um einzelne Stichwörter und andererseits um längere Textpassagen, auf die der Schauspieler Joachim Meyerhoff, in unterschiedlicher Intensität und von der jeweiligen Abendstimmung abhängig, zurückgreifen kann.⁴⁷⁸

Dabei erscheint es allerdings auch nicht wichtig, ob sich der Schauspieler Joachim Meyerhoff in jenen Momenten tatsächlich, durch Fotos ausgelöst, an etwas erinnert, sondern, dass mit diesen Passagen auf die Fotografie als möglicher Erinnerungsanlass verwiesen wird. Es kann also davon gesprochen werden, dass sich die Figur „Joachim Meyerhoff“ in der Inszenierung, durch die Fotos ausgelöst, an einzelne Begebenheiten erinnert, der Schauspieler Joachim Meyerhoff die Fotos aber nicht als Erinnerungsanlass nützt.

4.4. Fazit

Wie gezeigt werden konnte, handelt es sich bei den eingesetzten Fotografien um vermeintlich private Aufnahmen, die vor allem zur visuellen Unterstützung und Beglaubigung der erzählten Erinnerungen dienen. Die, nicht immer aus dem privaten Fotoalbum entnommenen, Fotografien werden gemeinsam mit der Erzählung zu einer kommunizierbaren und glaubwürdigen Autobiografie verbunden.

Die projizierten Fotografien kommen zwar als Erinnerungsmedien zum Einsatz, aber nicht in dem Sinne, dass damit Erinnerungen beim Publikum geweckt werden. Für die ZuschauerInnen stellen die gezeigten Fotos Informationen bereit und werden daher in ihrer Funktion als Speicher, bzw. als „Gedächtnis“ genutzt. Durch den Einsatz wird allerdings auch der Eindruck, eines sich erinnernden Erzählers erzeugt, und die Fotografie als Medium thematisiert und reflektiert. Dabei wird auf den „Augenblick-Charakter“, den Vergangenheitsbezug sowie auf den Wahrheitsanspruch einer Fotografie aufmerksam gemacht.

Das, in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“, eingesetzte fotografische Material verweist damit sowohl auf den Modus der „Externalisierung“, bei dem

⁴⁷⁸ Vgl. „e-mail-Koresspondenz“ mit Stefanie Schmitt.

Fotos als „Speicher“ dienen und Informationen bereitstellen können, sowie auf die erinnerungsauslösende Funktion einer Fotografie. Während also für die ZuschauerInnen die Fotografie als „Gedächtnis“ zum Einsatz kommt, verweist die Figur Joachim Meyerhoff auf die Möglichkeit Fotografien als Erinnerungsanlass zu nutzen.

5. Resümee

Als Medium der Erinnerung werden der Fotografie unterschiedliche Funktionen zugesprochen. Diese sind von den jeweiligen Gebrauchsweisen, Kontexten und den BetrachterInnen-Verhältnis abhängig. Wie gezeigt werden konnte, ist dabei zwischen der Funktion als Gedächtnisspeicher und der Funktion als Erinnerungsanlass zu unterscheiden.

In ihrer Funktion als „Gedächtnis“, wird die Fotografie als Speichermedium verstanden, das Informationen aufzeichnen und zu einem späteren Zeitpunkt wieder bereitstellen kann. Daher ist bei der Fotografie als Speicher von semantischen Gedächtnisprozessen zu sprechen, bei denen Wissensbestände, ohne ein raumzeitliches Wiedererleben, abgerufen werden können. Besonders in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung, wurde die Fotografie als „perfekter Speicher“ angesehen, der, aufgrund der mechanisch und physikalischen Funktionsweise, eine genaue Abbildung der Realität ermöglicht. Es wurde allerdings ersichtlich, dass die Fotografie als ein Artefakt verstanden werden muss, das manipulierbar ist und die Realität nach eigenen optischen Regeln abbildet. Denn es ist bekanntlich eine „andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht.“⁴⁷⁹

Im Gegensatz dazu kann die Fotografie auch als Anlass für an ihr ansetzende Erinnerungsprozesse verstanden werden. Die Fotografie dient dabei als Auslöserimpuls für episodische Gedächtnisprozesse, die ein Wiedererleben von Ereignissen eines früheren Selbst, in ihrem jeweiligen raumzeitlichen Kontext, ermöglichen. Das der analogen Fotografie zugrunde liegende Prinzip der Indexikalität bindet die Aufnahme an ihren Anlass und verweist damit auf das Ereignis, das sie hervorgebracht hat. Dadurch erzeugt die Fotografie Spuren, die nicht als ikonische Repräsentation, sondern als Resultat der Vergangenheit zu verstehen sind. Für BetrachterInnen, die das abgebildete Ereignis selbst erlebt haben, kann die Spur sodann als Anlass von Erinnerungen, die über das Sichtbare hinaus kontextualisiert werden können, dienen. Fotografien stellen folglich einen möglichen Erinnerungsanlass, an den eine soziokulturell geprägte Konstruktivität des Bildes anschließen kann, dar.

Anhand der Inszenierungsanalyse von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ konnte gezeigt werden, dass das eingesetzte fotografische Material sowohl in der Funktion als

⁴⁷⁹ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Fotografie. S. 202.

„Gedächtnis“ wie auch als Erinnerungsanlass zum Einsatz kommt. Für die ZuschauerInnen stellen die gezeigten Fotografien Informationen bereit, die durch den Erzähler Joachim Meyerhoff kontextualisiert und zu einer zusammenhängenden Geschichte verbunden werden. Dadurch unterstützen die Fotografien die erzählte Autobiografie und verschaffen ihr Authentizität. Gleichzeitig wird durch den Einsatz des fotografischen Materials der Eindruck, eines sich erinnernden Erzählers erzeugt, und die Fotografien werden dadurch als Medien der Erinnerung thematisiert und reflektiert. Die, in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ projizierten Fotografien verweisen damit sowohl auf den Gebrauch einer Fotografie als Speicher, wie auf den Einsatz als Erinnerungsanlass.

Es wurde also ersichtlich, dass bei der Fotografie als Medium der Erinnerung eine qualitative und begriffliche Differenzierung wichtig und sinnvoll erscheint. Eine Fotografie kann demnach sowohl als Speichermedium, das Informationen bewahrt und damit zum Ersatz von Erinnerungen wird, wie auch als Anlass, für an ihr ansetzende Erinnerungsprozesse, genutzt und verstanden werden.

6. Literaturverzeichnis

Affenzeller, Margarete: Photographie und Erinnerung. Gedächtnistheoretische Aussagen als Beschreibungskriterien der (Privat)Photographie im Kontext ihrer Verwendung in der Geschichtswissenschaft. Wien: Dipl.-Arb., 1996.

Amelunxen, Hubertus v.: Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum. In: Amelunxen, Hubertus v.; Iglhaut, Stefan; Rötzer, Florian (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden (u.a.): Verlag der Kunst, 1996. S. 116-123.

Amelunxen, Hubertus v.; Iglhaut, Stefan; Rötzer, Florian (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden (u.a.): Verlag der Kunst, 1996.

Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1). S. 45-60.

Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. S. 114-140.

Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. Eine Replik. In: Benseler, Frank; Blanck, Bettina (u.a.) (Hg.): Erwägen, Wissen, Ethik (EWE). Streitforum für Erwägungskultur. Stuttgart: Lucius und Lucius Verlagsgesellschaft, 2002. (Jahrgang13, Heft 2). S. 183-190.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck, 2006.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H. Beck, 2. Auflage dieser Ausgabe, 1999.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Verlag C.H. Beck, 1999.

Assmann, Aleida: Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis. Zwei Modi der Erinnerung. In: Platt, Kirstin; Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerung und kollektive Identitäten. Opladen: Leske + Budrich, 1995. S. 169-185.

Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

Autsch, Sabiene: Erinnerung – Biographie – Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert. Hg. v. Friedrich Beck, Botho Bachmann (u.a.). Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2000. (=Potsdamer Studien; 14).

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium Verlag, 2004. (=Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten; 5). S. 13-31.

Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium Verlag, 2004. (=Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten; 5).

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 3., durchgesehene Auflage, 2003.

Bannasch, Bettina (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. mediale Repräsentationen der Schoah. Frankfurt am Main (u.a.): Campus, 2004.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1989.

Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 11-27.

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 28-46.

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Baudelaire, Charles: Das moderne Publikum und die Fotografie. 1859. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I. S. 110-113.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Fotografie. 1931. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band II. S. 200-213.

Blazejewski, Susanne: Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' »L'Amant« und Michael Ondaatjes »Running in the family«. Hg. v. Manfred Schmeling. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2002. (=Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 19).

Boltanski, Luc: Die Rhetorik des Bildes. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. S. 137-163.

Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. S. 85-109.

Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006.

Brunold-Bigler, Ursula; Bausinger, Hermann (Hg.): Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang, 1995.

Castel, Robert: Bilder und Phantasiebilder. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc (u.a.) (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. S. 235-266.

Coy, Wolfgang: Mit fotografischem Gedächtnis. In: Amelunxen, Hubertus v.; Iglhaut, Stefan; Rötzer, Florian (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden (u.a.): Verlag der Kunst, 1996. S. 67-72.

Deppner, Martin Roman: Bild und Gedächtnis. Eine Problemskizze. Beitrag zum 22. Fotosymposium 2001. Bild und Gedächtnis. In: Deppner, Martin; Jäger, Gottfried (Hg.): Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979 – 2009. Bielefeld: Kerber PhotoART, 2010. S. 317-329.

Deppner, Martin; Jäger, Gottfried (Hg.): Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979 – 2009. Bielefeld: Kerber PhotoART, 2010.

Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. In: Schmitt, Julia; Tagsold, Christian (u.a.) (Hg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen: Leske+Budrich, 2000. (=Forschung Soziologie; 73).

Draaisma, Douwe: Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses. Darmstadt: Primus Verlag, 1999.

Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns. Medien des Gedächtnisses aus psychologischer Perspektive. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1). S. 61-82.

Eder, Christa: Der zündende Funke. Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2009.

Erdmann, Eva: *mémoire involontaire*. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 367-368.

Erll, Astrid: *Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung*. In: Frank, Michael C.; Rippl, Gabriel (Hg.): *Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. S. 87-98.

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005.

Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1).

Fiebach, Joachim: *Piscator, Brecht und Medialisierung*. In: Schwaiger, Michael (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004. S. 112-126.

Fischer-Lichte, Erika: *Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedmann; Pflug, Isabel (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 1998. S. 21-91.

Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedmann; Pflug, Isabel (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 1998.

Folkers, Horst: *Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung*. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. S. 363-377.

Frank, Michael C.; Rippl, Gabriel (Hg.): *Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979.

Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH, 2009. (=Zur Einführung; 366).

Großklaus, Götz: Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1995.

Guibert, Hervé: Phantom-Bild. Über Photographie. Leipzig: Reclam, 1993.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Hg. v. Heinz Maus; Friedrich Fürstenberg. Berlin/Neuwied: Luchterhand Verlag, 1966. (=Soziologische Texte; 34).

Haverkamp, Anselm: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus. In: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. (=Poetik und Hermeneutik; 15). S. 47-66.

Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. (=Poetik und Hermeneutik; 15).

Holmes, Oliver Wendell: Das Stereoskop und der Stereograph. 1859. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I. S. 114-121.

Horstkotte, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar (u.a.): Böhlau Verlag, 2009.

Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006.

Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. S. 13-45.

Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie II. 1912 – 1945. In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. S. 9-38.

Kölbl, Carlos; Straub, Jürgen: Bartlett, Frederic Charles. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 71-74.

Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung?. Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Brunold-Bigler, Ursula; Bausinger, Hermann (Hg.): Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang, 1995. S. 395-410.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2005.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2. Auflage, 2001.

Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R.: Studienbuch Linguistik. Hg. v. Armin Burkhardt; Angelika Linke (u.a.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 5., erweiterte Auflage, 2004. (=Germanistische Linguistik; 121).

Markowitsch, Hans J.: Das Gedächtnis. Entwicklung, Funktion, Störungen. München: Verlag C.H. Beck, 2009.

Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.

Meyers, David G.: Psychologie. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Heidelberg: Springer Medizin Verlag, 2008.

Moninger, Markus: Vom <<media-match>> zum <<media-crossing>>. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium Verlag, 2004. (=Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten; 5). S. 7-12.

Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Hg. v. Astrid Erll; Ansgar Nünning. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 3).

Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

Peirce, Charles S.: Semiotische Schriften. Band I. Hg. v. Christian Kloesel; Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. (=Semiotische Schriften;1).

Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2008. (=Zur Einführung; 356).

Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Platt, Kirstin; Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerung und kollektive Identitäten. Opladen: Leske + Budrich, 1995.

Prechtel, Peter: Saussure. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1994. (=Zur Einführung; 93).

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2002.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In: Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 47-60.

Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2., überarb. Auflage 1997. (=Zur Einführung; 151).

Ruchatz, Jens: Fotografie. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 179-182.

Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 1). S. 83-105.

Santayana, George: Das fotografische und das geistige Bild. (ca. 1905). In: Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995. München: Schirmer/Mosel, 2006. Band I. S. 251-259.

Schermer, Franz J.: Semantisches Gedächtnis. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 533-534.

Schmidt, Siegfried J.: Gedächtnis – Erzählen – Identität. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. S. 378-397.

Schmitt, Julia; Tagsold, Christian (u.a.) (Hg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen: Leske+Budrich, 2000. (=Forschung Soziologie; 73).

Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Hg. v. Günter Ahrends; Hans-Peter Bayerdörfer (u.a.). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. (=Forum modernes Theater; Schriftenreihe; 33).

Schulz, Martin: Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. München (u.a.): Deutscher Kunstverlag, 2001. (=ZfK; Band 64.) S. 381-396.

Schulz, Martin: Fotografische Repräsentation der Schoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung. In: Bannasch, Bettina (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. mediale Repräsentationen der Schoah. Frankfurt am Main (u.a.): Campus, 2004. S. 191-210.

Schuster, Martin: Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie. Berlin/Heidelberg/New York: Springer Verlag, zweite, verbesserte Auflage, 2005.

Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004.

Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Hg. v. Günter Ahrends; Hans-Peter Bayerdörfer (u.a.). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996. (=Forum modernes Theater; Schriftenreihe; 20).

Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. In: Theaterschrift. publ.: Kaaitheater, Brussels (u.a.): Das Gedächtnis = Memory, 1994. (=Theaterschrift; 8). S. 214-235.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 18. Auflage, 2008.

Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München/Berlin: Koehler und Amelang, 1995.

Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. Hg. v. Gottfried Boehm, G. Brandstetter; K. Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010.

Tulving, Endel: Das episodische Gedächtnis. Vom Geist zum Gehirn. In: Welzer, Harald; Markowitsch, Hans J. (Hg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. S. 50-77.

Vaterrodt-Plünnecke, Bianca: Sensorisches Gedächtnis. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 537-538.

Welzer, Harald; Markowitsch, Hans J. (Hg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006.

Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Hg. v. Astrid Erll; Ansgar Nünning. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006. (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung;5).

Zimbardo, Philip; Gerrig, Richard J.: Psychologie. Bearbeitet und herausgegeben von Ralf Graf, Markus Nagler und Brigitte Rickler. München (u.a.): Pearson Studium, 16., aktualisierte Auflage, 2004.

Artikel aus Zeitungen und Zeitschriften

Das Burgtheater Magazin. Nr.5. Juni 2010, S. 11.

Müry, Andres: Endlich drin. Geständnisse eines ziemlich einverstandenen Alt-Jurors. In: Theaterheute. Nr. 5. Mai 2009, S. 12-15.

Kralicek, Wolfgang: Akteure. Being Joachim Meyerhoff. In: Theaterheute. Nr. 2. Februar 2009, S. 34-35.

Kümmel, Peter: Alle meine Toten. In: Die Zeit, Nr. 51. 11.12.2008.

Quellen aus dem Internet

Becker, Kristin: Ein schmaler Grat. In:

<http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1%E2%80%933/ein-schmaler-grad/#more-2104>

Zugriff: 11.01.2011.

Schneider, Johannes: Ist das noch Theater, Herr Meyerhoff? In:

<http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1%E2%80%933/ist-das-noch-theater-herr-meyerhoff/#more-2427>

Zugriff: 11.01.2011.

Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan (u.a.): Theater und Medien. Exposé zum Thema und zu den Sektionen (Stand: 20.02.2006). VIII. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft.

http://www.theater-medien.de/kongress/pdf/TK06_expose.pdf

Zugriff: 14.01.2011.

Weigel, Matthias: Pausentöne. In:

<http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/alle-toten-fliegen-hoch-1%E2%80%933/pausentone/>

Zugriff: 11.01.2011.

Weitere Materialien

„e-mail-Korrespondenz“ mit Stefanie Schmitt. Februar 2011. Unterlagen sind beim Verfasser.

Programmzettel. „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1-3. Von und mit Joachim Meyerhoff.
Akademietheater. Spielzeit 2007/2008.

Videoaufzeichnung

„Alle Toten fliegen hoch“ Teil I - „Amerika“. DVD. Aufzeichnung der Aufführung vom
28.06.2008 im Akademietheater des Wiener Burgtheaters. Regie: Joachim Meyerhoff,
Video/Schnitt: Michael Toppel. Kamera: Harry Trittner. Dauer: 01:33:14.

Aufführungsbesuche

„Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1-3. Akademietheater Wien. 24. Jänner 2009

„Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1-3. Akademietheater Wien. 12. April 2009

„Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1-3. Akademietheater Wien. 12. Juni 2010

Abbildungen

Abbildung 1: aus der Videoaufzeichnung. 00:52:13.

7. Anhang

7.1. Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Fotografie als Medium der Erinnerung und analysiert den Einsatz von Fotografien in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“. Die Beziehung zwischen Fotografie und Erinnerung lässt unterschiedliche Deutungen zu und daher stellt sich die Frage, was die Fotografie als Medium der Erinnerung so bedeutsam macht und wodurch sie diese Funktion erfüllt. Erinnern ist als ein dynamischer Prozess der Vergegenwärtigung zu verstehen und muss daher vom Begriff des Gedächtnisses, das die jeweiligen Inhalte bereitstellt, differenziert werden. Dabei zeigt sich, dass bei der Fotografie als Medium der Erinnerung zwischen der Funktion als Gedächtnisspeicher und der Funktion als Erinnerungsanlass unterschieden werden muss. Diese Differenzierung ermöglicht eine qualitative und begriffliche Unterscheidung und es wird ersichtlich, dass in der Inszenierung von „Alle Toten fliegen hoch“ Teil 1 „Amerika“ mit den projizierten Fotografien, sowohl in der Funktion als Speicher als auch in der Funktion als Erinnerungsanlass gearbeitet wird.

7.2. Lebenslauf

Name: Lukas Hochrieder
Geburtsdatum: 10. November 1983

Ausbildung

Seit 2009	Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien (Kontextuelle Malerei, Prof. Hans Scheirl)
2005 - 2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
2008 - 2009	Fotolehrgang „Fotoschule Wien“
2004 - 2005	Zivildienst im „Tageszentrum Regenbogen“ Tulln
1998 - 2003	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe Tulln
1994 - 1998	Realgymnasium Tulln
1990 - 1994	Volksschule Sieghartskirchen

Berufliche Erfahrungen

Nov. 09 - Jän. 10	Hospitantz bei der Theaterproduktion „Creeps“ (Regie: Gerald M. Bauer) Theater der Jugend.
Okt. - Nov. 08	Praktikum an der Donauuniversität Krems – Department Bildwissenschaften
Okt. 07 - Jun. 08	Mitarbeit zur Ausstellung: „ <i>Wissenschaft nach der Mode</i> “? <i>Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943</i>
Seit 2007	Gründungsmitglied der Theatergruppe „TandaRadei“
Mär. - Jun. 07	Tanzquartier Wien - Publikumsdienst