



ANETT MÜLLER

# ERINNERN UND VERGESSEN

Medienformen im digitalen Wandel



BÜCHNER

# ERINNERN UND VERGESSEN



*Dr. Anett Müller* ist Beraterin für interne Kommunikation und Projektmanagement in Frankfurt am Main. Davor hat sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität gearbeitet und war als Online-Redakteurin beim ZDF tätig. Sie studierte Medien-, Theater- und Literaturwissenschaften in Bayreuth und Marburg und machte 2008 ihren Masterabschluss. Bereits in ihrer Masterarbeit lagen ihre Forschungsschwerpunkte in den Bereichen Film und Geschichte, Fernsehen und kulturelles Gedächtnis sowie digitale Medien und Erinnerungskultur.

Anett Müller

# ERINNERN UND VERGESSEN

Medienformen im digitalen Wandel



**BÜCHNER-VERLAG**

Wissenschaft und Kultur

Anett Müller

Erinnern und Vergessen

Medienformen im digitalen Wandel

ISBN (Print) 978-3-96317-156-7

ISBN (ePDF) 978-3-96317-675-3

Copyright © 2019 Büchner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg

Bildnachweis Umschlag: [www.shutterstock.com](http://www.shutterstock.com) | metamorworks (Ausschnitt)

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

[www.buechner-verlag.de](http://www.buechner-verlag.de)

# Inhalt

<b>I Vorbemerkungen</b>	<b>9</b>
1 \ Alles Gedächtnis? Erinnern und Vergessen im 21. Jahrhundert	9
2 \ Darstellung des Untersuchungsverlaufs	14
<b>II Theoretische Vorüberlegungen</b>	<b>19</b>
1 \ Gedächtnisproblematik im Hier und Jetzt	19
1.1 Das kollektive Gedächtnis als Ausgangspunkt der Gedächtnisthematik	22
1.2 Das Gedächtnis als individuelles und kulturelles Phänomen	27
2 \ Das Archiv als Gedächtniskonzept	35
2.1 Begriffs- und Theorieverortung	35
3 \ Auf dem Weg zur Etablierung eines Bildgedächtnisses	48
3.1 Von der Visual History zum medialen Bildgedächtnis	63
3.2 Die Etablierung eines medialen Bildgedächtnisses Schlagbilder, Schlüsselbilder, Ikonen und ikonische Bildcluster als Referenzpunkte der Geschichte	66
4 \ Zusammenfassung: Leitfragen und Methodik	76
<b>III Das mediale Bildgedächtnis</b>	<b>79</b>
1 \ Film	82
1.1 Genrebegrifflichkeiten	82
1.2 Historische Vorbilder des Erinnerungsfilms	84
1.3 Der heutige Erinnerungsfilm	89
1.4 Das Medium Film als Ort der Geschichte(n)	90

2 \	Filmhistorischer Rundumblick	94
3 \	SAVING PRIVATE RYAN	
	That's quite a view	120
3.1	Schlüsselbilder als ikonische Bildcluster	120
3.2	»War es so, das Sterben am Omaha Beach?«	125
4 \	FLAGS OF OUR FATHERS/LETTERS FROM IWO JIMA	
	Demontage einer nationalen Bildikone	129
4.1	Historisches Vorbild	129
4.2	FLAGS OF OUR FATHERS – LETTERS FROM IWO JIMA	133
	Diptychon eines Krieges	133
5 \	VALS IM BASHIR	
	Im Deckmantel der Erinnerungen	142
5.1	Mediale Verflechtungen	142
	(Anti-)Kriegsfilm vs. dokumentarischer Animationsfilm	
5.2	Erinnerungsbilder nach Innen und nach Außen	152
6 \	THE BANG BANG CLUB	
	Absurditäten der Kriegsfotografie	157
7 \	Der 11. September 2001	
	Der Beginn eines neuen Bildzeitalters	165
8 \	Zusammenfassung: Film	176
9 \	Fernsehen	178
9.1	»Auto(r)konstrukte«	
	Vorüberlegungen	187
	Exkurs: »Was ist ein Autor?«	189
9.2 \	Autorenserien	
	Reproduktionen von Vergangenheiten	193
10 \	MAD MEN	
	Retrospektive der 1960er Jahre	199
10.1	Cinematic Television	202

10.2 »You people are not watching enough television!« Die Entwicklung des Fernsehens zum Leitmedium	207
10.3 Who is Don Draper?	213
10.4 Geschlechterrollen	220
10.5 Rassismus	229
10.6 Werbung und Design	232
10.7 Zeitgeist	238
10.8 »Tomorrowland«	245
11 \ Die Perspektiven in Deutschland	248
12 \ UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER »Protokoll einer Verrohung«	258
12.1 Fünf Freunde, fünf Leben, eine Fotografie	258
12.2 UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER als Fernsehereignis	262
13 \ Weissensee Deutschdeutsche Vergangenheitsbewältigung	271
14 \ Abspiel- und Speichermedien	281
15 \ Zusammenfassung: Fernsehen	290
16 \ Digitale Archive Das Etablieren von Erinnerungskulturen im World Wide Web	291
16.1 Die Entstehung einer Wissensgesellschaft im World Wide Web Gedächtnisstabilisierende Archive im Internet	303
16.2 Bilderstürmer und Bilderverehrer im Netz	312
16.3 Negative Aspekte vs. Möglichkeiten im World Wide Web	320
17 \ Zusammenfassung: World Wide Web	332
<b>IV Fazit und Ausblick</b>	<b>335</b>

<b>V Bibliografie</b>	<b>343</b>
1 \ Literatur	343
2 \ Onlineartikel	367
<b>VI Medienverzeichnis</b>	<b>387</b>
1 \ Film	387
2 \ Serie	394
3 \ Musikvideo	398
<b>VII Anhang</b>	<b>399</b>
Danksagung	401

# I Vorbemerkungen

»Achtung, Erinnerung!«<sup>1</sup>

## 1 \ **Alles Gedächtnis?** **Erinnern und Vergessen im 21. Jahrhundert**

Ein kleiner Junge, bekleidet mit einem roten T-Shirt, das ein wenig hochgerutscht ist und einer blauen Hose, liegt wie schlafend am Strand. Er ist tot.

Das Bild des dreijährigen Aylan Kurdi, dessen Leiche am 3. September 2015 am Strand des türkischen Badeortes Bodrum angespült wurde, steht sinnbildend für die Flüchtlingskrise, der »größten humanitären Tragödie in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg«.<sup>2</sup> Aylan Kurdi ertrank bei dem Versuch, von der Türkei auf die griechische Insel Kos zu gelangen. Die Familie Kurdi floh seit 2012 vor dem Bürgerkrieg in Syrien. Zunächst von Damaskus nach Aleppo dann weiter nach Kobanê. Nachdem ihre Einreise nach Kanada abgelehnt wurde, fasste die Familie den Entschluss über das Mittelmeer zu fliehen. Mit Aylan starben sein fünfjähriger Bruder Galip, seine Mutter Rehana und neun weitere Insassen des Flüchtlingsbootes. Sein Vater Abdullah überlebte als einziges Familienmitglied die Flucht. Die Fotografien der türkischen Journalistin Nilüfer Demir gingen binnen weniger Stunden um die Welt und wurden in zahlreichen Tageszeitungen veröffentlicht, im Fernsehen gezeigt und auf Blogs, Facebook und Twitter geteilt (Abb. 1). Die Fotografien bekamen früh und schnell den Stempel einer Ikone.<sup>3</sup> Im März 2016 sprühten die Künstler Justus »Cor« Becker und Oğuz Sen mit der Erlaubnis der Stadt Frankfurt eine Kopie des Fotos als Graffiti an die Main-

- 
- 1 Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991; S. 91
  - 2 Michael Bröcker: Das Bild der Krise. AUF: <http://www.rp-online.de/politik/das-bild-der-krise-aid-1.5365731>; letzter Zugriff am 13. März 2017
  - 3 Vgl. Annette Vowinckel: Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016; S. 7

brücke (Abb. 2). Bereits wenige Tage später wurde das Bild mit weißer Farbe von Unbekannten beschmiert. »Nachdem es im Internet so einen Aufruhr gab, konnte ich mir schon denken, dass dies passieren würde,«<sup>4</sup> kommentierte Oğuz Sen den Vorfall. Die Fotografien von Aylan Kurdi bringen den Paradigmenwechsel des 21. Jahrhunderts auf einen Nenner: Eine Fotografie, die sinnbildend für ein aktuelles Ereignis steht, wird via Twitter und Facebook binnen weniger Stunden zu Ikone und »brennt« sich in das kollektive und kulturelle Bildgedächtnis einer Gesellschaft ein. Denn »nur ein Bruchteil der für den öffentlichen Gebrauch produzierten Bilder landet in einem Archiv. Die allermeisten werden vergessen, aussortiert, entrümpelt.«<sup>5</sup>

Ein Bild, welches öffentlich wahrgenommen wird, durchläuft verschiedene Stadien der gesellschaftlichen und persönlichen Erinnerung und hat erst durch das komplexe Zusammenspiel seiner Träger Film, Fernsehen und dem World Wide Web die Chance, eine Ikone, ein ikonisches Bildcluster, Schlag- oder Schlüsselbild zu werden. So sind zum Beispiel die Bilder der Shoah zwar ein wesentlicher Teil der deutschen Geschichte, jedoch rücken auch andere Erinnerungsdiskurse in das Blickfeld des Interesses. Neben Gunter Demnig Projekt *Stolpersteine*<sup>6</sup> (Abb. 3) sind Gedenkstätten und Fei-

4 Oğuz Sen zitiert nach Alan Kurdi. AUF: [https://de.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Kurdi#cite\\_note-45](https://de.wikipedia.org/wiki/Alan_Kurdi#cite_note-45); letzter Zugriff am 28. März 2017

5 Ebd.; S. 427

6 In Berlin gibt es 6000 Stolpersteine. Stolpersteine sind kleine im Boden verlegte Messinggedenktafeln, die auf die Schicksale der in der Zeit des Nationalsozialismus deportierten, verfolgten, ermordeten oder vertriebenen Menschen, aufmerksam machen möchten. (Vgl. <http://www.stolpersteine.eu/start/>; letzter Zugriff am 21. Oktober 2015) Das Projekt von Gunter Demnig fordert Befürworter und Gegner gleichermaßen heraus. In München durften bisher nur 26 verlegt werden. Für die Befürworter bedeuten Stolpersteine ein kurzes Innehalten und Gedenken. Gegner sehen das Schicksal der deportierten, verfolgten, ermordeten oder vertriebenen Menschen abermals mit Füßen getreten. »Der Stein schafft einen Ort der Erinnerung,« kommentiert Gunter Demnig sein Projekt. (Gunter Demnig zitiert nach [http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/hamburg\\_journal/Hamburg-Journal,sendung494798.html](http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/hamburg_journal/Hamburg-Journal,sendung494798.html); letzter Zugriff am 11. März 2017) Jeder Stein symbolisiert eine Leerstelle, ein menschliches Schicksal, ein Bild. Im Internet wird das Bild durch den Zugriff auf 3000 Biografien vervollständigt. (Zum Beispiel für Berlin auf der Homepage <http://www.stolpersteine-berlin.de/de>; letzter Zugriff am 11. März 2017) Deming handelt im Sinne von Joseph Beuys' Definition der *Sozialen Plastik*: Jeder Mensch kann durch kreatives Handeln zur Gesellschaft beitragen und diese verändern.

ertage wesentliche Bestandteile der deutschen Erinnerungskultur im öffentlichen Raum, die nach der »kurzen Ära der Zeitzeugen«<sup>7</sup>, die die Generationen, die nach der Shoah geboren wurden, zum Erinnern aufrufen. Der Generationenwechsel und das Ableben der Zeitzeugen verändern die dynamischen Prozesse des Erinnerns und Vergessens. Bilder der Shoah und des Zweiten Weltkrieges sind größtenteils mediatisiert und können als Bild und Information in vormals Lehrbüchern und Fotobänden und jetzt überwiegend im Film, Fernsehen und dem Internet abgerufen werden und dringen dadurch nachhaltig in die eigene Erinnerungsdatenbank vor. »Die Fakten der Vergangenheit erreichen uns nicht im Rohzustand, sondern stets als Teil einer Geschichte.«<sup>8</sup> Die deutsche Auswanderungswelle aus dem Hunsrück nach Brasilien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder das Leben in der DDR werden gleichermaßen zu »symbolischen Stellvertretern«<sup>9</sup> von Geschichte in den Medien Film und Fernsehen. Geschichte wurde und wird durch die visuellen Massenmedien geprägt.

Filmische Medien besitzen, obwohl sie nur momentane und mikroskopische Ausschnitte von Geschehenszusammenhängen oder gestellten Ereignissen sind, eine Art Überzeitlichkeit: Sie manifestieren scheinbar authentische, in Wirklichkeit höchst artifizielle Perspektiven auf Geschehensverläufe, und damit werden sie zu Deutungsvorgaben, zu Interpretationen dafür, wie etwas gewesen ist.<sup>10</sup>

Durch die Entwicklung der Fotografie und des Films und im zweiten Teil des 20. Jahrhunderts des Fernsehens und des World Wide Webs wurde eine wahre Bilderflut ausgelöst, die fortwährend in einer Ikonodulie, der bedin-

---

Der Film *STOLPERSTEIN* (2008) von Dörte Franke thematisiert Demnigs Reisen durch Deutschland wie auch die Konfrontationen mit rechter Gewalt, Ablehnung durch den Zentralrat der Juden und die Verlegung der Stolpersteine in den unterschiedlichsten Städten und Ländern.

7 Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen in der Erinnerungskultur. Eine Intervention.* München: Verlag C.H.Beck, 2013; S. 12

8 Tzvetan Todorov zitiert nach Ebd. S. 206

9 Ebd.; S. 206

10 Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: »Opa war kein Nazi« *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2002; S. 105

gungslosen Verehrung von Bildern, sowie eines Ikonoklasmus, einem zerstörenden Bildersturm, mündete und mündet.<sup>11</sup> Aus diesem »Bildermeer«<sup>12</sup> ragten in der Vergangenheit Ikonen, Schlagbilder und Filmsequenzen heraus, die als »symbolische Stellvertreter« eines historischen Ereignisses das kollektive und kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft formten und Einfluss auf unterschiedlichste Erinnerungskulturen nahmen. »Gesehenes wird in Worte gefasst, ein Erlebnis wird zu einer Geschichte verarbeitet, ein Gefühl wird in ein Denkmal umgesetzt, ein historisches Ereignis wird in einem Film übertragen, eine Epoche wird als Ausstellung präsentiert.«<sup>13</sup>

Durch die technischen Weiterentwicklungen von Bildern wurde die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit von diesen grundlegend verändert. Der Mensch lebte und lebt fortan nicht mehr nur mit den Bildern der Gegenwart, sondern vorwiegend auch mit den historischen Bildern der Vergangenheit. Das Gedächtnis verteilt und vermengt sich auf verschiedenen Bildebenen, die sich durch die medialen Bedingungen permanent verändern und umgeformt werden.<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang wird gerne und oft auf das Phänomen des Palimpsests verwiesen. In der Antike wurden die Inschriften einer Pergamentrolle abgeschabt und mit neuen Inschriften überschrieben. Das kulturelle Gedächtnis und das daraus entstehende kulturelle Bildarchiv einer Gesellschaft arbeiten mit ähnlichen Methoden. Die im Verlauf der vorliegenden Untersuchung vorgestellten Bildkategorien (Ikonen, Schlagbilder, Schlüsselbilder und ikonische Bildcluster) werden aus ihrem bestehenden ursprünglichen Kontext gelöst und in einem neuen, veränderten Zusammenhang eingefügt. Die Wahrnehmung von Geschichte und Vergangenheit wird durch die Verwendung dieser Bilder zum Beispiel in Form von Ausstellungen, Spielfilmen oder Fernsehserien authentisch erfahrbar gemacht.<sup>15</sup>

Anfang der 1990er Jahre wurde die Begrifflichkeit des »kollektiven« Gedächtnisses von unterschiedlichsten interdisziplinären Disziplinen wieder-

11 Vgl. Günter Riederer: Film und Geschichtswissenschaft – Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. IN: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; S. 96

12 Ebd. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2004; S. 13

13 Ebd.; S. 206

14 Vgl. Ebd.; S. 13

15 Vgl. Paul (2004); S. 14

entdeckt und alsbald zum Liebling der kulturwissenschaftlichen Forschung. Unterschiedliche Gedächtnisformen (autobiographisch, sozial) wurden erforscht. Vermehrt lag das Augenmerk auf dem Verhältnis zwischen dem kulturellen Gedächtnis (Schrift und Kultur) und der Gesellschaft. Heike Klippel bemerkte bereits 1997, dass das Gedächtnis »als aktuelles Problem, um das sich eine Vielzahl an Publikationen drängt, ganz offensichtlich dann virulent (wird), wenn die sich abzeichnende Macht eines neuen Mediums tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen nach sich zu ziehen droht.«<sup>16</sup> Ausgelöst durch die Weiterentwicklung des World Wide Webs, werden die Begrifflichkeiten des individuellen, kollektiven und kulturellen Gedächtnisses neu definiert und wissenschaftlich verhandelt. Der gegenwärtige Medienwandel ordnet und verwaltet nicht nur die Formen des Erinnerens neu, sondern auch die Formen der Speicherung. Die Erinnerungen, die in unserem derzeitigen kulturellen Gedächtnis gespeichert sind, entwickeln sich immer mehr zu Erinnerungen eines wachsenden medialen Bildgedächtnisses, dessen Bilder und Artefakte in einem Archiv gespeichert werden und abrufbar sind. Der Rezipient erinnert sich nicht mehr *an* Bilder, sondern *in* Bildern. Laut Aleida und Jan Assmann folgt nun nach den Perioden der Oralität, der Literalität und des Buchdrucks mit großen Schritten die mediengeschichtliche Realität der Elektronik.<sup>17</sup> Der Einfluss des digitalen Bildes auf die alten Medien Film und Fernsehen und die aufgrund dessen zusammenhängende Vormachtstellung des Internets ist enorm. Die damit einhergehenden Veränderungen zur Betrachtung von Bildern nehmen auch einen großen, grundlegenden Einfluss auf die Betrachtung von Geschichte und die damit verflochtenen Erinnerungsbilder.

---

16 Heike Klippel: Gedächtnis und Kino. Basel: Stroemfeld, 1997; S. 7

17 Vgl. Aleida Assmann; Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. IN: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weichenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994; S. 131

## 2 \ Darstellung des Untersuchungsverlaufs

Das Konzept eines medialen Bildgedächtnisses, welches in der vorliegenden Arbeit entwickelt werden soll, setzt sich mit den neurobiologischen und kognitiven Strukturen des Gedächtnisses nur rudimentär auseinander und konzentriert sich vielmehr auf die Präsentationsformen und Wirkungsweisen von Bildern und deren Materialitäten in ihren einzelnen Repräsentationsformen (Film, Fernsehen, Neue Medien). Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es aufzuzeigen, dass Bilder als historische Quellen genutzt werden, um die sich Geschichten bauen und Geschichte erzählt wird, um dadurch Teil eines kollektiven, kulturellen und medialen Bildgedächtnisses zu werden.

Die Arbeit gliedert sich grob in vier Untersuchungskapitel: Der erste Teil setzt sich mit den theoretischen Grundlagen zum Komplex des Gedächtnisses, des Bildes und der Etablierung eines medialen Bildgedächtnisses auseinander. Das zweite bis vierte Kapitel beschäftigt sich exemplarisch mit den einzelnen Bildern in den unterschiedlichen Medien. Als Untersuchungsgegenstand dienen zeitgenössische Produktionen (Spielfilme, Fernsehserien) und die Etablierung eines Archivs im World Wide Web (Neue Medien).

Die theoretischen Vorüberlegungen konzentrieren sich auf verschiedene Ansätze in der Gedächtnisforschung. Maurice Halbwachs sprach in seiner Abhandlung aus den 1920er Jahren zum ersten Mal von einem kollektiven Gedächtnis. Im kollektiven Gedächtnis werden individuelle Erinnerungen durch gemeinschaftliche und gesellschaftlich erlebte Erinnerungen geformt und gefestigt. Diese Aspekte greifen Jan und vor allem Aleida Assmann in ihrer Forschung auf. Sie machen darauf aufmerksam, dass jedes Individuum, jede Kultur und jede Gemeinschaft an eine WIR-Gruppe gebunden ist. Das kulturelle Gedächtnis, welches die wichtigste Voraussetzung zur Etablierung eines medialen Bildgedächtnisses ist, greift auf Medien, die außerhalb des Gedächtnisses liegen (zum Beispiel Filme, Fotografien) und Institutionen (Museen, Bibliotheken) zurück, um Erinnerungen für nachfolgende Generationen verfügbar zu machen. Erinnerungen werden in einem Archiv gespeichert, das als Gedächtniskonzept des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses das Gestrige bewahrt und speichert. Erinnerungen können in Bildern erinnert werden und somit Teil eines historischen Erinnerungsprozesses sein beziehungsweise können sie Geschichte mitformen. Bilder, an die sich Erinnerungen heften, stechen aus dem Erinnerungsprozess heraus und können

als Referenzpunkte eines medialen Bildgedächtnisses bezeichnet werden, die sich in vier verschiedenen Kategorien (Schlag- und Schlüsselbilder, Ikonen und ikonische Bildcluster) gliedern. Diese vier Bildkategorien werden im Verlauf der theoretischen Vorüberlegungen eingehend erläutert. Als wesentliche Bestandteile der Geschichte werden sie in den Narrativen von Film und Fernsehen verhandelt.

Das Medium Film ist der Ort der Geschichte und der Geschichten. Der historische Abriss erläutert im zweiten Kapitel eindrücklich, dass Archivbilder seit der Entstehung des Mediums Film, der Erfindung und Entwicklung von Fotoapparaten und Filmkameras und durch die Möglichkeiten der massenmedialen Reproduktionen und Verbreitung eine große und entscheidende Rolle in der Konstruktion von Geschichten gespielt haben und der wesentliche Teil des Narrativen sind.<sup>18</sup> Der heutige Erinnerungsfilm hat drei Genrevorbilder und greift auf die verschiedenen Muster des Found Footage-, Collage- oder Kompilationsfilms zurück. Die in dieser Arbeit analysierten fünf Filme gliedern sich in zwei Themenbereiche. *SAVING PRIVATE RYAN* (Der Soldat James Ryan, 1998) von Steven Spielberg, *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006) und *LETTERS FROM IWO JIMA* (2006) von Clint Eastwood greifen Schlüsselbilder und Medienikonen des Zweiten Weltkrieges und des Krieges gegen Japan auf und thematisieren diese. *SAVING PRIVATE RYAN* setzt die Bilder der Landung der alliierten Streitkräfte in der Normandie von Robert Capa in einen filmischen Rahmen und erzählt ähnlich wie sein historisches Filmvorbild *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Im Westen nichts Neues, 1930) von Lewis Milestone, die Geschichte einer Gruppe während des Zweiten Weltkrieges. Die Filme *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* thematisieren einen Moment der amerikanischen Geschichte aus zwei unterschiedlichen Perspektiven. Die Filme *VALS IM BASHIR* (Waltz in Bashir, 2008) von Ari Folman und *THE BANG BANG CLUB* (2010) von Steven Silver erzählen Geschichten aus dem ersten Libanonkrieg und aus der Spätphase der Apartheid in Südafrika (1990 bis 1994). In *VALS IM BASHIR* setzt sich der Filmemacher Ari Folman mit seinem Einsatz als Soldat im ersten Libanonkrieg auseinander und geht auf die Suche nach seinen Erinnerungen, die er

---

18 Vgl. Gerhard Paul: Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts – Einleitung. IN: Gerhard Paul (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co., 2011; S. 10

jahrzehntelang verdrängt hat. Der Spielfilm *THE BANG BANG CLUB* siedelt sich zeitlich 1990 an: Vier Kriegsphotografen des berühmten Bang Bangen Clubs dokumentieren mit ihren Bildern ein Land im Umbruch. Südafrika startete 1990 einen Umwälzungsprozess, der die Gleichstellung der schwarzen und weißen Bevölkerungsschicht zum Ziel hatte. Zahlreiche gewalttätige Unruhen begleiteten den Weg zu freien Wahlen und einer demokratischen Verfassung. Die fünf analysierten Filme verdeutlichen auf ähnliche Art, dass vergangene Erinnerungsbilder immer in die Gegenwart wirken und Spuren in der Wahrnehmung von Geschichte hinterlassen.

Im dritten Kapitel wird deutlich, dass das Medium Fernsehen ähnlich wie das Medium Film ein Geschichtsort ist, der einerseits durch Nachrichten, Reportagen und Dokumentationen das vergangene und gegenwärtige Archiv mit Bildern füllt und andererseits in der »goldenen Ära des Fernsehens« *Quality Television Series* herausbringt, die sich durch die Fokussierung auf ein Thema, das über mehrere Staffeln aufgebaut wird, zum gegenwärtig wichtigsten medialen Erinnerungsmedium entwickeln. Die vorgestellte Serie *MAD MEN* (2007–2015) von Matthew Weiner richtet ihr Augenmerk auf ein ganzes Jahrzehnt: die »Swinging Sixties« und zeigt dieses vor einem geschichtlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund in New York, wo die »Mad Men« in einer Werbeagentur arbeiten und leben. Auch die deutschen Serien berufen sich seit einiger Zeit auf ihre Wurzeln zurück. In den 1960er und 1970er Jahren brachte das deutsche Fernsehen Fernsehmultiparten auf den Programmplan, die der Definition eines »Straßenfegers« entsprachen und sich als Leitmedium der Gesellschaft etablierten. Edgar Reitz' *HEIMAT-Zyklus* (1981–2012), die Miniserie *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (2013) von Stefan Kodlitz und Philipp Kadelbach und die Serie *WEISSENSEE* (seit 2010) von Annette Hess und Friedemann Fromm werden mit verschiedenen Labels beschrieben: Fernseh-Event, TV-Highlight oder Fernsehereignis und werden in Themenabende eingebunden. Geschichtliche und gesellschaftliche Umbrüche werden durch das Erzählen von Einzelschicksalen für den Zuschauer in einer Narration erfahrbar gemacht. Das Publikum hat zusätzlich die Möglichkeit, sich auf themenbezogenen Internetseiten weitere Informationen abzuholen oder die Serie in der Mediathek nochmals zu sehen. Abspiel- und Speichermedien sind Bindeglieder zwischen den »alten« und »neuen« Medien und verändern die Rezeption des Sehens von Film und Fernsehserien. Der Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 machte deutlich,

wie dicht und eng die einzelnen Medien untereinander verzahnt sind und brachte eine neue Form der Sichtbarmachung von Bildern hervor.

Das vierte Kapitel grenzt sich von dem Narrativen in Film und Fernsehen ab und setzt sich mit dem von Angela Merkel auf einer Pressekonferenz bezeichneten »Neuland«<sup>19</sup> auseinander: dem Internet beziehungsweise dem World Wide Web. Das digitale Zeitalter hat einen veränderten Umgang mit Bildern hervorgebracht. Das Internet ist ein flexibles Netzwerk, aus dem Rezipienten Informationen erhalten, aber auch selber senden können. Die Entstehung einer Wissensgesellschaft ist das Ergebnis eines flexiblen Netzwerkes. Internetplattformen wie Google, Wikipedia oder YouTube haben einen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Umbruch hervorgebracht und durch die Werkzeuge des Suchens, Findens, Bearbeitens, Teilens und Rezipierens von Informationen und Wissen entstand eine neue Partizipationskultur. Die Kehrseiten der Möglichkeiten im World Wide Web sind die Diskussionen rund um den Datenschutz und dem Urheberrecht, die regelmäßig von Plattformen wie zum Beispiel Facebook verletzt werden. Der Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 machte deutlich, wie dicht und eng die einzelnen Medien untereinander verzahnt sind und brachte darüber hinaus eine neue Form der Sichtbarmachung von Bildern hervor. Bilderverehrer und Bilderzerstörer teilen sich gleichermaßen die Möglichkeiten im Netz. Jedes Bild fordert demnach ein Gegenbild, welche die Erinnerungen und Wahrnehmung von Ereignissen steuert. Die Bilder der Anschläge auf das Satiremagazin *Charlie Hebdo* oder die Festnahme von Saddam Hussein werden gleichermaßen im Fernsehen und im Internet verhandelt.

---

19 Als Angela Merkel mit diesem Satz bei einer gemeinsamen Pressekonferenz mit dem amerikanischen Präsidenten Barack Obama im Juni 2013 auf eine Frage nach dem Überwachungsprogramm Prism antwortet, waren die Aufregung und die Belustigung, besonders in der Bevölkerung, groß. Angela Merkel wollte mit ihrer Aussage: »Das Internet ist für uns alle Neuland, und es ermöglicht auch Feinden und Gegnern unserer demokratischen Grundordnung natürlich, mit völlig neuen Möglichkeiten und völlig neuen Herangehensweisen unsere Art zu leben in Gefahr zu bringen«, eigentlich auf das schwierige Verhältnis zwischen Freiheit und Sicherheit im World Wide Web aufmerksam machen, jedoch wurde die deutsche Bundeskanzlerin Teil eines deutschlandweiten Shitstorms. (Vgl. Angela Merkel zitiert nach Patrick Beuth: Die Kanzlerin im Neuland. AUF: <http://www.zeit.de/digital/internet/2013-06/merkel-das-internet-ist-fuer-uns-alle-neuland>; letzter Zugriff am 16. Juni 2015)



## II Theoretische Vorüberlegungen

### 1 \ Gedächtnisproblematik im Hier und Jetzt

Das Interesse an den Thematiken »Gedächtnis« und »Erinnerung« ist in den letzten drei Jahrzehnten sprunghaft angestiegen und spielt nicht nur in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen und Forschungsansätzen eine große Rolle, sondern auch im öffentlichen Alltagsdiskurs. Astrid Erll spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem »beispiellosen Gedächtnis-Boom,«<sup>20</sup> der laut Daniel Levy »selbst zum Teil des kulturellen Gedächtnisses des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts«<sup>21</sup> geworden ist und Gefahr läuft überdehnt zu werden.

Die Gründe für das gesteigerte Interesse am Gedächtnis- und Erinnerungsprozess sind vielschichtig. Erinnerung und Gedächtnis definieren sich in modernen Gesellschaften nicht mehr nur durch lineare Lebensläufe verschiedener Generationen und Traditionen, sondern verstärkt auf die Brüche, die in diesen Lebensläufen vorhanden sind.<sup>22</sup> Das Gedächtnis bezieht sich nach Elena Esposito auf einen »Vorrat an Formen [...], mit deren Hilfe die Gegenwart bewältigt und strukturiert werden kann.«<sup>23</sup> Gesellschaften wiederum beziehen sich

---

20 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2011; S. 3

21 Daniel Levy: *Das kulturelle Gedächtnis*. IN: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010; S. 93

22 Vgl. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer: *Vorwort*. IN: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010; S. VII

23 Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien als Gedächtnis der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002; S. 7 – Elena Esposito wendet entlang der von Niklas Luhmann entwickelten systemtheoretische Methodik die Begriffe Gedächtnis, Vergessen und Erinnern auf die Soziologie an.

auf die unterschiedlichen Arten von Zeitzeugen der Geschichte (Biographien, Dokumentationen, Spielfilme, wissenschaftliche Auseinandersetzungen). Wenn Generationen nicht mehr existieren, ist das Gedächtnis auf zwei Modi angewiesen: die wissenschaftliche Forschung und das durch die Medien gestaltete »kulturelle Gedächtnis«.<sup>24</sup> Gedächtnis, Vergessen und Erinnerung hängen nach Astrid Erll eng miteinander zusammen. Erll bezeichnet ähnlich wie Aleida und Jan Assmann Erinnern als Prozess, die Erinnerungen, die daraus folgen, als dessen Ergebnis und das Gedächtnis als Fähigkeit diese Erinnerungen zu konzipieren; auch in einer veränderbaren Struktur.<sup>25</sup> Aleida und Jan Assmann beschreiben den Prozess des Erinnerns und Vergessens wie folgt: »Was und wie erinnert wird, darüber entscheiden neben den technischen Möglichkeiten der Aufzeichnung und Speicherung auch die Relevanzrahmen, die in einer Gesellschaft gelten.«<sup>26</sup> Die Assmanns verstehen Kultur in diesem Zusammenhang als einen »historisch veränderliche[n] Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien.«<sup>27</sup> Kultur erfüllt während eines kulturellen Erinnerungsprozesses zwei wichtige Aufgaben: Koordination und Kontinuität. Durch Koordination wird Gleichzeitigkeit innerhalb eines Kommunikationsprozesses ermöglicht, in dem sich die »Teilnehmer der Kultur«<sup>28</sup> durch die Ausbildung verschiedener Zeichensysteme und die Herstellung eines gemeinsamen Lebenshorizonts begegnen und verständigen können.<sup>29</sup> Kontinuität legt den Rahmen und die Bedingungen eines Kulturprozesses fest und speichert diesen. Dadurch lässt sich ein ständig von vorn beginnender Erinnerungsprozess neuer Generationen verhindern.<sup>30</sup> Das Gedächtnis als kultureller Speicher ermöglicht die Wiederholbarkeit und Programmierbarkeit von Sprache, Bildern, kulturellen Formen und Mustern, um die sich Individuen organisieren und auf die sich Kulturen beziehen können. Das generationen- und epochenübergreifende kulturelle Gedächtnis sichert sich durch die Zuhilfenahme von externen Speichermedien seine Reproduktionsfähigkeiten und -möglichkeiten in den Massenmedien: »Die Massenmedien nehmen den Gedächtnisball auf und lassen ihn in der Gesellschaft zirkulieren.«<sup>31</sup>

---

24 Vgl. Erll; S. 3

25 Vgl. Ebd.; S. 7

26 Assmann; Assmann (1994); S. 114

27 Ebd.; S. 114

28 Ebd.; S. 114

29 Vgl. Ebd.; S. 114

30 Vgl. Ebd.; S. 115

31 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Erinnerung. Erinnerungskultur*

Jan und Aleida Assmann prägten Ende der 1980er Jahre den Begriff des »kulturellen Gedächtnisses« und sind Vor- und Wegbereiter einer kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung. Sie formulieren ihre Gedächtnistheorie, stützend auf den Gedächtnistheorien von Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Marcel Proust und vor allem Maurice Halbwachs sowie auf die antike Methode der Mnemotechnik, eine erlernbare Gedächtniskunst, welche um erinnerte Bilder »Eselsbrücken« baut, um diese bei Bedarf abrufen zu können, weiter aus und setzen die gesellschaftlichen Themen Erinnern und Vergessen in Bezug zu den technologischen Entwicklungen in verschiedenen Jahrhunderten. Friedrich Nietzsche stellt in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* zwei Kulturmodelle kritisch nebeneinander: Geschichte und Gedächtnis. Geschichte ist dabei dem Erinnern, Gedächtnis dem Vergessen zugeordnet. Nietzsche betont in seiner Schrift auch die Wichtigkeit des Vergessens für die Struktur eines Gedächtnisses: Erst durch die Erinnerung vergewissert sich nach Aleida Assmann eine Nation ihrer Geschichte.<sup>32</sup> In seiner Theorie des Wunderblocks<sup>33</sup> zieht Sigmund Freud eine Verbindung zwischen Wahrnehmung, Gedächtnis und technischer Umsetzung. Das kulturelle Gedächtnis ist kein »zeitloses Phänomen«<sup>34</sup>. Es verknüpft vielmehr die kulturellen Merkmale in einer historischen Periode miteinander. Aleida Assmann unterscheidet in ihrer Publikation *Erinnerungsräume* zwischen dem Gedächtnis als *ars* und dem Gedächtnis als *vis*. Das Gedächtnis als *ars* hat die antike Mnemotechnik als Grundlage. Als Wissensspeicher lagert das Gedächtnis als *ars* Informationen ein, um sie in gleicher Form wieder abrufen zu können. Das Gedächtnis als *vis* impliziert ein Vergessen und ist den Dimensionen der Zeit zugeordnet, die auf die Gedächtnisinhalte wirken und durch die Erinnerungen rekonstruiert werden.<sup>35</sup> Nach Elena Esposito wird »das Gedächtnis [...] mit Erinnerung gleichgesetzt und die Erinnerung mit der Vergangenheit. [...] Das Bestreben nach Dauer wird ersetzt durch den

---

und Geschichtspolitik. München: Verlag C.H. Beck, 2006; S. 243

32 Vgl. Aleida Assmann (2013); S. 29

33 Der Wunderblock ist ein Spielzeug für Kinder, welches Anfang des 20. Jahrhunderts auf den Markt kam. Es ähnelt einer antiken Wachs- bzw. Schiefer- tafel. (Vgl. Harald Weinrich: *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*. München: Verlag C.H. Beck, 2007; S. 32)

34 Levy; S. 97

35 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck Verlag, 2009; S. 27–32

Drang nach Veränderung, die Wiederholung durch Neuheit, die Beständigkeit durch Wandel.«<sup>36</sup> »Ohne das Vermögen des Vergessens«, so Elena Esposito, »wäre ein hypothetisches System in Ermangelung der Fähigkeit zur Abstraktion oder zur Generalisierung (die nur zustande kommen, wenn man vom Detail absehen oder eben vergessen kann) dem augenblicklichen Geschehen preisgegeben.«<sup>37</sup>

Aufbauend auf das komplexe Gedächtniskonzept von Maurice Halbwachs differenzieren Jan und Aleida Assmann weitere unterschiedliche Gedächtnisformen aus und bestimmen diese kulturwissenschaftlich. Nachfolgend sollen zudem die unterschiedlichen Gedächtnisformen vorgestellt werden, die die Grundlage von individuellen, kulturellen, kollektiven und gesellschaftlichen Erinnerungen liefern.

## 1.1 Das kollektive Gedächtnis als Ausgangspunkt der Gedächtnisthematik

Die Begrifflichkeit des »kollektiven Gedächtnisses« wurde vielerorts ausführlich diskutiert und soll hier nur kurz mit den wichtigsten Eckpunkten referiert werden. Als Oberbegriff umfasst der Terminus des kollektiven Gedächtnisses »all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenheitem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt,«<sup>38</sup> so Astrid Erll. Kollektive Erinnerungen sind mit einer festen, identitätskonkreten Auswahl verbunden, die die Identitätskonzepte verschiedener Gemeinschaften (Völker, Staaten oder Familien) widerspiegeln und das Vergangene und Gegenwärtige wechselseitig beeinflussen und teilen.<sup>39</sup> In der deutschen Erinnerungskultur sind das vor allem die Erinnerungen an die NS-Zeit und die Auseinandersetzung mit dieser, deren Reflexionen in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung und Lehrbüchern, aber auch durch autobio-

36 Esposito; S. 7

37 Ebd.; S. 28

38 Erll; S. 6

39 Vgl. Alfred Czech: Bildkanon im Spannungsverhältnis zwischen individuellem und kollektivem Bildgedächtnis. IN: Johannes Kirschenmann, Ernst Wagner (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. »Ikonen« des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken. München: Kopaed, 2006; S. 24

graphische literarische Werke, die Dokumentationen von Guido Knopp<sup>40</sup>, Denkmäler und Filme wie Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* (Schindlers Liste, 1993) oder *ELSER – ER HÄTTE DIE WELT VERÄNDERT* (2015) von Oliver Hirschbiegel, hineinwirken und miteinander verbunden sind.<sup>41</sup> Laut Aleida Assmann ist individuelles Erinnern »in den größeren kulturellen Rahmen kollektiven Erinnerns eingebunden, womit die Voraussetzung für eine kollektive Identität geschaffen werden [kann], die die Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schlägt.«<sup>42</sup>

Der Soziologe Maurice Halbwachs führte in den 1920er Jahren die Begrifflichkeit des »kollektiven Gedächtnisses«<sup>43</sup> ein, welche seit jeher umstritten ist. Bis zum heutigen Tag gibt es keine allgemeingültige Definition des Terminus. Die wissenschaftliche Forschung verfolgt zwei verschiedene Wege, um den Komplex des kollektiven Gedächtnisses zu fassen: Der eine Weg verfolgt die materiellen Artefakte der Vergangenheit, die als »objektivierte Kultur« in der Welt greifbar<sup>44</sup> sind. Der zweite Weg konzentriert sich auf individuelle Erinnerungen und Interaktionen innerhalb verschiedener Gruppen.<sup>45</sup>

Um aber die Thematik in ihrer Gesamtheit zu beleuchten, ist der französische Soziologe Maurice Halbwachs als zentraler Ausgangspunkt des »kollektiven Gedächtnisses« zu betrachten. Maurice Halbwachs wichtigste These ist, dass sich jede Generation ihre eigene Vergangenheit erschafft, die aus Zeichen und Symbolen besteht und aus der sich das kollektive Gedächtnis »identitätsstiftende Bezugspunkte«<sup>46</sup> bewahrt, auf die sich zukünftige Gesell-

---

40 Guido Knopp »beherrschte« jahrzehntelang mit seinen Filmen und Serien das Geschichtsbild der deutschen Gesellschaft. Seine Produktionen setzten sich aus historischem Filmmaterial, Zeitzeugenstimmen und reinszenierten Augenblicken zusammen, die von einer informierenden Erzählerstimme begleitet wurden. Knopps Arbeit wird zeitlebens von Kontroversen begleitet.

41 Vgl. Erl; S. 6

42 Aleida Assmann (2013); S. 29

43 Vgl. Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985

44 Sabine Moller: *Das kollektive Gedächtnis*. IN: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010; S. 85

45 Vgl. Ebd.; S. 86

46 Helga Hirsch: *Kollektive Erinnerung im Wandel*. AUF: [http://www.bpb.de/apuz/27383/kollektive-erinnerung-im-wandel?p=all#footnodeid\\_46-46](http://www.bpb.de/apuz/27383/kollektive-erinnerung-im-wandel?p=all#footnodeid_46-46); letzter Zugriff am 26. Juli 2016

schaften beziehen können, »weil jeder Mensch auch Erinnerungen anderer mit sich trägt.«<sup>47</sup> Dieses Erinnern ermöglicht kollektive Identität, aus der sich kollektives Erinnern und ein kollektives Gedächtnis formt: »Das Bewußtsein sozialer Zugehörigkeit, das wir ›kollektive Identität‹ nennen, beruht auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis,«<sup>48</sup> so Jan Assmann. Es kann keine Grenze zwischen individuellen und gemeinschaftlichen Erinnerungen gezogen werden. Halbwachs geht davon aus, dass ein Gedächtnis durch den ständigen Austausch von individuellen Erinnerungen und den verschiedenen Formen von gruppenspezifischer, gemeinschaftlicher und gesellschaftlicher Erinnerung sozial geformt wird. Maurice Halbwachs unterscheidet dabei nicht zwischen Gedächtnis und dem Erinnern an sich. Halbwachs erklärt in seiner Abhandlung, dass Ereignisse zu unterschiedlichen Zeitpunkten erinnert werden und durch einen Rekonstruktionsprozess entstehen: Ereignisse aus der Vergangenheit werden durch Interaktion und Kommunikation in verschiedenen sozialen Gruppen und Milieus (zum Beispiel der Familie, Religion, Belegschaft des Arbeitsplatzes oder einer gesellschaftlichen Klasse) und der Zuhilfenahme verschiedener technologischer Medien der Gegenwart entliehen. »Die Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen, vorbereitet.«<sup>49</sup> Jedes Individuum gehört laut Halbwachs einer WIR-Gruppe an, über die sich die eigene Identität bildet und festigt. Das Verstehen von individuellen Erinnerungen und individuellem Denken eines Individuums erfolgt mithilfe sozialer Interaktionen (gemeinschaftlich geteilte Erfahrungen und Handlungen) und durch Kommunikation (gemeinsames Vergegenwärtigen von vergangenen Erinnerungen) innerhalb der zugehörigen Gruppe. Indem man den Einzelnen in Beziehung zu einer Gruppe setzt, wird seine Position innerhalb der jeweiligen Gruppe zugeordnet.<sup>50</sup> Halbwachs bezeichnet das individuelle Gedächtnis aus diesem Grund als einen »Aussichtspunkt«

---

47 Assmann; Assmann (1994); S. 117

48 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H. Beck, 2007; S. 139

49 Halbwachs; S. 55

50 Vgl. Moller; S. 86

auf das kollektive Gedächtnis einer Gruppe,<sup>51</sup> der die Elemente Kontinuität und Wiedererkennbarkeit beinhaltet, um dadurch die Eigenarten und die Dauer einer Gruppe zu sichern. Gegenüber dem kollektiven Gedächtnis steht die Geschichte, die nach Halbwegs keinen eigenen Bezug zur Gruppe hat und »unbewohnt« ist. Die Erinnerungen an die Vergangenheit werden demnach nur »aufbewahrt« und wiederhergestellt, soweit eine »Gesellschaft [diese] in jeder Epoche mit ihren jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann.«<sup>52</sup> Das kollektive Gedächtnis ist zusammenfassend doppelt repräsentativ: Es repräsentiert einerseits einen Ausschnitt aus der Vergangenheit, wie andererseits auch ein Einzelschicksal. Beide Aspekte unterliegen den Fragen, aus denen sich die Erinnerungskultur formt: Was sollte in Zukunft erinnert und was vergessen werden?<sup>53</sup> Gerade die beiden letzten Punkte lassen sich auf das Medium Film und Fernsehen übertragen: Medien greifen und lösen Ausschnitte und Einzelschicksale unterschiedlichster Milieus auf und thematisieren und rekonstruieren diese. Verändern sich nun die Fixpunkte innerhalb einer Gruppe, ändern sich auch die zu erzählenden Thematiken eines Spielfilms beziehungsweise einer Fernsehserie. Filme und Fernsehserien bauen im Sinne der antiken Mnemotechnik Eselsbrücken um die gezeigten Bilder, an die sich der Zuschauer erinnert. Jan Assmann beschreibt dieses Bestehen von Erinnerungen wie folgt:

Ereignisse leben im kollektiven Gedächtnis fort, oder sie werden vergessen. [...] Der Grund für dieses ›Fortleben‹ in der Erinnerung liegt in der fortdauernden Relevanz dieser Ereignisse und Unterscheidungen. Diese Relevanz kommt ihnen jedoch nicht von ihrer historischen Vergangenheit zu, sondern von einer fortschreitenden und sich stetig wandelnden Gegenwart, die an der Erinnerung dieser Ereignisse und Unterscheidungen als wichtigen Fakten festhält.<sup>54</sup>

Susan Sontag beschreibt das kollektive Gedächtnis nicht als Folge eines Erinnerungsprozesses, sondern als ein »Sicheinigen« auf bestimmte Bilder/

51 Vgl. Halbwegs; S. 31

52 Halbwegs; S. 390

53 Vgl. Aleida Assmann (2013); S. 17

54 Jan Assmann: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998; S. 34

Fotografien der Geschichte.<sup>55</sup> Dieses »Sicheinigen« soll nachfolgend als ein demokratischer und kollektiver Prozess des Aushandelns beschrieben werden, infolgedessen Bilder festgelegt werden, an die sich erinnert werden soll:

Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß *dieses* [Hervorhebung im Original] wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anderes zugetragen habe, samt den Bildern, mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird.<sup>56</sup>

Dieser Prozess geht mit dem Begriff der Ideologie zusammen, der der Auswahl an erinnerungsfähigen Bildern vorausgeht und einen Teil des Ereignisses des Prozesses des Aushandelns vorwegnimmt, indem repräsentative Bilder im Vorfeld das gemeinschaftliche Umfeld prägen.<sup>57</sup> Susan Sontag setzt das kollektive Gedächtnis mit Ideologien gleich. Diese bestehen einerseits aus suggestiven Bildarchiven und werden andererseits durch den Glauben und das Fühlen verschiedener Menschen beeinflusst und gesteuert, und damit auch manipuliert.<sup>58</sup> Die gesellschaftliche Auswahl von Fotografien entscheidet über den Bilderfundus und über das, was erinnert werden soll. Susan Sontag erkennt in Ideologien aber auch Chancen, Archive zu erweitern und zu reproduzieren:

Ideologien schaffen fundierende Archive repräsentativer Bilder, die gesellschaftliche Vorstellungen von dem, was bedeutsam sei, auf eine gemeinsame Formel bringen und voraussehbare Gedanken und Empfindungen auslösen.<sup>59</sup>

Aleida Assmann verwendet den Begriff der Ideologie in ihrer Forschung nicht und grenzt auch den Aspekt des kollektiven Gedächtnisses ein. Sie sieht im kollektiven Gedächtnis die Grundlage für die Bildung von kulturel-

55 Vgl. Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2005; S. 100

56 Sontag (2005); S. 100

57 Vgl. Stephanie Bunk: Eine Demokratie der Fotografie. Die fotografische Archivierung des 11. September 2001. IN: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2004; S. 40

58 Vgl. Aleida Assmann (2006); S. 30

59 Sontag (2005); S. 100

len Zeichen und Symbolen.<sup>60</sup> Assmann weist daraufhin, dass der Fokus des kollektiven Gedächtnisses für Mitglieder einer Nation auf der Vergangenheit und dem daraus abgeleiteten Selbstbild liegen soll, um deren gegenwärtige Identität zu begründen.<sup>61</sup> Der wichtigste Punkt, der das kollektive Gedächtnis vermittelt und der für die spätere Fokussierung eines medialen Bildgedächtnisses wichtig ist, ist das Teilen, Mitteilen und der persönliche, mediale oder gedankliche Austausch von Erinnerungen mit anderen.<sup>62</sup>

## 1.2 Das Gedächtnis als individuelles und kulturelles Phänomen

Bereits die vorangegangenen Ausführungen zum kollektiven Gedächtnis machen deutlich, dass das Gedächtnis ein Aufbewahrungsbehälter unterschiedlichster individueller und kultureller Erinnerungen ist. Nach Aleida Assmann spaltet sich unser Gedächtnis in zwei Teile: Der eine Teil kann als Wissensspeicher aufgebaut werden, der andere Teil speichert biographische Erinnerungen und sinnliche Wahrnehmungen.<sup>63</sup> Der Prozess des Erinnerns teilt sich aus diesem Grund in die Weiterverarbeitung, Speicherung und Verfügbarmachung zukünftiger Situationen auf, in denen man auf vergangene Erinnerungen und Wahrnehmungen zurückgreifen muss.<sup>64</sup> Die Grundlage für Erinnerungen ist die Gemeinschaft und die dort stattfindende Kommunikation untereinander. Um Erinnerungen zu formen, spielen mündliche, schriftliche und bildliche Impulse eine wichtige Rolle, um sich mit der Ver-

60 Vgl. Aleida Assmann: Vom individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit. AUF: [www.univie.ac.at/zeitgeschichte/veranstaltungen/a-05-06-3.rtf](http://www.univie.ac.at/zeitgeschichte/veranstaltungen/a-05-06-3.rtf); letzter Zugriff am 19. Juni 2012

61 Vgl. Johannes Kirschenmann: ›Voller Emotionen und Erinnerungen‹ – Das kollektive Gedächtnis und seine medialen Konstruktionen. IN: Johannes Kirschenmann, Ernst Wagner (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. ›Ikonen‹ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken. München: Kopaed, 2006; S. 144

62 Vgl. Moller; S. 85

63 Vgl. Aleida Assmann (2009); S. 160

64 Vgl. Rüdiger Pohl: Das autobiographische Gedächtnis. IN: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010; S. 75

gangenheit zu verbinden. Als »soziales Phänomen« entsteht das Gedächtnis »nicht nur *in*, sondern von allem *zwischen* [Hervorhebung im Original] den Menschen.«<sup>65</sup> Die kulturelle Gedächtnisforschung hinterfragt neben den kulturellen Aspekten, die zur Gedächtnisbildung beitragen, auch immer die Medien und Institutionen, »die dieses ›Zwischen‹ organisieren.«<sup>66</sup> Jede Kultur, jede Gesellschaft und jedes Individuum ist, ähnlich wie in den Theorien von Maurice Halbwachs, an eine WIR-Gemeinschaft gebunden, die unterschiedlichen Zeit- und Gedächtnishorizonten zugeordnet ist und die wichtigste Grundlage für die Herausbildung einer eigenen Identität markiert.<sup>67</sup> Aleida Assmann geht von drei Ebenen des menschlichen Gedächtnisses aus: der neuronalen, der sozialen und der kulturellen Ebene. Diese drei Ebenen sind voneinander abhängig und erst durch das Zusammenspiel jeder einzelnen Ebene mit den jeweils anderen Ebenen sind die Komplexität und das Potenzial des menschlichen Gedächtnisses beschreibbar.<sup>68</sup> erinnert sich ein Individuum, werden alle drei Ebenen aktiviert: Durch Gehirnströme schließen sich im neuronalen Gedächtnis Synapsen zusammen, die durch sprachlichen Austausch stimuliert, aufgebaut und durch kulturelle Medien gestützt werden. Neurologische Gedächtnismodelle gehen von unterschiedlichen Zeitmomenten des Erinnerns aus: Das Ultrakurzzeitgedächtnis kann einen kurzen Moment 100 Millisekunden auf der Netzhaut festhalten. Das Kurzzeitgedächtnis speichert Erinnerungen Sekunden beziehungsweise wenige Minuten. Das Langzeitgedächtnis wiederum ist der Bereich im Gehirn, der Erinnerungen minutenlang speichert.<sup>69</sup> Eine Erinnerung braucht nach Aleida Assmann demnach drei Komponenten, die während des Erinnerungsprozesses zusammenwirken: einen Träger (der Organismus des Gehirns), ein Milieu (das soziale Umfeld) und eine Stütze (Anekdoten, mediale Aufzeichnungen).<sup>70</sup>

Die neuronale beziehungsweise biologische Ebene des Gedächtnisses ist durch das Zusammenwirken von Gehirn und zentralem Nervensystem die Grundvoraussetzung von Erinnerungen und Gedächtnis, die durch

---

65 Assmann; Assmann (1994); S. 114

66 Ebd.; S. 114

67 Vgl. Aleida Assmann (2006); S. 23

68 Vgl. Ebd.; S. 31

69 Vgl. Czech; S.13

70 Vgl. Aleida Assmann (2006); S. 33

*soziale Interaktion und Kommunikation* und *kulturelle Interaktion* in Form von Zeichen und Medien das soziale und kulturelle Gedächtnis stabilisiert und »nährt«. Die *soziale Interaktion und Kommunikation* des neuronalen Gedächtnisses verknüpfen, um sich zu erinnern, verschiedene sinnliche Wahrnehmungsbereiche mit deren materialen Repräsentationen miteinander (zum Beispiel für Bilder, Sprache, Musik und Gerüche).<sup>71</sup> Das soziale Gedächtnis wiederum definiert sich vor allem durch seine Gruppenbezogenheit innerhalb einer alltäglichen Interaktion zueinander, in der gemeinsame Erfahrungen und gemeinsame Lebensformen geteilt werden. Die gespeicherten Erinnerungen und Informationen beziehen sich auf eine »lebendige« Vergangenheit, das sogenannte »Generationengedächtnis«, welches auf einen begrenzten Zeithorizont von 80 bis 100 Jahren zurückgreift. Das soziale Gedächtnis ist durch seine Alltagsnähe gekennzeichnet. Erinnerungen existieren nie isoliert und sind immer mit den Erinnerungen anderer vernetzt. Die meisten Erinnerungen sind fragmentarisch und bekommen ihre Struktur und Form erst durch den Austausch mit anderen.<sup>72</sup>

Das Gedächtnis einer Gesellschaft verschiebt und erneuert sich nach einer Periode von circa 30 Jahren durch eine als »Generationenwechsel« bezeichnete Zäsur, die eine Verschiebung des Erinnerungsprofils einer Gesellschaft bewirkt und besonders für die Aufarbeitung und Verarbeitung von traumatischer, kollektiver Erinnerung wesentlich ist.<sup>73</sup> Ein Beispiel sind die Proteste der 1968er Studentenbewegung, die das jahrzehntelange Verschweigen der NS-Vergangenheit und die kollektive Schuld der Eltern- und Großeltern-generation thematisierte. Eine kritische Auseinandersetzung erfolgte nicht nur in Demonstrationen und Protesten, sondern vor allem in der filmischen Auseinandersetzung einer neuen als *Neuen Deutschen Film* bezeichneten Filmmachergeneration, die mit ihren Filmen bis heute ein wesentlicher Teil der deutschen Erinnerungskultur ist.

Der Übergang vom neuronalen zum sozialen Gedächtnis ist aufgrund des Abgleichs und der Aneignung der individuellen Erinnerungen und Erfahrungen mit den Erinnerungen und Erfahrungen anderer fließend. Anders verhält es sich mit dem Übergang vom sozialen zum kulturellen Gedäch-

71 Vgl. Ebd.; S. 32

72 Vgl. Aleida Assmann: Von individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit.

73 Vgl. Aleida Assmann (2006); S. 27

nis, der über einen Bruch führt. Gegenläufig zum sozialen Gedächtnis, welches sich durch seine dynamische Form entfaltet, besitzt das kulturelle Gedächtnis Stabilität und Festigkeit. Das kulturelle Gedächtnis entkoppelt das Gedächtnis von den individuellen Erfahrungen und fügt es mithilfe von Medien wieder zusammen:

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 Erfahrung und Wissen, der *von seinen lebendigen Trägern abgelöst und auf materielle Datenträger übergegangen ist*. [Hervorhebung im Original]<sup>74</sup>

Aleida Assmann verweist mit diesem Zitat auf die unterschiedlichen Stützen und Reichweiten des sozialen und kulturellen Gedächtnisses: das soziale Gedächtnis wird durch den sprachlichen Austausch zwischen Individuen und Gruppen stabilisiert und ist demnach biologisch aufgrund seiner Lebensrhythmen beschränkt; das kulturelle Gedächtnis wird durch Medien in Form von kulturellen und symbolischen Praktiken (Zeichen, Symbole, Riten und Feste) dauerhaft aufgebaut und rückt durch die Speicherung auf externe Medien (Bücher, Bilder, Filme) und deren materiale Repräsentationen (Texte, Bilder und Denkmäler) an einen unbegrenzten Zeithorizont heran. Durch die externen Medien bekommt das kulturelle Gedächtnis seine Gestalt und wird durch die Bindung an spezielle Träger geformt. Die Massenmedien sind die Eckpfeiler der *kulturellen Interaktion*.

Für Jan Assmann ist Erinnerung »nicht nur sozial, sondern auch kulturell determiniert, deshalb ist [...] Kultur nicht einfach Wissen wie jedes andere Wissen auch, sondern auf ein Selbstbild bezogen und insofern eine Form von Gedächtnis.«<sup>75</sup> Jan Assmann unterscheidet deshalb auch zwischen den Medien eines kommunikativen und eines kulturellen Gedächtnisses.

74 Ebd.; S. 34

75 Jan Assmann: Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift.: Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs. IN: Hermann Krapoth (Hrsg.): Erinnerung und Gesellschaft. Hommage à Maurice Halbwachs (1877–1945). Jahrbuch für Soziologiegeschichte. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005; S. 78

Das kommunikative Gedächtnis definiert sich vor allem durch seine Gruppenbezogenheit innerhalb einer alltäglichen Interaktion, in der gemeinsame Erfahrungen und gemeinsamen Lebensformen geteilt werden. Die gespeicherten Bestände beziehen sich auf eine »lebendige« Vergangenheit, die des bereits erwähnten »Generationengedächtnisses«. Es ist vor allem auch durch seine Alltagsnähe gekennzeichnet. Durch die Reflexivität in der Praxis und seine Selbstreflexivität bleibt das kommunikative Gedächtnis laut Jan Assmann allgegenwärtig.<sup>76</sup> Das kulturelle Gedächtnis wiederum wird von Jan Assmann als ein »Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht«,<sup>77</sup> bezeichnet. Es zeichnet sich durch seine Alltagsferne aus, indem es, anders als die bereits vorgestellten Formen des Gedächtnisses (Gruppen- oder Familiengedächtnis), seine Träger überlebt und auf externalisierte Erinnerungen zurückgreift.<sup>78</sup> »Das kulturelle Gedächtnis wird in der Kultur objektiviert«<sup>79</sup> und als objektivierter Vergangenheit archiviert.<sup>80</sup> Seine Dauerhaftigkeit bekommt das kulturelle Gedächtnis durch externe Medien (Film, Fotografien oder Reportagen) und Institutionen (Archive, Museen oder Bibliotheken). Sie zusammen gewährleisten durch die Erweiterung des Radius von Zeitgenossen, dass spätere Generationen an das vergangene Geschehen, welches außerhalb ihres Generationengedächtnisses liegt, teilhaben. Laut Jan Assmann hat das kulturelle Gedächtnis zwei Gedächtnis Modi, in denen es existiert:

einmal im Modus der Potentialität als Archiv, als Totalhorizont angesamelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und zum zweiten im Modus der Aktualität als der von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierte und perspektivierte Bestand an objektiviertem Sinn.<sup>81</sup>

76 Vgl. Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. IN: Jan Assmann, Tonio Hölscher: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988; S. 13–16

77 Ebd.; S. 88

78 Vgl. Levy; S. 93

79 Ebd.; S. 93

80 Vgl. Assmann, Assmann (1994); S. 120

81 Jan Assmann (1988); S. 13

Zur Umsetzung dieser zwei Modi orientiert sich das kulturelle Gedächtnis an der Gegenwart, die die Vergangenheit (er)findet, formt und rekonstruiert. Eine Speicherung der Vergangenheit ist nicht möglich, sondern ihre immerwährende Vermittlung und Aneignung.<sup>82</sup> Mit dem Prozess des Erinnerns geht auch immer ein kontinuierlicher Prozess des Vergessens einher. Ähnlich wie ein Individuum vergisst auch eine Gesellschaft, »um sich von schmerzhaften Erfahrungen zu lösen, um Konflikte zu überwinden, Neuem Platz zu machen und sich den Aufgaben der Gegenwart stellen zu können.«<sup>83</sup> Individuelle lebendige Erinnerungen erlöschen mit dem Tod und gehen unwiederbringlich verloren. Einzig die materiellen Hinterlassenschaften in Form von Fotoalben, Briefen, Möbeln oder Büchern stützen das Andenken an die verstorbene Person. Anders die kulturell-materiellen Überreste und Medien, die durch Sammeln, Konservierung und Katalogisierung in Institutionen oder Archiven, aber auch durch ihre Verwendung in Film- und Fernsehproduktionen, die Chance auf ein zweites Leben bekommen und deren Existenz als »stumme Zeugen einer Vergangenheit«<sup>84</sup> neu gedeutet werden. Das kulturelle Gedächtnis offenbart demnach, dass ein

Gedächtnis nicht einfach die Speicherung vergangener Fakten [ist], sondern die fortlaufende Arbeit rekonstruktiver Imagination. Die Vergangenheit [...] lässt sich nicht speichern, sondern muss immerfort angeeignet und vermittelt werden. Diese Vermittlung hängt ab von den Sinnbedürfnissen und Sinnrahmen eines gegebenen Individuums oder einer Gruppe innerhalb einer gegebenen Gegenwart.<sup>85</sup>

Dem kulturellen Gedächtnis geht es um »kulturelle Nachhaltigkeit«<sup>86</sup> und »identitätsbildende Kommunikation über zeitliche Abstände hinweg.«<sup>87</sup> Es wird durch kulturelle Symbole und Zeichen dauerhaft aufgebaut und hat

---

82 Vgl. Levy; S. 95

83 Aleida Assmann (2006); S. 51

84 Vgl. Aleida Assmann: Archive und Bibliotheken. IN: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010; S. 165

85 Jan Assmann (1998); S. 34

86 Aleida Assmann (2013); S. 26

87 Aleida Assmann (2006); S. 60

einen über Jahrhunderte währenden Zeithorizont. Aus diesem Grund ist die Pflege und Konservierung der aufbewahrten Erinnerungsbestände die wichtigste Voraussetzung für das kulturelle Gedächtnis, welches seine Beständigkeit durch individuelle Wertschätzung, Aneignung und Wahrnehmung und durch die Vermittlung in kulturellen Einrichtungen und Bildungsinstitutionen bekommt.<sup>88</sup> Aleida Assmann unterscheidet aus diesem Grund zwischen einem »unbewohnten« Speichergedächtnis und einem »bewohnten« Funktionsgedächtnis. Das Speichergedächtnis sichert die materiellen Überreste einer Epoche, auch nachdem diese ihren »lebendigen« Kontext verloren haben. Das Speichergedächtnis ist »das vollständige Archiv einer Kultur«<sup>89</sup> und »Gegenstand historischer Neugier«.<sup>90</sup> Mit dem Ziel der Herstellung eines Kanons aus visuellen und verbalen Dokumenten verändert sich, durch das ständige aktive Zirkulieren von Objekten, das Speichergedächtnis stetig. Aleida Assmann beschreibt das Funktionsgedächtnis als »nicht begrenzbar[s] Archiv«<sup>91</sup>, das sich durch Daten, Informationen, Dokumente und Erinnerungen, die in Archiven, Museen, Bibliotheken und Gedenkstätten aufbewahrt werden, (nahezu) unbegrenzt vermehrt. Das Speichergedächtnis bildet laut Aleida Assmann die Außenhorizonte der verschiedenen Funktionsgedächtnisse, »von dem aus die verengten Perspektiven auf die Vergangenheit relativiert, kritisiert, und nicht zuletzt: verändert werden können.«<sup>92</sup> In den letzten Jahren ist durch die begrenzte Kapazität des menschlichen Gedächtnisses und das Aufkommen verschiedener Speichermedien eine zunehmende Externalisierung des kulturellen Gedächtnisses zu beobachten, um archivierte Erinnerungen zu speichern.<sup>93</sup> Das Funktionsgedächtnis wiederum hebt die Artefakte auf, die gegen das Vergessen besonders geschützt werden müssen, und arbeitet daher zukunftsorientierend. Durch ein Auswahl- und Kanonisierungsverfahren verschiedener Institutionen (Museen, Bibliotheken, Archive) oder generationsübergreifenden Praktiken (Riten, Kanonisierung von Artefakten, Traditionen) haben Artefakte einen fortwäh-

88 Vgl. Aleida Assmann: Von individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit.

89 Nicolas Pethes: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2008; S. 67

90 Aleida Assmann (2010); S. 165

91 Aleida Assmann (2009); S. 137

92 Ebd.; S. 141

93 Vgl. Levy; S. 94

renden Platz im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft erhalten.<sup>94</sup> Kulturen können zwar ohne ein Speichergedächtnis existieren, jedoch nicht ohne ein Funktionsgedächtnis. Zum Beispiel gibt es in schriftlosen Gesellschaften, die im Gedächtnis nur das speichern, an was sich ein Individuum erinnern kann, kein Speichergedächtnis. Zu verschiedenen Anlässen wird aus diesem Grund das relevante Wissen wiederholt, versichert und erinnert.<sup>95</sup> Nicolas Pethes beschreibt die Wichtigkeit des Funktionsgedächtnisses für eine Gesellschaft wie folgt:

Das Funktionsgedächtnis einer Kultur ist eine interessengesteuerte Selektion und Perspektivierung der Vergangenheit – erfüllt aber auch nur als solche seinen Zweck, da es ja gerade nicht der historischen Objektivität (dem »Wie es wirklich gewesen ist des Historismus) verpflichtet ist, sondern der gegenwärtigen Gruppenidentität.<sup>96</sup>

Die Übergänge zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis sind dabei fließend und können in beide Richtungen »übertreten«: Zum Beispiel kann an einem Artefakt, welches im Funktionsgedächtnis aufbewahrt wird, mit der Zeit das Interesse verloren gehen und es kann aus diesem Grund wieder ins Speichergedächtnis wandern. Aber auch die andere Richtung ist vorstellbar: Für Artefakte aus dem Speichergedächtnis besteht aufgrund des gesteigerten Interesses die Möglichkeit, Teil des Funktionsgedächtnisses zu werden. Das Speichergedächtnis kann als Reservoir zukünftiger Gegenwart gelesen werden. Der Erinnerungsprozess, der immer in der Gegenwart stattfindet, verläuft somit in beide Richtungen, und zirkuliert zwischen dem Neuen und dem Bekannten.

---

94 Vgl. Aleida Assmann: Von individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit.

95 Vgl. Aleida Assmann (2010); S. 168

96 Pethes; S. 72

## 2 \ Das Archiv als Gedächtniskonzept

Nach Wilhelm Voßkamp setzen »Kulturen der Kommunikation stets personale und institutionelle ARCHIVE [Hervorhebung im Original] voraus.«<sup>97</sup> Ort dieser Archive ist, wie das griechische Wort ›arché‹, das einen ›Anfang‹ und ›Ursprung‹ bezeichnet, vermuten lässt, das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft bzw. Nation. Das kulturelle Gedächtnis pendelt sich, wie die vorausgegangenen Ausführungen verdeutlichen, zwischen dem Erinnern und Vergessen, aber auch zwischen lebendiger Aneignung und Speicherung, ein. Ort für diese gespeicherten Erinnerungen ist das Archiv, das Aleida Assmann »als institutionalisiertes Gedächtnis der Polis [...] zwischen [dem] Funktionsgedächtnis und [dem] Speichergedächtnis«<sup>98</sup> verordnet. Als Gedächtniskonzept übernimmt das Archiv als kulturelle Institution die notwendigen Aufgaben der Bewahrung und Speicherung des Gestrigen, was die Externalisierung durch mnemonischen Medien (Film, Fernsehen und Internet) und deren Bilder miteinschließt und auf das kulturelle Speichergedächtnis einer Gesellschaft zurückgreift.

### 2.1 Begriffs- und Theorieverortung

Das Wort »Archiv« geht wie bereits erwähnt auf das griechische Wort ›arché‹ zurück, das neben ›Anfang‹ und ›Ursprung‹ auch eine ›Behörde‹ und ›Amtsstelle‹ definiert.<sup>99</sup> Laut Aleida Assmann ist das Archiv »als Gedächtnis der Herrschaft« und »Gedächtnis der Historie«<sup>100</sup> von Anfang an »als Zeugnis der Vergangenheit«<sup>101</sup> mit Schriften, Akten und Verwaltung verbunden, die

97 Wilhelm Voßkamp: Einleitung: Kommunikation – Medien – Repräsentation – Archiv. IN: Georg Stanitzek, Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Schnittstelle – Medien und kulturelle Kommunikation. Köln: DuMont Buchverlag, 2001; S. 10

98 Aleida Assmann (1999); S. 345

99 Vgl. Aleida Assmann: Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses. IN: Georg Stanitzek, Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Schnittstelle – Medien und kulturelle Kommunikation. Köln: DuMont Buchverlag, 2001; S. 268

100 Ebd.; S. 268

101 Ebd.; S. 268

dann durch das Aufkommen des Buchdrucks eine Gewichtung der Idee einer umfassenden Archivierung bekamen. »So entsteht aus dem Archiv als Gedächtnis der Verwaltung und Wirtschaft das Archiv als Zeugnis der Vergangenheit.«<sup>102</sup>

Archive erfüllen primär drei Eigenschaften: Konservierung, Auswahl und Zugänglichkeit.<sup>103</sup> Zugänglichkeit zeichnet sich durch die prozessualen Vorgänge des Schließens und Öffnens von Archiven aus. Dabei sind vor allem die unterschiedlichen Archive (privat, öffentlich, geheim) zu unterscheiden, die durch das Selektionsprinzip und durch die Eigenschaft der Auswahl verschiedenen Benutzerkreisen und Gesellschaften geöffnet werden oder verschlossen bleiben. Bei diesem Prozess werden die Fragen »Was wird aufgehoben und konserviert? Was wird öffentlich gemacht?« gestellt. Die Suche nach einer dauerhaften Konservierung, Registrierung und Formatierung von Datenbeständen wurde in den letzten Jahren zu einer der übergreifenden Thematiken innerhalb des Blickfeldes Archiv. Fotografien und Filme weisen eine hohe Datendichte auf, sind jedoch auch abhängig von den chemischen Veränderungen innerhalb ihrer Umwelt.<sup>104</sup> Aus diesem Grund wurden in den letzten Jahren Archive entwickelt, die Daten dauerhaft speichern. Ob die neuen, digitalen Archive von längerer, lückenschließender und beständiger Konservierung sind, wird erst die fernere Zukunft zeigen. Klar ist, dass jede Digitalisierung die übermittelten Informationen des zu speichernden Archivs auf unterschiedlichen Datenträgern mitbeeinflusst und mitbestimmt und dadurch ihre Gebundenheit an die Speicher beziehungsweise an das Archiv demonstriert. Die Informationen und das Wissen über das Archiv werden zusätzlich mitgespeichert und übermittelt; das heißt, die zur Verfügung gestellten Informationen werden nicht losgelöst aus einem Ursprungsarchiv übertragen.<sup>105</sup>

Der von Susan Sontags bereits angesprochene Prozess des Aushandelns erinnerungsfähiger Bilder sichert zum Beispiel die Produktion von Archi-

---

102 Ebd.; S. 268

103 Vgl. Aleida Assmann (1999); S. 345

104 Vgl. Ebd.; S. 354

105 Vgl. Knut Ebeling: Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien. IN: Knut Ebeling, Stefan Altekamp (Hrsg.): Die Aktualität des Archäologischen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004; S. 15

ven, in denen Bilder konserviert und Geschichte gespeichert wird. In Sontags Konstruktion eines Archivs geht der Prozess der Ideologisierung voraus. Anders als Susan Sontag liegt die Gesetzesmacht eines Archivs, welches Jacques Derrida beschreibt, im Archiv selbst begründet, »kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.«<sup>106</sup> Derrida macht am griechischen Begriff des *archeion* (Amtsgebäude) die Funktionen der Wächter (*Archonten*) dieses Gebäudes aus.<sup>107</sup> Die Archonten regeln einerseits »die physische Sicherheit des Depots« und andererseits haben sie »die Macht, die Archive zu interpretieren«<sup>108</sup>; dadurch sichern sie die Zugangsmöglichkeit zum Archiv. Vereinfacht gesagt, werden bestimmte Gegenstände einer Kultur, die erinnert werden sollen, nach dem Aus- und Einschlussverfahren aus einem äußeren Bereich ausgewählt und in einem Archiv zusammengetragen. Das Derrida'sche Archivkonzept lässt, anders als das Archivkonzept von Susan Sontag, deren Archiv vom Außen bestimmt wird, eine Offenheit nach Außen zu. Das Derrida'sche Archiv bewahrt nicht nur Vergangenes, sondern speichert das kommende Neue<sup>109</sup>: »Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals geschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.«<sup>110</sup> Der Archivar übernimmt verschiedenen Aufgaben: Er ist für das Sammeln, die Auswahl, Konservierung, Lesbarkeit und Nutzung eines Gegenstandes im Archiv zuständig und setzt diesen mit den anderen Gegenständen im Archiv in ein Verhältnis, um diesen Gegenstand von dem Außen des Archivs abzugrenzen.

---

106 Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann und Bose Verlag, 1997; S. 37

107 Ebd.; S. 22

108 Derrida; S. 11

109 Vgl. Bunk; S. 41

110 Derrida; S. 123

Derridas Archivkonzept<sup>111</sup> spannt sich zwischen den zwei Polen des Topologischen und des Nomologischen. Das Nomologische umfasst die Denkgesetze und die »legitime hermeneutische Autorität«<sup>112</sup> des Archivs. Die Ortszuweisung innerhalb eines Archivs wird durch das Topologische bestimmt. Die Artefakte, die im Archiv aufbewahrt werden, werden auf einem festen Träger gespeichert. »Kein Archiv ohne die eingerichtete Verräumlichung eines Ortes des Eindrucks. Draußen, direkt auf irgendeinem tatsächlichen oder virtuellen Träger.«<sup>113</sup> Die Materialität ist ein wesentlicher Bestandteil der Ökonomie eines Archivs, denn »[...] die technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts [Hervorhebung im Original] schon in der Entstehung [...]«<sup>114</sup> Dieser Punkt ist besonders für die Mediengeschichte von Bedeutung. Jacques Derrida betont damit überdeutlich, dass die Faktoren »Träger« und »Sinn« durch die Medien geprägt und hervorgebracht werden.<sup>115</sup> Durch die materielle Verräumlichung wird

111 Derrida beschreibt sein Archivkonzept vor dem Hintergrund der Psychoanalyse, die er als einen Teil des Archivs und nicht des Gedächtnisses sieht. (Vgl. Derrida; S. 39) Zwei Richtungen sind dabei von großer Bedeutung: Einerseits wird das Archiv von der »Memorisierung« bestimmt, die durch die »Logik der Wiederholung« (Ebd.; S. 35) geprägt ist und auch Aspekte des Freud'schen destruktiven Wiederholungszwangs enthält. Der mit diesem Wiederholungszwang verbundene Todestrieb bedroht das Archiv und wird deshalb auch von Derrida als »le mal d'archive« (das Archivübel) bezeichnet. (Ebd.; S. 26) Andererseits beschreibt Derrida auch die medialen Rahmenbedingungen des Archivierens in Bezug auf Sigmund Freuds Wunderblock, der die Aspekte einer »interne[n] Archivierung« (Ebd.; S. 29) des Gedächtnisses aufweist. Derrida gibt zudem Hinweise auf die Weiterentwicklung der psychoanalytischen Wissenschaft unter den Bedingungen des 20./21. Jahrhunderts. Das heißt, wie hätte sich die Psychoanalyse entwickelt, wenn ihr die Übertragungs- und Archivierungstechniken der heutigen Zeit zur Verfügung gestanden hätte. (Vgl. Uwe Wirth: Archiv. IN: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005; S. 24)

112 Derrida; S. 12

113 Ebd.; S. 30

114 Ebd.; S. 35

115 Vgl. Mercedes Bunz: Die Ökonomie des Archivs – Der Geschichtsbegriff Derridas zwischen Kultur- und Mediengeschichte. IN: Lorenz Engell; Joseph Vogl; Bernhard Siegert (Hrsg.): Archiv für Mediengeschichte. Weimar: Universitätsverlag, 2006; S. 33–42. AUF: [http://www.mercedes-bunz.de/wp-content/uploads/2007/07/bunz\\_oekonomiedesarchivs.pdf](http://www.mercedes-bunz.de/wp-content/uploads/2007/07/bunz_oekonomiedesarchivs.pdf); letzter Zugriff am 21. März 2013; S. 4

der Zustand der Wiederholung ermöglicht und die Bewahrung von Artefakten gesichert. Das Ursprüngliche bekommt bei jeder Wiederholung eine neue Zuschreibung und erfährt damit eine Veränderung. »Vergangenheit bleibt [somit] offen für die Zukunft, denn Zukunft besteht in der Neuordnung des Archivs.«<sup>116</sup> Und hat somit auch immer Einfluss auf den Inhalt und die Form des Archivs.

Das Derrida'sche Archiv steht unter dem Einfluss der Neuen Medien beziehungsweise der digitalen Archive und wird durch die Funktionen des Speichers erweitert. Die Konsignationsmacht<sup>117</sup>, die die topologische »Ortszuweisung« und die »Aufbewahrung an einem Ort oder auf einem Träger« bezeichnet, ist auch für das »Versammeln von Zeichen [Hervorhebung im Original]«<sup>118</sup> verantwortlich. Dieses Versammeln von Zeichen ist eine Form des Speicherns. Die Wirklichkeit des Gedächtnisses orientiert sich nicht mehr an der Vergangenheit, sondern an der Art ihrer Aufzeichnung durch die Neuen Medien beziehungsweise deren digitalen Archive und durch die Aufbewahrung im Speicher. Das heißt, dass »die Archivierung das Ereignis in gleichem Maße hervor[bringt], wie sie es aufzeichnet«<sup>119</sup>. Wir sehen der Geschichte somit »ins Gesicht«. Historisches Wissen wird durch das Archiv rekonstruiert: Es wird nicht mehr »historisch« über ein Archiv gesprochen; vielmehr lässt man das Archiv sprechen.<sup>120</sup> Ähnlich wie Jacques Derrida kommt auch Michel Foucault zu der Schlussfolgerung, dass das Archiv die Zeit rahmt und der Vergangenheit Aktualität verleiht. Foucault definiert das Archiv als

die Gesamtheit der tatsächlich geäußerten Diskurse; und diese Gesamtheit von Diskursen wird nicht lediglich als eine Gesamtheit von Ereignissen betrachtet, die sich ein für alle Mal ereignet hätten und die im Vorhof oder im Fegefeuer der Geschichte in der Schwebelage geblieben wären, sondern auch als eine Gesamtheit, die weiterhin funktioniert, sich im Laufe der Geschichte transformiert, anderen Diskursen die Möglichkeit des Auftretens gibt.<sup>121</sup>

116 Ebd.; S. 12

117 Vgl. Derrida; S. 12

118 Ebd.; S. 13

119 Ebd.; S. 39

120 Vgl. Wolfgang Ernst: M.edium Foucault. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2000; S. 99

121 Michel Foucault: Michel Foucault erklärt sein jüngstes Buch. IN: Knut

Foucault beschreibt das Archiv nicht nur anhand seiner materiellen Strukturen, sondern vielmehr innerhalb seiner diskurstheoretischen Bedingungen. »So wie sich die Aussagen zu Diskursen formieren, so formieren sich die Diskurse ihrerseits zu einem Archiv.«<sup>122</sup> Ein Archiv beinhaltet laut Michel Foucault nicht »die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokument ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenen Identität bewahrt hat«. Es sind auch nicht »die Einrichtungen, die in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und konservieren, die man im Gedächtnis und zur freien Verfügung behalten will.«<sup>123</sup> Michel Foucault beschreibt das Archiv als das,

was bewirkt wird, daß so viele von so vielen Menschen seit Jahrtausenden gesagte Dinge nicht allein gemäß den Gesetzen des Denkens oder allein nach dem Komplex der Umstände aufgetaucht sind, [sondern] daß man, wenn es gesagte Dinge gibt, [...] nach dem unmittelbaren Grund dafür [fragen] muß.<sup>124</sup>

Das Archiv ist dadurch nicht trennbar von gegenwärtigen Ereignissen, sondern gibt eine Beschreibung dieser, indem es Grenzen und Bedingungen vorgibt. Durch Untersuchungen eines Wissensgebiets kann es zu neuen Meinungen und Theorien kommen, die auch nach den Entstehungsbedingungen fragen.<sup>125</sup>

Das Archiv liefert folglich die Bereitstellung und Verfügbarkeit von Wissen. Als »Aussagesystem«<sup>126</sup> definiert es die Gesamtheit von Bedingungen und Aussagen, Dingen und Ereignissen und beschreibt mithilfe dieser Gesamtheit, was kulturell von Bedeutung ist und was nicht: »All diese Aussagesys-

---

Ebeling, Stefan Altekamp, (Hrsg.): Die Aktualität des Archäologischen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004; S. 50

122 Hannelore Bublitz: Foucaults Archäologie des kulturellen Unbewussten. Zum Wissensarchiv und Wissensbegehren moderner Gesellschaften. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 1999; S. 225

123 Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981; S. 187

124 Ebd.; S. 187

125 Vgl. Michael Ruoff: Foucault-Lexikon. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2007; S. 68–69

126 Michel Foucault bezeichnet als Aussage eine Folge von Zeichen, die zu etwas anderem eine Beziehung haben/aufbauen.

teme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, Archiv zu nennen.«<sup>127</sup> Die Aussagesysteme legen »die Bedingungen, das Erscheinungsbild und die möglichen Gesetzmöglichkeiten für Aussagen fest.«<sup>128</sup> Das Archiv ist somit kein statischer Speicher, sondern ein dynamisches »System der Formation und der Transformation von Aussagen«<sup>129</sup>, welches die Existenz von Aussagen innerhalb einer Kultur festlegt. Die Grenzen des von Michel Foucault beschriebenen Archivs sind folglich offen und in ihrer Gänze für eine Kultur, Gesellschaft oder Epoche zu fassen. »Das Archiv zu schreiben«<sup>130</sup> ist Foucaults vordergründige Intention. »Dann ist das Archiv, im Sinne Foucaults, das Gesetz dessen, was gesagt, gedacht, imaginiert werden kann: der Gegenstand einer *Archäologie des Wissens* [Hervorhebung im Original].«<sup>131</sup> Das Foucault'sche Archiv ist somit ständig in Bewegung und kommt niemals zu seiner Vollendung. Das Archiv bleibt ein sich ständig weiterschreibendes Gefüge, welches von den Aussagen, die seine Rezipienten geben, abhängig ist.

Foucaults Archivkonzept kann als »Gegenort«<sup>132</sup> zu den Institutionen eines starren Archivs beziehungsweise einer Bibliothek gelesen werden, wel-

---

127 Foucault (1981); S. 187–188

128 Ruoff; S. 34

129 Foucault (1981); S. 188

130 Ernst (2000); S. 82

131 Ebd.; S. 57

132 Foucault beschreibt in diesem Zusammenhang auch den Terminus der Heterotopien. Heterotopien verbinden die utopischen Eigenschaften von »speziellen« Räumen mit den Normen realer Orte, in denen Alltägliches innerhalb des menschlichen Lebensraumes und der Zeit blockiert wird. Foucault bezeichnet Heterotopien als »wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.« (Michel Foucault: *Andere Räume* (1967). IN: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Leipzig: Reclam Verlag, 1993; S.39) Heterotopien schaffen somit »neue« Räume (zum Beispiel Museen oder Bibliotheken) außerhalb der Zeit, in denen die Möglichkeit besteht, dass sich diese Zeit in ein Bild verwandeln kann. Der Rezipient erinnert sich dann nicht mehr *an*, sondern *in* einem Bild. »Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht.« (Ebd.; S. 44)

cher keine aufbewahrten Texte oder Dokumente beinhaltet, die eine Praxis oder Tradition beschreiben. Vielmehr setzt das beschriebene Archiv die Bedingungen, weshalb Aussagen formiert werden, in einem historischen Zeitrahmen fest. Dadurch trägt der Rezipient zur Klärung der Frage bei, warum diese Aussagen getätigt wurden oder auch nicht. Das Foucault'sche Archiv beinhaltet dadurch nicht nur die Erinnerung an eine gemachte vergangene Aussage, sondern definiert auch die *Möglichkeit* dieser Aussage – als »eine Art Katalysator des Sagbaren«<sup>133</sup>. »Das [Foucault'sche] Archiv ist«, laut Aleida Assmann, »ein kollektiver Wissensspeicher«<sup>134</sup>, der »kein vom gesellschaftlichen Leben abgekoppeltes Depot von Daten [ist], sondern ein repressives Instrument, das den Umfang von Gedanken und Artikulationen einschränkt.«<sup>135</sup> Foucaults Aussage, dass das Archiv als »Gesetz dessen [definiert wird], was gesagt wird«, lässt sich auch als Diskurs definieren, der sich über die Materialität des Archivs hinwegsetzt. Durch Michel Foucaults Umwertung der Archivtheorie »hat eine umfassende (kultur- und medienwissenschaftliche) Reflexion über räumliche lokalisierbare Instanzen und verfahrenstechnische Prozeduren der Lagerung und Speicherung von Wissbarem eingesetzt.«<sup>136</sup> Es wird nicht nur über die Verräumlichung des Foucault'schen Archivs nachgedacht, sondern auch über die Zeitlichkeit von gespeicherten (Wissens-)Artefakten, die sich nicht mehr bloß in einer Bibliothek befinden.

Boris Groys beschreibt die Funktion von Archiven deshalb auch darin, soziale Wirklichkeit in ihrem historischen Verlauf zu dokumentieren und dabei Artefakte aufzunehmen und aufzubewahren, die für eine Epoche charakteristisch, originell und relevant sind.<sup>137</sup> Das Archiv ist bei Boris Groys gleichzusetzen mit dem kulturellen Gedächtnis oder einem Museum, welches eine Quelle kultureller und geschichtlicher Identität ist. Als Medium der Geschichte bietet das Archiv die Voraussetzung dafür, »dass so etwas wie

---

133 Ruoff; S. 71

134 Aleida Assmann (2009); S. 344

135 Ebd.; S. 346

136 Knut Ebeling; Stephan Günzel: Einleitung. IN: Knut Ebeling; Stephan Günzel (Hrsg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009; S. 11–12

137 Vgl. Boris Groys: *Die Aura der Archive*. IN: Sven Spieker (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S. 163

Geschichte überhaupt stattfinden kann.«<sup>138</sup> Durch den ständigen Vergleich des Neuen mit dem Alten kann das Archiv bestehen und selbst Teil der Geschichte sein, indem es Erinnerungen produziert. Angesichts der Betrachtung digitaler Archive im Internet ist diese Aussage besonders bedeutungsvoll. Die Materialität eines digitalen Archivs ist durch seine Datenmengen charakterisiert. Die Informationen sind an keinem festen Platz gesichert und können überall abgerufen werden. Das Archiv kommt, ähnlich wie in Derridas Archivkonzept, niemals zu seiner Vollendung. Das Archiv ist bei Foucault und Derrida ein Wissensspeicher, der nicht nur die Wirklichkeit speichert, sondern versucht, die gespeicherte Wirklichkeit wahrnehmbar zu machen und darüber hinaus vor allem bestimmt, was in einer Kultur von Bedeutung wird und was verborgen bleibt.

Eine Gesellschaft erinnert sich an fünf Prozent dessen, was eine Kultur ausmacht.<sup>139</sup> Der Rest wird in einem Archiv gespeichert. Aleida Assmann kehrt aus diesem Grund Michel Foucaults berühmte Aussage, das ein Archiv »das Gesetz dessen [ist], was gesagt werden kann« um und formuliert diese neu. Für Assmann ist ein Archiv »die Basis dessen, was in der Zukunft über die Gegenwart gesagt werden kann, wenn sie zur Vergangenheit geworden sein wird.«<sup>140</sup> Sven Spieker verortet das Archiv zwischen »dem archivarischem Innen« und »dem nicht-archivarischem Außen«<sup>141</sup>, welches es zulässt, vergessen zu können (»Vergessenkönnen«<sup>142</sup>). Das heißt, dass Spieker vor allem die Negation des Archivs betont und das »Vergessenkönnen« als wesentlichen und treibenden Bestandteil seines Archivbegriffs und konstruktiven Motor kultureller Selektion innerhalb einer Gesellschaft hervorhebt. Seiner Ansicht nach gibt es heutzutage zwei Arten von Archiven: die »Papierarchive des Aktenzeitalters« und das »digitale Inter-Archiv unserer Zeit«, welches alles speichert und aufzeichnet und dieses Wissen im World Wide Web »ver(un)ortet«.<sup>143</sup> Dieses »Ver(un)orten« verweist jedoch wiederum auf eine Nega-

138 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München: Carl Hanser Verlag, 2000; S. 9

139 Aleida Assmann (2010); S. 168

140 Ebd.; S. 168

141 Vgl. Sven Spieker: *Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs*. IN: Sven Spieker (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S. 8

142 Vgl. Ebd.; S. 8

143 Vgl. Ebd.; S. 7–8

tion von Spiekers Thesen: Archive speichern sicherlich vieles, jedoch nicht alles. Gemäß des Foucault'schen Diktums, dass alle Informationen, die im Archiv sind, darum entstanden sind, um in einem Archiv gespeichert zu werden, orientieren sich digitale Archive an traditionellen (Akten-)Archiven und deren (über)betonte Chance zur Lücke, die voraussetzt, dass »jede erfolgreiche Speicherung die Möglichkeit des Vergessens«<sup>144</sup> erhält. Archive sind somit »organisierte Räume«, in denen das Archivgut aufbewahrt wird und »gespeicherte Daten immer schon ver-ortet«<sup>145</sup> wurden. Archive ermöglichen einen Zugang beziehungsweise ein Zugreifen zum anderen, das heißt zu anderen Archiven, mit dem Hinweis »auf dieses Andere an seinem Ort [Hervorhebung im Original]«. <sup>146</sup> Im Hinblick auf die nachfolgende Untersuchung ist die Etablierung eines Bildarchivs beziehungsweise eines Bildgedächtnisses »das Andere«. (Archiv)Bilder rücken durch die Medien Film, Fernsehen und Internet in den Vordergrund. Ihren Stempel des Vergangenen bekommen sie durch ihre Aufzeichnungsmedien und -techniken, die Geschichte konstruieren und produzieren. Jacques Derrida verdeutlichte, dass ein Archiv nicht nur ein Ort ist, an dem Dokumente aus der Vergangenheit gelagert und aufbewahrt werden, sondern an dem eine Konstruktion und Produktion von Vergangenheit möglich ist.<sup>147</sup> Er verweist damit auf die zu Beginn erwähnte Doppeldeutigkeit des Wortes »arché« beziehungsweise »archeion«, die die Komplexität des Archivs als »Substrat« und »Residenz«, einerseits als ein abstraktes Denkbild und andererseits als einen konkreten Ort (Film, Fernsehen und Internet), offenbart.

»Das Archiv zirkuliert«<sup>148</sup>, schreiben Knut Ebeling und Stephan Günzel in der Einleitung zu ihrem Buch *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Als »Schlüsselbegriff der Wissensgeschichte«<sup>149</sup>, so Ebeling und Günzel weiter, gilt der Archivbegriff als Metapher des kulturellen Gedächtnisses, »ja für jede Art der Speicherung«<sup>150</sup> der Medien- und Technikgeschichte. Die Wissensbestände erfuhren im 20. und 21. Jahrhundert demnach »elementare Verschiebungen zwischen Geschriebenem und

---

144 Ebd.; S. 8

145 Ebd.; S. 9

146 Ebd.; S. 11

147 Vgl. Assmann (2001); S. 271

148 Ebeling Günzel; S. 7

149 Ebd.; S. 7

150 Ebd.; S. 7

Ungeschriebenem, Materialität und Immaterialität, Sichtbarkeit und Verborgenheit, Konservieren und Konvertieren.«<sup>151</sup> Das Archiv als Medium der Geschichte ist als »Kammer des Realen«<sup>152</sup> ein Ort, an dem Geschichte neu geschrieben wird. Die Eckpunkte der Archivkonzepte von Jacques Derrida und Boris Groys sind für die vorliegende Arbeit richtungsweisend: Das 21. Jahrhundert hat neue Formen des Archivs hervorgebracht. Die vormaligen Charakteristika der Hierarchien und Ausschlussverfahren werden durch die digitale Revolution nichtig. Die »neuen« digitalen Archive und das Internet als »größter Erinnerungsspeicher aller Zeiten«<sup>153</sup> zeichnen sich, laut Astrid Erll, durch ihre Partizipation, Kommunikation und Inklusion aus.<sup>154</sup> Dies tun sie, wie Boris Groys deutlich macht, indem sie das Alte und Neue miteinander vergleichen und durch die Speicherung von Artefakten der Vergangenheit Rahmung geben. Das Film-, Fernseh- und digitale Archiv greifen alle als Wissensspeicher auf Bilder zurück, die im Funktionsgedächtnis verankert sind und die einer Gesellschaft bzw. einem kollektiven und kulturellen Gedächtnis als Gedächtnisstützen dienen. Film- und Fernsehproduktionen wie auch das World Wide Web bewahren Bilder der Vergangenheit demnach nicht nur auf, sondern konstruieren und produzieren sie neu. Erinnerungen erfahren dadurch eine allumfassende Beschleunigung.<sup>155</sup> Welche Bilder als Medienikonen beziehungsweise Schlag- oder Schlüsselbilder reproduziert werden, entscheidet sich nach den gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Interessen in einem Land und nach deren vorherrschenden Kommunikations- und Aufzeichnungsmedien.<sup>156</sup> Erich Hörl geht sogar einen Schritt weiter und spricht in diesem Zusammenhang von »technologischen Sinnverschiebungen«<sup>157</sup>, die das »Ineinandergreifen von individuell-mental, kollektiv-sozialen und umweltlichen Prozessen« prägen.<sup>158</sup> Er sieht Medientechnologien nicht mehr vor dem Hintergrund ihrer

---

151 Ebd.; S. 8

152 Cornelia Vismann zitiert nach Ebd.; S. 9

153 Levy; S. 94

154 Vgl. Erll; S. 50

155 Vgl. Levy; S. 94

156 Vgl. Aleida Assmann (1999); S. 21

157 Erich Hörl: Die technologische Bedingung – Zur Einführung. IN: Erich Hörl: Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011; S. 17

158 Ebd.; S. 34

Speicherungs-, Aufzeichnungs- und Übertragungsfunktionen, sondern als Plattformen digitaler technischer Vorrichtungen, die zunehmend unseren Alltag bestimmen und Operations-, Wissens- und Existenzräume von Grund auf neu organisieren.<sup>159</sup> Der Computer, das Smartphone oder das Tablet sind als »Ökotechnologie«<sup>160</sup> allgegenwärtig und nicht mehr nur ein bloßes Werkzeug, sondern werden selbst zu Akteuren, die gemeinsam mit dem Menschen Erfahrungen sammeln und Sinn erzeugen.<sup>161</sup> Im Sinne von Friedrich Kittler argumentiert auch Jussi Parikka, dass kulturelle Erscheinungen, wie zum Beispiel der Buchdruck oder der Film, immer auch an bestimmte Kulturtechniken gebunden sind. »New media might be here and slowly changing our user habits, but old media never left us. They are continuously remediated, resurfacing, finding new uses, contexts, adaptations.«<sup>162</sup> Erst durch die Medienarchäologie wird innerhalb der Kultur die Sehnsucht nach abwesender Vergangenheit geweckt, die in der Gegenwart aber noch so sehr präsent ist, dass man sich an sie erinnern will.<sup>163</sup> »Die Archäologie ist vor allem deshalb Entbergung, weil sie den Gegenstand neu hervorbringt, den sie zuvor zerstören musste – weil sie ihn in diesem Zerstören umschafft, neu schafft, anderes hervorbringt.«<sup>164</sup> Das heißt, dass die Medienarchäologie die neuentdeckte Vergangenheit nicht nur wieder in die Gegenwart zurückholt, sondern auch, dass sie diese neu schreibt und speichert. *Copy and paste, erase and rewind* sind die Stützpfeiler der medialen Reproduktion und Repräsentation, die durch die Medienarchäologie hervorgebracht werden. Anders als Archive, die die erinnerten Artefakte, den Raum zwischen Monument und Dokument, in das Zentrum der Aufmerksamkeit stellen, ist die Medienarchäologie dafür verantwortlich, dass der Komplex des Archivs selbst im Mittelpunkt steht, aber auch die mit sich bringenden Medien.

Weil die Gegenwart immer schneller vergangen ist, weil sie technisch und medial immer besser zum Verschwinden gebracht wird – [...] – bedarf es immer dringlicher archäologischer Verfahren, um die Gegenwart zu

---

159 Vgl. Ebd.; S. 51

160 Ebd.; S. 34

161 Vgl. Ebd.; S. 15

162 Jussi Parikka: *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012; S. 3

163 Ebeling; S. 21

164 Ebd.; S. 21

entbergen, die in ihren medialen Speichern und Trägern immer schon Vergangenheit ist.<sup>165</sup>

Gerade bezüglich des von Knut Ebeling angesprochenen Aspektes der Datenträger werden die Chancen von Film, Fernsehen und den Neuen Medien deutlich. Film und Fernsehen als alte Medien und das Internet als neues Medium eröffnen neuartige Möglichkeiten, Erinnerungen anders zu »speichern«. Fernab von Geschichtsbüchern wird Geschichte durch Archivbilder (neue wie alte) in fiktionale Kontexte eingebunden und sie verschmelzen dadurch zu einem unentbehrlichen Beweis von erinnelter Geschichte. Zuvor nur in Fakten an die historischen Ereignisse erinnert, verknüpfen sich nun Fakten mit historischen Bildern und erzeugen im Kopf des Zuschauers eine neue Sichtweise auf geschichtliche Ereignisse zu einem medialen Ganzen. »Medienarchäologie als Gegenstand des Gedächtnisses und Mediengeschichte als Gegenstand der Erinnerung verweisen auf jene Archivprozesse, die der Speicher bedürfen.«<sup>166</sup> Die Erinnerung ist somit nicht mehr an die Speicherung innerhalb von gelagerten Artefakten gebunden, sondern an die Vielzahl vorhandener und entstehender Datenbanken des 21. Jahrhunderts, auf denen man in Echtzeit erinnerte Bilder und Fakten abrufen kann.

Aus der Perspektive der Informatik ist der »Speicher« nicht mehr an die Lagerung von Artefakten (Texte, Bilder, Objekte) der Vergangenheit gebunden, sondern an Datenbanken, die unter Zugriffsmöglichkeiten in Echtzeit ihren Charakter als differenter Raum gegenüber den Nachrichten der klassischen Gegenwart verlieren.<sup>167</sup>

---

165 Ebd.; S. 27

166 Voßkamp; S. 13

167 Wolfgang Ernst: Das Gesetz des Gedächtnisses. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007; S. 32