



## Was ist ein filmischer Gedächtnisraum?

Replik zu „Raum, Zeit, Gedächtnis“ von Ulrike Kuch in *Rabbit Eye* 003

*Robert Geib, Jena/Weimar/Erfurt*

Ulrike Kuch fügt sich mit ihrem Text *Raum, Zeit, Gedächtnis. Das Treppenhaus in DER NAME DER ROSE* in einen aktuellen Diskurs ein, in dem versucht wird, das Gedächtnis für film-analytische und -theoretische Fragen fruchtbar zu machen. Dem folgend weist sie schon am Beginn mit dem Verweis auf die Arbeiten Assmanns darauf hin (vgl. Kuch 2011: 58), dass sich Gedächtnis und Erinnerung ausschließlich über die Verwendung von Metaphern beschreiben und verstehen lassen: „Das Phänomen Erinnerung verschließt sich offensichtlich direkter Beschreibung und drängt in die Metaphorik“ (Assmann 1991: 18). Diese Metaphorik ist medial und historisch geprägt: Beschreibungen und Modelle von Gedächtnis und Erinnerungsvorgängen sind an das Auftauchen neuer und andersartiger technischer Medien gebunden (vgl. Draissma 1999). Ulrike Kuch verbindet nun dieses medienreflexive Potenzial des Gedächtnisbegriffes mit raum- und motivtheoretischen Überlegungen zu dem Film *DER NAME DER ROSE*, in welchem sie eine räumliche Formation beschreibt, in der sich das Gedächtnis als Raum ‚zeigt‘: dem *filmischen Gedächtnisraum*.

Sie entwickelt diesen Begriff entlang der Analyse des Films aus einer Kombinatorik verschiedener filmischer Motive. Dabei verbindet sie die vorwiegend architektonischen Motive mit jeweils abstrakten Konzepten und Strukturen: Bibliothek – Gedächtnis; Labyrinth – Bewegung; Treppe – Raum (vgl. Kuch 2011: 65). Aus der filmischen Gleichzeitigkeit der Motive, aus ihren kulturellen Konnotationen und ihrer Zusammenführung im Verlauf der Narration konkretisiert Kuch ihren Begriff des filmischen Gedächtnisraums. Zwar wird der Begriff im Text selbst explizit nur in Hinblick auf die filmische Verräumlichung der Bibliothek verwendet (vgl. ebd.: 63), doch die Ausführungen zur *ars memoria*, den kulturell-historisch spezifischen Verbindungen zwischen Raum und Gedächtnis, brechen den Begriff auf und machen deutlich, dass der Gedächtnisraum aus sehr verschiedenen Elementen und Bezügen zusammengesetzt sein kann.

Kuchs Vorschlag, das grundsätzliche Verhältnis des filmischen Mediums zum kulturellen Gedächtnis vielfach zu verorten – und zwar auf der materiellen Ebene als Dokument der Filmgeschichte, in den filmischen Inhalten mit den Konstruktionen von Vergangenheit,

Gegenwart und Zukunft sowie als Teil eines gesellschaftlich-kulturellen Diskurses –, ist als kursorische Typologie zu begrüßen (vgl. ebd.: 58).<sup>1</sup>

So sinnvoll Kuch's Aufschlüsselung der verschiedenen Gedächtnisbezüge des Films beziehungsweise des Kinos zu Beginn ihres Textes ist, da sie nicht nur der ästhetischen und semiotischen Komplexität des kinematografischen Mediums gerecht wird, sondern auch die Analyse dieser Bezüge durch Abgrenzungen erleichtert, so problematisch ist die Tendenz, der Kuch im Fortgang zu folgen scheint und die so gut wie jeden Diskurs um Gedächtnis und Medien begleitet: Da das Gedächtnis nur über seine mediale Metaphorisierung diskursiviert werden kann, weist der Begriff immer auch zurück auf die temporalen (und spatiole) Charakteristika eines Mediums, in diesem Fall des Films.

Der Gedächtnisbegriff wird durch seine Medienaffinität dabei leicht zum Modebegriff, dessen verführerischer Wandelbarkeit der mediale Theoretiker nur schwer entkommt. Überall, wo man es mit Verzeitlichungsphänomenen zu tun hat, bieten sich Gedächtnismetaphern als potente Argumentationsbausätze an; im Extremfall kann alles darunter subsumiert werden. Dann aber wissen wir nicht mehr, wovon wir eigentlich reden, da sich jeder einen eigenen Gedächtnisbegriff herleiten kann; zusätzlich gehen dadurch grundsätzlich verschiedene Phänomene ineinander über.

Dass es trotz alledem sinnvoll sein kann, mediale Phänomene unter dem Gesichtspunkt ihrer mnemonischen Verfasstheit zu betrachten, steht außer Frage. Gerade wenn das Material selbst diese Richtung vorgibt, das heißt, wenn es sich bei einem kulturellen Produkt wie einem Film selbst um eine Bearbeitung des gedächtnistheoretischen Potenzials der eigenen oder fremder Medientechniken handelt, dann kann und sollte der reflektierte Medienanalytiker der ‚Verführung‘ des Gedächtnisses nicht widerstehen. Kuch versucht den Begriff des filmischen Gedächtnisraums über die Verwendung architektonischer Metaphern und deren Verbindung zu klären. Sie löst dabei Klosterbibliothek, Treppen und Labyrinth aus dem filmischen Diskurs heraus und entfaltet aus ihrer Kombination unter Hinzuziehung kulturtheoretischer Gedächtnis- und Raummodelle einen Gedächtnisraum.

Dies leuchtet erst einmal ein: Die profilmische Architektur kann einerseits durch ihre Materialität und ihre kulturellen Konnotationen formierend auf die filmische Raumwerdung

---

<sup>1</sup> Der zweite Punkt könnte sich noch weiter ausdifferenzieren lassen. Was die Konstruktion von Zeitlichkeit in filmischen ‚Inhalten‘ angeht, könnte man dies auch zum einen als innerdiegetische Verankerung von Vergangenheitsmarkierungen verstehen, also einer konventionellen Rückblende, die an die Subjektivität einer diegetischen Figur gekoppelt ist (vgl. Turim 1988). Zum anderen müssten davon Phänomene unterschieden werden, in denen sich der filmische Text quasi ohne Subjekt ‚an sich selbst erinnert‘. Ein bekanntes Beispiel wäre die Schlusssequenz von *SANS SOLEIL* (1983), in dem Szenen und Einstellungen aus dem Film nicht einfach wiederholt, sondern durch ihre Modifikation auf die Vergangenheit des filmischen Ablaufs rekurriert wird. Auch motivische Wiederholungen innerhalb eines Films, wie sie generell auch für die Narration des klassischen Kinos beschrieben werden können, würden unter diese Form von textuellen Gedächtnisbezug fallen (vgl. Bordwell 1985). Diese Spielart ist auf die ‚aktive‘ Gedächtnisarbeit des Zuschauers angewiesen, um funktionieren zu können, während die Rückblende eine völlig andere Struktur und Funktion aufweist.

einwirken. Andererseits können auf der Zuschauerseite gelernte Wahrnehmungsmuster architekturnaler Repräsentation im Bewegtbild bestimmte Vorstellungen von filmischen Räumen wahrscheinlicher machen als andere.

Das ändert aber nichts an einem grundsätzlich theoretischen Problem angesichts filmischer Architektur: Sie ist eben nicht in erster Linie eine Repräsentation außerfilmischer Architektur, sondern wird erst selbst durch genuin filmische Mittel (*mise-en-scène*, Kamerabewegung, Montage etc.) hervorgebracht, sie existiert nur im Film und als Film. Die Verbindungen zwischen Architektur und Film reichen damit weiter als in einer reinen Repräsentationsbeziehung: Sie ergeben sich aus benachbarten medialen Eigenschaften und deren historisch-synchroner Entwicklung.

Beiden Medien ist beispielsweise gemein, dass sie Raum strukturieren und Bewegungsenergie kanalisieren. Deshalb kann Henri Langlois in cinephil-kryptischer Manier verkünden, Howard Hawks sei der *Le Corbusier* des Tonfilms, obwohl oder vielmehr gerade weil er sich überhaupt nicht auf die repräsentierte Architektur in seinen Filmen bezieht (vgl. Langlois 1963). Deshalb müssen architektonische Prinzipien, wie Labyrinth, Treppe etc., von der Art ihrer filmischen Konstruktion her betrachtet werden: Eine Treppe in DER NAME DER ROSE ist eine andere als in einem Film von Wong Kar-Wei und selbst innerhalb desselben Filmes kann sich die Einstellung (hier im doppelten Wortsinn) zu bestimmten motivischen Strukturen ändern – eine Bibliothek ist eben eine ganz bestimmte Metapher des Gedächtnisses, sie kann ein Symbol für die Schrift- und Archivmetapher des sogenannten ‚kulturellen‘ Gedächtnisses<sup>2</sup> schlechthin sein, muss es aber nicht.

Das reine Auftreten einer Bibliothek im filmischen Kontext von DER NAME DER ROSE bedingt noch keinen Gedächtnisraum. Im Gegenteil: Eine Bibliothek kann als filmischer Handlungsraum jedwede Konnotation ihrer Gedächtnismetaphorik auslöschen, etwa wenn in ihr geliebt, geschossen oder gemordet wird.<sup>3</sup> Kuch blendet in ihrer Überbetonung der Repräsentation der Architektur und ihrer gedächtnistheoretischen Beziehungen den Film als Medium aus. Sie trifft damit vor allem Aussagen über die Bezüge zwischen Architektur und Gedächtnis, die sie im Film thematisiert sieht. Das schreibt sie explizit: „DER NAME DER ROSE scheint eine Möglichkeit aufzeigen, die Architektur als *Gedächtnisraum* zu verstehen“ (Kuch 2011: 60).

Etwas pointiert gefragt: Wozu dann der Film? Deleuze und andere haben gezeigt, dass eine filmische Evokation von Gedächtnishaftigkeit in Räumen und Bildern gerade nicht in einer Repräsentation einer „Institution des kulturellen Gedächtnisses“ (ebd.: 60) zu finden ist, sondern das gerade die Suspendierung der Repräsentationsfunktion des filmischen Bildes

---

<sup>2</sup> Ich möchte anmerken, dass ich es für äußerst schwierig halte, die Rede vom ‚kulturellen Gedächtnis‘ unreflektiert in den filmischen Diskurs zu überführen, was, so vermute ich, an prinzipiellen Problemen dieses Konzeptes liegt.

<sup>3</sup> Eine kleine Filmografie der Bibliothek findet sich bei D’Alessandro 2002.

es zu einer eigenen Zeitlichkeit hin öffnen kann (vgl. Deleuze 1991: 132 ff.). Ein filmischer Gedächtnisraum als Analysekategorie kann demnach nicht durch ein Abbildungsverhältnis plus kultureller Metaphorik beschrieben werden, sondern müsste über die Mikroanalyse einer spezifischen Raumwerdung bewegter Bilder und Töne geleistet werden, in dem die *kinematografischen* Gedächtnispotenziale selbst aktualisiert werden. So sehr der Film an den Gedächtnisbezügen anderer Medien auch partizipieren kann, so sehr glaube ich, dass dies nur in einem Modus geschieht, der der spezifischen Gedächtnishaftigkeit des Films und des Kinos nicht entkommen kann.

Ein weiteres Problem wirft die Vermischung von Raum und Ort bei Kuch auf. De Certeau arbeitet den Unterschied zwischen Konzepten des Raumes und des Ortes so heraus, dass Orte durch spatiale Organisation von Handlungen und Bewegungen definierte Areale sind, die Wirkungen, Wahrnehmungen und Bedeutungen festlegen. Der Raum hingegen ist ein formbares Kontinuum, das die Produktion von Orten erst möglich macht (vgl. De Certeau 1988). Ein filmisch repräsentierter *lieux de memoire* ist die Abbildung eines sedimentierten Verhältnisses zwischen einem kulturell und historisch definierten Ort und einer bestimmten Konzeption von Geschichtlichkeit.

Wie kann die (filmische) Bibliothek gleichzeitig als Gedächtnisort (vgl. Kuch 2011: 60) und Gedächtnisraum beschrieben werden, wo diese Begrifflichkeiten doch auf unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln sind? Hier fehlt meiner Meinung nach bei Kuch eine Konzeption des filmischen Raumes, weil ihr Raumbegriff völlig aus den Wirkungs- und Beschreibungsmodi eines anderen Mediums, nämlich denen der Architektur, hervorgeht, basierend auf einer reinen Repräsentationsbeziehung zum Film. Demnach aber ist die räumliche Verbindung zur Zeitlichkeit des Mediums Film, mithin seinen Möglichkeiten zur Hervorbringung eines Gedächtnisses, nicht herzustellen. Filmischer Raum entsteht immer nur durch seine eigenen Zeiten, das heißt durch lineare Sukzessivität von Bildern und Tönen und durch die Zusammenführung dieser im Gedächtnis des Zuschauers zu einem Raum. In diesem Sinne sind alle filmischen Räume gewissermaßen ‚erinnerte‘ Räume. Damit wären wir wieder bei der Frage der Tauglichkeit des Gedächtnisbegriffes für die Beschreibung von Zeitlichkeitsphänomenen im Medium Film.

Ich glaube, dass es durchaus möglich ist, von filmischen Gedächtnisräumen zu sprechen, wenn man ernst nimmt, wie manche Filme die Möglichkeiten des Mediums ausloten, sich selbst zum eigenen mnemonischen Potenzial in Beziehung zu setzen. Für die meisten Filme ist dieses Potenzial nur eine unausgesprochene und nicht vordergründig ausgespielte Bedingung der Möglichkeit des eigenen Mediums. Doch für einige Filme stellt das filmische Gedächtnis in seinen unterschiedlichen Ausprägungen eine zentrale Bezugsgröße dar. Ein viel untersuchtes Beispiel wäre sicherlich Alain Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*, aber auch für den schon in dieser Zeitschrift besprochenen Film *MILLENIUM ACTRESS* (2001) von Satoshi Kon kann ein solches Interesse festgestellt werden (vgl. Beil 2010).

Gerade dort, wo die Gedächtnisräume des Films nicht mit Repräsentationen von Phänomenen und Orten zusammenfallen, die kulturell als Metapher für das Gedächtnis verwendet werden, sollte man nach Gedächtnisräumen Ausschau halten, um zu einer Beschreibung eines spezifisch filmischen Begriffs des Gedächtnisraums zu gelangen.

\*\*\*

### Über den Autor

Robert Geib studierte Medienwissenschaft, Psychologie und Soziologie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Seit 2010 ist er Kollegiat am Graduiertenkolleg „Mediale Historiographien“ der Universitäten Weimar, Erfurt und Jena mit einem Promotionsprojekt zu Gedächtnisräumen im zeitgenössischen japanischen Kino.

### Filme

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, Frankreich 1961, Alain Resnais)

SANS SOLEIL (SANS SOLEIL – UNSICHTBARE SONNE, Frankreich 1983, Chris Marker)

SENNEN JOYÛ (MILLENIUM ACTRESS, Japan 2001, Satoshi Kon)

### Literatur

Assmann, Aleida (1991): Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer, S. 18-22.

Beil, Benjamin (2010): Mindscapes. Erinnerungsräume im zeitgenössischen Film. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 2, S. 4-18, URL: [http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil\\_erinnerungsraeume.pdf](http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erinnerungsraeume.pdf), Zugriff: 4.2.2012.

Bordwell, David (1985): Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press.

D'Alessandro, Dario (2002): Hauptrolle Bibliothek: eine Filmographie. Innsbruck: Studien-Verlag

De Certeau, Michel (1988): Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve.

Deleuze, Gilles (1991 [1983]): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Draissma, Douwe (1999): Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses. Darmstadt: Primus.

Kuch, Ulrike (2011): Raum, Zeit, Gedächtnis. Das Treppenhaus in DER NAME DER ROSE. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 3, S. 56-70, URL: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/kuch\\_treppenhaus.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/kuch_treppenhaus.pdf), Zugriff: 4.2.2012.

Langlois, Henri (1963): Hawks homme moderne. In: Cahiers du cinéma, Jan. 1963, S. 3-4.

Turim, Maureen (1989): Flashbacks in Film. Memory & History. London: Routledge.