

Dr. Wolfgang Ernst (Humboldt-Universität)

DIE FILIALE FÜR ERINNERUNG AUF ZEIT AUS DER SICHT EINES MEDIENWISSENSCHAFTLERS

Erinnerung auf Zeit

Der Titel des Events vom 2. bis 6. September 2000 in den Hamburger Kammerspielen war auch medientheoretisch treffend gewählt: Mit der temporalen Segmentierung und der Flüchtigkeit kollektiver Erinnerung im Zeitalter der Massenmedien (im Unterschied zum Ewigkeitsanspruch steinerner Denkmäler) korrespondiert die Tatsache, daß in der aktuellen Medienkultur die Bilder selbst - als elektronische - zeitbasiert und reiner flow sind: ephemäre Denkmäler. Flüchtig sind nicht nur die Ereignisübertragungen, sondern auch ihre Speicher; streng in diesem hinweisenden Sinne war auch die Gesprächs-Spur des Hamburger Events nach kurzem Nachleben im Internet als limitiert abrufbarer Zwischenspeicher (www.filialefuererinnerung.de) gelöscht oder versprengt, um bestenfalls ein Zwischenarchiv darzustellen. Das Event bildete also einen Wissensspeicher, der nur im Augenblick der Erzählung respektive elektronischen Übertragung existierte, da (fast) nichts aufgeschrieben oder aufgezeichnet wurde: reine Verausgabung, an-archivisch. Die flüchtige Zwischenspeicherung im Internet erinnerte daran, daß wir uns von einer traditionell speicherfixierten Kultur hin zu einer Medienkultur des Übertragens bewegen.

Der Medienkünstler Arnold Dreyblatt wies in seiner Installation "Aus den Archiven" im Rahmen der Ausstellung Das XX. Jahrhundert - Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland in der Berliner Nationalgalerie (Hamburger Bahnhof) September 1999 bis Januar 2000 auf die Optionen des digitalen Archivs und seine Funktionen im Generieren (statt schlichtem Abbilden) und monitoring personaler Identitäten hin; die ausgestellten Personendaten waren dem Who's who in Central and East Europe von 1933 entnommen. An die Stelle der residenten Speicher tritt die (virtuell) dynamische Montage des Erinnerens. In dem Maße, wie die Epoche optischer Medien auch aus statischen Bilder zeitbasierte Bildzustände macht, werden auch die Erinnerungsbilder (die historische Imagination) auf Zeit gestellt; auch die Filiale für Erinnerung auf Zeit in den Hamburger Kammerspielen war ausdrücklich kein Denkmal, kein auf Dauer gedachtes Gedächtnismodell, sondern ein temporärer Erinnerungsort. Als Gedächtnistheater inszeniert (und damit ganz konkret an theatralische Szenarien der ars memoriae erinnernd, etwa Camillos tatsächlich gebautes Gedächtnistheater im italienischen 16. Jahrhundert), erinnerten die ausdrücklich dialogischen Installation als "sprechender Erinnerungsort" zeitweise daran, daß Erinnerung nicht schlicht Ereignisse sortiert und in einer Art Registratur aufbewahrt, sondern eine dauernd sich verändernde, lebendige Interpretation von Realität praktiziert. Schon ist der museale Raum der Erinnerungskunst gekoppelt an ihre künftige Virtualität.

Lilo Wanders sagte im Verlauf des Hamburger Events ihrem Gast: "Künftige Erinnerungen können wir uns ja jetzt schaffen." Technische Speichermedien der Aufzeichnung machen aus der lebendigen Rede, dem "sprechenden Erinnerungsort" der Hamburger Kammerspiele während der Event-Zeit, schon jetzt das "Material für das Gedächtnis von morgen" (Sabine Leucht). Das Haus der Kammerspiele wird so selbst zum Medium, zum medialen Resonanzkörper, den das Hamburger Events zur Erinnerung an sich selbst, zum Re-sonieren brachte. Diese Immobilie steht im materialen Gegensatz zur Flüchtigkeit der verhandelten Erinnerung.

Gedächtnis und Erinnerung im Widerstreit

Das Schlagwort der Erinnerung auf Zeit erinnert sodann an einen psychoanalytischen Begriff: Sigmund Freuds Studie von 1914 unter dem Titel "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten". Gedächtnis und Erinnerung erwiesen sich auch in Hamburg als zwei verschiedene Aggregatzustände der Aufspeicherung vergangener Zeit. Auf der Prager Jahrestagung der Europäischen Psychoanalytischen Föderation sprach der Historiker Dan Diner jüngst über die Wiederherstellung von Privateigentum im vormalig sozialistischen Osteuropa als Auslöser eines "Gedächtnisschubs"; das Kataster diene hier als untrügliches Arsenal der Erinnerung - Wiederkehr eines ökonomisch Verdrängten, wie es auch das Gedächtnis des Hamburger Hauses als Gedächtniskapital darstellt. Der Hamburger Bankier Max Warburg finanziert Ende der 30er Jahre den (erzwungenen) Umbau zu einem neuen jüdischen Gemeinschaftshaus mit Theaterbühne und Zuschauerraum. Das Thema des Hamburger Events berührte damit auch das Trauma des Ortes; die heutigen Kammerspiele als ehemaliges jüdische Logen- und Gemeindehaus war zeitweilig (September 1941) auch Versorgungsstelle für die Deportation von Hamburger Juden in Konzentrationslager. Und doch liegt schnell eine Verwechslung von verdinglichtem Gedächtnis und psychischer Erinnerung vor. Politisch-historische Epocheneinschnitte setzen durch offiziell dekretiertes Gedächtnis immer wieder (wenn nicht individuelle, so doch "kollektive") Erinnerung außer Kraft; Gedächtnis und Erinnerung werden so gegeneinander arbeitende Instanzen (Caroline Neubaur).

"Das Gedächtnis ist kein Archiv, das die Ereignisse sortiert und in einer Art Registratur aufbewahrt. Es ist eine dauernd sich verändernde, lebendige Interpretation von Realität", beschrieb das Hamburger Programm und zitiert die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann: "Der Schritt vom Vergessen zum symbolischen Gedenken ist wesentlich kürzer als der zur aktiven Erinnerungsarbeit." Doch schon in Freuds Begriff des "psychischen Apparats" scheint auf, daß auch seinem Modell Kulturtechniken im instrumentellen Sinn, mithin: ein mediales Apriori der "Seele" zugrunde lagen. Ist Erzählung das Medium der Erinnerung, im Unterschied zu technischen Gedächtnismedien als reinem Gestell? In autobiographischen Versuchsanordnungen zum Erinnern wurde während des Hamburger Events oral history praktiziert - lauter Erzählung? Wie verhalten sich demgegenüber momentfixierende technische

Medien, wie sie etwa in H. Oraschakoffs begehbarem Fotoarchiv Instant Archaeology aufschienen? Oder gar die "Bibliothek der ungelesenen Bücher" von Julius Deutschbauer?

Und so schwankte auch das Vokabular der Projektbeschreibung im Hamburger Programmheft zwischen anthropomorpher Erinnerung und technischem Gedächtnis:

Das Gedächtnis ist ein Speicher, der möglichst verlustfrei und unangegriffen von Zeiterosion das herausgeben soll, was einst in ihn eingelagert wurde. Sich erinnern ist dagegen ein aktuelles, in der Gegenwart stattfindendes Ereignis. Ein Prozeß des Einprägens und Rückrufens und Löschens von Daten, eine zeitgebundene Transformation, die erst ermöglicht wird durch das Verblassen und Vergessen und die geprägt ist von Verzerrung, Entstellung, Beschwörung, Umwertung und einem energetischen Inszenierungswillen des Erinnernden.

Dies berührt die Unmöglichkeit der Synchronisation: gleichzeitig überlagert, wurde in Hamburg aus den Stimmen der Gespräche ein undifferenziertes "akustisches Palimpsest", oder in der Sprache der Nachrichtentechnik: Rauschen. Ganz so, wie auch menschliche Erinnerung zwangsläufig selektiv verfährt, hatte der Hamburger Besucher die Qual der Wahl, per Kopfhörer angesichts einer parallelen Wand von Monitoren immer nur einem Sprechkanal lauschen zu können.

Medientheorie des "live"

Nicht von ungefähr fusionieren im altgriechischen Begriff des theorein Theater und Theorie: Schau heißt nichts anderes als theoria. Daß das Wesen dieser Schau wiederum nichts mit der systemtheoretischen Beobachterdifferenz zu tun hat, beschreibt Nietzsche in Die Geburt der Tragödie unter Hinweis darauf, daß die Institution des Tragödienchors als künstlerische Nachahmung der Satyrschar von Dionysosdienern zwar zwangsläufig "eine Scheidung von dionysischen Zuschauern und dionysischen Verzauberten nöthig" machte; diese Differenzsetzung aber wurde sogleich wieder unterlaufen, da es im Grunde keinen Gegensatz von Publikum und Chor gab. In der Schau wird die Theorie selbst zum Medium. Das klingt idealistisch, wird von Nietzsche aber als mediales Dispositiv decouvriert, nämlich unter Verweis auf die Geometrie der theatralischen Architektur: In griechischen Theatern war es Jedem im Zuschauerraum möglich, die Welt um sich herum ganz eigentlich zu übersehen Ab/sicht> und in gesättigtem Hinschauen selbst als Choreut sich zu wähnen. An diese theatermedienarchäologische Situation knüpfte das Hamburger Event bewußt an und machte doch die kulturtechnische Differenz zwischen Antike und Gegenwart deutlich.

Der Schau- und Hörraum, also die Bühne des Hamburger Theaters war aus Anlaß der Filiale für Erinnerung auf Zeit nämlich nicht mehr von Schauspielern, sondern von Monitoren und Lautsprechern besetzt (nachdem der Theatersaal 1944 zeitweise auch Filmvorführsaal der UFA gewesen war). Vor den Monitoren und im akustischen Abruf per Kopfhörer war für das

Publikum unentscheidbar, ob die Übertragung der Gespräche zur Erinnerungskultur tatsächlich in Echtzeit ("live") oder als Aufzeichnung, und ob aus nahen oder fernen ("Tele"vision) Räumen geschieht. Träger des Gedächtnismaterials war in der Hamburger Filiale ein von Penelope Wehrli gestalteter Fernsehraum, ein Super-Bildschirm aus 30 Einzelmonitoren, deren Bilder und Töne von Zeitzeugen und Gedächtnisexperten aus entlegenen Räumen über das ganze Theater verstreut gespeist wurden: live, aber remote (das Wesen der "Tele"vision). Lange galt für das Theater das, was es immer sein will: ein Ort gegen das Vergessen zu sein (Gerhard Jörder). Erhebt sich diese Erinnerung immer erst im Dämmerlicht, der Zeit der Geschichtenerzähler oder der lesenden Halluzinationen zwischen Buch und Lampe (Michel Foucault), wenn der Lärm der Straße und das Tageslicht erloschen sind? Doch unter hochtechnischen Bedingungen wird das fragile Verhältnis von Erinnerung und Zeit unsicher; dies wurde in der Situation des Hamburger Events gegenwärtig. Gedächtnis kann weniger denn je stabil garantiert werden (Archive, Museen, Bibliotheken), sondern wird selbst zeitbasiert. Hier kommt der Raum des Theaters ins Spiel, der nach antikem aristotelischen Modell die Gleichzeitigkeit von Zuschauen und Darbietung garantiert (seine Eigenschaft im Unterschied zu elektronischen Medien). Dieses Event war also auch eine Metareflexion (mithin also Subjekt wie Objekt einer "Theorie" der Medien) über Formen der Autorisierung medialer Berichterstattung, über die Medienpolitik der Gedächtnisbilder, in denen die Erinnerung selbst geächtet wird.

Die mediale Übertragung aber wurde noch einmal in den vertrauten analogen, physikalischen Raum der rückübersetzt in Form der Zettel (eine Art stille Post, durch Boten übertragen), welche das Publikum mit schriftlich notierten Fragen an die Redenden, Talkenden durchreichen konnten - eine Unterbrechung der Monitor-Situation, der Einbruch von Wirklichkeit wie ein Kurzschluß, ein Veto von Realität. Das Ganze war eine Form von zeitverzogener Interaktion (temps différé, im Sinne Jacques Derridas). Aber wie synchronisiert man dialogische Rückkopplung im Raum der Television (falls nicht auf die Option direkter Gesprächs- oder Archivbesichtigungstermine zurückgegriffen wurde)? So erreichte den Filmemacher Harun Farocki inmitten seines Gesprächs über das Thema digitaler Bildersuchoptionen etwa ein Fragezettel mit dem ausdrücklich notierten P.S. "Ich würde die Antwort gern hören - Karte kurz hochhalten?" Ein Bedürfnis nach Fortsetzung des medialen Experiments, nach experimenteller Auslotung der Nuancen zwischen Gedächtnis(theater) und Medien ist offenbar vorhanden und ganz im Sinne einer Medienarchäologie der Erinnerung. Hinter den Geschichten verbirgt sich radikaler - und kritischer - denn je das Archiv der Medien als Gesetz dessen, was überhaupt Gedächtnis werden kann.

Berlin, im Mai 2002