

Robin Curtis

Trauma, Darstellbarkeit und das Bedürfnis nach medialer Genesung

Rea Tajiris HISTORY AND MEMORY. FOR AKIKO AND TAKESHIGE

Im Anschluss an eine internationale Tagung zum Thema „Frontiers of Memory“, die 1999 in London stattfand, publizierte *Screen* im Sommer 2001 eine Debatte zum Trauma und seiner medialen „Verarbeitung“ bzw. Darbietung, die von Thomas Elsaesser, E. Ann Kaplan, Maureen Turim, Janet Walker und der Organisatorin Susannah Radstone in Form von kurzen Beiträgen geführt wurde.¹ Diese Debatte kann als ein Indiz dafür gelten, dass seit einigen Jahren ein Paradigmenwechsel im film- und fernsehwissenschaftlichen Umgang mit Geschichte und Gedächtnis stattfindet. Die Auseinandersetzung mit den Grenzen der menschlichen Erinnerung und mit der ästhetischen Verhandlung dieser Unzulänglichkeiten in den Medien deutet auf eine Abkehr von der Frage nach der historisch bzw. ethisch angemessenen Vermittlung von Geschehenem in medialer Form hin. Vielmehr besteht eine wachsende Neigung, den Affekten bzw. Spuren der individuellen und kollektiven Verhandlung von Traumata nachzugehen. In seinem in *Screen* erschienenen Beitrag „Postmodernism as mourning work“ verweist Thomas Elsaesser auf die Möglichkeit, Traumata durch die mediale Auseinandersetzung mit Bilderverboten bzw. unhintergehbaren Ereignissen produktiv zu machen:

What emerges is that trauma's non-representability is both subjective (trauma makes failure of memory significant) and objective (trauma makes of representation a significant failure), confirming that traumatic events for contemporary culture turn around the question of how to represent the unrepresentable, or how – in Samuel Beckett's words – to name the unnameable. [...] But here, trauma theory might be seen to break the traditional deadlock around „the limits of representation“, opening up a new space of theoretical displacement. (Elsaesser 2001, 195f)

1 Ein weiteres Produkt dieser Tagung ist das von Susannah Radstone herausgegebene Buch *Memory and Methodology*, siehe Radstone 2001.

Diese Überlegungen, mit denen sich die Wissenschaft im Zuge des (ausgerufenen) Paradigmenwechsels beschäftigt, sind in der Filmpraxis schon lange vorhanden. Bereits seit den späten 80er Jahren entstehen zahlreiche Filme und Videos, die sich auf vielfältige Weisen den Lücken des traumatisierten Gedächtnisses widmen. Zu diesen Filmen und Videos zählen etliche Beiträge aus dem angelsächsischen Raum, wie z. B. John Akomfrah's *WHO NEEDS A HEART* (GB 1991), Atom Egoyans *CALENDAR* (Kanada 1993), Janice Tanakas *MEMORIES FROM THE DEPARTMENT OF AMNESIA* (USA 1992) und *WHO'S GONNA PAY FOR THESE DONUTS ANYWAY?* (USA 1992), Trinh T. Minh-ha's *SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM* (USA 1989) und Gariné Torossians *GIRL FROM MOUSH* (Kanada 1993), aber auch einige Filme und Videos, die sich mit der Spezifik dieser Auseinandersetzung in der BRD befassen wie z. B. Hatice Aytens *GÜLÜZAR* (BRD 1994) und Angela Melitopoulos' *PASSING DRAMA* (BRD 1999). Diese Filme und Videos fordern vor allem die wissenschaftliche Auseinandersetzung heraus, denn die historische Authentizität ihrer Erzählungen ist hier nicht mehr primär; sie befassen sich stattdessen mit den somatischen Spuren bei den Opfern und den Nachfolgenerationen. In ihrer spezifischen ästhetischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Gedächtnis haben diese medialen Texte ein grundsätzlich anderes Verhältnis zum ‚ursprünglichen Ereignis‘, als bisher im medienwissenschaftlichen Umgang mit Gedächtnis angenommen wurde. Im Fall von Trauma (bzw. *Trauma Theory*) wird dieses Ereignis laut Elsaesser weniger als nachprüfbare Handlung verstanden, die in ihren Einzelheiten verstanden zu werden verlangt, sondern als wiederhallende Struktur, die sich immer wieder (psychisch) spürbar macht:

[...] the traumatic event [would thus be given] the status of a (suspended) origin in the production of a representation, a discourse or a text, bracketed or suspended because marked by the absence of traces. The consequence of such a theory of trauma is that it is not the event itself nor its distortion but its structure that is of chief interest. (Elsaesser 2001, 199f)

In der nachfolgenden Untersuchung wird eine solche Struktur anhand des Videos *HISTORY AND MEMORY. FOR AKIKO AND TAGESHIGE* (USA 1990, Rea Tajiri) nachgezeichnet, das im Zusammenhang mit der medialen Verhandlung der Konflikte zwischen dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis eine geradezu paradigmatische Bedeutung erlangt hat. Das Video verhandelt das Trauma der Internierung japanischstämmiger Amerikaner während des Zweiten Weltkriegs, das für amerikanische Familien japanischer Herkunft in den Nachkriegsjahren absolut prägend war. Dass diese Geschichte bis in die 70er Jahre hinein von offizieller Seite (nahezu) verschwiegen wurde und weitgehend in der

Öffentlichkeit unbekannt war, hatte dramatische Konsequenzen für die ‚Teilnahme‘ japanischstämmiger amerikanischer Bürger an der offiziellen Geschichtsschreibung. In diesem Fall hatte es zunächst keine subkulturelle Geschichtsschreibung gegeben: die Erfahrung der Internierung wurde in der Regel sowohl im öffentlichen wie im privaten Rahmen kollektiv verschwiegen, was unweigerlich psychische Konsequenzen mit sich gebracht hat. HISTORY AND MEMORY kontrastiert die Unsichtbarkeit der Internierung in der öffentlichen Erinnerung des Landes mit den schwer fassbaren affektiven Spuren, mit denen alle betroffenen Familien gezeichnet sind und die sowohl durch die Erfahrung der Internierung selbst als auch durch das Schweigen in der Geschichtsschreibung hervorgehoben werden. Visuell bietet Tajiri eine Mischung aus kargen Bildern aus dem Gegenwart (z. B. von Reisen zu den verschiedenen Standorten der ehemaligen Internierungslager, wo kaum noch etwas zu sehen ist) und einer vielfältigen Auswahl an *Found Footage*-Bildern (von Propaganda- und Hollywoodfilmen bis zu Super-8-Filmen, die heimlich und illegal in den Lagern gedreht wurden), die die Ereignisse der Vergangenheit – aber genauso sehr das Verschweigen dieser Ereignisse in der amerikanischen Öffentlichkeit – zu belegen vermögen. Zudem tragen Rolltexte und *voice over*-Interviewfragmente zu einem so dichten Informationsfluss in diesem Video bei, dass es dem Zuschauer zunehmend schwerfällt, eine Geschichtsversion des Videos entdecken zu können.

Ziel der vorliegenden Analyse ist eine Betrachtung von HISTORY AND MEMORY einerseits vor dem Hintergrund der Gedächtnisdebatte, die besonders in deutscher Sprache seit Anfang der 80er Jahre geführt wird, sowie andererseits vor dem Hintergrund der postkolonialen Theorie, die sich im selben Zeitraum aber vor allem in englischer Sprache entwickelt hat. Der Analyse vorangestellt ist ein Überblick über diese Debatten. Mein Ausgangspunkt ist das zu Beginn des 20. Jahrhunderts entworfene Modell von Maurice Halbwachs, das die Möglichkeit bietet, das kollektive Gedächtnis als strukturelles, anstatt als inhaltsbezogenes Phänomen zu denken.

Gedächtnis (Erinnern und Vergessen)

Die Besonderheit des Modells des französischen Soziologen Maurice Halbwachs besteht darin, dass er ein biologisches, vererbtes kollektives Gedächtnis ablehnt und im Gegensatz dazu die soziale Bedingtheit des Gedächtnisses hervorhebt. Die Arbeiten des Schülers von Bergson und des Studenten von Durkheim tragen die Züge beider Vorbilder. Halbwachs schließt sich Durkheim gegen die Anwendung psychologischer Prinzipien im Bezug auf soziologische

Tatbestände an und übernimmt dessen Begriff des kollektiven Bewusstseins; diesen wendet er in seiner Erforschung des kollektiven Gedächtnisses gegen den Bergsonschen Subjektivismus.

Halbwachs' These lautet: „Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden“ (Halbwachs 1985, 121). Damit ist nicht gesagt, dass eine Gruppe ein gemeinsames Gedächtnis hat, sondern dass die Gruppe den Inhalt des Gedächtnisses seiner Mitglieder bestimmt. Ein einzelner Mensch gehört mehreren Gruppen an; die Mitgliedschaft in jeder Gruppe ist aber variabel. Je enger der einzelne sich an eine Gruppe gebunden fühlt, desto mehr ist er fähig, anhand des Bezugsrahmens der Gruppe in die Vergangenheit zu tauchen. Diese Rahmen sind die Organisationsprinzipien der Erinnerungen der Gruppe, die allen Mitgliedern gemeinsam sind. Sie setzen Erinnerungen, die verschiedenen Zeiten entstammen, in einen Bedeutungszusammenhang, der alleine durch die Gruppe definiert wird. Daher kommt es oft vor, dass „wir beim Suchen der Stelle einer Erinnerung in der Vergangenheit auf gewisse andere, ihr benachbarte Erinnerungen stoßen, die sie einrahmen und uns ihre Lokalisierung erlauben“ (Halbwachs 1985, 195). Die Empfindungen eines Individuums allerdings bleiben individuell. Empfindungen sind nach Halbwachs immer körperbezogen, während Erinnerungen als Denkprozesse bezeichnet werden können, die der Gruppe gemeinsam sind. Ob Empfindungen in der Form einer Erinnerung gespeichert werden, wird nur im Kontext einer Gruppe entschieden, d. h. nur durch Kommunikation und Interaktion, was aber nicht bedeutet, dass diese Einzelheiten der Gruppe bekannt sein müssen. Dazu Halbwachs:

So schließen die Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses unsere persönlichsten Erinnerungen ein und verbinden sie miteinander. Es ist nicht notwendig, dass die Gruppe sie kenne. Es genügt, dass wir sie nicht anders als von außen ins Auge fassen können, d.h. indem wir uns an die Stelle der anderen versetzen, und dass wir, um sie wiederzufinden, den gleichen Weg nehmen müssen, den sie an unserer Stelle verfolgt hätten. (Halbwachs 1985, 201)

Kommunikation ist also für die Übertragung solcher Empfindungen in Erinnerungen wesentlich. Fehlt sie, oder bricht sie ab, wird die Basis der Bezugsrahmen zerstört: Vergessen ist die Folge.

Gerade dieser Zustand des Verlustes, der Moment, in dem Empfindung in etwas Beständigeres übersetzt werden müsste, was aber durch einen solchen Bruch der Kommunikation nicht mehr vollständig geschehen kann, wird in

HISTORY AND MEMORY anschaulich gemacht. Während das Video das Fortbestehen solcher Bezugsrahmen in der Behauptung einer ethnischen Zugehörigkeit, die doch noch empfunden wird, bestätigt, ist das Vergessen gleichzeitig schon längst vollzogen. Von Interesse an HISTORY AND MEMORY ist, wie das Video den Ablauf der kollektiven Prozesse konkret darstellt, und welche These bezüglich der kollektiven Erinnerung es damit implizit vertritt.

Die Koinzidenz der Erscheinung des Filmmediums und der von Freud und Bergson betriebenen, wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Gedächtnis zur Jahrhundertwende (vgl. Klippel 1995) suggeriert, dass die Möglichkeit des künstlichen Speicherns nicht nur von Augenblicken (wie es die Photographie schon ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts anbot) sondern auch von Bewegung und daher auch von Material, das direkt an Erfahrung erinnerte, ein Hinterfragen der menschlichen Fähigkeit herausforderte. Die heutige Parallele zwischen der Verbreitung des Computers im Alltag und der Neuaufnahme der Gedächtnisdebatte ist wohl ebenfalls kein Zufall. Dieses Zusammentreffen hat aber zur Folge, dass die momentane Debatte im Kontext der Medien sich hauptsächlich zur Frage der Konservierung hinwendet, seine Vorbilder in der Mnemotechnik der Antike sucht und die theoretischen Überlegungen des letzten Jahrhunderts und (jedenfalls in expliziter Form) die Bedeutung des Kinos dabei überspringt. Die Rückkehr zur Gedächtniskunst der Antike bedeutet meist eine Einschränkung der Fragestellung auf die individuelle Mnemotechnik. Ein Sprung von individueller zu kollektiver Mnemotechnik muss erst vollzogen werden, um eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen des kollektiven Erinnerns im Kontext der Gedächtnisdebatten zu ermöglichen.

Schon 1966 veröffentlicht, hat das heute für einen Basistext gehaltene Buch *The Art of Memory* von Frances Yates in den achtziger Jahren plötzlich Resonanz gefunden. Yates geht der Erfindung und dem abendländischen Einfluss der Gedächtniskunst nach, die in der Antike als Teil der rhetorischen Künste galt und im Dienst eines verbesserten Erinnerungsvermögens des Individuums stand. Die Mnemotechnik ist unzertrennlich mit der Erfahrung eines Traumas verbunden, denn das oft beschriebene Grundbild der individuellen Mnemotechnik stellt sich wie folgt dar: Simonides, der der Erfinder der Mnemotechnik genannt wird, hat durch einen glücklichen Umstand als einziger den Einsturz einer Bankethalle überlebt; die Leichen waren so verstümmelt, dass es unmöglich gewesen wäre, sie zu identifizieren, hätte Simonides sich nicht genau merken können, an welcher Stelle jeder gegessen hatte. Diese so genannte Verräumlichung der Erinnerung ist die wesentliche Erinnerungsmethode der Mnemotechnik. Alle Daten, die aufgehoben werden sollen, werden in einem räumlichen Gerüst geordnet und nach Belieben wieder aufgerufen; man braucht einfach diese ‚Räumlichkeiten‘ gedanklich

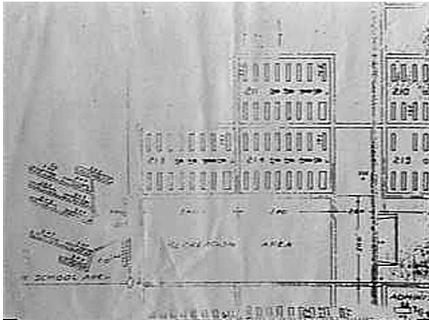


Abb. 2 Plan vom Internierungslager in Poston.



Abb. 3 Umgebung des Internierungslagers in Poston.

zu durchqueren, um die Erinnerung z. B. an die Punkte eines rhetorischen Arguments zu wecken. Notwendig ist eine solche Kunst in einer schriftlosen Kultur oder einer Kultur mit erschwertem Zugang zu Schriften.

Die kollektive Mnemotechnik dagegen wird zur Bewahrung notwendiger kultureller Information eingesetzt, egal ob die jeweilige Kultur über Schrift verfügt oder nicht. Doch wenn die Gedächtniskunst dem Einzelnen die Möglichkeit bietet, seine eigenen mnemonischen Fähigkeiten auszubilden, fungiert die kollektive Version dieser Technik als Verpflichtung, die sich in Form der Frage „Was dürfen wir nicht vergessen?“ verdeutlicht. Sie trägt daher dazu bei, die Identität einer Minderheit lebendig zu halten, wobei es sich häufig um eine oppositionelle Beziehung zur dominanten Kultur handelt, ob schriftlich oder nicht. Als ‚Urszene‘ hierfür führt Jan Assman das *Deuteronomium* an, das angesichts einer zweitausend Jahre währenden weltweiten Zerstreuung des jüdischen Volks als ein technisches Mittel zu einem Zusammenhalt der Juden beigetragen hat. Interessant an dieser Geschichte ist die Verschränkung der Aspekte der traumatischen Erfahrung einer Gruppe und das Mahnen zur Erinnerung, die gerade in dieser Kombination einen identitätsstiftenden Charakter haben soll. Dass die Geschichte des *Deuteronomium* im Augenblick des Überschreitens einer Grenze zwischen der Wüste und dem Land der Fülle entstehen musste, ist kein Zufall, denn damit werden auch die Rahmenbedingungen des kollektiven Vergessens deutlich. Nach Assmann ist dieser Umstand durch die Reise in die Fremde zu erklären: „Vergessen wird bedingt durch Rahmenwechsel, durch die völlige Veränderung der Lebensbedingungen und sozialen Verhältnisse“ (Assmann 1991, 345).

Das Vergessen lässt sich genau so gut wie das Erinnern anhand der Thesen Halbwegs’ als sozial bedingt erklären. Wenn nach Halbwegs das Gedächtnis

von gesellschaftlich festgelegten Bezugsrahmen abhängig ist, die Erinnerungen aussortieren, organisieren und wieder zugänglich machen, was passiert dann, wenn diese Bezugsrahmen durch die Grenzüberschreitung unkenntlich oder unbrauchbar geworden sind? Laut Assmann:

Das soziale Gedächtnis verfährt rekonstruktiv: von der Vergangenheit wird nur bewahrt, „was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann“ [Halbwachs 1985, 390]. Erinnerungen werden also bewahrt, indem sie in einen Sinn-Rahmen eingehängt werden. Dieser Rahmen hat den Status einer Fiktion. Erinnern bedeutet Sinnstiftung für Erfahrungen in einem Rahmen; Vergessen bedeutet Änderung des Rahmens, wobei bestimmte Erinnerungen beziehungslos und also vergessen werden, während andere in neue Beziehungsmuster einrücken und also erinnert werden. (Assmann 1991, 347)

Wenn in der Gegenwart die sinnstiftende ‚Fiktion‘ der Bezugsrahmen nicht mehr ausreicht, um einen Teil der Vergangenheit zu rekonstruieren, wird diese vergessen. Aber: was heißt vergessen? Was passiert, wenn das Vergessen der Verdrängung nahe kommt? Wenn man sich daran erinnert, dass es etwas Vergessenes gibt? Wenn diese Erinnerungen nicht beziehungslos werden, aber trotzdem so sehr verschwiegen werden, dass Lakunae entstehen?

Um solche Lücken, die als Hinweis auf das Abwesende fungieren, erklären zu können, bedarf es der Einführung eines anderen Ansatzes aus der gegenwärtigen Gedächtnisdebatte. In seinem viel zitierten Aufsatz „An Ars Oblivionalis? Forget It!“ weist Umberto Eco darauf hin, dass, wenn die Gedächtniskunst eine Semiotik ist, es nicht möglich ist, diese umzudrehen, um die Kunst des Vergessens zu postulieren (vgl. Eco 1988, 103). Renate Lachmann präzisiert diese These:

Worauf Eco hinauswill, ist, dass jeder durch eine semiotische Zeichenfunktion determinierte Ausdruck eine mentale Antwort in Gang setzt, sobald er hervorgebracht worden ist. Und dies macht es unmöglich, einen Ausdruck zu gebrauchen, um dessen Inhalt verschwinden zu lassen, d.h. wenn ein Ausdruck gebraucht wird, selbst dann, wenn er sich auf einen nicht existierenden Inhalt bezieht, entsteht auch dieser Inhalt, und sei es mental. (Lachmann 1991, 111)

Eine solche Umkehrung des mnemotechnischen Modells hätte die Folge, dass eine *ars oblivionalis* gleichsam eine Semiotik sein müsste; doch weil die Semiotik (eine kulturelle Praxis) die Funktion hat, das Vergessen (ein natürlicher Prozess) zu verhindern, könnte es kein natürliches Vergessen in der Kultur geben. Das Vergessen lässt sich innerhalb des kulturellen Systems nicht als Dysfunktion

konzipieren. Demnach bedeutet das Vergessen nicht das Fehlen von Information, sondern einen Überfluss, nicht eine Streichung, sondern eine Überlagerung. In ihrer Abhandlung dieser Frage behauptet Lachmann, dass, während es vielleicht kein Vergessen in der Kultur gibt, es gleichwohl „Strategien der Kanalisierung des semiotischen Exzesses und der Zeichentilgung [gibt], die kulturelles Vergessen bewirken sollen“ (Lachmann 1991, 112).

Eine der von ihr genannten Strategien ist die des Freudschen Verdrängungskonzepts, das sie makrokulturell anwendet. Dieses Konzept kann dabei helfen, die Auswirkungen, die ein Phänomen wie z. B. die Zensur auf das Erinnern und Vergessen einer Kultur hat, zu erklären. Durch einen solchen Prozess werden inakzeptable Zeichen in akzeptable umgesetzt, die eine Darstellung zulassen, aber eigene Folgen mit sich bringen:

Die sekundäre Repräsentation bedient sich dabei bestimmter Bilder, unter denen die Primärzeichen (Erinnerung) sowohl verborgen sind als auch virulent bleiben. Um die psychische Störung, die dieses Verbergen, aber letztlich Nicht-löschen-Können, hervorruft, aufzuheben, werden die ursprünglichen Zeichen durch einen komplexen Interpretationsvorgang (Rückübersetzung) restituiert. Beide Vorgänge, Bildfindung und Dekodierung, haben Parallelen in den Strategien der Mnemotechnik. (Lachmann 1991, 115)

Die Ziele dieses Interpretationsvorgangs sind problematisch, weil der Zugang zu den primären Zeichen unter solchen Umständen *per definitionem* verschlossen bleibt. Doch diese Verschlossenheit an sich ist das Zeichen. Jean-François Lyotards Verknüpfung der Psychoanalyse mit den Problemen der Geschichtsschreibung bietet eine produktive Aufarbeitung dieses Paradoxons, das Lachmann folgendermaßen beschreibt:

Wie in der Psychoanalyse, so gibt es in der Historiographie etwas, das sich der Darstellbarkeit entzieht, nicht in ihr aufgehoben werden kann. Die Darstellung muss das Undarstellbare als ihr Anderes umfassen; und es ist das Undarstellbare, das das „unvergesslich Vergessene“ umschließt. Das unvergesslich Vergessene aber ist das Unerinnerbare, das durch keine Repräsentation eingeholt werden kann. (Lachmann 1991, 115f)

Das jüdische ‚Bilderverbot‘ fungiert zum Beispiel demnach als Erinnerung daran, dass es Vergessen gibt; hier ist „die Nichtrepräsentation die Garantie für das Erinnern des Vergessens“ (Lachmann 1991, 116). Allerdings lässt sich dieses Modell nicht mehr innerhalb der Semiotik situieren, sondern verweist auf etwas jenseits der Interpretation, etwas, was sich nicht lesen lässt.

Geschichte

Die Annäherung an dieses ‚Jenseits‘ ist eine der Aufgaben, die sich einige Theoretiker der Postmoderne gestellt haben: Julia Kristeva hat es z. B. als ein „Schreiben als Grenzerfahrung“ (Kristeva 1980, 138) definiert, in dem der Text (und daher natürlich die Sprache an sich) die Funktion hat, die Grenzen des Signifizierbaren auszudehnen und damit auch die Grenzen der menschlichen Erfahrung. Ebenso beantwortet Jean-François Lyotard die Frage „Was ist postmodern?“ mit folgender Feststellung:

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt. (Lyotard 1988, 202)

In seiner Auffassung des „negativen Erhabenen“ entsteht die Vereinigung von Lust und Schmerz immer noch durch das Sichtbarmachen, „dass es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann“ (Lyotard 1988, 200). Die Darstellung des Undarstellbaren auf der Ebene der Form (und nicht des Inhalts) ist ein Kennzeichen der Kunst in der Postmoderne. Diese steht im Gegensatz zum traditionellen Kunstverständnis, dessen Nostalgie darin besteht, dass der Inhalt des Werks als Hinweis auf das Undarstellbare fungiert, dessen ‚gute‘ Form jedoch eine gemeinsame und daher beruhigende Ebene anbietet.

HISTORY AND MEMORY benennt das Problem der Inkommensurabilität einer medialen Darstellung mit der Erfahrung der Vergangenheit explizit. Während das Gedächtnis hier als Basis der Identitätsstiftung identifiziert wird, wird der Zugang zu den Ereignissen, Orten und Erlebnissen der Vergangenheit gleichzeitig verweigert. Dieses Verfahren entspricht den Überlegungen von Halbwachs, indem sowohl Bezugsrahmen sichtbar wie auch Brüche in der Kommunikation angedeutet werden, die eine Übertragung bestimmter Informationen unmöglich machen. Die von Jan Assmann genannte Überschreitung einer Grenze, die eine Veränderung der Rahmenbedingungen (und eine Zerstörung von Sinn-Rahmen) bewirkt, kann hier als Ursache dieses Bruchs bezeichnet werden. HISTORY AND MEMORY ergründet die Geschichte der Internierung von Amerikanern japanischer Herkunft im Zweiten Weltkrieg, um die Potenz dieses Traumas für die nachfolgenden Generationen freizulegen. Wie bei den Kindern von Überlebenden des Holocaust hat die historische Erfahrung der Familie solche unaus-

löslichen Spuren hinterlassen, dass sie ohne Zweifel selbst für die nachfolgenden Generationen identitätsfundierend sind. Doch für diese ‚Kinder‘ ist der Zugang zu den Ereignissen, zu dem Signifikat, zu der Quelle der hinterlassenen Spuren für immer verschlossen. Es bleiben nur noch unendlich viele verschiedene, miteinander konkurrierende Versionen dieser Geschichte, die die Diskurse der Macht unterschiedlich vertreten, plus im Fall von HISTORY AND MEMORY ein einziges enigmatisches Bild, das mehr als alle anderen Diskurse verspricht.

Das, was in diesem Fall gedacht werden kann, aber sich der Darstellung entzieht, wird von Bill Nichols „*excess*“ des Dokumentarfilms genannt. Während Exzess im narrativen Film das ist, was außerhalb des Narrativen steht und deshalb innerhalb des sinnstiftenden Systems des Narrativfilms nicht erfassbar ist (z. B. „*performance*“, „*spectacle*“, „*style*“), ist „*excess*“ im Dokumentarfilm „*history*“ selbst.

Excess is that which escapes the grasp of narrative and exposition. It stands outside the web of significance spun to capture it. [...] Always referred to but never captured, history, as excess, rebukes those laws set to contain it; it contests, qualifies, resists, and refuses them. (Nichols 1991, 142)

Der filmische Ausdruck des negativen Erhabenen deutet die nicht darstellbare „Geschichte“ im Rückverweis auf sich selbst an. Häufig wurde dies in den „Gedächtnisfilmen“ der 90er Jahre in Form einer Verweigerung des Bildes umgesetzt, was entweder durch den Einsatz von Schwarzbild wie z. B. in HISTORY AND MEMORY oder durch die Störung des indexikalischen Status der Bilder geschah. Diese Filme sind auf Grund ihrer Umsetzung von Erinnerungsstrukturen in Filmstrukturen durch eine postmoderne Fassung der Geschichte den Texten der „Historiographic Metafiction“ ähnlich. Fredric Jameson beschreibt diese Geschichtskonzeption folgendermaßen:

Wir schlagen daher folgende revidierte Formulierung vor: Geschichte ist kein Text, keine Narration, weder als Schlüsselerzählung noch sonstwie, sondern sie ist uns als abwesende Ursache unzugänglich, es sei denn in textueller Form; somit erfolgt unser Zugang zu Geschichte und zum Realen selbst notwendigerweise mittels ihrer vorherigen Textualisierung, d. h. ihrer Narrativisierung im politischen Unbewussten (Jameson 1988, 29f).

Das, was Linda Hutcheon „Historiographic Metafiction“ genannt hat (Hutcheon 1988), greift mittels dieser Konzeption den traditionellen historischen Roman und die Geschichtsschreibung gleichermaßen an. Die signifizierenden Prozesse, die beiden zu Grunde liegen, werden bloßgelegt, und die traditionelle Trennung der Historie von der Literatur wird hinterfragt. Dies geschieht in Form

einer kritischen, oft parodistischen Version bekannter Geschichten und ihrer Figuren. Das Zusammenstellen unterschiedlicher Quellen hebt die Existenz unzähliger Versionen derselben Geschichte hervor: Bekannte historische Berichte werden mit der Perspektive historischer (oft unbekannter, peripherer, geschichtlich marginalisierter) Nebenfiguren kontrastiert. Das gleichberechtigte Wirken von allerlei ‚Dokumenten‘, von Alltagsgegenständen bis zu Narben, deutet auf einen Prozess der Selektion, die in der Geschichtsschreibung stattfindet und normalerweise derartige sprachlich oft nicht fassbare ‚Dokumente‘ ausschließt. Doch diese ‚Artefakte‘ fungieren als eine Ahnung des unvermittelten Vergangenen. Ziel dieser Ansammlung ist die Betonung der Konstituiertheit und der Grenzen beider diskursiver Praktiken. Dass Diskurse immer gleichzeitig Information verbreiten und Macht ausüben, ist nicht neu. Die Werke der „Historiographic Metafiction“ wie auch die zur Debatte stehenden Filme legen die Prozesse und Strategien solcher Diskurse frei, ohne eine Alternative aufzustellen und ohne die gesammelten Dokumente in eine teleologische Einheit zu überführen. Die Ansammlung solcher unorthodoxer Artefakte weckt jedoch unweigerlich eine Ahnung davon, dass es eine andersartige Überlieferung gibt, die jenseits der Diskurse der Historie, der Literatur und des Films liegt.

Alterität und Identität

Die Problematisierung des Begriffs „Identität“ gehört zu den wesentlichen theoretischen Grundlagen der Postmoderne. Thomas Docherty beschrieb diesen Impetus als einen „Angriff auf die Philosophie der Identität („Erkenne dich selbst“) und ihren Ersatz durch eine Philosophie der Alterität („Erkenne die Unerkennbarkeit des Anderen““ (Docherty 1993, 17). Doch wenn das „Andere“ unkenntlich sein sollte, wie konzipiert derjenige die eigene Identität, der von der hegemonialen Kultur als das „Andere“ bezeichnet wird. Ethnische Identität lässt sich wie Geschichte nur als Prozess und nicht als existente Essenz konzeptualisieren. Die Funktion und das Funktionieren eines solchen Prozesses in einer Gesellschaft, die durch die Definition eines Anderen (ob durch Kultur, Haut oder Geschlecht) sich selbst definiert, stehen im Mittelpunkt des postkolonialen Projekts.

In diesem Sinne ist das ethnisch Andere die ambivalente Projektion einer dominanten Kultur, die im ‚Drama‘ des Alltags ständig wiederholt wird und ihr Objekt zugleich als geliebt und gehasst darstellt. Geliebtsein drückt sich in der Fetischisierung bestimmter ethnischer Merkmale wie z. B. Hautfarbe oder ‚ein süßer Akzent‘ aus, während Hass sich an deren Kehrseite, ‚Minderwertigkeit‘,

‚Faulheit‘ oder ‚Bedrohlichkeit‘ orientiert (siehe Bhabha 2000b). Beide Projektionen können jedoch nicht nur als Täuschungen und ohne jegliche konkrete Existenz angesehen werden. Die kulturelle Identität „is not a mere phantasm either. It is *something* – not a mere trick of the imagination. It has its histories – and histories have their real, material and symbolic effects“ (Hall 1990, 226). Diesen „Effekten“ wird durch die Festlegung derjenigen Prozesse, die der jeweiligen Kultur eigen sind, eine konkrete Form verliehen. Wenn jeder Diskurs Macht ausübt, werden damit implizit auch Positionen in Relation zu diesem Diskurs festgelegt, die die Unterteilung in ‚Selbst‘ und ‚Andere‘ klar machen sollten. Die Art und Weise, wie man sich dazu verhält, markiert das Wirkungsfeld dieser Prozesse. Nach Hall: „Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within the narratives of the past“ (Hall 1990, 225).

Diese Prozesse der Positionierung spielen auch kulturell eine katalysatorische Rolle, besonders im Fall von historischen Narrativen. In ähnlicher Weise schaffen es die erwähnten Filme, im Prozess der Suture durch die jeweils zur Rezeption notwendige Mitarbeit ihrer Zuschauenden zu positionieren. In der Abhandlung „On Suture“ plädiert Stephen Heath für eine Erweiterung des Modells der *Suture*, das ursprünglich von Jean-Pierre Oudart postuliert wurde und ausschließlich die Anwendung im narrativen Bereich mittels der Einsätze von *point of view shot* und Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefunden hat. Die Einbindung und Positionierung des Zuschauenden bei der Rezeption eines Films findet nicht nur mittels dieser Schnittstrategien statt, sondern wird – vor allem im Fall von „experimentellen“ bzw. avantgardistischen Filmen² – in der spezifischen Art und Weise ihrer Strukturierung spürbar. Genau dieser je spezifische Prozess der Positionierung kennzeichnet in einem Film oder Video die Bezugsrahmen der jeweiligen ethnischen Identität – nicht unbedingt als Einheit, sondern als Möglichkeit: „Communities [...] are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined“ (Hall 1990, 237).

Diese medialen Strategien, die die Rezeption ermöglichen oder erschweren, vermögen es, durch die Darstellung dieser Prozesse die jeweiligen Bezugsrahmen sichtbar zu machen. Sie lassen sich in zwei Hauptgruppen unterteilen, die in den „Gedächtnisfilme und Gedächtnisvideos“ der 90er Jahren von großer ästhetischer Bedeutung waren: diejenigen, die den Prozess der Sinnstiftung und Rezeption dekonstruieren, und diejenigen, die einen Ausschluss des Rezipienten von der Sinnstiftung nachahmen oder sogar bewirken. Die erste Gruppe beinhaltet u. a. folgende Techniken: den Gebrauch von Zitaten und ihre Dekon-

2 Wie z. B. in Heaths Beispiel NEWS FROM HOME (USA/Belgien 1978, Chantal Ackerman).

struktion; die Wiederholung sowohl als Offenbarung des Gleichbleibens wie auch der Transformation; die Überlagerung/Nebeneinanderstellung von Schrift und Bild; die Unruhe/Kritik der Kadrierung; die Fetischisierung. Die zweite Gruppe umfasst u.a. folgende Praktiken: Vielstimmigkeit/Überlagerung von Informationen; Übersetzung als Prozess und Problematik; Verschiebung zwischen dem Akustischen und dem Visuellen; den Einsatz einer fremden Sprache ohne Übersetzung. Solche Filme werden oft als „hybrid“ bezeichnet, was sowohl auf die Mischung von Genres und Techniken und die Problematisierung der Kategorienbildung hindeutet, wie auch auf ihre Thematisierung einer solchen Identität.

Die Analyse der herkömmlichen Darstellung von Geschichte bietet eine weitere Grundlage zum Aufdecken solcher Prozesse. Franz Fanon hat schon festgestellt:

Es ist vielleicht noch nicht genügend darauf hingewiesen worden, dass der Kolonialismus sich nicht damit begnügt, der Gegenwart und der Zukunft des beherrschten Landes sein Gesetz aufzuzwingen. Er gibt sich nicht damit zufrieden, das Volk in Ketten zu legen, jede Form und jeden Inhalt aus dem Gehirn des Kolonisierten zu vertreiben. Er kehrt die Logik gleichsam um und richtet sein Interesse auch auf die Vergangenheit des unterdrückten Volkes, um sie zu verzerren, zu entstellen und auszulöschen. (Fanon 1967, 161)

Doch das Ausgraben schon vorhandener identitätsstiftender ‚Artefakte‘, die auf eine Ursprünglichkeit deuten, könnte diesem nichts entgegensetzen; vielmehr ist die Identität nur als ein endloses Re-Produzieren zu begreifen, das folgerichtig von jeder Generation neu unternommen werden muss. Insofern stellt sich die Frage nach der Erinnerung weniger in Bezug auf die Fakten, die nicht vergessen werden dürfen, sondern dreht sich vielmehr um das Verhältnis zu den Einzelheiten aus der Vergangenheit. Jan Assmanns Vorstellung der Praktiken und Ziele eines gelungenen kollektiven Gedächtnisses muss an dieser Stelle verworfen werden, weil sie eine bruchlose Vermittlung von einer in der Vergangenheit festgelegten kollektiven Identität voraussetzt, die in dieser Form nicht gegeben ist.

Die Thesen Halbwegs’ dagegen finden eine erneute Resonanz in Michael Fischers Analyse der autobiographischen ethnischen Literatur der 70er und 80er Jahre. Anders als bei Assmann lässt sich anhand der These Halbwegs’ der Wandel einer Gruppenidentität erklären, ohne dass sie durch diesen Wandel als negiert begriffen werden muss. Nach Fischer ist das Autobiographische der Lokus dieser Re-Produktion von Ethnizität:

What the newer works bring home forcefully is, *first*, the paradoxical sense that ethnicity is something reinvented and reinterpreted in each generation [...] the search or struggle for a sense of ethnic identity is a (re-) invention and discovery of a vision, both ethical and future-oriented. Whereas the search for coherence is grounded in a connection to the past, the meaning abstracted from that past, an important criteria of coherence, is an ethic workable for the future. (Fischer 1986, 195f)

Die Funktion, die die *narrative* der Vergangenheit für ethnische Gruppen erfüllen, entspricht den Bezugsrahmen, die Halbwachs als Möglichkeit bzw. Voraussetzung eines kollektiven Gedächtnisses beschreibt. Das Autobiographische fungiert hier eher als Hinweis auf eine Zusammengehörigkeit oder auf die Verpflichtung einer Gruppe gegenüber, als dass es die Selbstständigkeit des Individuums unter Beweis stellt. Eine Ähnlichkeit mit feministischen Diskursen desselben Zeitraums lässt sich hier erkennen, die in der Behauptung „*the personal is political*“ der Form der Autobiographie einen neuen politischen Imperativ verlieh. Wie in der feministischen Forschung der letzten Jahrzehnte ist hier die Sehnsucht deutlich, die eigene Identität und ihre historischen, materiellen und symbolischen Effekte zu untersuchen, bevor sie verworfen wird. Über die Offenlegung einer subjektiven Wahrnehmung hinaus, schließt das Wort „ich“ in den entsprechenden Filmen alle anderen rezipierenden „ichs“ in die identitätsdefinierenden Prozesse, mit denen sie sich beschäftigen, mit ein. Trinh T. Minh-ha hat dieses Anliegen folgendermaßen beschrieben: „Ich bin nicht daran interessiert, Filme zu machen um ‚mich auszudrücken‘, sondern vielmehr, um damit das soziale Selbst (auch als Pluralität) bloßzulegen, das zwangsläufig im Akt des Filmmachens wie auch des Filmzuschauens implizit ist“ (Saxenhuber/Bernstorff 1995, 119).

Es ist kein Zufall, dass die Psychoanalyse von der postkolonialen Theorie aufgegriffen wird. Stuart Hall erkennt in der Sehnsucht, Ursprünge zu erforschen, eine Parallele zur Funktion des „Imaginären“:

... this „return to the beginning“ is like the imaginary in Lacan – it can neither be fulfilled nor required, and hence is the beginning of the symbolic, of representation, the infinitely renewable source of desire, memory, myth, search, discovery – in short, the reservoir of our cinematic narratives. (Hall 1990, 236)

Doch weil dieser Fundus nur geahnt werden kann, verweist lediglich die Struktur (und nicht der Inhalt) auf ihn. Für solche Hinweise eignen sich besonders Formen und Funktionen des Fetischismus. In Zusammenhang mit Film lässt

sich auf Hamid Naficy verweisen, der eine Verbindung zwischen dem Fetischismus und der Hybridität postuliert. Wie der sexuelle Fetisch nach Freud die Funktion hat, den Mangel des Penis am Körper der Frau zu verleugnen, hat der kulturelle Fetisch nach Homi Bhabha die Funktion, ethnische Differenz zu verleugnen.

Erzeugt durch eine Strategie der Verleugnung, *bezieht sich* Diskriminierung immer auf einen Prozess der Aufspaltung als der Vorbedingung von Unterwerfung: eine Diskriminierung zwischen der Mutterkultur und ihren entarteten Bastarden, dem selbst und seinen Doppeln, wobei die Spur dessen, was verleugnet wird, nicht verdrängt, sondern als etwas *Differentes* – als Mutation, als Hybridform – wiederholt wird. (Bhabha 2000a, 165)

Diese Definition der ‚Fiktion‘ des Fetisches liefert eine Erklärung für die zugelassene Sichtbarkeit und Ambivalenz der Hybridität, während sie gleichzeitig an die ‚Fiktion‘ der Sinn-Rahmen der kulturellen Erinnerung erinnert. In seiner Analyse vom persischen Exil-Fernsehen in Los Angeles identifiziert Naficy das Symptom des Fetischismus als grundlegend für die Identität eines im Exil lebenden Menschen:

For the hybrid exile identity to survive, the differentiation between the self and „its bastard,“ the other, and between the host and the (m)other culture must be restated continually and differentially. This process, along with others already discussed, is perhaps at the heart of the aesthetics of repetition and hesitation that marks all exiles (Naficy 1993, 167f).

Die andauernde Wiederholung dieser Unterscheidung kennzeichnet eine fundamentale Abwesenheit; das Beharren auf bestimmte Bilder und Motive deutet auf ein Trauma, das eng mit dem Problem des Vergessens und der Undarstellbarkeit verbunden ist. Nach Naficy ist die Fetischisierung der erste Schritt im Vergessen der Heimat.

HISTORY AND MEMORY. FOR AKIKO AND TAKASHIGE

Von Multiperspektive und Dekonstruktion geprägt, sammelt Rea Tajiris HISTORY AND MEMORY eine Vielfalt an politisch disparatem Bildmaterial, um sichtbare mit unsichtbaren Versionen der Ereignisse in Amerika (und Japan) nach dem Angriff auf Pearl Harbor zu kontrastieren. Vor allem die Offstimme spielt in diesem Video eine entscheidende Rolle, denn die Geschichte der Internierung

von Amerikanern japanischer Herkunft wird hier als Krankheitsbild erzählt. Symptome dieses historischen Traumas ausfindig zu machen ist eines der Ziele, die von der Leitstimme formuliert werden. Diese hat die Funktion, die Thesen des Videos deutlich zu machen und die manchmal enigmatischen Bilder und überlagerten Texte zu kommentieren und einzuordnen.

Eine Vielzahl anderer Stimmen begleitet die aus der Ich-Perspektive erzählende Leitstimme; die Stimmen sprechen entweder fragmentarisch von ihrer eigenen damaligen Erfahrung, oder sie thematisieren den Mangel an Information über diese Zeit und die Verweigerung der Zeitzeugen, ‚Geschichten zu erzählen‘. Alle Stimmen außer der Leitstimme werden mittels eines Zwischentitels in ihrer Verwandtschaft zu diesem ‚ich‘ des Videos identifiziert: z. B. *„Father’s Voice 1990“*; *„1989, Mother views footage“* *„Aunt Betsy remembers Pearl Harbor“* u.s.w. Ihre Sprache ist alltäglich, ihre Erzählart etwas ungezielt und familiär; die Aussagen wirken selten wie Interviews, sondern wie Familiengeplauder (mit den entsprechenden Verständnisschwierigkeiten für den Zuschauer). Sie sprechen ohne auffallenden ‚Akzent‘. Diese Stimmen werden nie in Zusammenhang mit dem Bild eines sprechenden Menschen eingesetzt; die ‚Verwandten‘ werden nur als Stimmen oder als kleine Figuren auf alten Photos präsentiert.

Die Vielfalt an Versionen, in denen die Geschichte und die Folgen der Internierung umrissen werden, entsteht auch auf der Bildebene: von den zeitgenössischen Hollywoodfilmen, aufklärerischen Filmen aus dem Kriegsministerium und Wochenschauberichten zu heimlich von Insassen gedrehten Super-8-Filmen aus den Lagern, Familienphotos und heutigen Videos, die die Orte der Geschehnisse aufzeichnen. Die unterschiedlichen Qualitäten des Originalmaterials markieren die Trennung zwischen offiziellen und privaten Quellen: die Spielfilme sind feinkörnig und bunt, die Dokumentationen meist grobkörniger und schwarzweiß. Beide wirken aber ‚professionell‘, indem ihr Informationsgehalt in Bezug auf diese Ereignisse durch die Kadrierung und den Schnitt leicht zugänglich gemacht wird.

Dagegen haben die Super 8-Filme, die am grobkörnigsten sind, eine seltsam faszinierende Wirkung. Sie zeigen mit einer beeindruckenden Farbbrillanz Fragmente des Alltagslebens von verschiedenen Menschen im Lager. Doch das, was im Alltag gewöhnlich wäre, fällt hier als besondere Leistung auf.³ Ein Schlittschuh laufendes Mädchen in der Wüste, das Kunstlauffiguren auf der Eisfläche zeichnet, ist hier ein besonders prägnantes Bild.

3 Später erzählt Tajiri, dass ihr Onkel z. B. die einzigen Kinder im Lager waren, die ein Fahrrad mitgebracht hatten.

Die zeitgenössischen Videobilder dagegen weisen mit nur wenigen Ausnahmen Spuren eines Amateurvideos auf. Die Aufnahmen und Kamerabewegungen sind meist verwackelt, und die Bilder wirken willkürlich kadriert. Der Inhalt dieser Bilder ist unspektakulär: der Besuch des verlassenen Geländes eines ehemaligen Internierungslagers; eine Autofahrt zusammen mit Verwandten, die an einem anderen ehemaligen Internierungslager vorbeiführt; der Besuch eines eintönigen Dorfes, in das die Insassen 40 Jahre früher mit dem Zug gebracht wurden. Nur unbeachtliche Spuren der vergangenen Zeit sind hier enthalten.

Davon unterscheiden sich inhaltlich aussagekräftigere Videobilder, von denen die meisten nachbearbeitet wurden: in Zeitlupenaufnahme umgewandelt, farblich bearbeitet, vom positiven ins negative Abbild gewandelt. Eine dieser Aufnahmen, die wiederholt eingesetzt wird, ist die einer Frau, die an einem Wasserrohr hockt und Wasser auffängt. Ihre Gesten und ihr Gesichtsausdruck betonen immer wieder den Genuss dieses Augenblicks, in dem die Sensation des Wassers die Hitze und den Staub der Umgebung zu verbannen scheint. Aus unterschiedlichen Perspektiven werden Bilder dieses Ereignisses immer wieder zwischen das andere Material des Videos geschoben. Manchmal wird die Frau von hinten gezeigt, manchmal von vorne; manche Aufnahmen sind groß, wie die von ihrem lächelnden Gesicht, manche nur Nahaufnahmen. Das Hin- und Herspringen der Kamera suggeriert, dass es schwer fällt, dieses Bild ‚richtig‘ zu fassen. Es wird als erstes flüchtiges Bild des Videos eingesetzt und mit folgender Aussage der Leitstimme begleitet:

I don't know where this came from but I just had this fragment, this picture that's always been in my mind: my mother she's standing at a faucet and it's really hot outside and she's filling this canteen and the water's really cold and it feels really good and outside the sun's just so hot, it's just beating down and then there's this dust that gets in everywhere and they're always sweeping the floors.

Diese Motiv ist ein zentrales Bild in HISTORY AND MEMORY. Es wird dem Bereich *memory* zugeordnet, obwohl die Tochter dieses Bild nie gesehen hat, sondern ihr nur davon erzählt wurde, sie es also nachinszenieren ließ. Doch zunächst muss offen bleiben, wofür dieses Gedächtnisbild steht und woran es erinnert.

Die Bilder oder das Schwarzbild dieses Videos werden häufig von einer rollenden Schrifteinblendung überlagert. Am Anfang beinhalten diese Texte Beschreibungen von Ereignissen, deren Abfolge nur noch vermutet werden kann, weil damals keine entsprechenden Bilder entstanden sind. Später übernehmen die Texte diverse Funktionen: die Aussagen der Familienstimmen zu lenken, die

offiziellen Diskurse zu kontrapunktieren oder weitere Informationen zu vermitteln. Eine zweite Art der textlichen Überlagerung findet mittels der Einblendung von unbeweglichen Titeln statt, die die Bilder und Bilderquellen identifizieren, diskursiv einordnen und kritisch kommentieren.

Es ist diese textliche Ebene, auf der die explizite Unterscheidung zwischen „*History*“ und „*Memory*“ geschieht, indem offizielle ‚Dokumente‘ wie Hollywoodfilme und amerikanische Wochenschaubilder, aber auch japanische Spielfilme und Wochenschaumaterial, die sich alle mit dem Angriff auf Pearl Harbor befassen, mit dem Titel „*History*“ versehen werden. Die Leitstimme stellt diese Unterscheidung als die Prämisse dieses Werkes vor:

There are things which have happened in the world while there were cameras watching, things we have images for. [...] There are other things which have happened while there were no cameras watching which we restage in front of cameras to have images of. [...] There are things which have happened for which the only images that exist are in the minds of the observers, present at the time. While there are things for which there have been no observers, except for the spirits of the dead.

Auch die inoffiziellen, geheimen Super-8-Aufnahmen von den Lagern müssten jedoch der ‚*History*‘ zugeordnet werden, denn selbst wenn sie eine alternative Sicht der Ereignisse darbieten, gehören sie zur ersten Kategorie.

Zur Kategorie „*Memory*“ könnte das Video HISTORY AND MEMORY selbst zugeordnet werden, wenn das Bild der Mutter am Wasserrohr als eine Inszenierung von einem vergangenen Augenblick betrachtet wird, der hier zum ersten Mal zum bildlichen Ausdruck käme und für die Erfahrung der Internierung stünde. Es ist aber ein Hinweis auf eine andere Ebene der Übermittlung von Geschichte in diesem Bild enthalten, eine die außerhalb des Rahmens der Geschichtsschreibung fällt und zwischen den Bereichen „*History*“ und „*Memory*“ schwebt. Wenn das Bild nicht als Hinweis auf ein Ereignis sondern auf eine Möglichkeit verweist, wie bestimmte ‚Artefakte‘ (wie das Video selbst) sprachlich unfassbare Information enthalten und auf dieser Basis in die Gegenwart hineinwirken können, dann ist das Bild der Mutter nicht als Inszenierung eines Ereignisses zu betrachten, sondern deutet auf eine andere Lesart hin, die von dem Video vorausgesetzt wird.

Was mit keinem Titel versehen wird und daher implizit bleibt, ist die Kategorie ‚*Memory*‘, die sowohl die bilderlosen Erinnerungen und Vermutungen der Überlebenden und ihrer Nachkommen als auch das Wirken dieser sprachlich unfassbaren ‚Artefakte‘ einschließt. Das Video versucht, einen adäquaten Repräsentation für ein Ereignis zu finden, das sich nur verstümmelt und verzerrt



Abb. 4 Frauen im Internierungslager von Salinas.

darstellen lässt, wenn man sich auf die vorhandenen dokumentarischen Materialien verlässt.

Anhand dieses Ziels läge es nicht fern, *HISTORY AND MEMORY* als Werk einzuordnen, das explizit mit den Mitteln des Dokumentarfilms arbeitet, um das Bild der Vergangenheit für die Gegenwart deutlicher zu machen. Alleine das Antasten eines politisch unangenehmen, bislang sogar verschwiegenen Augenblicks in der amerikanischen Geschichte könnte suggerieren, dass das Video eine Aufdeckung von bisher unbekanntem Tatsachen anstrebt oder wenigstens noch die Augenzeugenberichte festhalten möchte, bevor die 40 Jahre der ‚kommunikativen‘ Erinnerung ablaufen. Dies würde eine Privilegierung von ‚*Memory*‘ über ‚*History*‘ zur Folge haben. Das ‚Gedächtnisbild‘ der Mutter am Wasserrohr müsste demzufolge ein authentischer Bedeutungsträger für die Erfahrung der Internierung sein.⁴

4 In vielen Kritiken dieses Videos findet man eine solche Deutung dieses Bildes. Sogar Michael Renov ordnet das Bild auf diese Weise ein: „...like a time-traveller in a Chris Marker film, Tajiri

Alle Ansprüche auf Authentizität werden in diesem Video jedoch unterlaufen, indem alle (Geschichts-)Versionen, die vermittelt werden, gleichmäßig als Quelle der Wahrheit in Frage gestellt werden. Am deutlichsten geschieht dieses in einem Filmausschnitt, der als „*Canteen* Salinas / Scene 6 / Take 1 / Camera 36“ bezeichnet wird. Hier werden Erwachsene und Kinder, die alle ein Eis in der Hand halten, in einem Innenraum gezeigt, der wie ein Geschäft aussieht. Die Kinder wirken animiert. Die Stimme der Mutter und der Titel, „1989, Mother views footage werden hinzugefügt.“ Zu dem Dokument hört man folgendes:

Stimme der Mutter: „This says, Canteen. They didn't have a canteen in Salinas... at the Assembly Centre.“

Stimme eines unbekanntes Mannes: „They had it here.“

Stimme der Mutter: „They had one in Poston. I don't remember this. No, I don't remember this.“

Anhand dieser Informationen ist es nicht möglich festzustellen, ob der Film *CANTEEN* eine gestellte Szene abfilmt, die davon überzeugen wollte, dass es den Internierten gut ging und diese „*Canteen*“ in Salinas nur als Filmkulisse existierte, oder ob die Mutter einfach vergessen hat, dass es eine Kantine in dem Lager gegeben hatte. Beide Versionen haben kritische Implikationen: einerseits wird die Wahrheit der existenten Dokumente hinterfragt; doch andererseits wird die Zuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses als wahrhaftiger Vermittler der Vergangenheit in Frage gestellt. Mit dieser Weigerung, weder Geschichte noch Gedächtnis zu billigen, wird die Einordnung des Videos selbst als Dokument eines geschichtlichen Ereignisses ausgeschlossen.

So wie im Fall der „Historiographic Metafiction“ wird hier eine dokumentarische Form übernommen, um Kritik an deren impliziten Zielen zu üben und um auf die Grenzen ihrer Möglichkeiten zu verweisen. In diesem Sinne will *HISTORY and Memory* zeigen, wie die Texte der Vergangenheit Bedeutung erzeugen und wie sie als Diskurse hierarchisch fungieren (als „*History*“ oder als „*Memory*“).⁵

wishes to *retrieve an image of particular intensity from her mother's past*: her hands filling a canteen with cold water in the middle of the desert. Of course that retrieval is, more than anything, a gift the artist gives to herself and her generation. For the tape culminates in a victory which is shared by all the Asian American Independent artists through whom the stereotypes - rarefied, abstract and dehumanized - have been supplanted by the sounds and images of experience, memory, counterhistory. Tajiri concludes: „But now I found I could forgive my mother her loss of memory and could make this image for her.“ (Renov 1991, 108; Herv. R. C.) Doch die Mutter will vergessen, und das Bild verspricht keinen Ersatz.

5 Dieser Modus des Dokumentarfilms wird von Bill Nichols „reflexive“ genannt, weil er auf der Metaebene der Ziele und Grenzen der Darstellung in der historischen Welt bleibt. Nach Nichols stellt ein solcher Film immer die Frage: „How can the viewer be drawn into an awareness of this



Abb. 5 Dreh eines Propagandafilms im Internierungslager von Salinas.

Doch genauso will das Video, das als audiovisuelles Medium innerhalb des Reiches des Sicht- und Hörbaren angesiedelt ist, andeuten, dass es ‚Artefakte‘ gibt, die sich diesem Reich entziehen, was in den oben erwähnten ‚Prämissen‘ des Werkes deutlich wird. Das, was als erstes in dieser Videoarbeit zu sehen ist, ist gar kein Bild, sondern dessen Ersatz: ein rollender Text, der eine ungebildete und daher beinahe verlorengegangene Geschichte in seinem vermuteten Ablauf präsentiert, in der Form eines mentalen Bildes, das der Zuschauer selbst erfinden muss. Mehr bleibt nicht übrig. In diesem Bild wird der Ausgangspunkt des Werkes als Symptom eines Traumas deutlich: Die Geschichte beginnt mit den Alpträumen der Sprecherin selbst, als Mädchen am 20. Jahrestag des Angriffs auf Pearl Harbor, der als Anfangspunkt des kollektiven Leidens identifiziert wird.

problematic so that no myth of the knowability of the world, of the power of the logos, no repression of the unseen and unrepresentable occludes the magnitude of ‚what every filmmaker knows‘: that every representation, however fully imbued with documentary significance, remains a fabrication?“ (Nichols 1991, 57).

Mit diesem Ereignis wurde den Amerikanern japanischer Herkunft klar gemacht, dass sie in Amerika als ‚Japaner‘ und daher als ‚anders‘ galten. Das Ausmaß des heutigen Traumas besteht darin, die Widersprüche zwischen der eigenen Erinnerung und der Geschichte ertragen zu können, denn genau hier spalten sich die unterschiedlichen Bezugsrahmen dieser Mitglieder beider Gruppen: d. h. ein ‚Amerikaner‘ ‚japanischer Herkunft‘. Auch auf die Nachgeborene wirkt sich diese geteilte ‚Treue‘ noch aus; eine Identifikation mit dem Leiden der Eltern ist eine Störung ihrer Identität als Amerikaner. Die Implikationen von Halbwachs’ Behauptung, dass „soweit man sich in die Gesellschaft begibt, akzeptiert man, sich wie sie zu erinnern“ (Halbwachs 1985, 239f), werden hiermit deutlich. Damit die Gesellschaft besteht, muss eine ausreichende „Einheit der Ansichten“ bestehen. Demzufolge bedeutet Abweichung von diesem Konsens eine Bedrohung der Gesellschaft. Es erinnert an Fanon, wenn Halbwachs die Konfliktscheu des kollektiven Gedächtnisses beschreibt:

Darum neigt die Gesellschaft dazu, aus ihrem Gedächtnis alles auszuschalten, was die einzelnen voneinander trennen, die Gruppen voneinander entfernen könnte, und darum manipuliert sie ihre Erinnerung in jeder Epoche, um sie mit den veränderlichen Bedingungen ihres Gleichgewichts in Übereinstimmung zu bringen. (Halbwachs 1985, 381f)

Weil die Erinnerung an diese Ereignisse eine Bedrohung der Gesellschaft bedeutet, müsse sie vergessen werden. Im Fall von *HISTORY AND MEMORY* hat dies Folgen für das Erinnerungsvermögen der Mutter: Neben der fragmentierten, immer wieder abgebrochenen (und daher schwer verständlichen) Äußerung der Mutter zu ihrer eigenen Amnesie⁶ erscheint folgender rollender Text, der auf das als Negativ abgezogene Bild einer asiatischen Frau gelegt wird: „She tells the story of what she does not remember. But remembers one thing: Why she forgot to remember.“ Das, was hier als Begründung für das Vergessen und als Bedrohung im Fall des sich Erinnerns angetastet wird, ist die Ganzheit des Individuums bzw. dessen Konstruktion.

6 Sie sagt: „It’s really... You know something? There are so many things I’ve forgotten. It’s because... Look how many years it’s been and you hear people on the television and how they dealt with everything. I don’t remember that stuff. All I remember, was, if you..., uh..., was this woman, who lost her mind, a beautiful woman, uh-huh, a beautiful woman, beautiful... And I thought to myself, you know, because I had seen..., why did this happen, you could go out of your mind so you just put those things out of your mind, you know. Surely you’d start thinking, ‘how did we get in here?’ and all that. You could. And I thought to myself, how many people...?“

Das Interesse am Nachforschen dieses Projekts, das von der Leitstimme auf folgende Weise begründet wird, führt letztlich zur Frage der identitätsstiftenden Funktion dieser Geschichte:

I began searching for a history. My own history. Because I had known all along that the stories I had heard were not true or that parts had been left out. I remember having this feeling while I was growing up that I was haunted by something, that I was living within a family full of ghosts. There was this place that they knew about. I had never been there yet I had a memory for it. I could remember a time of great sadness before I was born. We had been moved, uprooted. We had lived with a lot of pain. I had no idea where these memories came from, yet I knew the place.

Diese Suche nach Geschichte darf nicht mehr inhaltlich sondern muss vor allem als Suche an sich verstanden werden, als Prozess, der eng mit dem Prozess der Identitätsstiftung verbunden ist. Jene Prozesse sind mit den Bezugsrahmen des kollektiven Gedächtnisses, aber auch mit den Prozessen der filmischen Rezeption zu vergleichen. Die Rezeption selbst ist der Schlüssel zu diesem Video, denn in HISTORY AND MEMORY wird die Zuschauerin durch ihre Mitarbeit beim Aus-sortieren von Bilderquellen und sonstigen Informationen in die Bezugsrahmen dieser spezifischen Ethnie in diesem historischen Augenblick eingeführt.

Solch eine Vorstellung schließt die zweite Ebene des Videos mit ein: Das zweite Bild, das im Video nach dem ‚Gedächtnisbild‘ von der Mutter auftaucht, ist ein Photo von Gulliver, gefesselt und umringt von Liliputanern. Dieses Bild wird in einer Zoom-out Einstellung, die immer mehr von dem Photo aufdeckt, in den ersten Minuten des Videos mehrmals gezeigt. Es ist das andere enigmatische Bild des Werkes, das andeutet, dass es Methoden des Widerstands gibt, die ungeahnte Kraft haben. Zusammen mit diesem Bild wird von der Besessenheit der Schwester von einem bestimmten Jungen erzählt, von dem sie unbedingt ein Photo machen musste. Nachdem sie sein Bildnis erobert hatte, wurde es zu ihrer Sammlung von Filmstarphotos getan. In dem Kontext wird folgender Satz von der Leitstimme gesprochen:

I often wondered how the movies influenced our lives and where my sister's habit of observing others from a distance came from.

Dieser Satz enthält den Kern des Identitätsdiskurses des Videos.

Dem Rezipienten wird durch verschiedene filmische Strategien eine kritische Haltung den offiziellen Diskursen gegenüber nahegelegt. Der Gebrauch von verschiedenartigen Zitaten aus dem historischen Diskurs zum Thema der Internierung, die auf unterschiedliche Weise hinterfragt werden, ist eine dieser Strate-

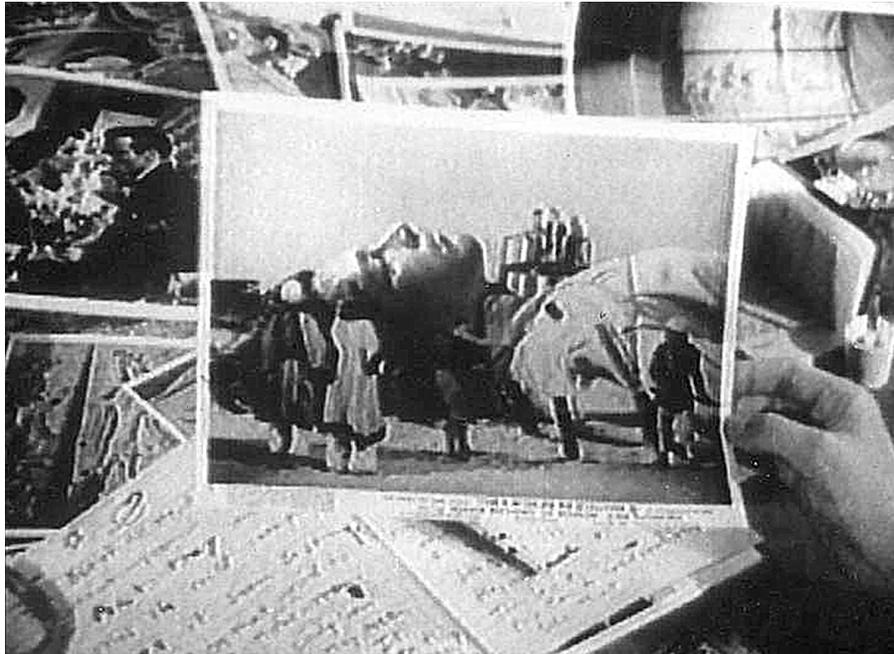


Abb. 6

gien. Im folgenden Fall werden die textliche und die bildliche Ebene des Filmes miteinander in Konkurrenz gestellt. Indem der Titel

Who chose
What
Story to Tell?

systematisch, d. h. jedes Wort einzeln auf einen Film des Kriegsministeriums, der die Notwendigkeit einer Internierung plausibel machen will, legt, wird die bildliche Anwesenheit mancher Diskurse und die Abwesenheit anderer betont.

Ähnlich wirkt der Einsatz vom Schwarzbild. Passende Bilder zum Angriff auf Pearl Harbor werden in Zusammenhang mit der Unterscheidung geliefert, die die Leitstimme zwischen bebildeter und unbildeter Geschichte macht. Doch in dem Augenblick, als die Leitstimme erzählt, dass es Geschichten gibt, für die die einzigen Bilder die Gedächtnisbilder der Zeitzeugen oder sogar der Toten sind, wird der Bildschirm schwarz und damit eine bildliche Darstellung solcher Leerstellen verweigert.

Das Bestehen auf dem Beibehalten von Geschichten, die nicht bebildert werden können, ist daher ein weiterer Teil dieser Strategie. Nur auf diese Weise kann die Geschichte der Internierung aus der Perspektive der Internierten erzählt werden. In HISTORY AND MEMORY werden die bilderlosen Erinnerungen in abrollende Texte übersetzt, die wie Bilder innerhalb einer kontrollierten Zeit wahrzunehmen sind. Der erste Text im Film wird wie die Beschreibung einer Einstellung in einem Drehbuch formuliert: es wird dem Zuschauer daher nahegelegt, den Text in ein Bild zu übersetzen.⁷ Während eine Inszenierung von Ereignissen nach dieser Beschreibung die Geschichte selbst sichtbar machen könnte, lässt sich eine kritische Haltung des Zuschauers nur durch solche Prozesse der individuellen Rekonstruktion andeuten. Außerdem wird in dieser vom Zuschauer zu leistenden Umwandlung von Text in Bild verdeutlicht, dass dieser Umwandlungsprozess dem Prozess einer Übersetzung nahe kommt.

Die oben erwähnte These Halbwachs', dass das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft je nach Epoche manipuliert werden muss, „um sie mit den veränderlichen Bedingungen ihres Gleichgewichts in Übereinstimmung zu bringen“ (Halbwachs 1985, 381f), wird durch das Einfügen von Ausschnitten aus verschiedenen Hollywoodfilmen⁸ verdeutlicht, an denen die Veränderung im offiziellen Umgang mit diesem Thema (vom Feindbild zum Versöhnungsangebot) im historischen Vergleich erkennbar wird.

Mit der Strategie des Zitierens sind mehrere andere Strategien verbunden, die die Rezeption des Werkes erschweren und damit beim Zuschauer ein Gefühl der Frustration verursachen. Die Überlagerung von Bildern mit Texten führt im Video oft zu einer derartigen Verdichtung von Informationen, dass nicht alle Ebenen gleichzeitig rezipierbar sind. Wenn eine einzige Ebene ausgewählt wird, hat man das Gefühl, dass etwas Wesentliches auf einer anderen Ebene verpasst wird. Die Situation des Ausschlusses aus einem sinnstiftenden System wird damit inszeniert.

Auch hier wird der Prozess der Übersetzung verdeutlicht, wie ihn Trinh T. Minh-ha beschrieben hat:

Translation which is interpellated by ideology and can never be objective or neutral, should here be understood in the wider sense of the term – as a

7 „December 7, 1961. View from 100 feet above the ground. Street lights and tops of trees surround the view which is comprised of a strip of grey concrete with strips of green grass on either side. Then slowly, very, very, slowly the ground comes close and close as the tops of trees disappear. The tops of the heads of a man and woman become visible as they move them back and forth in an animated fashion. The black hair on their heads catch and reflect light from the street lamps. The light from the street lamps has created a path for them to walk and argue.“

8 FROM HERE TO ETERNITY (USA 1953, Fred Zinnemann), BAD DAY AT BLACK ROCK (USA 1955, John Sturges), COME SEE THE PARADISE (USA 1990, Alan Parker).

politics of constructing meaning. Whether you translate one language into another language, whether you narrate in your own words what you have understood from the other person, or whether you use this person directly on screen as a piece of „oral testimony“ to serve the direction of your film, you are dealing with cultural translation. (Trinh 1992, 127f)

Die Übersetzungen, die stattfinden müssen, um eine erzählte Geschichte in Bilder umzusetzen, werden in *HISTORY AND MEMORY* hervorgehoben, indem dem Vorstellungsvermögen, das den Zuschauer schon beim ersten rollenden Text herausfordert, eine enorme Anstrengung abverlangt wird.

In diesem Zusammenhang sind der familiäre Ton des Films und die damit verbundenen Verständnisschwierigkeiten und Unklarheiten keine Unzulänglichkeiten. Diese ästhetische Form der Verschleierung ist sogar wesentlich für die These des Films, denn die Schwierigkeiten der Rezipienten spiegeln die Schwierigkeiten, die die Nachkommen mit der Überlieferung dieser Geschichte schon immer erlebt haben und die im Film sogar zweimal (von der Stimme der Nichte und von der unidentifizierten männlichen Stimme am Anfang des Videos) explizit erwähnt werden.

Mit dem akustischen Verständnis der Stimmen der Verwandten, die nie als *talking heads* abgebildet werden, ist noch eine weitere Anstrengung verbunden. Wie schon erwähnt, haben diese Stimmen überhaupt keinen auffälligen Akzent. Auf Grund ihrer Stimmen her müsste man sie als „Amerikaner“ einordnen. Der rassistische Kurzschluss einer Identitätszuschreibung auf dieser Basis wird in einer Anekdote geschildert. Über die Bilder und Töne von dem im Film zitierten Kriegsministeriumsfilm *THE WAY AHEAD* erzählt die Mutter:

We would apply for an apartment. We'd look in the paper and then we'd call them and we'd be talking and she'd say ‚and what is your race?‘ and being so darn honest I'd say Japanese-Americans. And they'd say, ‚I'm sorry there's no vacancy.‘ And I remember saying ‚And you call yourself an American!‘ and then I hung up and I was so mad.

Doch in diesen Kurzschluss wird der Zuschauer selbst verwickelt, wenn er auf der Basis einer Stimme entscheiden wollte, wie er die Erfahrung einordnet, die erzählt wurde.

Weitere Strategien, die die Prozesse der Sinnstiftung dekonstruieren, werden mittels einer Technik der Wiederholung wirksam. Diese Technik ist eine der formalen ordnungsstiftenden Elemente im Video, die zugleich Veränderung und Konstanz offenbaren. Die Wiederholung verschafft Zugang zur Deutung von disparaten, scheinbar unabhängigen Elementen durch deren Organisation.



Abb. 7a-d

Der Prozess erinnert an das Bild des Schlittschuh laufenden Mädchens, das wiederholt seine Figuren auf dem Eis sorgfältig zeichnet, was im Film öfter wiederholt wird.

Das Zoomverfahren verbindet im Film beispielsweise mehrere scheinbar unabhängige Elemente: die Vogelbrosche; „*Grandpa's Alien ID Card*“; „*Grandma's Alien ID Card*“; das geschnitzte Herz aus Holz; das Fragment Teerpapier. Während nur die Brosche im Zusammenhang mit einem Photo aus den amerikanischen *National Archives* als Teil einer Lagergeschichte situiert wird, suggeriert die formale Verbindung, dass auch die scheinbar zusammenhangslosen Gegenstände als ‘Artefakte’ der Internierungszeit verstanden werden sollten. Alle verweisen entweder konkret auf die Zeit, die im Lager verbracht werden musste, oder auf die konkrete Existenz dieses Ortes (im Fall von Teerpapier).

Ähnlich verhält es sich mit der Wiederholung von einer bestimmten juwelartigen Blaufarbe, die in der Bildkomposition immer wieder betont wird und die Verbindung unterschiedlicher Elemente vollzieht: in der zweiten Einstellung des geheim gedrehten Super 8-Films *TOPAZ* (USA 1943–45, Dave Tatsuno) steht ein lächelnder Mann vor einem einheitlich blauen Himmel; in einer kurzen Videoein-

stellung, die in Zeitlupe läuft, bewegt sich die Mutter an der Kamera vorbei – nur ihr blauer Rock ist zu sehen. Dieses Bild erscheint, als die Mutter anfängt zu erzählen, warum sie vergessen hat; ein Bild von einem riesigen Baum, der allein in der Landschaft gegen den Himmel steht, wird in dem Augenblick eingesetzt, als die Leitstimme erzählt, dass sie durch Zufall die genaue Lage der damaligen Baracken ihrer Mutter gefunden hat; und ein letztes Beispiel ist das in zahlreichen Passagen des Films wahrnehmbare Blau des Kostüms, das die Figur der Mutter im ‚Gedächtnisbild‘ am Wasserrohr trägt. In diesem verbindenden Merkmal des Videos wird der Bereich des Exzesses im Film spürbar; eine Art der Wahrnehmung, die eng mit der Empfindung des Körpers zusammenhängt, wird ermöglicht. In all diesen Bildern ist ein Augenblick eines solchen Genusses enthalten.

Diese Vermittlung suggeriert den Einsatz von dem, was David MacDougall in seinem Aufsatz „Films of Memory“ als „*enactive memory*“ bezeichnet. In Anlehnung an Victor Burgins Übernahme (1982) von Horowitzs und Bruners Modell der bildlichen Informationsverarbeitung, die eine Darstellung von inneren Modellen der äußeren Welt ermöglichen sollte, behauptet MacDougall, dass diese ‚Gedächtnisfilme‘ die Gedankenprozesse des Individuums ungefähr wiedergeben und damit einen Zugriff auf die gesamten Gedächtnisinhalte des Zuschauers ermöglichen. „Enactive Memory“ beinhaltet folgendes:

gesture, experience recalled, one might say, in the muscles, perhaps closest to the indexical sign, for its form is that of an imprint or direct extension of previous experience... (MacDougall 1992, 33)

Es sind dann in diesem Sinne die Bewegungen der Mutter, die nicht so sehr an ein Ereignis erinnern, sondern Zugang zu den identifikatorischen Prozessen anhand dieser wiederholten Geste zu schaffen vermögen.

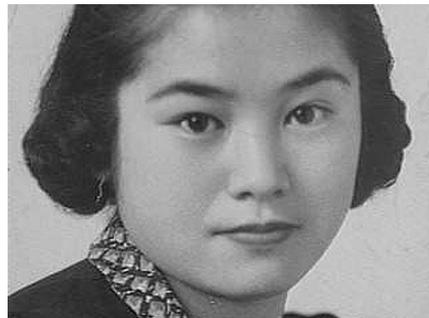


Abb. 8a.b Photo von Rea Tajiris Vater und Mutter

Gerade anhand der Wiederholung des letzten Bildes wird der Zusammenhang zwischen Wiederholung und Fetischisierung deutlich. Ein Merkmal des Prozesses der Fetischisierung ist die zwanghafte Wiederholung des spezifischen Dramas, denn es muss immer wieder ‚aufgeführt‘ werden, um die bezweckte Verleugnung wirksam zu halten. Wenn nach Bhabha die Fetischisierung in der Kultur eine Diskriminierung zwischen Selbst und Anderen zu verdeutlichen hat, will die Wiederholung des ‚Gedächtnisbildes‘ in HISTORY AND MEMORY zwischen den beiden identitätsstiftenden Bezugsgruppen differenzieren: zwischen der mit Scham beladenen Gruppe der internierten Vorfahren, die von der Mutter repräsentiert wird, und der (unmöglichen) Identität eines *unhyphenated* Amerikaners, nach der die Nachfolgergeneration strebt. Während das Video inhaltlich von der prägenden Funktion dieses geschichtlichen Ereignisses erzählt, wird die hochgradige Ambivalenz der Prozesse, die diese Identität ausmachen, durch die Fetischisierung dieses ‚Gedächtnisbildes‘ vermittelt.

Literatur

- Assmann, Aleida (1991) Zur Metaphorik der Erinnerung. In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hrsg. v. Aleida Assmann & Dietrich Harth. Frankfurt am Main: Fischer, S. 13–34.
- Assmann, Jan (1988) Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. v. Jan Assmann & Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–19.
- (1991) Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hrsg. v. Aleida Assmann & Dietrich Harth. Frankfurt am Main: Fischer, S. 337–355.
- (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Bhabha, Homi K. (2000a) Zeichen als Wunder. Fragen der Ambivalenz und Autorität unter einem Baum bei Delhi im Mai 1817. In: *Die Verortung der Kultur*. Hrsg. v. Homi K. Bhabha. Übs. v. Michael Schiffmann & Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, S. 151–180.
- (2000b) Die Frage des Anderen, Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus. In: *Die Verortung der Kultur*. Hrsg. v. Homi K. Bhabha. Übs. v. Michael Schiffmann & Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, S. 97–125.

- Burgin, Victor (1982) Photography, Phantasy, Function. In: *Thinking Photography*. Hrsg. v. Victor Burgin. Southampton: MacMillan, S. 177–216.
- Burke, Peter (1991) Geschichte als soziales Gedächtnis. In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hrsg. v. Aleida Assmann & Dietrich Harth. Übs. v. Dietrich Harth. Frankfurt am Main: Fischer, S. 289–304.
- Docherty, Thomas (1993) Postmodernism. An Introduction. In: *Postmodernism. A Reader*. Hrsg. v. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, S. 1–31.
- Eco, Umberto (1988) An Ars Oblivionalis? Forget it! In: *PMLA* 103, S. 254–261.
- Elsaesser, Thomas (2001) Postmodernism as mourning work. In: *Screen* 42,2, S. 193–201.
- Fanon, Franz (1967) *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer, Michael (1986) Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Hrsg. v. James Clifford & George Marcus. Berkeley: University of California Press, S. 194–233.
- Halbwachs, Maurice (1985) *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* [frz. *Les cadres sociaux de la mémoire*. 1925]. Übs. v. Lutz Geldsetzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1991) *Das kollektive Gedächtnis* [frz. *La mémoire collective*. 1950]. Übs. v. Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hall, Stuart (1990) Cultural Identity and Diaspora. In: *Identity. Community, Culture, Difference*. Hrsg. v. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, S. 222–237.
- Heath, Stephan (1981) On Suture. In: *Questions of Cinema*. Hrsg. v. Stephan Heath. Bloomington: Indiana University Press, S. 76–112.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. Fiction, History, Theory*. New York, London: Routledge.
- Jameson, Fredric (1988) *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Übs. v. Ursula Bauer, Gerd Burger & Bruni Röhm, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, S. 29–30.
- Klippel, Heike (1995) *Gedächtnis und Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Kristeva, Julia (1980) Postmodernism? In: *Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism* 25,2, S. 136–141.
- Lachmann, Renate (1991) Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten. In: *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift*. Hrsg. v. Renate Lachmann & Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main: Fischer, S. 111–141.

- Lyotard, Jean-Francois (1982) Presenting the Unpresentable. The Sublime. Übs. v. Lisa Liebmann. In: *Artforum* 20,8, S. 64–69.
- (1984) Das Erhabene und die Avantgarde. Übs. v. Heike Rutke & Clemens-Carl Härle. In: *Merkur* 38,2, S. 151–164.
- (1988) Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim: VGH, S. 193–203.
- MacDougall, David (1992) Films of Memory. In: *Visual Anthropology Review* 8,1, S. 29–37.
- Naficy, Hamid (1993) The Cultural Politics of Hybridity. In: *The Making of Exile Cultures. Iranian Television in Los Angeles*. Hrsg. v. Hamid Naficy. New York: Routledge, S. 166–199.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Radstone, Susannah (Hrsg.) (2000) *Memory and Methodology*. Oxford: Berg Press.
- (2001) Trauma and Screen Studies: Opening the Debate. In: *Screen* 42,2, S. 188–216.
- Renov, Michael (1991) Warring Images: Stereotype and American Representations of the Japanese, 1941–1991. In: *Yamagata International Documentary Film Festival Catalogue*, S.108.
- Saxenhuber, Hedwig / Bernstorff, Madeleine (Hrsg.) (1995) *Trinh T. Minh-ha. Texte, Filme, Gespräche*. München: Kunstverein München.
- Schneider, Alexandra (1993) Who Choose [sic!] What Story to Tell? Über den Film *History & Memory* von Rea Tajiri. In: *Cinema* 39, S. 70–80.
- Trinh T. Minh-ha (1989) *Woman, Native, Other. Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1992) *Framer Framed*. New York: Routledge.
- Yates, Frances A. (1966) *The Art of Memory* [dt. *Gedächtnis und Erinnerung*. 1990]. Chicago: University of Chicago Press.