

**Heike Klippel: Gedächtnis und Kino**

Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1997 (Nexus; Bd. 39), 205 S.,  
ISBN 3-86109-139-9, DM 38.–

Das Wissen um den Zusammenhang zwischen Gedächtnis, Erinnerung und technisch produzierten Bildern scheint im privaten Bereich weitaus größere Bedeutung

zu haben als es an der wissenschaftlichen Reflexion ablesbar ist. Die Insistenz, mit der im Alltagsleben persönlichen Erlebnissen durch Photos, die zwischenzeitlich populären Super-8-Filme und nun durch Videoaufzeichnungen und Digitalaufnahmen Dauer verliehen werden soll, weist schon darauf hin, welch wichtigen Stellenwert die im weiteren Sinne photographischen Medien im Bewahren von Erinnerungen einnehmen. Während in der Alltagspraxis die subjektiven Investitionen ins Bild überspielen, daß die eigene Familie als geisterhafter Zug zukünftiger Toter durch den stummen Super-8-Film wandert, hat die wissenschaftliche Perspektive im Wissen um den Zeichencharakter der Bilder und den falschen Authentizitätsanspruch technischer Aufzeichnungen oft nur erkaltete Zeichen gesehen, wo ein privates Wissen „heiße“ Erinnerungsspuren liest, und so die Beziehung zwischen Erinnerung und Medien weitgehend ignoriert. Diesen kulturwissenschaftlich verschütteten Zusammenhang versucht Heike Klippel in ihrer Dissertation insbesondere im Hinblick auf den frühen Film für einen Beitrag zur Philosophie des Filmerlebens produktiv zu machen. Zurecht weist die Autorin darauf hin, daß in den angloamerikanischen Debatten dem Film als Medium kulturell vermittelter subjektiver Erinnerung vor dem Hintergrund von Erfahrungen des Kolonialismus und der Emigration Bedeutung zukommt. Ihr eigener Ansatz orientiert sich jedoch weniger an der Rolle des Films als Medium eines kollektiven Gedächtnisses, als er eine Erfahrungsform des Kinos zu rekonstruieren versucht, die sich im Schnittpunkt zwischen dem äußeren Zug der Bilder auf der Leinwand, einem sensuellen Erleben des Zuschauers und Prozessen des selbstreflexiven Erinnerns konstituiert. Klippel fokussiert in ihrer Untersuchung das frühe Kino vor seiner durchgehenden Narrativisierung und systemischen Gerinnung, vermutet jedoch, daß die rekonstruierte Rezeptionsweise über diesen historischen Moment hinaus untergründig ein wichtiges Motiv des Kinoerlebens bildet.

Zur Charakterisierung dieser Erlebnisform zieht die Autorin die um die Jahrhundertwende und somit zeitgleich zur Entstehung des Kinos entwickelten Gedächtnistheorien heran, die im Gegensatz zu den heute dominierenden Theorien noch nicht die begriffliche Dimension in den Vordergrund stellen, sondern im Zusammenhang der Orientierung an einer körperzentrierten Wahrnehmung argumentieren. Klippels pointierte Darstellung gibt im ersten Kapitel einen Überblick über den Diskussionsstand der Gedächtnispsychologie um 1900, bevor jeweils eigene Kapitel der umfassenden Rekonstruktion der Gedächtnistheorien Henri Bergsons und Sigmund Freuds gewidmet werden. Stehen im Zusammenhang Bergsons dessen Begriff des Bildes, der in meinen Augen auch nach dieser Arbeit in seiner Konzeption und seinen Konsequenzen nur unvollständig erfaßt bleibt, seine Zeitphilosophie und die Konzeption der Dauer sowie der Versuch des Zusammendenkens von Geist und Materie – mit dem Gedächtnis als Schnittpunkt von Körper und Erinnerung – im Zentrum, so geht es im Freud-Abschnitt um dessen Überlegungen zur Organisation des Gedächtnisses und die Prozesse der Verschiebung, Verdichtung und Verdrängung. Bedingt durch eine zeitliche Eingrenzung, wird Freud weitaus

selektiver wahrgenommen als Bergson; seine an der Metapher der Schrift orientierte Skizze des Gedächtnisses als Wunderblock wird von der Autorin nicht mehr einbezogen.

Das abschließende Kapitel versucht, den Zusammenhang zwischen den diskutierten Gedächtnistheorien und dem Kino zu erschließen. Zum einen wird deutlich, daß selbst im Falle Bergsons, der den Film als mechanistische Zerstückelung der Zeit und als Institutionalisation einer räumlich dominierten Zeitvorstellung, der er das Konzept der Dauer als beständiges Werden gegenüberstellt, ablehnt, sich die Formulierung der Gedächtniskonzeptionen latent aus der Erfahrung des neuen Mediums speist. Weitaus wichtiger für die Untersuchung ist jedoch, die aus der Diskussion der verschiedenen Gedächtnistheorien erwachsene Perspektive für die Beschreibung filmischer Rezeptionsprozesse selbst fruchtbar zu machen. Klippel begreift das Kino als einen Ort, in dem die Wahrnehmung des technisch verfaßten äußeren Materials mit Prozessen der Imagination und Phantasie verwoben ist; diese Verbindung von Körper, Technik und Reflexion generiert eine dem Kino eigene sinnlich-physiologische Erkenntnisform, die „ein über Körperlichkeit und Wahrnehmung angeeignetes, intuitiv erfaßtes vorbegriffliches Wissen“ (S.17) erzeugt. Der Film, und darin liegt die wesentliche Affinität zu den Gedächtnistheorien seiner Entstehungszeit, stellt einen Umschlagplatz vom Mechanisch-Materiellen zu Subjektivität und Bewußtsein dar, in dem Reflexion nicht als kontemplative Versenkung, sondern als „über das Außen vermitteltes Gewährwerden des Inneren“ (S.170) gedacht werden muß. Zentral ergibt sich somit aus dem Zugang über die Gedächtnistheorien für die Autorin die Perspektive, Film als eine aus Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Technik erwachsende spezifische Wahrnehmungs-, Erlebnis- und Erkenntnisform zu charakterisieren, die hauptsächlich auf Momente des Vorbegrifflichen und Vorrationalen abzielt.

Interessant ist, daß Klippels Ansatz auf der sinnlichen Seite der Filmerfahrung und damit auf einer Dimension beharrt, die in den Konzeptionen psychoanalytischer und kognitionstheoretischer Provenienz stets unterbelichtet geblieben ist. Ob der Zugang über historische Theorien des Gedächtnisses den Königsweg zur Erschließung dieser Dimension darstellen, darüber wird im Anschluß an diese Dissertation zu diskutieren sein. Bedauerlich ist lediglich, daß dieser interessante Ansatz trotz der Vermutung der Autorin, die beschriebenen Erlebnisformen könnten auch über den zeitlichen Rahmen des Attraktionskinos hinaus noch Relevanz besitzen, im Zuge dieser Arbeit nicht mehr als Fragestellung an das spätere Kino herangetragen wird. Gerade aus Perspektiven wie der hier entwickelten ließe sich nämlich das Gewicht des filmhistorischen Bruchs zwischen Attraktions- und klassischem Kino noch einmal produktiv in Frage stellen.

Thomas Morsch (Bochum)