

Lena Wetenkamp

Poetologie der Erinnerung

Lisbon Story von
Wim Wenders



1. Film und Erinnerung

„Zeit! Vergangenheit! Da ist etwas – eine Stimme, ein Gesang, ein gelegentlicher Duft gibt meiner Seele den Vorhang frei auf meine Erinnerungen.“⁷

Über den Bildschirm eines alten Film-Sichtplatzes laufen sepiafarbene Bilder, die mit einer antiquarischen Kurbelkamera aufgenommen wurden. Sie zeigen einen Aquädukt, der sich über ein Tal spannt. In der nächsten Einstellung sehen wir, wie in eben diesem Tal neben die alte Wasserleitung eine neue Autobahn gebaut wird. Kurz darauf wird das gleiche Tal mit einer kleinen Videokamera aus den Gängen des Aquädukts gefilmt. Wir sehen, wie neben der einen Autobahn noch eine weitere entsteht. Im Blickfeld der Videokamera taucht nun ein Mann auf, der zunächst sein Mikrophon in das Tal richtet und dann die unten liegenden Häuser durch seinen Feldstecher vergrößert betrachtet. Dazu erfahren wir von dem kleinen Jungen, der zuvor die Videokamera bediente, dass diese Häuser genau jetzt gefilmt werden müssen, da sie durch den Bau der neuen Autobahn verschwinden, und mit ihnen auch die Geschichten, die sie bisher verbargen. Sie kommen nun durch den Abriss ans Licht.⁸

Womit haben wir es in dieser kleinen Szene aus Wim Wenders' Film *Lisbon Story* zu tun? Zunächst werden hier in kurzer Abfolge verschiedene technische Aufnahmemedien wie die Videokamera, die Bilder der alten Kurbelkamera, das Aufnahmegerät für die Aufzeichnung der Töne präsentiert. Sie alle dienen dazu, etwas zu speichern, also für die Zukunft aufzubewahren. Hier sollen, wie der Junge erklärt, die Geschichten der Häuser, der Straßen, des Ortes eingefangen und aufgezeichnet werden. Bereits anhand dieser kurzen Szene wird deutlich, dass es in Wenders' Film *Lisbon Story* nicht allein um die Geschichte des Toningenieurs Phillip Winter geht, der sich auf die Reise nach Lissabon begibt, um seinem

7 Fernando Pessoa: *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*. Frankfurt/Main: Fischer 2007, S. 200.

8 Vgl. *Lisbon Story*. Deutschland/Portugal 1994/95. R: Wim Wenders. B: Wim Wenders. D: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro [u.a.], (00:44:32). Im Folgenden wird bei Filmziten auf diese DVD verwiesen und der Film unter Angabe des Timecodes direkt zitiert. Der Timecode beginnt mit Einsetzen des Spielfilms bei 00:00:00 und endet mit der letzten Einstellung des Abspanns bei 01:39:08.

Freund, dem Regisseur Friedrich Monroe, bei der Fertigstellung eines Films über die Stadt zu helfen. Neben dieser Handlungsebene reflektiert Wenders Film auf einer Metaebene, wie mit verschiedenen Medien Gegenwärtiges für die Zukunft festgehalten werden kann. Der Film thematisiert, wie durch verschiedene Medien Erinnerung gespeichert und wieder erweckt werden kann.

In der deutschen Sprache existieren mit ‚Gedächtnis‘ und ‚Erinnerung‘ zwei verschiedene Begriffe für die Beschäftigung mit der Vergangenheit. Obwohl sie oft synonym verwendet werden, zeigt sich bei genauerer Betrachtung ein deutlicher Unterschied: Der Begriff ‚Erinnerung‘ leitet sich vom Verb ‚erinnern‘ ab und steht in der Regel für die Tätigkeit des Zurückblickens auf vergangene Ereignisse, also für den konkreten Akt des Erinnerns. Gedächtnis – von den Verben ‚denken‘ und ‚gedenken‘ abgeleitet – steht hingegen für die Voraussetzung der erinnernden Tätigkeit, für das biologische Organ im Gehirn des Menschen. Darüber hinaus wird der Begriff ‚Gedächtnis‘ auch als Sammelbegriff für einzelne Erinnerungen gesehen, wenn zum Beispiel vom ‚Gedächtnis einer Nation‘ gesprochen wird.⁹

Der Forschungsgegenstand Gedächtnis wurde lange Zeit vor allem von Neurologen, Psychologen und Psychoanalytikern untersucht, mit dem Ziel, individuelle Prozesse des Erinnerns und Vergessens nachzuvollziehen und therapeutisch zu nutzen. Seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts haben sich aber auch die Sozialwissenschaften und Historiker dem Thema Gedächtnis zugewandt. Nachdem die Gedächtnisthematik bereits in der Antike und durch Wissenschaftler wie Ernst Cassirer und Max Weber zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt diskutiert wurde,¹⁰ hat das Thema in den letzten Jahren erneut an Aktualität gewonnen. So ist Gedächtnis laut Aleida Assmann nicht nur zu einem „Leitbegriff kulturwissenschaftlicher Neuorientierung“, sondern auch zu einem „transdisziplinär anschlussfähigen Paradigma“¹¹ geworden. Astrid Erll spricht sogar vom Gedächtnis als einem „umbrella term“, der viele verschiedene Disziplinen bzw. Ansätze und Untersuchungsfelder unter sich vereint.¹² Die Gedächtnisforschung beinhaltet heute so unterschiedliche Begriffe wie *kollektive Erinnerung*, *soziale Rahmen*

9 Vgl. Aleida Assmann: Gedächtnis. In: Dies.: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 179–204, hier S. 180.

10 Vgl. Markus Fauser: Gedächtnistheorien. In: Ders.: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 116–138, hier S. 116.

11 Assmann: *Gedächtnis*, S. 183.

12 Vgl. Astrid Erll: Cultural Memory Studies: An Introduction. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 1.

der Erinnerung, soziale Erinnerung, Mnemosyne, Ars memoriae, loci et imagines, lieux de mémoire, invented traditions, Mythen, Memoria, Erbe, commemoration, kulturelles Gedächtnis, communicative memory, generationality und postmemory.¹³ Richtete sich der Blick der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung lange Zeit zuvorderst auf das Vergangene, um zum Beispiel im Zuge der Erbeforschung die Herkunft unserer Kultur zu erklären, so wird in neueren Arbeiten die Erinnerung auch als ein Konzept betrachtet, mit dem Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart aufeinander bezogen werden können und das so „alle drei geschichtlichen Zeiten reflexiv und selbstreflexiv zu verschränken verspricht.“¹⁴ In diesem Zusammenhang richtet sich das kulturwissenschaftliche Interesse am Gedächtnis deutlich über die Frage nach den Prozessen des Erinnerns und Vergessens einzelner Individuen hinaus, auch auf größere soziale Gruppen und Kulturen.

Wichtige Positionen dieser kultur- und medienwissenschaftlichen Erinnerungsforschung bilden u.a. die Arbeit des französischen Soziologen und Sozialpsychologen Maurice Halbwachs, dessen Werk *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925)¹⁵ als Schlüsselarbeit für den Wendepunkt in der Beschäftigung mit dem Gedächtnis gelten kann. Das Gedächtnis wird hier nicht mehr einseitig als individueller Erinnerungsprozess verstanden, sondern Halbwachs geht es um die sozialen Bedingungen des Erinnerns, das nach seiner Erkenntnis im einzelnen Individuum immer im Rückgriff auf sogenannte soziale Bezugsrahmen (cadres sociaux) geschieht. Diese Bezugsrahmen, die als kollektive Zeit- und Raumvorstellungen sowie bestimmte Wissensinhalte und Denkweisen betrachtet werden können, bilden die Grundlage, auf der jeder Mensch seine individuellen Erinnerungen aufbaut. Die große Erkenntnisleistung dieser Arbeit ist damit die Ausformulierung einer ersten Theorie des kulturellen Gedächtnisses, die Halbwachs in *La mémoire collective* (1950)¹⁶ weiter ausführt und die auch heute noch als Anknüpfungspunkt für viele neuere Arbeiten gilt.¹⁷ Halbwachs

13 Vgl. ebd., S. 2–3.

14 Günter Oesterle: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2005, S. 11–23, hier S. 13.

15 Maurice Halbwachs: *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Alcan 1925.

16 Maurice Halbwachs: *La Mémoire Collective*. Paris: Presses Universitaires de France 1950.

17 Vgl. Jan Assmann: Nachwort. In: Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 400–414, hier S. 401.

Überlegungen geben den Anstoß zur Einbeziehung der Gedächtnisthematik in die Geisteswissenschaftliche Forschung, die unter anderem auch von Aby Warburg (1866–1929) bearbeitet wurden.¹⁸ Heute sind es in den Kulturwissenschaften vor allem Jan und Aleida Assmann, die sich in ihren Arbeiten mit den Fragen nach Erinnerung und Gedächtnis auseinandersetzen.¹⁹

Parallel zur verstärkten theoretischen Reflexion der Gedächtnisthematik in den Kulturwissenschaften ist eine zunehmende Beschäftigung in den verschiedenen Medien und Künsten mit diesem Thema zu beobachten. Obwohl die künstlerische Auseinandersetzung aus den Interessen der einzelnen Künstler entspringt, steht sie auch immer im Zusammenhang mit den öffentlichen Diskussionen und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Thematik. Diese wechselseitige Einflussnahme kann für beide Seiten fruchtbar sein.²⁰ Da zum Beispiel auch im Film die Erinnerung thematisiert und inszeniert wird, rückt dieses Medium ins Betrachtungsfeld kulturwissenschaftlicher Untersuchungen zum Gedächtnis, nachdem lange Zeit vor allem das spezifische Erinnerungsvermögen der Literatur untersucht wurde.²¹ Heute wird sogar von kultureller Erinnerung als einem Leitthema des Films gesprochen, der Film wird wiederum als „Leitmedium der Erinnerungskultur“²² bezeichnet. Er ist seit den 1980er Jahren zu einem wichtigen Medium der Vergangenhkeitsdarstellung geworden, welches laut Astrid Erll

18 Auf Warburg wird im Kapitel „Medien als Träger des Gedächtnisses“ noch einmal eingegangen.

19 Vgl. hierzu z.B. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007.

20 Vgl. Kurt Wettengl: *Das Gedächtnis der Kunst*. In: Ders. (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2000 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt am Main vom 16.12.2000–18.03.2001), S. 11–19, hier S. 11.

21 Vgl. beispielhaft: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2009; Frances A. Yates: *The Art of memory*. London: Routledge 1966; Vera Viehöfer: „Gegenwart und Vergangenheit in eins“. Hugo von Hofmannsthal's Gedächtnis-Konzept und seine mediale Realisierung während und nach dem Ersten Weltkrieg. In: Vittoria Borsò/Gerd Krumeich/Bernd Witte (Hg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 119–154; Yasmine Inauen: *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*. Tübingen: Stauffenberg 2001.

22 Astrid Erll/Stephanie Wodianka: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“. In: Dies. (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 1–20, hier S. 1.

im „Konzert der vielfältigen Medien populärer Erinnerungskultur klar die erste Geige spielt.“²³

Gerade in den letzten Jahren werden in Deutschland eine Vielzahl von Filmen produziert, die sich mit der Darstellung der Vergangenheit beschäftigen und so einen Beitrag zur Gedächtnisdebatte leisten.²⁴ Dass es dabei eine medien spezifische Repräsentation von Vergangenheit gibt, steht außer Frage, da der Film im Gegensatz zu anderen Medien wie der Schrift eine ganz neue Form der Erinnerung geschaffen hat.²⁵ Dieser Aspekt wird auch nach und nach von der Forschung aufgegriffen und so können beispielsweise filmimmanente Analysen zeigen, wie mit spezifisch filmischen Mitteln Vergangenheit im Film repräsentiert wird. Aber auch der Film an sich kann als Speichermedium aufgefasst werden, welches Erinnerungen für die Zukunft aufbewahrt. Mit Hilfe der Kamera werden Bilder zunächst temporär und dann durch Entwicklung und Fixierung festgehalten. So werden Bilder und Töne aufgezeichnet und für die Nachwelt bewahrt, es entsteht ein Gedächtnis für Bilder. Dabei kann das Filmen an sich fast als sakraler Akt bezeichnet werden, da es – wie Wenders ausführt – so ist, als würde man zum allerersten Mal etwas sehen und somit diesen „einzigartigen Moment, der da vor der Kamera stattfindet, festhält und für alle Zeit bewahrt.“²⁶

Gerade diese mediale Seite des Erinnerungsprozesses ist für die vorliegende Studie von Bedeutung. Denn dass das Erinnern auch stets an eine mediale Voraussetzung geknüpft ist, zeigt sich nicht nur an Archiven und Bibliotheken, die als Gedächtnis einer Kultur Bücher und andere Medien für die Nachwelt bewahren. Auch sind Medien wie Fotografie und Film zuallererst zu Dokumentations- und Speicherzwecken verwendet worden. In der heutigen durch die Allgegenwart von Kameras geprägten Welt scheint es manchmal fast so, als ob alles, was nicht als Fotografie, Tonaufzeichnung oder schriftliche Fixierung festgehalten ist, auch nicht existiert.

Die Bedeutung des Films für die kulturelle Erinnerung wird inzwischen auch in der Forschung erfasst und so beispielsweise ein neues Konzept des „Erinnerungsfilms“

23 Ebd.

24 Man denke zum Beispiel an die Filme *Der Untergang* (2003/04), *Das Leben der Anderen* (2005/06), *Der Baader Meinhof Komplex* (2007/08), *Jud Süß – Film ohne Gewissen* (2009/2010), aber auch die (zum Teil mehrteiligen) Fernsehfilme *Die Flucht* (2007), *Die Gustloff* (2008) oder *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) – alles Filme, die jeweils einen zeitgeschichtlich bedeutsamen Ausschnitt der deutschen Geschichte thematisieren.

25 Vgl. Schanze: *Literarisches Erinnern – filmisches Erinnern*, S. 303.

26 Wim Wenders: *A sense of place. Texte und Interviews*. Hg. von Daniel Bickermann. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2005, hier: S. 49f.

als plurimediale Konstellation im Sammelband *Film und kulturelle Erinnerung* ausgearbeitet. Hier wird zur Beantwortung der Frage, was genau unter einem Erinnerungsfilm zu verstehen ist, nicht nur auf eine „klassische filmimmanente Produktanalyse“ zurückgegriffen, da „Erinnerungsfilme erst innerhalb der Gesellschaft durch plurimedial vermittelte Aushandlungsprozesse zu solchen gemacht werden.“²⁷ Das Konzept der plurimedialen Konstellation beinhaltet nicht nur den Film an sich, sondern auch die ihn umgebenden Paratexte wie Rezensionen, Filmplakate und Ankündigungstexte. Es soll nachgewiesen werden, in welcher Weise durch den Film eine bestimmte Vorstellung von Erinnerung in der Gesellschaft konstituiert wird. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass erst ein „filmtranszendierender“ Blick, der über das einzelne Medienangebot hinausgeht, die tatsächliche Wirkung eines Films in einer konkreten Erinnerungsgemeinschaft nachvollziehen kann.²⁸

Auch in den hier folgenden Untersuchungen wird nicht nur Wenders' Film in den Blick genommen, sondern die kulturellen und medienwissenschaftlichen Voraussetzungen von *Lisbon Story* untersucht. Dabei geht die Studie von einem dynamischen Begriff des Gedächtnisses aus, der sich zwar auf die Vergangenheit bezieht, aber vor allem die Aktualität des Erinnerten in der Gegenwart betont. Die Untersuchungsperspektive liegt vor allem auf dem Zusammenhang zwischen Intertextualität und Gedächtnis, den neben anderen vor allem Renate Lachmann ausgearbeitet hat. Obwohl ihr Konzept des Verhältnisses von Literatur und Gedächtnis schon in vielen Folgearbeiten anhand von Einzelanalysen literarischer Werke geprüft wurde, hat es bisher wenige Versuche gegeben, ihre Thesen auch auf das Medium Film zu übertragen. In den letzten Jahren wird auch in den Philologien der Erkenntnis Rechnung getragen, dass nicht nur das geschriebene Wort, sondern auch die ganze „Kultur als Text“²⁹ gelesen werden kann. Und auch in den Medienwissenschaften ist es mittlerweile durchaus üblich, Film als Text aufzufassen und ihn mit philologischen Verfahren zu untersuchen. So weist Knut Hickethier darauf hin, dass Film und Fernsehen das „Erzählen visualisiert“³⁰ haben, auch wenn seiner Auffassung nach die Analogie nicht zu weit getrieben werden darf und der Film in kleinste Sinneinheiten (beispielsweise die einzelnen Einstellungen) zerlegt werden

27 Erll/Wodianka: *Einleitung*, S. 2.

28 Vgl. ebd., S. 6.

29 Vgl. Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel: Francke 2004.

30 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, S. 25f.

muss, um ihn mit einem philologischem Instrumentarium fassen zu können. Aber festzuhalten ist, dass auch im Film narrative Formen vorhanden sind, die den Rezipienten zu einer interpretierenden Lektüre auffordern.³¹

So liegt dieser Arbeit ein weit gefasster Textbegriff zugrunde, der davon ausgeht, dass man auch einen Film mit literaturwissenschaftlichen Instrumentarien analysieren kann. Die Thesen Lachmanns werden anhand des Films *Lisbon Story* in den medialen Bereich erweitert. In diesem Film wird die Thematik des Gedächtnisses auf mehreren Ebenen angesprochen. Über intertextuelle Verfahren wird auf der strukturellen Ebene ein Gedächtnisraum entfaltet, indem verschiedene Zitate aus der Filmgeschichte und Anspielungen an die Literatur und die Musik in den Film eingewoben werden. Darüber hinaus rückt auch auf der inhaltlichen Ebene die Gedächtnisthematik immer wieder in den Mittelpunkt. Es zeigt sich, dass Wim Wenders in diesem Film eine eigene filmspezifische Darstellung der Gedächtnisproblematik entwirft und sie zu einer Poetologie der Erinnerung ausarbeitet.

1.1. Der Regisseur Wim Wenders

Schon in *Alice in den Städten* (1973/74) und in *Palermo Shooting* (2007) spielt die Fotografie in Wenders' Schaffen eine ganz entscheidende Rolle. Und in *Bis ans Ende der Welt* (1990/91) ist es das Medium der Schrift, das als Heilmittel gegen die durch einen unbändigen Genuss von Bildern ausgelöste Krankheit der Protagonisten eingesetzt wird. Aber nicht nur unterschiedliche mediale Ausdrucksformen nimmt Wenders in den Blick. Ein zweites zentrales Themenfeld seines Filmschaffens ist die Auseinandersetzungen mit Orten und Städten. Bevor auf diesen Aspekt seiner Regiearbeiten eingegangen wird, soll kurz die Person und das Werk des Regisseurs vorgestellt werden.

Der heute als Wim Wenders bekannte deutsche Regisseur wird am 14. August 1945 in Düsseldorf unter dem Namen Wilhelm Wenders als Sohn eines Arztes geboren. Nach dem Abbruch seines Studiums der Medizin und Philosophie in München, Freiburg und Düsseldorf entschließt er sich, nach Paris zu gehen, um sich an der dortigen Filmhochschule zu bewerben. Obwohl er an der Hochschule nicht angenommen wird, verweilt er ein Jahr in Paris, studiert privat Kupferstecherei und nutzt die Nachmittage zu regelmäßigen Besuchen der *Cinématheque Francaise*, in der er sich täglich bis zu fünf Filme ansieht. Diese Zeit verstärkt sein

31 Vgl. ebd.