Christoph Ernst, Heike Paul (Hg.)

PRÄSENZ UND IMPLIZITES WISSEN

Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kulturund Sozialwissenschaften

transcript Präsenz und implizites Wissen

CHRISTOPH ERNST, HEIKE PAUL (HG.)

Präsenz und implizites Wissen

Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften

(unter Mitarbeit von Katharina Gerund und David Kaldewey)

[transcript]

Gefördert mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus nach der Vorlage von Angela Nentwig Logo-Gestaltung: Angela Nentwig Satz: Justine Haida, Bielefeld Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar ISBN 978-3-8376-1939-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: http://www.transcript-verlag.de
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Präsenz und implizites Wissen

Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften Christoph Ernst und Heike Paul \mid 9

MEDIENWISSENSCHAFT

Hollywoods Kriegsbilder

Historisches Wissen anderer Art Elisabeth Bronfen | 35

Präsenz als Form einer Differenz

Medientheoretische Implikationen des Zusammenhangs zwischen Präsenz und implizitem Wissen Christoph Ernst | 49

Sinn oder Sinnlichkeit?

Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik Kay Kirchmann | 77

SOZIOLOGIE

Gefühle zwischen Präsenz und implizitem Wissen

Zur Sozialtheorie emotionaler Erfahrung Frank Adloff | 97

Phänomenologisch-pragmatistische Sichtweisen auf die Konstitution von Präsenz im Handeln

Christoph Mautz | 125

AMERIKANISTIK

Präsenz, implizites Wissen und Fremdheit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive

Klaus Lösch und Heike Paul | 151

»Alle Menschen werden Schwestern«?

Präsenz, implizites Wissen und feministische Solidarität Katharina Gerund | 185

Literatur als Präsentifikation impliziten Wissens

Kulturkontakt in Mary Rowlandsons *captivity narrative* (1682) und Toni Morrisons Kurzgeschichte »Recitatif« (1983) Antje Kley | 211

KOMPARATISTIK

»Aber höher als ihr, Zaren, sind die Glocken.«

Marina Cvetaevas lyrisches Präsentifikationsprojekt »Verse über Moskau« Dirk Kretzschmar und Stefan Schukowski | 241

POLITISCHE WISSENSCHAFT

Präsenz, Zeitbewusstsein und implizites Wissen

Drei Funktionsbedingungen demokratischer Politik Clemens Kauffmann | 277

Präsenz und Raum in der Arabischen Revolte

Ägypten im Jahr 2011 Christoph Schumann und Dimitris Soudias | 297

PÄDAGOGIK

Präsenzerfahrungen in der Pädagogik

Jörg Zirfas | 319

RELIGIONSWISSENSCHAFT

Präsenz und implizites Wissen

Religionswissenschaftliche Perspektiven Andreas Nehring | 341

Populäre Achtsamkeit

Kulturelle Aspekte einer Meditationspraxis zwischen Präsenzerfahrung und implizitem Wissen Andreas Nehring und Christoph Ernst | 373

SINOLOGIE

Präsenz und implizites Wissen

Heilungsverfahren in christlichen Gruppierungen Chinas und deren Nähe zu volksreligiösen Praktiken Monika Gänßbauer | 405

THEOLOGIE

Von Gottes Gegenwart und der Ontologie der Präsenz

Wolfgang Schoberth | 423

Autorinnen und Autoren | 439

Hollywoods Kriegsbilder

Historisches Wissen anderer Art

Elisabeth Bronfen

Über Filmbilder zu sprechen, in denen und vermittels derer eine Rekonzeptualisierung von Krieg auf der Kinoleinwand vorgeführt wird, betrifft weniger die Frage, ob ein bestimmter Film ein konkretes historisches Ereignis akkurat wiedergibt und inwiefern direkte Bezüge zwischen Kriegsführung und deren Mediatisierung bestehen (vgl. Virilio 1986; Holert/Terkessidis 2002). Vielmehr gilt es zu behaupten, dass jedem kinematischen re-enactment traumatischer Geschichte folgende Aporie innewohnt: Das Reale des Krieges, in der Darstellung partikularer Schlachten pointiert verdichtet, lässt sich immer nur nachträglich erfassen und übermitteln. Zwar mag die Dramaturgie eines Films mit Erwartungen an ein bevorstehendes Gefecht operieren oder die Erinnerung an ein konkretes Kriegsgeschehen evozieren, dennoch bietet das Hollywood-Kino historisches Wissen als Re-Imagination, die sich einer entscheidenden Verschiebung bedient. Das traumatische Ereignis des Krieges wird in ästhetische Formalisierungen übertragen, die im Kinosaal (oder im privaten Interieur) dem Vergangenen eine neue Präsenz verleihen. Die imaginäre Rekonzeptualisierung birgt den affektiven Gehalt des Kriegsgeschehens, zugleich transportiert sie diesen an andere Orte und weckt dort dessen geborgene/verborgene Intensität zu neuem Leben. Auf dem Spiel steht eine Authentizität zweiten Grades, deren Kraft in der Formalisierung liegt, von der sie ihre affektive Wirkung bezieht.

Entscheidend für eine kritische Erörterung der imaginären Rekonzeptualisierung von Krieg auf der Leinwand ist deshalb jener Aspekt des kulturellen Gedächtnisses, der nicht nur danach fragt wie eine Kommemoration der Vergangenheit aussehen könnte (oder auszusehen hat), sondern den Fokus darauf legt, dass wir uns mit der Vergangenheit auseinander setzen müssen, weil diese uns weder intellektuell noch emotional loslassen will. Es erweist sich deshalb als fruchtbar, von kultureller Erinnerung als einer Art Vermächtnis, als Hinterlassenschaft zu sprechen: Von einem Erbe im Sinne einer Schuld, die wir bezüglich der Vergangenheit begleichen müssen, von einem Besitztum, über das wir verfügen, weil es über uns verfügt. Die Rekonzeptualisierung von Krieg auf der Leinwand dient dazu, Aspekte

einer traumatischen Geschichte in Besitz zu nehmen, um ihr affektives Nachleben zu fassen und zu begreifen und führt gleichzeitig dazu, dass wir – und diese Wende ins Passive ist entscheidend – von den Spuren, die das Vergangene hinterlassen hat, in Besitz genommen werden. Wenn uns die Übertragung von historischen Ereignissen auf die Kinoleinwand eine kulturelle Beheimatung in einem vererbten Wissen bietet, so werden wir über diese Vermittlung von der vergangenen Geschichte auch heimgesucht.

Indem Krieg als historische Re-Imagination auf der Leinwand nachträglich lesbar wird, nimmt sowohl der Film wie auch die kritische Lektüre, der wir diesen unterziehen, von einer Vergangenheit Besitz, die ein geteiltes > Erbgut < ausmacht. Beide machen den Anspruch geltend, dass das Nachleben und Überleben der Vergangenheit in der Gegenwart uns angeht, uns entspricht. Von der imaginären Rekonzeptualisierung eines Kriegsgeschehens auf der Kinoleinwand zu behaupten, diese stelle zugleich eine Heimsuchung durch den Geist der Vergangenheit dar, bedeutet aber auch die Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie sehr wir weiterhin unter dem Einfluss eines aus der Vergangenheit an uns übertragenen Wissens sowie der Emotionen, die dieses auslöst, stehen. Lässt sich somit unser kulturelles Gedächtnisarchiv als Artikulationsstätte von Heimsuchungen verstehen, gilt es diese daraufhin zu untersuchen, wie traumatische Ereignisse der Geschichte nachwirken, wie sie affektiv auf die Gegenwart einwirken. Die ästhetische Refiguration, mit der der Anspruch der Geschichte und zugleich unser Anspruch an sie zum Ausdruck kommen, entpuppt sich auch als Geste der Annäherung an deren nie direkt vermittelbaren traumatischen Kern.

Auf diese Aporie Bezug nehmend erklärt Fredric Jameson am Ende seiner Einleitung zu The Political Unconscious: »History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis [...] but this History can be apprehended only through its effects, and never directly as some reified force« (1981: 102). Er fügt dieser Behauptung hinzu: »This is indeed the ultimate sense in which History as ground and untranscendable horizon needs no particular theoretical justification: we may be sure that its alienating necessities will not forget us, however much we might prefer to ignore them« (ebd.). Für eine Untersuchung der historischen Rekonzeptualisierung von Krieg durch Hollywood ist entscheidend, wie Filme diese traumatische Geschichte als Wirkung und in ihren Wirkungen (effects), verständlich machen; als Auswirkungen, die nachträglich rekonstruiert und auf ein vorgängiges Ereignis zurück gelesen werden können. Diese folgenreichen Wirkungen sprechen zu jener Veränderung, die als Resultat einer vorhergehenden Handlung begriffen wird, betreffen also die Konsequenzen, die von einem zukünftigen Blick aus betrachtet die Geschichte gehabt haben wird. Mit dem Begriff >effects< kommt aber auch ein als ästhetisch erzeugter Effekt verstandener affektiver Eindruck ins Spiel: jene emotionale und intellektuelle Wirkung, die im Kino durch Licht, Ton, mise-en-scène und postproduction erzielt werden kann. Beim Nachwirken des Krieges in Form einer historischen Re-Imagination auf der Leinwand, die überhaupt erst eine Erfassung jenes Realen der Geschichte ermöglicht, das sich als Grund und unüberschreitbarer Horizont jeglichem Zugriff entzieht, haben wir es mit einer Präsentifikation impliziten Wissens zu tun.

Folgen wir Jamesons Behauptung, derzufolge wir immer nur die wirksamen Spuren der Geschichten begreifen können, bedeutet dies, unsere kritische Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie (und dass) nachträgliche Rekonzeptualisierungen über die Heimsuchung der Vergangenheit einen Dialog mit dieser herstellen - und zwar in und für die Gegenwart. Oft wird die Denkfigur eines unfinished business aufgerufen, um das unheimliche Nachleben neuralgischer Anliegen der Geschichte, die im Gegenwärtigen einer Aushandlung bedürfen, zu umschreiben. Für die imaginäre Annäherung an eine traumatische Geschichte des Krieges, die Hollywood seit seinen Anfängen betreibt, lässt sich dies pointierter formulieren. Aus der Position der Gegenwart erkennen wir, dass die Vergangenheit Auswirkungen gehabt hat, dass sie nachlebt. Zu fragen gilt es, welche Konsequenzen sich daraus ergeben und auf welche ästhetischen Effekte gesetzt wird. Kino lässt sich als Denkraum verstehen, in dem dieses Adjustieren visuell, konzeptionell und affektiv vorgeführt, durchgespielt und in Umlauf gesetzt wird. Immer wieder setzen Filmgeschichten neu an, stellen die Schärfe neu ein, finden neue Einrahmungen. um sich jener Geschichte, die sich einem direkten Erfassen entzieht, anzunähern.

Auf den Punkt gebracht lautet die These dieses Essays: Darstellungen des Krieges holen uns stets ein, obgleich sie nie im Gegenwärtigen aufgehen. Ihr affektiver Gehalt gehört zu unserem kulturellen Besitz, spricht das Nachwirken von Geschichte an, ohne in der Vergangenheit oder der Gegenwart fixiert zu sein. Vielmehr ergibt sich ein Gespräch mit der Vergangenheit für die Gegenwart und aus ihr heraus. Was die filmischen Wiedergaben von Schlachten im Konkreten betrifft, lässt sich zudem festhalten, dass wir diese entweder antizipieren oder nachträglich kommentieren und beurteilen, während die eigentliche Erfahrung des schrecklichen Gemetzels jenem Bereich des Realen angehört, der uns affiziert, auch wenn er sich direkt nicht erfassen lässt.

PHANTOMSOLDATEN

Zwei Szenen aus Lewis Milestones All Quiet on the Western Front (1930) bieten eine filmsprachliche Reflexion zur Frage nach den Auswirkungen und Effekten, über die ein implizites Wissen der erschütternden Verluste des Krieges vermittelt werden kann. In diesem ersten Tonfilm zum Great War (der entstand, als sich in Europa ein militaristischer Furor wieder zu bilden begonnen hatte), wird zweimal eine Bildform eingesetzt, die die Ambivalenz der Gefühle einfängt, mit der junge Männer in die Schlacht ziehen, und zugleich deren Einsatz als kinematische Heimsuchung inszeniert. In der Szene, in der Paul Baumer und seine Kameraden zum ersten Mal in das notorische Niemandsland eindringen, um nachts Stacheldrahtzäune zu errichten (an denen in einer späteren Szene einige ihren furchtbaren Tod finden werden), arbeitet Milestone mit einer klassischen Schuss/

Gegenschuss-Schnittfolge. Die jungen Männer laufen einem ungewissen Gefecht entgegen, doch während sie sich langsam nach vorne bewegen blicken sie jeweils über ihre rechte Schulter zurück zum Lastwagen, der sie an dieser Stelle abgesetzt hat und sie dort auch wieder abholen und ins Lager zurückbringen wird – so sie ihren Einsatz überleben. Die Blicke, mit denen die Soldaten den wegfahrenden Lastwagen betrachten sind mehrdeutig. Sie bezeugen eine Ungewissheit darüber, was sie beim Eindringen in das dunkle Schlachtfeld erwartet, welche Folgen ihr nächtlicher Einsatz haben wird, vielleicht sogar ein verstohlenes Verlangen, mit dem Fahrer ins sichere Lager zurückzukehren, anstatt weiter in das gefährliche Niemandsland vorzupreschen. Auch das Gefühl, im Stich gelassen und einer im Dunklen liegenden Gefahr ausgesetzt worden zu sein, lässt sich in diese Blicke hineinlesen. Entscheidend aber ist der Umstand, dass ihre Blicke auf der diegetischen Ebene der Filmerzählung unzweideutig festgelegt sind. Unmissverständlich blicken sie auf den fahrenden Lastwagen, der sie mit dem befehlshabenden Unteroffizier alleine gelassen hat.

In der Abschluss-Sequenz seines Films kehrt Milestone zu dieser Bildform zurück, nur ist der Blick seiner Soldaten nun von der diegetischen Ebene losgelöst auf einen Punkt außerhalb der Filmgeschichte, jenseits der Leinwand gerichtet. Zuerst fängt die Kamera eine Nahaufnahme von Pauls Hand ein, die leblos zu Boden sinkt. Bei dem Versuch, einen Schmetterling einzufangen, der vor dem Sandsack, hinter dem er sich verschanzt hat, flattert, hat ein französischer Scharfschütze ihn getroffen. Dann setzt der Ton aus und der Schnitt geht nahtlos über zu einer Wiederholung der Pathosformel der in den Krieg ziehenden Soldaten. Nochmals sehen wir Paul und seine Kameraden in derselben Einstellung wie am Anfang des Films, nochmals blicken sie beim Marschieren über ihre Schultern. Diesmal jedoch ergreift uns die Szene, weil auf der Leinwand der Tod rückgängig gemacht zu sein scheint. Die Toten der Schützengräben des Ersten Weltkrieges sind wieder auferstanden und laufen nochmals ins Niemandsland. Die Montage fügt mit der Wiederholung jedoch eine bezeichnende Differenz hinzu. Die Körper der jungen Männer erscheinen als Überblenden, verlaufen über die Kreuze eines gigantischen Kriegsfriedhofs in Nordfrankreich. Milestones Phantomsoldaten laufen über ihre eigenen Gräber, sind mit diesen visuell verschränkt. Die Zukunft, in die sie hineinlaufen, ist vom impliziten Wissen um ihren sicheren Tod überschattet. Die auf dem Roman von Erich Maria Remarque basierende Filmgeschichte und das Reale der Schützengräben des Ersten Weltkrieges treffen sich am Fluchtpunkt dieses abschließenden Bildes. Unser nachträgliches Wissen ob der schrecklichen Kosten dieses Krieges verleiht dem Film seine Autorität.

Die jungen Männer auf der Leinwand sind Revenants – Schauspieler, die untote Soldaten spielen, die nicht in ihren Gräbern bleiben wollen. Der Charme ihrer Wiederbelebung ist im besten Fall trostlos, läuft doch die letzte Bildsequenz in die Farbe Schwarz aus während die Truppen weiterhin über ihre eigenen Gräber marschieren. Auf der Leinwand sind sie zu neuem Leben erweckt worden, um ewig in den Krieg zu ziehen. Zugleich haben sie für die Überlebenden eine Bot-

schaft. Während Paul und seine Kameraden an der Kamera vorbei ziehen blicken sie jeweils über ihre rechte Schulter und fixieren uns mit ihrem Blick. Entscheidend ist die visuelle Doppelung, mit der die Montage der zweiten Bildkomposition spielt. Zusammen mit der Überblendung der Phantomsoldaten und ihrer Gräber ist dieser Wiederholung eine weitere Differenz eingeschrieben, welche die Bedeutung des Blickes der in den Kampf ziehenden Männer wendet. Es fehlt der Gegenschuss, der mit dem Anblick des wegfahrenden Lasters ihren Blick an die diegetische Ebene des Films heften würde. Wir sehen ausschließlich den Blick der Toten und es entsteht der Eindruck, dass sie uns mit ihrem Blick treffen. Wir werden von ihnen angesprochen, ihr über die Schulter geworfener Blick betrifft uns direkt. Am Anfang des Films präsentiert Milestone eine Titelkarte, die verkündet: »This story is neither an accusation nor a confession, and least of all an adventure, for death is not an adventure to those who stand face to face with it«. Am Ende des Films mag es zwar weiterhin der Fall sein, dass Paul und seine Kameraden gegen uns keine Anklage erheben, keine Beschuldigungen machen. Dennoch ist ihr Nachleben auf der Leinwand als von der Front zurück gekehrte Phantome ein Appell an uns. Wenn nichts anderes, so sollen wir ihnen doch unsere Aufmerksamkeit schenken, indem nun wir unseren Blick auf sie richten.

Diese Wiederholung der Bildform der in den Krieg ziehenden Männer lässt eine Referentialität jenseits des Filmbildes mit der Oberfläche des projizierten Filmbildes zusammenfließen. Weil wir sehen, wie diese jungen Männer ewig in den Krieg ziehen, fallen die Erwartung an den leiblichen Tod und eine mediale Wiederauferstehung zusammen. Eingefangen in ein und demselben Bildrahmen haben wir das Davor und das Danach der Schlacht. Das Reale des eigentlichen Gemetzels wird zwar in mehreren Szenen zwischen diesen beiden Sequenzen auf kinematisch brillante Weise zur Schau gestellt. Das Abschlussbild hingegen arbeitet mit einem anderen Anspruch: Ein implizites Wissen vom Horror und Furor konkreter Schlachten fungiert als Fluchtpunkt einer kinematischen Re-Imagination der Geschichte, die ihre Wirkungsmacht den affektiven Spuren entnimmt, die sie aufzurufen sucht. Die Montage der Wiederholung suspendiert die Soldaten zwischen Leben und Tod, friert sie auf dieser Schwelle ein, setzt sie ewig diesem Widerstreit aus. Die jungen Männer sind weder gänzlich verschwunden noch gänzlich zurückgekehrt; sie sind nur als markierte Abwesenheit anwesend. Doch mit dem über die rechte Schulter geworfenen Blick zurück nehmen sie uns in Besitz und rufen uns im Sinne einer geteilten kulturellen Erbschaft dazu auf, eine Erfahrung des Krieges mit ihnen zu teilen: nachträglich und stellvertretend. Milestones Abschlussbild enthält keine Erlösung aus der Geschichte, sondern verweilt bei einem Appell an unsere Aufmerksamkeit und unsere Teilnahme.

KINO ALS DENKRAUM UND DIE PATHOSFORMEN DES KRIEGES

Die Begriffe »Besitz«, »affektive Wirkung« und »Heimsuchung« als kritische Metaphern einzusetzen, um die Re-Imagination des Krieges auf der Leinwand zu beleuchten, ergibt sich daher, dass jede filmische Wiedergabe historischer Ereignisse von einem double voicing lebt, welches die aufgerufenen Ereignisse zeitgenössischen Anliegen anpasst. Wie Robert Burgoyne (2010) festhält, operieren diese Filme mit genre memory, indem die historische Rekonzeptualisierung Erinnerungen an vergangene Ereignisse in die Gegenwart transportiert. Es entfaltet sich ein Prozess des Durcharbeitens, der sowohl ideologisch, psychologisch und ästhetisch funktioniert. Als kultureller Denkraum verstanden bringt die Kinoleinwand nicht nur ein historisches Ereignis in die Jetztzeit zurück, sondern bezeugt auch, dass die Gegenwart für die Vergangenheit spricht, weil diese sie weiterhin in Anspruch nimmt. Bei jeder neuen kinematischen Refiguration eines bestimmten Kriegsereignisses rufen die Schichten der Geschichte, die dieser eingeschrieben sind, sowohl eine Erinnerung an die Vergangenheit als auch an vorgängige ästhetische Formalisierungen auf. So lässt sich Aby Warburgs Arbeit mit auf Assoziationslinien und Korrespondenzen hinweisenden Pathosformeln auf den Bildtafeln seines Mnemosyne-Atlas (2000) für die Bildsprache des Films fruchtbar machen, wenngleich die Differenz zwischen bewegtem Bild und Gemälde (bzw. Fotografie) mitbedacht werden muss.

Die Analogie besteht in Warburgs Hinweis auf die doppelte (und doppeldeutige) Bewegung, die mit einer ästhetischen Formalisierung von emotionalen Intensitäten einhergeht. Die Überschrift zu dem Blatt vom 9.5.1928 lautet: »Unter dem dunkel surrenden Flügelschlage des Vogel Greif erträumen wir – zwischen Ergreifung und Ergriffenheit – den Begriff vom Bewusstsein« (zit. in Bauerle 1988: 13; vgl. Warburg 2000). Bezeichnend an dem Projekt, welches Warburg eine »Geistergeschichte für ganz Erwachsene« nannte, ist der Umstand, dass er die Tafeln, auf denen er das kulturelle Nachleben von Pathosformeln der Antike in der frühen Neuzeit bis in die Moderne nachzeichnet, immer wieder neu arrangiert und somit die offene Kartographie einer kulturellen Heimsuchung darbietet. Hollywoods Refiguration von Krieg – so die These meines eigenen Projekts – folgt eben diesem Prinzip. Für meinen idiosynkratischen Einsatz von Warburgs Verfahren ist zugleich ausschlaggebend, dass sein Konzept der Pathosformel jede Kunsterfahrung als eine produktive Spannung zwischen Ergriffensein und Begreifen versteht, wobei sich dieses Oszillieren sowohl auf das refigurierte Ereignis wie die ästhetische Formalisierung bezieht. Auf der Ebene der Aneignung, des Zitierens, des Recyclings stellt jedes Kunstwerk, dessen Intensität den Zuschauer ergreift, die ästhetische Formalisierung einer vorgängigen Intensität dar, deren überwältigende Wirkung bereits als Bildformel eingefangen und eingedämmt worden ist. Die vorgängige Intensität wirkt in der Refigurierung der früheren Formalisierung nach, ergibt sich aufgrund ihrer Wiederbelebung.

Für die Verarbeitung traumatischer Geschichte auf der Leinwand ist die Vorstellung eines kinematischen Recyclings vorgängiger Bildformeln des Krieges deshalb

fruchtbar, weil sich mit diesem Begriff die intellektuellen wie emotionalen Auswirkungen und Effekte dieser Inszenierungen beschreiben lassen. Die Übertragung von Warburgs Verfahren auf Hollywoodfilme ermöglicht eine Beschreibung davon, wie eine nicht greifbare Intensität des Krieges begreifbar gemacht werden kann, indem kinematische Bildformeln eine Balance herstellen zwischen dem Verstehen von erschütternden Emotionen dank des Einsatzes der Einbildungskraft einerseits, und einer konzeptionellen Deutung andererseits. Gelingt es Filmen über den Furor und Terror des Krieges, diese überwältigende Intensität durch eine ästhetische Formalisierung zu erfassen, so bedienen sie sich jener doppeldeutigen Rhetorik, die im englischen Begriff >to contain < enthalten ist. Die Formalisierung beinhaltet und umfasst eine Intensität, die zugleich strategisch eingeschränkt werden muss, weil sie nur durch diese Eindämmung ertragen (und begreifbar gemacht) werden kann. Bei einer kinematischen Rekonzeptualisierung von Krieg handelt es sich um ein Enthalten und Erhalten, welches in der Refigurierung ein bedrohliches Wissen abschwächt und es zugleich implizit mitschwingen lässt.

Für den Versuch, Warburgs Mnemosyne-Projekt für eine Erörterung von Hollywoods historischer Re-Imagination fruchtbar zu machen, ist dessen Interpretation durch Georges Didi-Huberman ausschlaggebend. Eine Karte emotionaler Intensitäten zu entwerfen, die sich aus dem Recycling einzelner Bildformeln ergibt, impliziert nach Didi-Huberman »a knowledge in extensions, in associative relationships, in ever renewed montages, and no longer knowledge in straight lines, in a confined corpus, in stabilized typologies« (2007: 10; siehe auch 2011). Zu behaupten, dass mit jeder nachträglichen Wiederbelebung einer Bildformel jene emotionale Intensität erneut zum Ausdruck kommt, die bereits von vorherigen Formalisierungen eingefangen worden war, setzt das Fortleben eines kollektiven Erinnerungsspeichers voraus, auf den immer wieder zurückgegriffen werden kann. Die stetig auftauchenden Bildformeln bezeugen unsere Heimsuchung durch die Vergangenheit. Dabei wird ihr kulturelles Nachleben am Besten durch das Nachzeichnen unerwarteter Korrespondenzen deutlich, gilt es doch laut Didi-Huberman, ein transversales Wissen der unerschöpflichen Komplexität von Geschichte zu erläutern, der wir uns zuwenden, weil sie uns dazu aufruft, weil sie an uns appelliert. Eine hermeneutische Geste der Montage erweist sich als besonders passend, um einen Bildatlas zu entwerfen, der von dem theoretischen Anliegen getragen wird, die Arbeit des kulturellen Gedächtnisses derart zu denken, dass keine Fixierung von Erinnerungsbildern der Vergangenheit entsteht, kein definitives Narrativ, sondern eine offene, stets neu konfigurierbare Zusammensetzung von Analogien, Verbindungslinien und Korrespondenzen.

Demzufolge lassen sich die wirkungsmächtigen Spuren des Krieges in unserem kulturellen Bildrepertoire mit einer Kartographie jener Darstellungen erörtern, die deren Intensität im Rückgriff auf vorgängige Formalisierungen erinnern und somit erneuern. Für Filmbilder steht im Gegensatz zu den Gemälden und Fotografien, auf denen Warburgs Mnemosyne-Atlas beruht, jene Verflechtung auf dem Spiel, auf welche die bewegten Bilder Hollywoods bauen: Die Kamera-

bewegung, die Bewegung der Figuren durch den abgebildeten Raum und die affektive Mobilisierung des Zuschauers, die der Schnitt und die *mise-en-scène* aufruft und transportiert. Dabei geht es weniger um das Nachleben einzelner leidenschaftlicher Posen, als um das Recycling von Handlungsfunktionen, Figurenkonstellationen und Themen, sowie von Starkörpern, die die Intensität des Krieges – als physische, psychische und ideologische Mobilisierung – verkörpern. Hollywood als einen Denkraum zu verstehen, in dem diese kulturellen Energien enthalten, transformiert und immer wieder neu in Umlauf gesetzt werden, heißt auch hervorzuheben, dass es sich um Strategien der Übertragung handelt. Das Aufgreifen vorgängiger Bildformeln verhandelt ein implizites Wissen: Hartnäckige Affekte werden in effektive Zeichen übersetzt, so dass ihre Intensität auf verhaltene Weise erhalten bleibt.

Das re-enactment einer Schlacht auf der Leinwand – wie im Folgenden anhand einiger Details aus der Anfangssequenz von Steven Spielbergs Saving Private Ryan (1998) gezeigt werden soll – stellt eine Wiederholung zur Schau, welche historische Realität als fiktionalisierende Narration vergangener Ereignisse hervorbringt, indem sie auf eine imaginative Fähigkeit, die Vergangenheit als Phantombild(er) auf der Leinwand aufrufen zu können, setzt. Diese Re-Imagination findet vornehmlich auf der Ebene jener Affekte statt, die überhaupt erst durch eine selbstreflexive kinematische Formalisierung erzeugt werden. Ist unser Zugang zum Krieg somit durch unsere Fähigkeit zur historischen Rekonzeptualisierung vermittelt, so steht nicht der Umstand auf dem Spiel, dass wir das Reale der Geschichte nur flüchtig begreifen können. Ebenso entscheidend ist das implizite Wissen, welches diese bewegten und bewegenden Bilder affektiv übermitteln. Entscheidend ist somit weniger, was sich nicht fassen lässt, weil es sich unserem Blick und unserem Verständnis entzieht, sondern das, was sich, von dieser Unergründbarkeit ausgehend, über den Zustand einer intellektuellen Ergriffenheit durchaus begreifen lässt.

Mit seinem »D-Day, Omaha Beach«-re-enactment operiert Spielberg mit einem Recycling vorgängiger Bildformeln, um die überwältigende Intensität der Kriegserfahrung auf der Leinwand einzufangen. Implizit antwortet er mit seinem aufwendigen Spektakel auf die Erfahrung jener Regisseure, die an der Schlacht teilgenommen haben und deshalb auf einer unüberwindbaren Diskrepanz zwischen historischem Ereignis und jeglicher nachträglicher Darstellbarkeit insistieren. John Ford, dessen Filmteam zusammen mit den Truppen auf Omaha Beach landete, betont in einem Interview mit Pete Martin: »Not that I or any other man who was there can give a panoramic wide-angle view of the first wave of Americans who hit the beach that morning [...] my staff and I had the job of »seeing« the whole invasion for the world, but all any one of us saw was his own little area« (Martin 2005). Zu einem gegebenen Zeitpunkt habe er nie mehr als ein Dutzend Männer gesehen, weil sein Auge nicht mehr aufnehmen konnte. Erst als die Schlacht vorbei war, konnte er zusammen mit den Überlebenden zurückblicken auf die Toten, die hinter ihnen lagen. Spielbergs imaginäre Rekonzeptualisierung bezieht sich

auf die wenigen dokumentarischen Bilder der Wochenschauen, die es von dieser Schlacht gibt, sowie auf Dokumentarfilme von Schlachten, die zeitgleich am pazifischen Kriegsschauplatz entstanden sind. Indem er auf diese vorgängigen Formalisierungen zurückgreift, wird nicht nur eine direkt nicht erfassbare Erfahrung von Krieg aufgerufen, sondern auch die affektive Energie der vorgängigen Visualisierungen reaktiviert. Entscheidend ist somit weder zu behaupten, dass kinematische Darstellungen historische Ereignisse verstellen, noch dass sie deren reale politische Konsequenzen ausblenden. Stattdessen gilt es, einen Authentizitätseffekt für die kinematischen Rekonzeptualisierungen dessen festzumachen, was sich einer direkten Wiedergabe entzieht, was nur implizit zum Ausdruck gebracht werden kann.

Die Omaha Beach-Sequenz in Saving Private Ryan versteht sich als imaginatives Durcharbeiten von Geschichte. Spielberg belebt vorgängige Bildformeln und setzt dieses militärische Ereignis somit selbstreflexiv in Bezug zu den sich bereits in Umlauf befindenden Wiedergaben des D-Day. Seine Kommemoration der Opfer dieser Schlacht ist zugleich konzipiert als Hommage an die Filmemacher, deren Bildformeln ihm zu seiner eigenen Refigurierung verholfen haben. Zugleich stellt seine Version eine den späten 1990er Jahren angepasste Revision dar: Das kulturelle Nachleben dieser prägnanten Bildformeln des Krieges antwortet sowohl auf die kulturellen Belange der Gegenwart, wie es auch die technischen Möglichkeiten und den Stil eines sich stets wandelnden Mediums reflektiert. Die Frage des Blickes rückt deshalb sowohl in der Rahmengeschichte als auch in der imaginativen Rekonzeptualisierung der D-Day-Schlacht in den Vordergrund. Der Film beginnt bezeichnenderweise nicht mit der Schlacht auf Omaha Beach, sondern in der Gegenwart, auf dem Militärfriedhof der alliierten Streitkräfte in der Normandie. Der Veteran James Ryan besucht das Grab jenes Offiziers, dem er sein Überleben verdankt. Sein ältester Sohn macht Filmaufnahmen, während er das Grab seines Vorgesetzten sucht. Nachdem er das Grab von Capt. Miller ausfindig gemacht hat und ergriffen vor diesem kniend in Gedanken in die Vergangenheit zurückversetzt wird, fährt die Kamera in eine extreme Nahaufnahme seiner Augen, zu der wir am Ende des Films nochmals zurückkehren. Die Schlacht auf Omaha Beach wird ihrerseits eingerahmt durch eine extreme Nahaufnahme der Augen des Mannes, der in diesem Grab liegt. Sein Blick strukturiert unsere Erfahrung jenes schrecklichen Gemetzels, an dessen Ende er von einem Hügel nach unten auf den Strand zurückblickt während er sich kurz ausruht und auf den Kommentar seines Kameraden antwortet, »yes, it's quite a view«.

Der doppelte eye-line match verläuft zwischen dem Blick des Überlebenden am Anfang und Ende des Films und dem von Capt. Miller am Anfang und Ende der Schlacht, an die sich der Veteran James Ryan erinnert. Die extreme Nahaufnahme der Augen des Stars Tom Hanks, die die Verluste auf Omaha Beach auf einen erschütternden Anblick (»quite a view«) engführen, werden von der Nahaufnahme der Augen des an seinem Grab knienden Mannes antizipiert und nehmen ihrerseits die Abschluss-Szene der Binnengeschichte auf einer Brücke in der Norman-

45

die vorweg. Kurz bevor er dort stirbt, erklärt Capt. Miller jenem jungen Mann, den er im Auftrag des Pentagon ausfindig gemacht hat, damit er nach Hause geschickt werden kann: »James, earn this!« Mit dem Ende von Saving Private Ryan kehren wir zum Erzählrahmen zurück: Eine extreme Nahaufnahme der Augen des jungen Soldaten Ryan geht nahtlos über in eine Nahaufnahme der Augen des alten Veteranen, der noch immer vor dem Grabstein kniend ergriffen an den Toten appelliert, er hätte versucht, ein gutes Leben zu führen. Der Heldentod eines Offiziers auf einer Brücke in der Normandie soll als apotropäische Geste verstanden werden und verleiht dem schrecklichen anonymen Gemetzel auf Omaha Beach das individuelle Gesicht des Stars Tom Hanks, so dass man sich mit diesem identifizieren kann. Zugleich wird mit den Worten des sterbenden Capt. Miller deutlich markiert, dass der überlebende Veteran seither vom Wissen um den Tod dieses heroischen Mannes heimgesucht worden ist, und auch mit dieser Heimsuchung sollen wir uns identifizieren. Spielbergs moralischer Imperativ besteht darin, uns zu mahnen, dass Männer wie der fiktive Capt. Miller auch für uns ihr Leben gegeben haben. Zusammen mit dem Veteran, dessen Blick uns in die Filmhandlung einführt und somit stellvertretend für unseren fungiert, sollen auch wir unseren Blick auf jene Toten richten, deren Opfer wir unser Überleben verdanken.

Das von Spielberg eingesetzte double voicing erweist sich als noch trickreicher, wenn man bedenkt, dass jene Omaha Beach-Sequenz, welche der überlebende Veteran James Ryan auf dem Militärfriedhof vor seinem inneren Auge aufruft, von Anfang an explizit als Erinnerung zweiter Hand gekennzeichnet ist. Die Schlacht, die auf der Leinwand entfaltet wird, ist nicht seine eigene Erinnerung, entspricht nicht seinen eigentlichen Erfahrungen. Es ist die Wiedergabe der Schlacht, wie er sich vorstellt, dass sie vorgefallen sein könnte: basierend auf den Erzählungen derer, die sie tatsächlich überlebt haben, vor allem aber auf den Bild- und Filmdokumenten, die dieses Ereignis für die Nachwelt festgehalten haben. Verläuft die Schnittfolge der Eingangssequenz von den Augen des am Grabstein knienden Veteranen zu denen des dort begrabenen Capt. Miller, wie er damals mit seinen Männern in die Schlacht zieht, so sind es die Augen des Verstorbenen, die den Kampf auf Omaha Beach festhalten und für uns begreifbar machen. Die Filmgeschichte kehrt erst zu den Augen jenes privilegierten Zeugen zurück, der uns anfangs auf dem Kriegsfriedhof in das Geschehen eingeführt hat, nachdem wir dem Tod des eigentlichen D-Day Zeugen auf einer Brücke in der Normandie beigewohnt haben. Dieser Tod verleiht jener kinematischen Re-Imagination der Omaha Beach-Landung Autorität, die der ihn überlebende James Ryan an seiner Stelle und in seinem Namen erinnert und an uns weitergibt.

Der kühne Taschenspielertrick Spielbergs besteht darin, dass seine Dramaturgie die Erinnerung an diese Schlacht einem Überlebenden zuschreibt, der an ihr gar nicht teilgenommen hat. Damit signalisiert er - und dieser Punkt ist entscheidend - dass seine Inszenierung nicht als authentischer Zeugenbericht zu verstehen ist, sondern als Beispiel einer wirkmächtigen Fähigkeit zur historischen Re-Imagination. Zelebriert wird die Fähigkeit der Überlebenden, im Geis-

te eine Erfahrung aufzurufen, die ihre ist, weil sie mit dem Blick eines Mannes, der tatsächlich dort gewesen ist, empathisieren können. Wir haben es mit der Inszenierung eines impliziten Wissens zu tun, welches über eine affektive Einbildungskraft verläuft. Der ausgedehnte eye-line match cut, der eine Verbindungslinie herstellt zwischen den extremen Nahaufnahmen der Augen seiner beiden Helden, und somit sowohl die Rahmen- wie die Binnenerzählung auf die Frage eines vererbbaren Blickes engführt, attestiert die spektakuläre Fähigkeit der kinematischen Re-Imagination. Spielberg gibt offen zu, dass die Filmbilder eine Annäherung an ein Ereignis darstellen, dessen Singularität direkt nicht vermittelbar ist. Er ergreift uns deshalb über den Umweg eines vielschichtigen Recyclings.

EIN EXPLIZITES ZITAT

Ein Beispiel dieses dichten Zitatenspiels mit den ihm vorangegangenen ästhetischen Formalisierungen von Schlachten auf der Hollywoodleinwand findet sich am Ende der D-Day-Sequenz. Als visuelle Untermalung zu Capt. Millers Bemerkung, die schrecklichen Verluste ihres Sieges ergäben »quite a view«, setzt zusammen mit der elegischen Filmmusik eine Kamerabewegung ein, die uns zurück zum Strand führt. Der Schnitt lässt uns glauben, wir hätten es weiterhin mit seinem Blick zu tun, doch die Kamera fängt ein Tableau ein, dass Capt. Miller von seiner Stelle oben auf dem Hügel aus gar nicht sehen kann. Die unzähligen Toten, die auf dem blutdurchtränkten Strand inmitten von zerstörtem Kriegsmaterial liegen, werden stattdessen von einer Kamera eingefangen, die zwischen der diegetischen und extradiegetischen Ebene der Filmgeschichte oszilliert. Diese Kamera löst einen einzelnen Soldaten aus der anonymen Masse heraus, der von Fischen umgeben auf seinem Bauch im Sand liegt. Sein Gesicht können wir nicht sehen, einzig der Name auf dem Rucksack gibt seine Identität preis: Ryan, S. Die Suchund Rettungsgeschichte, die auf die Omaha Beach-Sequenz folgt, nimmt jedoch nicht nur diesen gesichtslosen Gefallenen als Ausgangspunkt. Sie zitiert auch eine ähnlich Pathos-geladene Szene aus dem berühmtesten Kriegsfilm der 1940er Jahre, Allan Dwans Sands of Iwo Jima (1949), wobei Spielbergs Umschrift auf einer bezeichnenden Veränderung basiert.

Wie Capt. Miller stirbt auch der von John Wayne gespielte Sgt. John M. Stryker am Ende der Filmhandlung, nachdem er erfolgreich seinen Auftrag erfüllt hat. Seiner kleinen Kampftruppe ist es gelungen, den Berg Suribachi auf Iwo Jima zu erobern. Während er sich mit seinen Männern ausruht, wird er von einem japanischen Soldaten aus dem Hinterhalt erschossen. Er fällt rückwärts auf seinen Rücken, umgeben von seinen Männern, die zuerst erschüttert auf seine Leiche blicken. Dann bemerken sie, dass die amerikanische Flagge ein zweites Mal auf dem Berg Suribachi gehisst wird und blicken zusammen mit der Kamera ergriffen auf diese Inszenierung ihres Sieges. Daraufhin kehrt die Kamera nochmals zum toten Helden zurück, über dessen Leiche die Männer erneut vom Kriegsfuror ergriffen werden, und wir sehen, dass sich zwischen den beiden Bildern der Tote umgedreht hat. Nun liegt er mit dem Gesicht im Gebüsch, so dass wir nur noch die Buchstaben seines Namens auf seiner Jacke, dicht über der Schusswunde, zu sehen bekommen: Stryker, M. Zitiert Spielberg eben diese Rückenansicht eines gefallenen Helden am Ende seiner D-Day-Sequenz, so spaltet er zugleich Dwans ursprünglichen Einsatz dieser Bildformel auf. Die Soldatenleiche am Anfang der Rettungsaktion von Saving Private Ryan, deren Gesicht wir nie sehen, und das Sterben des heroischen Kommandanten am Ende, bilden im Film seines Vorgängers den poetisch verdichteten emotionalen Höhepunkt der Geschichte. Die Auslöschung des Gesichts seines Stars John Wayne bedient eine doppelte Artikulation: Gestorben ist er als individueller Held, der Tod gliedert ihn in die anonyme Masse der Kriegsverluste ein.

Indem Dwan den Namen des Gefallenen in der Nahaufnahme einfängt, greift er auf eine weitere klassische Pathosformel der Kriegsmalerei zurück, die Spielberg am Ende seiner Filmgeschichte ebenfalls einsetzt: das Versammeln einer treuen Kampftruppe um die Leiche ihres gefallenen Kommandanten. Zugleich fungiert das von Spielberg auf zwei Szenen verteilte Zitat auch als Hommage an eine für die Kriegsfilme der 1940er Jahre typische Montage: In Studioaufnahmen wurde stock footage eingefügt, um dem nachgestellten re-enactment einer bestimmten Schlacht einen authentischen Ton zu verleihen. Die Rückprojektion der Szene auf dem Suribachi Berg ist dem Dokumentarfilm To the Shores of Iwo Jima (1945) entnommen. Ein weiteres Zitat bildet der effektreiche Satz, mit dem der Marine, der nach dem Tod Strykers das Kommando dieser Kampfeinheit übernimmt, seine Mitkämpfer dazu aufruft, ins Kriegsgeschehen zurückzukehren. Den Tonfall John Waynes imitierend ruft er ihnen zu: »Saddle up, let's get back in the war«. Spielberg greift eben dieses Kommando seinerseits am Höhepunkt seiner Omaha Beach-Sequenz auf, ändert es jedoch um ein Wort ab. Capt. Miller ist es gelungen, mit seiner kleinen Kampftruppe den Hügel zu erklimmen, von dem aus sie das Maschinengewehrnest angreifen können, das den Bunker flankiert. Einer seiner Männer erklärt seinen Kameraden, »let's get in the war«, um sie zu jenem waghalsigen Einsatz anzufeuern, mit dem sie für die im Sand festgenagelten Infanteristen einen Ausgang vom Beach verschaffen werden.

An diesem dramatischen Wendepunkt der Handlung rückt Spielberg jene Aporie in den Vordergrund, die jeder kinematischen Rekonzeptualisierung des Krieges eingeschrieben ist. Unser implizites Wissen vom Tod in der Schlacht verläuft über ein Filmbild, welches jeglicher Referentialität entbunden ist. Um den genauen Standort der beiden Maschinengewehre zu lokalisieren, nimmt Capt. Miller seinen Taschenspiegel zur Hand, klebt ihn mit einem Stück Kaugummi an ein Messer und fängt auf dessen Oberfläche ein Bild seines Gegners ein. Das widergespiegelte Bild auf dem Periskop, das der Schauspieler Tom Hanks statt einem realen Spiegel in der Hand hält, gibt vorwiegend die Theatralität der kinematisch re-imaginierten Schlacht preis. Auf der Oberfläche sehen wir zwei Szenen vereint, die als Bildkomposition (wie Milestones Phantomsoldaten) eine Möglichkeit des Unmöglichen

visualisieren. Wir sehen Capt. Millers Truppen, die Waffen zum Einsatz bereit, auf seinen Befehl wartend. Eingesetzt in dieses Bild ist ein zweites Bild, auf dem wir zwei anonyme Nazisoldaten erkennen, die hinter ihren Sandsäcken versteckt ebenfalls auf einen Angriff warten. Die beiden feindlichen Seiten sind in einem Bild vereint, das zugleich als *mise-en-abyme* des kinematischen Bildes fungiert: eine durch dicke schwarze Ränder gerahmte Szene >reiner</br>
visueller Virtualität, in der beide gegnerischen Seiten gleichzeitig zu sehen sind. Die Augen Tom Hanks</br>
Held und zugleich Regisseur dieses kühnen Angriffs – dienen als diegetischer und extradiegetischer Verbindungspunkt und bringen die Gegner visuell zusammen. Statt einer Überblendung haben wir eine Juxtaposition: die Miniaturaufnahme des Feindes festgehalten in einem dunkel umgrenzten Filmbild. Die eine Bildebene liegt über der anderen, ohne dass sie diese verdecken oder ausblenden würde. Für wenige Sekunden spiegelt Spielberg seine eigene kinematographische Macht.

Die Vergangenheit in Besitz zu nehmen heißt, sich jenes implizite Wissen anzueignen, das sie für uns bereithält. Was wir zu begreifen suchen, nimmt uns selber in Beschlag. Wie Milestones Abschlussbild festhält, ist im Bereich der ästhetischen Refiguration jeder Wunsch nach einer Erlösung der Geschichte verwehrt. Die wiederbelebten Soldaten, verkörpert von längst verstorbenen Schauspielern, blicken von der Oberfläche des Filmbildes auch heute noch auf uns zurück. An dem Ort, an dem unser Blick sich mit ihrem kreuzt, liegt jenes Reale, um dessen implizites Wissen die kinematische Rekonzeptualisierung des Krieges kreist. Wir können das Davor und das Danach dieser traumatischen Geschichte begreifen, nie aber ihren Furor und Horror direkt erfassen. Als Kulturwissenschaftler können wir jedoch die Blicke, die von der Vergangenheit auf uns gerichtet werden – von der Leinwand wie der Buchseite – aufnehmen und danach fragen, was es bedeutet, diese Blicke zu erwidern. Wir schauen ebenfalls zurück, aber zugleich emphatisch mit diesem anderen, unmöglichen Blick.

LITERATUR

Bauerle, Dorothee (1988): Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene, Münster: Lit.

Burgoyne, Robert (2010). Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Didi-Huberman, Georges (2007): »Foreword«, in: Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg and the Image in Motion, New York: Zone Books, S. 7-19.

— (Hg.) (2010): Atlas. How to Carry the World on One's Back?, Madrid: TF Editores.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark (2002): Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Jameson, Fredric (1981): The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, London: Methuen.

Martin, Pete (2005): »We Shot D-Day on Omaha Beach (an Interview with John Ford)«, in: The Film Journal 12, www.thefilmjournal.com/issue12/ford.html

Virilio, Paul (1986): Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München: Fischer.

Warburg, Aby (2000): »Der Bilderatlas MNEMOSYNE«, in: Martin Warnke (Hg.), Gesammelte Schriften. Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE, Berlin: Akademie Verlag, S. 3-135.

FILMVERZEICHNIS

All quiet on the western front (1930) (USA, R: Lewis Milestone) Sands of Iwo Jima (1949) (USA, R: Allan Dwan) Saving Private Ryan (1998) (USA, R: Steven Spielberg) To the Shores of Iwo Jima (1945) (USA, P: Milton Sperling)

Präsenz als Form einer Differenz

Medientheoretische Implikationen des Zusammenhangs zwischen Präsenz und implizitem Wissen

Christoph Ernst

I. PRÄSENZ - ZWISCHEN KONSTRUKTIVISMUS UND POSTKONSTRUKTIVISMUS

Präsenz ist in den Kulturwissenschaften en vogue. Ausgehend von verschiedenen theoretischen Standorten wird auf Materialität, Körperlichkeit, Störung oder Epiphanie und auf entsprechende Präsenzbegriffe verwiesen (vgl. Gumbrecht 2005; Mendes/Castro Rocha 2002; Kiening 2007; Mersch 2002; Rautzenberg 2009; Wiesing 2005). Einigkeit besteht darin, dass die Aufbietung dieser Theorien mit der bisher vorherrschenden Skepsis gegenüber dem Begriff der Präsenz bricht. Die Diskussion um Präsenz hat nicht zuletzt deshalb theorieprogrammatischen Charakter, weil der Name für die bisherige Skepsis (De-)Konstruktivismus lautet. Ob die programmatische Kritik am konstruktivistischen Grundkonsens in den Kulturwissenschaften haltbar ist, ist eine Frage für sich. Der vorliegende Band bringt Präsenz mit implizitem Wissen in Verbindung und führt damit eine neue Idee in diesen Argumentationszusammenhang ein. Sie lautet, dass mit dem Rückbezug von Präsenz auf implizites Wissen die Prämissen der theoretischen Beschreibung von Präsenz aus einer anderen Perspektive gelesen werden können.

Diese Idee ist nicht selbsterklärend und die Bedeutungsbreite des Präsenzbegriffs macht die Sache nicht einfacher.¹ Eingestandenermaßen unscharf formuliert. hat Präsenz eine zeitliche und eine räumliche Bedeutung. Die typischen Präsenzattribute sind Unmittelbarkeit, Gegenwärtigkeit oder Plötzlichkeit. Hinsichtlich der philosophischen, ästhetischen und religiösen Tradition hat man es mit einem qualitativen Erfahrungsbegriff zu tun. Dies ist auch der Hintergrund des vorherrschenden Verständnisses von Präsenz. Sei es in den Künsten und ihren Medien, dem Theater und dem Film, sei es in der Religion oder der Populärkultur – überall begeg-

^{1 |} Vgl. den ideengeschichtlichen Überblick bei Kobusch (1989).