

ALBUM

Organisationsform narrativer Kohärenz

*Herausgegeben von
Anke Kramer und
Annegret Pelz*

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung



Der Wissenschaftsfonds.

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2013

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagabbildung: Jane Hammond: *Scrapbook*, 2003, dreidimensionale Collage:
Tintenstrahldruck, Holzschnitt, Wasserfarben, 69,5 × 109,7 × 1,9 cm, publiziert bei
Universal Limited Art Editions: Edition 43, New York 2008. © Jane Hammond.

Innere Umschlagseiten: Jane Hammond: *Album (Madeline Tomaini)*, 2007, 100 × 268,6 cm,
farbiger Tintenstrahldruck und Mixed Media. Museum of Modern Art, New York.

© Jane Hammond, New York.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

ISBN 978-3-8353-1174-9

Inhalt

Einleitung	7
<i>Essays</i>	
<i>Jane Hammond</i>	
<i>Scrapbook</i> (2003) and <i>Album (Madeline Tomaini)</i> (2007)	25
<i>Alexander von Reiswitz</i>	
<i>Family Constellation Project</i> – das erfundene Familienalbum	27
<i>Transformationen des Albums</i>	
<i>Vivian Liska</i>	
Die Idee des Albums. Zu einer Poetik der Potentialität	35
<i>Annegret Pelz</i>	
Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen	40
<i>Georges Didi-Huberman</i>	
ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg)	59
<i>Heike Gfrereis</i>	
Geistermaschinen. Poetische Alben im Deutschen Literaturarchiv Marbach	74
<i>Ute Holl</i>	
Album, Montage, <i>carte postale</i> . Aspekte medialer Historiografie. Zum Film <i>No pasarán, album souvenir</i> (F 2003) von Henri-François Imbert	89
<i>Matthias Bickenbach</i>	
Die Enden der Alben. Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns <i>Schnitte</i>	107
<i>Migrierendes Gedächtnis – portatives Museum – Gegenarchiv</i>	
<i>Marianne Hirsch</i>	
Der archivale Impuls der Nacherinnerung	125
<i>Ulrike Vedder</i>	
Alben, Sammelsurrien, Inventare, Museen. Todesnähe und Literatur	143
<i>Helmut Lethen</i>	
Schrecken und Schatten des <i>family frame</i> in Brieftaschen, privaten Sammlungen und öffentlichen Ausstellungen	156
<i>Birgit R. Erdle</i>	
<i>Maidon Horkheimers Album Photographs</i>	168

Franz M. Eybl	
Alben der Analphabeten. Religiöse Bücher als Speicher	191
Monika Seidl	
Das Scrapbook	204

Album Amicorum – Gruppenkonstitution – Netzwerke

Werner Wilhelm Schnabel	
Das Album Amicorum, Ein gemischtmediales Sammelmedium und einige seiner Variationsformen	213
Kurt Mühlberger	
Das Album Universitatis. Eine reiche Quelle mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Universitätsgeschichte	240
Margarete Zimmermann	
Salonalben. Kollektive Gedächtniswerke der Frühen Neuzeit	254
Stephanie Bung	
Exkurs zu <i>La Guirlande de Julie</i>	254
Ute Pott	
Das Tapeten-Album im Gleimhaus/Halberstadt	271
Eva Raffel	
Im Umfeld des Musenhofes. Ein bisher nicht identifiziertes Stammbuch der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar	277

Lesarten. Alben und albenhafte Verfahren in Wissenschaft und Kunst

Gisela Steinlechner	
Vom Verdichten und Anrichten der Bilder. Hannah Höchs <i>Album</i>	289
Leo A. Lensing	
<i>Semmering 1912</i> . Ein Ansichtskartenalbum von Peter Altenberg	297
Ute Jung-Kaiser	
Album und Albumblatt bei Schumann. Wie künstlerische Evidenz und Zufall die narrative Logik bestätigen und aushebeln	303
Peter Keicher	
Wittgensteins Fotoalbum	309
Anja Tippner	
Leben in Bildern. Zum Verhältnis von Album und Bildbiographie am Beispiel Vladimir Nabokovs	319

Anhang

Abbildungen	337
Autorinnen und Autoren	340
Register	346

Einleitung

I. Ordnung der Wiederkehr und Vermehrung durch Ableger Albenhafte Verfahren in Wissenschaft und Kunst

»So ist also dieses Buch eigentlich nur ein Album«, schreibt Ludwig Wittgenstein 1945 im Vorwort der *Philosophischen Untersuchungen*, um seine Leserschaft auf ein Buchkonzept einzustimmen, in dem die **Gedanken** keine lückenlose Folge bilden, sondern sich in »kurze[n] Absätze[n]«, »längeren Ketten«, »in raschem Wechsel von einem Gebiet zum andern überspringend«, »kreuz und quer, nach allen Richtungen hin« bewegen.¹ Statt des »richtigen«, linear und kohärent argumentierenden Buches, das Wittgenstein ursprünglich anvisiert hatte, versammelt sein Album die Resultate des langen und verwickelten Schaffensprozesses topologisch »gleichsam [als] eine Menge von Landschaftsskizzen« und »berührt« einzelne Punkte in immer neuen »Bilder[n]« »stets von neuem von verschiedenen Richtungen her«. Das so entstandene Netzwerk von Wiederholungen und unzähligen Querverweisen lässt sich jedoch nicht länger als Buch, sondern »nur« als Album mit familienähnlichen Verweisstrukturen und transtextuellen Abzweigungen bezeichnen – als eine Form, bei der das Problem der Organisation im Vordergrund steht. Diese von Wittgenstein verwendete Formel »eigentlich nur ein Album« und sein in der Wendung »hätte gerne ein gutes Buch hervorgebracht« deutlich gemachtes Gedankenspiel mit dem Buch wird von der Forschung unterschiedlich ausgelegt – mal als echte Unzufriedenheit mit dem Album als dem vermeintlich »schlechteren Buch«, mal als Bescheidenheitstopos und letztlich als Ausdruck einer methodischen Wende hin zu einer vielstimmigen und bildhaften Darstellung, für die nach und nach die Begriffe Konglomerat, Sammlung, Zusammenstellung von Zeichnungen, Menge von Ansichten verworfen wurden, bis schließlich mit »Album« die bestmögliche Bezeichnung für diese Organisationsform gefunden war.²

¹ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Auf der Grundlage der Kritisch-genetischen Edition neu hg. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2003, Vorwort.

² Ebd., vgl. Alois Pichler: *Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen«. Vom Buch zum Album*. Amsterdam, New York 2004, insbes. 57 ff.

³ Ebd., 77 ff., zu Wittgensteins albenhaftem Verfahren zwischen Fotografie und Text vgl. den Beitrag von Peter Keicher in diesem Band.

so weiter. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor, besonders häufig das Gerippe der Menschen.«²⁸

Der Tod, als Gegenspieler der bilderreichen Welt, stellt bei Kerner den Warburg'schen »Denkraum der Besonnenheit« her. Sein Platzhalter im Album sind die weißen Blätter und Stellen, die den Leser und Betrachter auf Distanz halten und ihn, weil sie der ideale Imaginationsraum sind – ein klar begrenzter abstrakter Raum²⁹, eine definierte Leerstelle – in eine unausgeführte und offene Geschichte verwickeln: »Damit wir uns aber recht verstehen, meine Lieben: so und nicht anders geht es zu in unserem Gehirn, einem undisziplinierten Organ, das sich an keine Reihenfolge hält, ohne Inhaltsverzeichnis auskommt und keine Chronologie kennt«, begrüßt Hans Magnus Enzensberger seine Leser in seinem *Album*, das außen nahezu weiß ist, weiß und schattenreich wie leeres Papier.³⁰

28 Justinus Kerner: *Klecksographien*, Stuttgart u. a., IV.

29 Dieser Raum wird im Laufe des 18. Jahrhunderts von der Kunst wie der Literatur erobert (vgl. dazu den Katalog der Frankfurter Ausstellung *Entdeckung der Abstraktion. Turner, Hugo, Moreau*, hg. v. Max Hollein u. Raphael Rosenberg, München 2007) und im privaten Rahmen der Stammbücher *in extremis* ausgelotet. Beispiele dafür sind in der Dauerausstellung im Marbacher Schiller-Nationalmuseum ausgestellt (vgl. deren Katalog *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, hg. v. Heike Gfrereis u. Ulrich Raulff, Marbach 2009).

30 Hans Magnus Enzensberger: *Album*, Berlin 2010, ohne Seitenangabe.

Ute Holl

Album, Montage, *carte postale*. Aspekte medialer Historiografie

Zum Film *No pasarán*, album souvenir (F 2003) von Henri-François Imbert

»Wie Orpheus muß der Historiker in die Unterwelt hinabsteigen, um die Toten ins Leben zurückzubringen.«

Siegfried Kracauer

I. Filmische Gedächtnisse

Wenn sich Gedächtnisse überhaupt, wie Walter Benjamin es geschichtsphilosophisch und Sigmund Freud für die Psychoanalyse ausführten, nicht an Gegenständen oder Ereignissen, sondern an deren semantischen oder bildhaften Konstellationen und Verdichtungen auskristallisieren, so wird sich ein entsprechendes Modell unwillkürlicher Erinnerungsstrukturen für das Kino noch weiter differenzieren lassen: nicht nur die Komposition von Dingen auf der Leinwand, nicht nur die Konstellation von Bildern und Klängen in der Montage oder der *mis-en-scène* sind Grundlage filmischen Erinnerungsvermögens, sondern vielmehr noch die Verschränkung und Überlagerung filmischer Materialitäten und Oberflächen, Klangfarben und Rhythmen, welche Geschichtlichkeit an der Wahrnehmung selbst exekutieren. Kratzer, Risse, Krisseln, Flimmern, Rauschen, Zucken und Zischen, alle diese am Rande der Sprache onomatopoetisch angesiedelten Beschreibungen von Ton- und Bildstörungen verweisen auf die widerspenstige Stofflichkeit, die jede Kinowahrnehmung regiert, und auch darauf, dass audiovisuelle Archive, gebunden an die Materialität ihrer Ästhetik, selbst sehr vergänglich sind. Filmische Gedächtnisse jedoch konstituieren sich erst jenseits der konkreten Archive, in Bildern, die zwischen Apparatur und Nerven, zwischen Speichertechniken, Zirkulationswegen und Wahrnehmungen entstehen. Diese Gedächtnisbilder sind nicht willkürlich verfügbar, sondern sie sind es selbst, die Subjekte, die *ihre* Subjekte, unvermutet adressieren. Auf diese Weise ergriffen oder erwischt von geschichtlichen Bildkonstellationen wird Wahrnehmung zu einer historischen.

Filme organisieren das Verhältnis zwischen der Materialität von Bildern und Klängen einerseits und der Immaterialität ihrer möglichen Anordnungen andererseits. Geschichte und Kulturen unterschiedlicher Montageformen, die Ästhetik möglicher Schnitte und möglicher Tonmischungen zu je historischen Zeiten zeigen, was jeweils sichtbar und hörbar werden konnte und kann. Die Historizität der

Regeln solcher Organisationen der Wahrnehmung wird insbesondere in historischen Sujets des Kinos prekär. Während Kostümfilm stets deutlicher auf das Jahr ihrer Entstehung hinweisen als auf die Zeit, die sie rekonstruieren wollen, bearbeiten dokumentarische und essayistische Filmformen genau die Differenzen der Wahrnehmung, die zwischen der Zeit der Produktion und der Zeit, die rekonstruiert werden soll, klaffen. Diese Differenzierung wird auf den Oberflächen der Filme ausgetragen. Irritationen und Störungen in der Übertragung filmischer Geschichtsbilder markieren den Weg der Wahrheit jeder Erinnerung, der durch medien-spezifische Gegen- und Widerstände evoziert ist: Geschichte steht nicht zur Verfügung, lässt sich nicht herbeizitiert, sondern muss, wie Walter Benjamin insistierte, ihren Siegern¹ oder vielleicht auch einfach nur ihren Verwaltern abgetrotzt werden. Geschichte stellt sich als Konstellation von Ereignissen ein, die im kritischen Moment einer bei Benjamin sowohl revolutionär als auch messianisch geladenen Jetztzeit bewusst werden können und damit erst zur Verfügung geschichtlicher Handlungen stehen.² Das Kino kann in der Montage Vorlagen für die Konstellierung von historischen Relationen konstruieren, die Materialität der Bilder jedoch eröffnet weitere Möglichkeiten von unwillkürlichen Korrespondenzen zwischen Bildern und Zeiten.

Bilder können auf diese Weise selbst handlungsfähig werden.³ Nicht nur die Verhältnisse unter Bildern, sondern auch ihre sichtbare Struktur ist historisch wirksam. Jean Rouch, Joris Ivens, Chris Marker, Johan van der Keuken, Chantal Akerman oder auch Jean-Luc Godard in den Kinogeschichten haben in ihren essayistischen Formen nicht nur mit Einstellungen und Montagen experimentiert, sondern auch mit den Oberflächen oder, wie Gilles Deleuze es genannt hat, mit den Aggregatzuständen der Bilder.⁴ Sie haben das Verhältnis von Licht und Filmschicht, die Empfindlichkeiten von Film- und Netzhaut selbst zum Indikator von Geschichtlichkeit gemacht, sie haben den Wind und auch seine Effekte auf das Licht und die Bildstruktur erforscht und alles auch im Hinblick auf verschiedene Film- und Videoformate, deren Auflösungen und die spezifischen Artefakte, die sie produzieren. Insofern Empfindlichkeit als historisches Dispositiv des Sehens und der Sichtbarkeit zwischen Mensch und Apparatur erkannt ist, geht es hier

1 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften* 1.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 691-704, 694.

2 Vgl. Walter Benjamin: »Anmerkungen zum »Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften* 1.3, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 1223-1266, 1252: »Marx erkannte, daß »die Geschichte« des Kapitals sich als das stählerne, weitgespannte Gerüst einer Theorie darstellt. Sie erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit ganz bestimmten frühern Momenten der Geschichte getreten war. Sie beinhaltet einen Begriff der Gegenwart als der Jetztzeit, in welche Splitter der messianischen eingesprenkt sind.«

3 Vgl. dazu kürzlich Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

4 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1989, 119 ff. Deleuze entwickelt die Übergänge von flüssiger zu gasförmiger Bildwahrnehmung am Beispiel der Filme von Dziga Vertov, auf dessen Verfahren sich fast alle der genannten AutorInnen essayistischer Filme berufen.

nicht zuletzt um Machtverhältnisse, um Fragen der Gewalt der Geschichte, ihrer Bilder, ihrer Perzeption.⁵ In filmischen Recherchen essayistischer Formen werden Wahrnehmungsräume und historische Felder oder, wie Benjamin es mit Marx verlangte, historischer Leib und Bildraum ununterscheidbar.⁶ Im Hinblick auf die Materialität historischer Filmformen wird deutlich, dass Geschichtliches nicht abgebildet wird, sondern Kinoformen selbst konstellierend in die Erfahrungen von Geschichte eingreifen.

Auch das Album in allen seinen Formen ist von einer insistierenden Materialität gekennzeichnet, einer Materialität, welche gleichwohl die immaterielle Anordnung seiner Elemente bestimmt. Gegen Max Ernst wäre zu behaupten, dass es eben doch die Klebe ist, die die Collage macht,⁷ so wie erst die Schneidbarkeit des Filmmaterials die Montage ermöglicht, die des Tonbandes die Mischung auf verschiedenen Spuren und wie auch die Blätterei erst Kulturtechniken und -praktiken des Albums generiert. Ein Film, der die Ähnlichkeiten in der Anordnung von Materialität und Immaterialität im Hinblick auf Album und Film zur Grundlage einer historischen Recherche macht, ist der Dokumentarfilm *No pasarán, album souvenir* (F 2003) des französischen Regisseurs Henri-François Imbert. In seinem Film verschränkt er die Ästhetiken des Kinos und des Albums auf eine Weise, die die spezifische Materialität beider hervorhebt, als Bilder und als geklebte Materialität der Serie, um damit das Problem medialer Historiografie zu entwickeln als Problem einer Recherche nach verlorenen Bildern, mehr noch, nach Bildern, deren Verlust oder Fehlen unentdeckt geblieben war. Anhand eines alten Postkartenalbums, in dem bestimmte Exemplare einer Serie fehlten, rekonstruiert Imbert die vergessene Geschichte von Lagern, die auf französischem Boden für flüchtende republikanische Kämpfer aus dem spanischen Bürgerkrieg errichtet wurden, Lagern, die in den dreißiger Jahren bereits *camps de concentration* hießen, in denen in den vierziger Jahren deutsche Flüchtlinge, jüdische, politische sowie Roma und Sinti inhaftiert wurden, während die Spanienkämpfer weiter nach Osten transportiert wurden in deutsche Konzentrationslager.

Henri-François Imbert rekonstruiert die Geschichte als Familiengeschichte und daher in filmischen Formaten von *Home Movies*: als Fotografien, auf 8 mm, 16 mm und einfachen Videoformaten wie dem Hi-8. Zentrale Einstellungen des Films, Aufnahmen der Postkarten im sich allmählich vervollständigenden Album der Geschichte, sind auf 35 mm gemacht, einem Format für offizielles und öffentliches Zeigen. Auf allen Formaten operiert Imbert mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, mit leichten Zeitlupen oder Zeitkompressionen. Damit zeigt sich

5 Vgl. hierzu auch die Überlegungen zur Wahrnehmung der Fotografie in Hubert Fichte: *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Frankfurt a. M. 1987-2006.

6 Walter Benjamin: »Der Surrealismus«, in: *Gesammelte Schriften* 2.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 295-310, 310.

7 Vgl. Max Ernst: »Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.« Max Ernst: »Au-delà de la peinture«, in: *Œuvres de 1919 à 1936. Cahiers d'Art Special Issue* (1937), 13-46, 31.

ein Ungenügendes, ein Fehlerhaftes in den Abbildungen, das den fotografisch-ontologischen Status der Bilder⁸ in Frage stellt zugunsten eines dokumentierenden, der das Mediale der Prozedur selbst ausstellt. Gleich eingangs gerät der normalerweise homogene Fluss, der Einzelbilder in Bewegungssillusion transformiert, ins Stocken. Normalität gerät ins Straucheln. Bereits die allererste Einstellung des Films auf einen Strand und Meereswellen, aufgenommen mit 6 Bildern pro Sekunde, zeigt ein nicht mehr rollendes, sondern ruckendes Meer: Von Anfang an weist der Film insistierend auf seine eigene Struktur von Einzelbildern hin, die als selbst nicht wahrnehmbarer Grund jede Film- und Videowahrnehmung konstituieren. Andersherum setzen wir die wenigen Einzelbilder der Filmsequenz bereits zu einer Bewegung zusammen, so wie aus einzelnen historischen Aufnahmen Geschichte konstruiert oder wenigstens *konjiziert* wird. Imberts Film hingegen richtet die Aufmerksamkeit auf die *Zwischenräume*.

Die Bild-für-Bild-Struktur wird im Verlauf des Films weiter störend eingesetzt, um Irritationen der Wahrnehmung hervorzurufen und auf das Medium und das Mediale im Entwurf aller Geschichtsbilder zu richten. Ganz genauso wird die Blatt-für-Blatt-Organisation des Albums zur Voraussetzung für die Wahrnehmung jener konstitutiven Störung der *Filmmerzählung*, des Fehlens von bestimmten Postkarten der Serie aus dem Album. Beide Formen der Störung, die des Filmischen und die der Albumserie, intervenieren an der Grenze des Bewussten. Die Störungen adressieren nicht die abgebildeten Motive, sondern deren Wahrnehmung.

Vier Aspekte lassen sich an Henri-François Imberts Film hervorheben, die über seine spezifische Recherche hinaus Momente und Praktiken des Albums an der filmischen Erfahrung auskristallisieren lassen: Das wäre *erstens* die Aufmerksamkeit für die Materialität des Medialen, die als Organisation und Inszenierung filmischer Oberflächen in ihrer Körnung oder Zeilenstruktur der Bilder sichtbar wird. Genauso wie alle Formen von Alben zeichnet sich der Film durch spezifische und heterogene Materialien und Materialitäten aus, welche die Sinne physisch ansprechen, welche sich an das Haptische der Wahrnehmung richten. Damit rückt nicht nur eine Ästhetik der Einzelbild- und, für das Album, der Einzelblatt-Struktur in den Blick, sondern auch eine Logik der leeren Seite, der Leerstelle, die auf ein konstitutives Fehlen verweist.

Die Konstellation des Albums scheint, *zweitens*, immer ein Rätsel aufzugeben, die Frage nach einem Sinn oder einer inhärenten Logik, die die Betrachter des Albums zu entdecken suchen, nach einer Intention, einer geheimen Botschaft, der die Logik der Bilderreihe folgt. Die auf den ersten Blick narrative Kohärenz der Bilder-geschichte bezeichnet nur *einen* Aspekt des Albums. Ein zweiter zeigt das Symptomatische der Bilderanordnung, das auf eine weitere, verborgene Geschichte aufmerksam macht. Vor allem im Blick fremder Betrachterinnen entfalten Fotoalben eine symptomatische Logik, die den Beteiligten, Betroffenen, auf den Fotos

8 Vgl. zu diesem Begriff André Bazin: »Ontologie des photographischen Bildes«, in: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, 33-42.

Getroffenen zunächst nur als Reihe von kontingenten Momenten erschienen sein mögen. In seinem Film *entdeckt* Imbert aufgrund von Irritationen, die einige Bilder bei ihm auslösten, *Zusammenhänge*, die sich erst aus der Konstellation der Bilder ergaben und dann weitere Bildserien in ihren Kontext, in ihren Bann zogen. Diese Kontexte entstanden erst im Laufe der Recherche, entwickeln sich mit der Dauer der Betrachtungen, im weiteren Zirkulieren der Postkarten, deren mäandernde Wege Imbert verfolgt.

Einem antiquarischen Interesse an Alben, das eine dokumentierende Qualität an ihnen schätzt, steht, *drittens*, eine verschobene Zeit der Lesbarkeit gegenüber, die ihre Botschaft erst im Nachhinein und aus der Zukunft, mit anachronistischen Entwicklermethoden sozusagen⁹ zu entziffern weiß. Das Album fordert eine nichtlineare Zeit der Wahrnehmung heraus, die sich nicht zuletzt im wiederholten und wiederholenden Betrachten – oder im Falle von Musikalben im immer neuen Anhören – manifestiert. Diese Struktur können Filme in nicht-linearen, zirkulierenden Montagen aufnehmen. In Imberts Film ist diese Zeitstruktur darüber hinaus durch die Figur der Postkarte verstärkt, die zwar eine institutionell gesicherte Sendung in die Zukunft versprechen will, gleichwohl nie mit Sicherheit antizipieren kann, was sein wird, was und wie erinnert werden kann, welche neuen Medien die Wahrnehmung der alten verschieben. Ein Film wie *album souvenir* entspricht selbst solch einer postalischen *Sendung*. Über viele Jahre wurden seine Elemente gesucht, gesammelt und *zusammengesetzt*, schließlich gesendet, ohne dass ein zukünftiges Publikum voraussehbar war, dessen Blick auf die Vergangenheit antizipiert werden könnte, so wenig wie sich die medialen Bedingungen antizipieren lassen, unter denen künftige Filme, Postkarten und Alben wahrgenommen werden.

Zuletzt, *viertens*, sind Alben verbunden mit einem migrierenden Gedächtnis. Könnten sie einerseits als transportabel und mobil bezeichnet werden, als Objekte, die von Flüchtenden, Reisenden und Migranten anstelle eines festen Heimat-Ortes mitgeschleppt werden, so lassen sie sich andersherum genauso als Orte bezeichnen, die unabhängig von allen Bewegungen Heim und Heimlichkeit bewahren. Alben, Postkarten und Filme übertragen, wie William J. T. Mitchell es in seinem Aufsatz »Wandernde Bilder« entwickelt hat,¹⁰ außerdem Kulturtechniken des Sehens, ein Moment, das Imbert zwischen den Medien einsetzt, wenn er Wahrnehmungsformen des Albums ins Kino trägt.

9 Walter Benjamin nimmt die Metapher einer lichtempfindlichen Platte, auf der die Vergangenheit ihre Bilder deponiert und für welche erst die Zukunft eine angemessene Entwicklerflüssigkeit bereitstellen wird, von André Monglond. Vgl. Benjamin: »Anmerkungen« (Anm. 2), 1238.

10 W. J. T. Mitchell: »Wandernde Bilder: Totemismus, Fetischismus, Idolatrie«, in: *Bildtheorie*, hg. v. Gustav Frank, Frankfurt a. M. 2008, 396-411.

II.1 Materialitäten

Film und Album funktionieren zunächst beide durch ihre konstitutive Verschränkung von Kontinuität und Diskontinuität: Nur durch die Serialität von Einzelkadern wird der projizierte Film zu einem sich bewegenden Bild, nur durch deren Kombinierbarkeit lässt er sich montieren. Nur durch die Inszenierung und durch eine mögliche Kombination von Einzelbildern oder Einzeldingen wird das Album zu einer bestimmten Erfahrung, in der sich Kontingenz und geschichtlich konsequente Logik verbinden. Beide, Film und Album, speisen sich aus der dichten und singulären Beziehung, die sie zwischen Bildern und Dingen etablieren. Beide, Kino und Album, rekurren auf die Materialität ihrer Elemente, wenn sie Geschichte machen, beide müssen sich bei den »letzten Dingen vor den letzten«¹¹ aufhalten. Und beide überschreiten diese reine Materialität zugleich, indem sie damit operieren, dass Dinge und Bilder untereinander neue spezifische Beziehungsformen, Sichtbarkeiten und Diskurse generieren. An dieser Stelle unterscheiden sich Analysen filmischer Formen der Geschichtsschreibung dadurch, dass sie entweder die Geschichtlichkeit der abgebildeten Dinge verfolgen oder aber die Logik medialer Verfahren der Bildgebung untersuchen. Die Geschichtlichkeit eines Films oder eines Albums kann entweder in den Bildern, ihren Sujets, Gegenständen und Motiven erkennbar werden oder aber in der Weise ihrer Sichtbarmachung, in den Tropen der Montage oder der unterschiedlichen Bearbeitung ihrer Oberflächen. Mnemotechniken des Kinos sind eine Frage der Bildbeziehungen, und das heißt auch, der nicht wahrnehmbaren technischen Verfahren eines Films. Zur Diskussion steht also, ob kinematografische Geschichtsschreibung Formen fotografischer Evidenz zu untersuchen habe oder aber kulturelle Konstruktion von Geschichtlichkeit in filmischen Formen und selbstverständlich deren Zersetzung, die wiederum historische Korrespondenzen herstellen wird. Ausgehend von den Charakteristiken des Albums, seinen Blättern und seinem Blättern, wird deutlich, dass die Unterscheidung von Bildlichkeit und Verfahren für Erinnerungsprozeduren im Kino letztlich nicht exklusiv ist. Film, Zelluloid, ist immer beides: Es ist als Trägermaterial Grundlage für fotografisch authentifizierende Aufzeichnung, und es eröffnet aufgrund seiner Struktur zugleich bestimmte Verfahren, die Zeit der Geschichte zu konstruieren.

Für das Album gilt Ähnliches. Etymologisch bereits verweist das Album auf seine Einschreibefläche, seinen Unter- oder Hintergrund, das Weiße, *albus*, das seinen Zusammenhang konstituiert. Das Album zeichnet sich dadurch aus, dass es eine Fläche oder Oberfläche darstellt für die Konstellierung von Bildern, Klängen oder Texten. Das heißt auch, nicht das einzelne Bild, sondern die Logik des Verhältnisses der Bilder, ihre Folge und Abfolge, ihre Zwischenräume charakterisieren das

¹¹ Vgl. Siegfried Kracauer: *Geschichte – vor den letzten Dingen*, übers. v. Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1971. *History. The Last Things Before the Last* ist der Titel der posthum erschienenen amerikanischen Originalausgabe von 1969.

Album, und damit ist es vor allem eine Serie von leeren Flächen, weißen oder auch schwarzen Seiten – ein permutabler Seh-Raum, der durch seine Medialität gekennzeichnet ist. Doch wie das Weiß einer weißen Seite historisch und medial nicht dasselbe ist, das Weiß von Lichtenbergs *Sudelbüchern* ein anderes ist als das einer Seite von Melville, von Mallarmé oder jener blanken Seite Tania Blixens, so unterscheidet sich auch das materielle und mediale weiße Licht am Grund aller Filme. Das weiße Projektionslicht des Kinos, das wie in der Malerei immer vertikal steht und aus reflektiertem Licht auf Leinwand entsteht, ist anders als das Weißliche der Röhren von Nam June Paiks frühen Fernsehbildern oder das eines leuchtenden LCD-Schirms, mit dem wir Filme auf unseren Monitoren, wie Nabokov im Bett liegend, anschauen. Ausgehend davon könnte man Filmformate, also Super-8, -16 oder -35 mm sowie die unterschiedlichen Videostandards als Formen betrachten, das Weiß des Kinolichts je anders zu modellieren, je anders leuchtend und leer werden zu lassen. Trägermaterialien und Übertragungswege verändern Bilder durchaus.

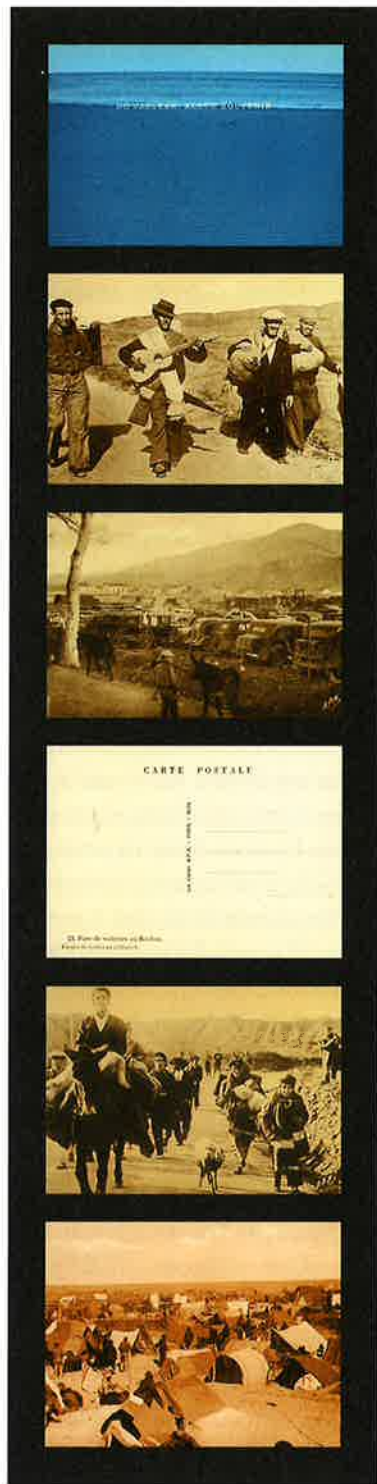
Aus der Konzentration auf die Medialität als Speicher und Übertragungsmaterial ergibt sich eine dem Album abgeschauter Logistik des leeren Platzes, die die Organisation auch des Films von Imbert bestimmt.

Programmatisch beginnt *No pasarán, album souvenir* mit einem Schwarzbild, dem, sehr leise, ein kaum wahrnehmbares, kaum identifizierbares Geräusch von Wellen auf der Tonspur entspricht, ein undeutliches Rauschen, das den Bildern und Botschaften immer wieder unterlegt sein wird und unvermutete Verweise stiftet, bis hin zur letzten Einstellung des Films, das Flüchtlinge des französischen Lagers Sangatte aus dem Irak und Aghanistan am Strand des Ärmelkanals zeigt.

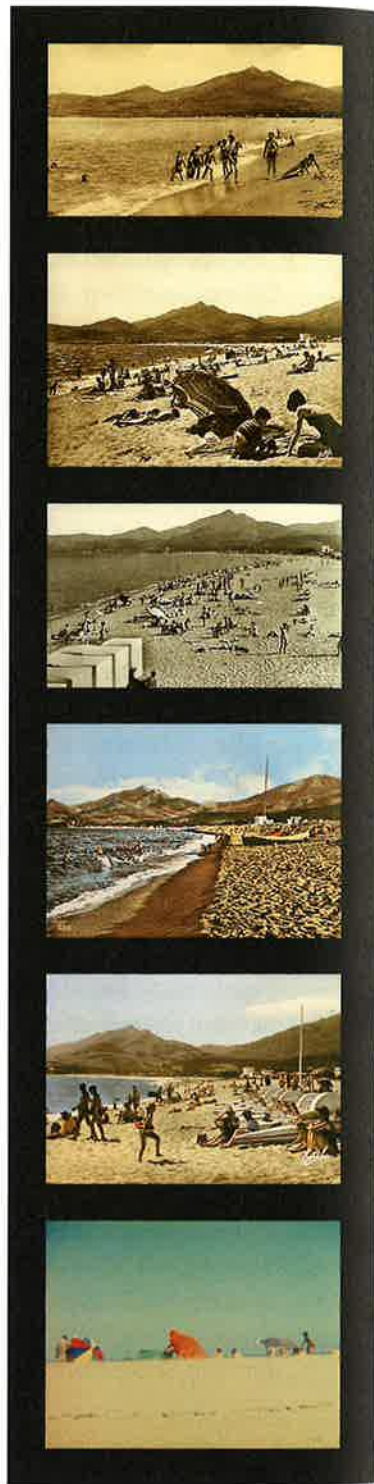
Auf dem einleitenden Schwarz erscheinen im Film Titel, klein, in simpler, schreibmaschinenartiger Typographie, eher im Stil von Notizen denn als programmatische Ankündigungen. Das erste Bild nach dem Schwarzfilm zeigt unvermittelt eine randlose bläuliche Aufnahme eines weiten Sandstrands, in der Ferne das Meer, eine hochgezogene Horizontlinie, ein blasser Himmel, links im Bild kaum noch sichtbar eine Markierung, die eine Boje sein könnte, ein schwankendes Sicherheitssystem. Ohne Rand, ohne Rahmung und festen Anhaltspunkt im Raum aufgenommen, erinnert diese Einstellung an Kleists Kommentar zu Caspar David Friedrichs Seelandschaft, dass diese auf den Betrachter wirke »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.«¹² Die erste Einstellung von Imberts Film ist deutlich als herausgerissener Ausschnitt aus einem größeren und vermutlich unüberschaubaren Zusammenhang inszeniert, als Einzelblatt, das Einbindung verlangt.

Bemerkenswert ist an Imberts Einstellung, dass die Wellen nicht kontinuierlich, buchstäblich nicht fließend oder rollend ans Ufer schlagen, sondern in seltsam ruckartigen Bewegungen. Das Filmbild ist als technisches Verfahren, welches sich durch gewisse Dysfunktionen bemerkbar macht, in den Blick gerückt, und aus dem leichten Schwanken der im Wind instabilen Handkamera wird deutlich, dass wir

¹² Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: *Berliner Abendblätter* (13. 10. 1810).



Henri-François Imbert: *No pasarán, album souvenir* (F 2003) Filmstills, Montagen.



es mit sehr einfachem Aufnahmegerät zu tun haben, das sich durch eine grobe Körnung des Bildes und variierende Farbigkeit als 8-mm-Format zu erkennen gibt. Ein paar minimale Gitarrenakkorde sind in den Vordergrund des Akustischen gesetzt, und nach weiteren spärlichen Titeln setzt eine Stimme aus dem Off ein, die Stimme des Rechercheurs, wie deutlich werden wird, die des Autors. Dessen Erzählung beginnt, wie Erinnerungen stets beginnen: »Un jour, lors'que j'étais enfant ... eines Tages, als ich noch ein Kind war.« Das Bild des leeren Strandes, das unseren Blick im Raum bereits desorganisiert hat, zeigt sich damit als mögliches Erinnerungsbild, als Bild, in dem der Blick des damaligen Kindes wiederholt wird, ganz genau wie Bilder aus einem Fotoalbum Dinge und Menschen zeigen und zugleich den Blick rekonstruieren, der zur Zeit der Aufnahme und desjenigen, der zur Zeit der Montage des Albums im Spiel war. Der Status des Bildes ist damit auch zeitlich destabilisiert.

Parallel zu dieser filmischen Eröffnung unterschiedlicher Möglichkeiten, Blicke und Sehweisen zu konstellieren, wird die einfache Chronologie der Recherche zusammengefasst: Als Kind stieß Henri-François Imbert im Hause seiner Urgroßeltern auf ein Postkarten-Album. Einige unter den Postkarten, die offenbar niemals verschickt worden waren, fallen ihm ins Auge, weil sie auf den ersten Blick unbedeutende Szenen aus dem französischen Ort Le Boulou an Fuße der Pyrenäen, dicht an der spanischen Grenze, darstellen, rätselhafte Bilder, mit deren Motiven Imbert zunächst nichts anzufangen weiß. Mit dem nächsten Schnitt werden diese Postkarten auf schwarzem Grund wie auf einem Albumblatt gezeigt. Sie sind an den Rändern so geriffelt, wie es früher, nicht nur in Frankreich, familiäre Fotografien waren, die ein Fotograf herstellte. Unter diesen Postkarten zeigt Imbert beispielsweise die Aufnahme einer Ansammlung alter Autos, die auf einem Grundstück bei Le Boulou geparkt sind. Aus Angaben auf der Rückseite der Postkarten schließt Imbert, dass sie zu einer ganzen Serie gehören, deren numerische Logik eindeutig ist, deren Gegenstand und Zusammenhang ihm jedoch absolut unerklärlich sind.

Imberts Erläuterungen zu diesen Fotos, die, als gedruckte und gerahmte Postkarten, im Album versammelt wurden, sind von langen Pausen unterbrochen, so dass wir die Bilder in ihrer ganzen Stille betrachten, einem Schweigen der Bilder ausgesetzt sind, wiederum ohne festen Anhaltspunkt, ohne klare Rahmung. Der Film, so scheint es an diesen Stellen, bleibt in der Zeit stehen. Fast minutenlang unterbricht solche Stille den Fluss des Kommentars unter einer bestimmten Postkarte aus der Serie, die Imbert erst nach langen Recherchen auf einem Flohmarkt findet: Frankistische Soldaten sind darauf zu sehen, posierend, die Hand erhoben zum faschistischen Gruß, ihrerseits begrüßt von französischen Soldaten. Die folgende Postkarte, *la carte suivante*, zeigt schließlich, was Imbert suchte, die zusammengetriebenen republikanischen Milizionäre, Spanienkämpfer, allerdings ohne dass auf diesem Bild noch die Infrastruktur eines Lagers zu sehen wäre. In seinen harten Bildschnitten und –ausschnitten auf dem vagen Grund historischer Rekonstruktion verweist der Film auf das notwendige *hors-champ* jeder Recherche, einen Raum der Konjektur, der Berechnung, der sich allerdings auch dem Zufall öffnet.

Album, Montage, carte postale

Eine leere Fläche, ein unbekanntes *hors-champ*, das auch ein Off ist, stellt die Basis jeden Albums dar und wird im Film von Imbert nicht zuletzt durch die Tonspur hergestellt. Die spärlichen Gitarrenklänge am Anfang des Films sind auch dazu da, die anschließende Stille hörbar zu machen, als eine ent-rhythmisierte Zeit, in der wir uns in der Betrachtung verlieren, anders als in Fernsehdokumentationen und Nachrichtensendungen, in denen Bild und Kommentar, je katastrophaler ihr Gegenstand, durch Musik rhythmisiert werden. Imberts Montage reißt die Bilder aus der metrischen Zeit. Durch diese Verfahren adressieren die Bilder uns, obwohl sie nicht eigens an uns geschickt wurden, wie der Film.

Im Laufe der weiteren Recherche wird Imbert auf immer neue Postkartenserien stoßen, die Zusammenhänge revidieren, neue Verstrickungen aufwerfen. Die alten Autos etwa lassen sich auf anderen Postkarten als jene der flüchtenden republikanischen Kämpfer identifizieren, die vermutlich von Frankisten oder Franzosen konfisziert wurden. Mit der Zeit der Recherche werden die Postkartenansichten von Le Boulou zu einer Serie von fotografierten Tatorten. Zugleich sind es Tatorte, die, darauf verweist die Postkartenstruktur, gezeigt und öffentlich gemacht werden sollten, zurückgehalten nur im geschlossenen Band des Albums.

Der Film wiederum öffnet das Album programmatisch in der optischen wie der akustischen Bearbeitung. Insbesondere der Kommentar entschert jede vermeintliche Ordnung des Postkartenalbums, wenn er die Geschichte historischer Ereignisse erzählt, als seien sie persönliche, als entstammten sie einem Fotoalbum, und zwischendurch geraten alte Familienbilder in die Serien der Lager. Imbert spricht seinen Kommentar mit einer Stimme, die wiederum ihre Materialität hervorhebt, die im Studio sehr trocken, ohne Hall, als in einem intimen Raum aufgenommen ist und auf diese Weise ihre eigene Qualität und Körnung vorweist.¹³ Fast flüsternd spricht er zum Zuschauer, »comme si j'étais assis à côté de lui, comme si je lui parlais au creux de l'oreille.«¹⁴ Wenn Imbert, nachdem er den Film zwei Jahre lang, zu Hause, immer wieder um- und umgeschnitten hat, diesen auf den Weg der Fernsehanstalten und Kinounternehmen verabschiedet, während seine Stimme aus dem Off weiterhin familiär bleibt, unterläuft er systematisch die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichkeit, ganz genau wie ein Album, das, produziert im vertrauten Rahmen, in seinen formalisierten Beschriftungen eben nicht nur die Angehörigen, die Familie, die Gruppe, sondern zugleich einen kulturellen Raum der Öffentlichkeit jenseits davon adressiert. Auf diese Weise changieren Heimliches und Unheimliches des Albums und des Films.

13 Vgl. dazu Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina Engels, Frankfurt a.M. 2007. Darin besonders das Kapitel 3, »Die Physik der Stimme«, 80-111.

14 Vgl. Caroline Lamarche: *Ce qui fait frontière*, édité à l'occasion de la parution en DVD de trois films de Henri-François Imbert aux Editions Montparnasse dans la collection *Le geste cinématographique*, Paris 2004.

Die Ordnung des Albums eröffnet die Entdeckung einer leeren Seite, eines Fehlens, eines Verlustes sehr schnell. Anders als das Fehlen einer symbolischen Signatur im Archiv jedoch trägt die materielle leere Seite eine Ambivalenz, die Tania Blixen in einer Erzählung entwickelte:¹⁵ Die leere Seite kann eine einfache Pause, eine Auslassung, eine Synkope und nichts als eine ästhetische Zäsur bedeuten, oder aber auf einen Riss, ein Fehlen, eine Verweigerung und auf Gewalt hinweisen. In der Kinoästhetik wird das insofern komplexer, als Off und *hors-champ* weitere Varianten der Verweisung auf Fehlen oder aber auf fehlende Verweisung ermöglichen.

II.2 Indizien

Vom Verfahren des Albums hat Henri-François Imbert zunächst das Materielle und Zufällige der Zusammenstellung adaptiert, Prinzipien im Übrigen, die Siegfried Kracauer in seinen Thesen zur Geschichte als Gemeinsamkeit von Fotografie und Geschichtsschreibung bezeichnet hat: Kameras speichern auch das, was keiner wissen, gesehen haben oder wahrhaben will. Fotografische Medien nähren sich, genau wie historische Studien, vom Widerstand des Singulären gegen allgemeine Aussagen oder Ideologien, deshalb ist die Kamera für Kracauer Vorbild des Historikerauges. Er fügt hinzu, die Botschaft einer fotografisch aufgenommenen Geschichte sei präzise dort zu entdecken, wo sie auch im Album auftaucht, im *albus*, dem Weißen, zwischen den Bildern: »Soviel ist sicher: die [Botschaft] findet sich nicht unter den Auseinandersetzungen jener Zeiträume, sondern ist versteckt in ihren Zwischenräumen.«¹⁶

Mit dem Hinweis auf die diskreten Elemente und ihre potentielle Kombinierbarkeit, die das Prinzip des Albums konstituiert, sowie auf die besondere Bedeutung der Materialität seiner Aufzeichnungs- oder Einklebeflächen ist dessen Bedeutung für eine Erinnerungsstruktur noch nicht ausreichend erfasst. Ein Album wird sich auch durch die Praktiken charakterisieren lassen, die es eröffnet. Ein Album versammelt, kombiniert und bindet zusammen, was sich erst in dieser Gebundenheit als heterogen erweist. Aus seiner Anordnung von Bildern, Texten, Noten oder Klängen treibt das Album als Kulturtechnik Differenzen hervor und evoziert eine Form des Anschauens, die das Vielfältige, Unterschiedliche, Widersprüchliche seiner Sammlung und sogar minimale Abweichungen und Mikrodifferenzen hervorholt. Die Elemente werden nicht einer Allgemeinheit unterstellt, sondern in ihrer Besonderheit und Unvergleichlichkeit zusammengebunden und provozieren so die Aufmerksamkeit für Unterschiede. Diese sinnliche Form der von der Differenz getragenen Geschichtsschreibung hat Kracauer von jedem guten

15 Tania Blixen: »Die leere Seite«, in: *Letzte Erzählungen*, übers. v. Barbara Hennings, Zürich 1986, 145-154.

16 Kracauer: *Geschichte* (Anm. 11), 20.

Historiker verlangt: »Gerade die Natur seiner Streifzüge mag ihm eine Sprache auferlegen, die notwendig ästhetisch ist: ihre eigentümliche Schönheit bezeichnet jedoch nur die Tiefe seines Verstehens; [...] In dem Maße, wie er Kunst hervorbringt, ist der Historiker kein Künstler, sondern ein vollkommener Historiker.«¹⁷

Diese Beschreibung ästhetischer, sinnlich vermittelter historischer Erkenntnis gilt mit Sicherheit für Henri-François Imberts Filmarbeit. Seine Filmrecherche beginnt damit, dass das alte Album als Papier- und Postkartenalbum aufgelöst wird und ein neues Album auf der Basis der Filmprojektion entsteht. Die Bilder werden aus dem Band des Films hervorgehen.

Henri-François Imberts Recherchen in Zeitungsarchiven, Postkartenverlagen, seine Suche nach Fotografien und den Fotografen, die einst Negative der Aufnahmen aus den dreißiger Jahren an die Postkartenverleger verkauften, Bilderjagden auf Flohmärkten bei Händlern, die ihm wiederum weitere Postkarten-Serien zuspiesen, und Interviews mit Augenzeugen aus den Lagern der dreißiger Jahre, als Standbilder und in filmischen Serien, in verschiedenen fotografischen Qualitäten und Farbigkeiten, sind im Film als lose Elemente collagiert. Die gleichen Orte am Rand der Pyrenäen werden als Postkarten aus verschiedenen historischen Zeiten nacheinander eingeschnitten. Die Montage zeigt, dass in Argelès-sur-Mer, wo in den dreißiger Jahren Flüchtlinge am Strand zusammengepfercht wurden, vorher und nachher, vermutlich auch zur gleichen Zeit Badebetrieb herrschte oder dass dort, wo ein *camp de concentration* war, nun ein *Camping* ist. Die Ferienpostkarten hat derselbe Verlag herausgegeben, der auch die Postkarten von den Lagern vertrieb.

Ausgehend von den Ansichten der Karten unternimmt Imbert eine Reise durch den Süden Frankreichs, um anhand von markanten Landschaften, Gebäuden und immer wieder durch den möglichen Blick auf das Meer Standorte der Lager zu identifizieren. Eine Odyssee auf der Grundlage eines Buches, auf das er stieß, eine unwillkürlich orpheische Reise auch, wie Kracauer sie für alle Historikerinnen beschreibt, die ihre Figuren auf der Forschungsreise ergreifen und denen sie wieder entschwenden, weil sie sich selbst auf dem Weg verändert haben.¹⁸ Aus Montage der Fundsachen dieser Reise rekonstruiert sich ein Gedächtnis, das am Fuße der Pyrenäen jahrelang offen dalag, dennoch an der Oberfläche versteckt wie Edgar Allan Poes entwendeter Brief: das Gedächtnis der Lager, der flüchtenden Spanienkämpfer war serienweise auf Postkarten abgebildet, aber niemand, zumindest in Imberts Umgebung, hat es gesehen. Die fundamentale historische Recherche von Juan Carrasco, auf die Imbert stößt, die ihn leitet und seinem Film den Titel gibt, *Album-souvenir*, ist inzwischen kaum noch erhältlich.¹⁹ Denkmäler und Erinne-

17 Ebd., 203.

18 Ebd., 97 ff.

19 Juan Carrasco: *La odisea de los republicanos españoles en Francia: 1939-1945 = Album-souvenir de l'exil républicain espagnol en France (1939-1945)*, prólogo de Eliseo Bayo, Perpignan 1980.

rungssteine jedenfalls geben falsche Informationen, sprechen von Wegen in die Freiheit, wo Imbert Spuren von Deportationen in neue Gefängnisse und Lager entdeckt. Die einzelnen, verstreuten Postkarten des Albums haben die Mitteilung so lange verborgen, bis der Film die wiedergefundenen Ansichten zusammensetzt und sich Hinweise auf den Weg der Spanienkämpfer nach 1939 einstellen. No Pasaràn, jene Parole aus dem spanischen Bürgerkrieg, welche die Zuversicht ausdrückte, dass die Truppen Francos und die seiner italienischen und deutschen Verbündeten nicht durchkommen und das schöne rote Madrid einnehmen würden, erfährt eine katastrophale Wendung und heißt nun auch, dass die Verteidiger der Republik auf der Flucht vor den Truppen der aufständischen Frankisten im vermeintlich neutralen Frankreich als Feinde isoliert, als Kommunisten diskreditiert, enteignet, in Lager gesperrt und zuletzt von den deutschen Besatzern weitertransportiert, abtransportiert wurden. Erst die Konstellationen der Bilder lassen jene kleinen Differenzen erscheinen, die aus der Postkarten-Dokumentation einer Flucht die Erzählung einer Kollaboration Frankreichs machen, oder genauer, die verschwiegene Geschichte von Kollaborateuren, die Imbert auf diskrete Weise als Familienalbum, Familiengeschichte thematisiert.

In Imberts Verfahren kann die Serie des Albums als epistemologisches Modell für den Film und sein Gedächtnis gelten: Die Wirksamkeit eines *paradigma indiziario*, wie Carlo Ginzburg es beschrieben hat, zeigt sich auch beim Anschauen oder Anhören von Alben, und gerade in der Praxis der Wiederholung, des erneuten Durchblätterns.²⁰ Nebensächliches wird zum Symptomatischen, zum Indiz. Daraus lässt sich die Konjektur auf ein Unbekanntes ziehen, auf ein Verborgenes, vielleicht Geheimnisvolles, wie es anfangs im Film heißt, das in jedem Album zu stecken scheint: Wie Sherlock Holmes Verbrecher oder Sigmund Freud die Neurosen seiner Patientinnen aufgrund solcher Mikroabweichungen identifizierte, so legt ein Album Geschichten zwischen und unter den Dingen frei. Es folgt der Logik der **Abduktion**, der Entdeckung eines neuen und überraschenden Zusammenhangs **unter den** Details der Beobachtung, die nicht im Hinblick auf ein Allgemeines betrachtet werden müssen. Ginzburg konstatiert solche Diagnostik aus dem Detail auch für Historiker: »Wie die medizinische Erkenntnis ist auch die Erkenntnis der Geschichte indirekt, durch Indizien vermittelt, konjunktural.«²¹

Auch im Film von Imbert ist eine zwar in Dokumenten vorliegende, aber nicht zu einem historischen Kontext versammelte Geschichte als konjekturales Verfahren angelegt. Als unaufhörliches Denken im historischen Prozess. Wenn er auf zwei Postkarten unter dem Titel »arrivée des réfugiés« mit identischen Einstellungen auf den Bahnhof von Bram stößt, auf denen gezeigt wird, wie Hunderte von Flüchtlingen aus einem Zug ausgeladen werden, macht er darauf aufmerksam, dass

20 Vgl. Carlo Ginzburg: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, 7-44.

21 Ebd., 20.

auf der einen Karte alle Türen des Zuges offen, auf der anderen alle geschlossen sind, und beginnt zu ermitteln, welche Zeiträume zwischen den Aufnahmen gelegen haben werden und wie viele Tausende von Flüchtlingen daher inzwischen durch die Bahnbeamten abgefertigt worden sein müssen. Imberts Film ist eine Schule des Sehens, der Aufmerksamkeit für Indizien auf den scheinbar konfektionierten Postkarten, aber auch auf den Blick ins zeitliche und räumliche *hors-champ*, da wo die Lager liegen.

Nach verschiedenen Postkartenbildern des Strandes bei Argelès, Aufnahmen vom heiteren Strandleben im mehr oder weniger kontrastreichen Schwarzweiß der dreißiger und vierziger Jahre, und in schrillen Agfacolorontönen der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre, gibt es eine wiederum leicht ruckende Super-8-Aufnahme, in der starker Wind den Sand aufwirbelt, die Horizontlinie unscharf werden lässt, die bunten Sonnenschirme zucken lässt und die Sonnenbadenden aufscheucht. Angesichts dieser Strandbilder, sagt Imbert zuerst, erschienen ihm alle jene Nachrichten über die Lager, die er gesammelt habe, unwirklich: »Tout ce que j'avais pu lire ou entendre sur des camps semblait tout à coup complètement irréel.« Nach einer langen Pause spricht er dann über Berichte aus dem Lager bei Argelès, in denen vom Wind die Rede ist und einer bestimmten Bestrafung von Häftlingen, die in einer Art Käfig dem scharfen Sandsturm ausgesetzt wurden. Das Album erzählt eine Film-Geschichte des Windes und eine der Empfindlichkeit zugleich.

II.3 Topologie

Das paradoxe Gedächtnis des Films, das im Kino immer aus der Zukunft auf uns zu kommt, ist dem eines Albums in verschiedenen Aspekten vergleichbar. Obwohl Album und Film gleichermaßen in zeitlicher Richtung zu funktionieren scheinen, obwohl Anfang und Ende in beiden emphatisch markiert sind, provozieren beide eine topologische Ordnung der Wahrnehmung eher denn eine chronologische. Beide operieren relational, in Beziehung zu einer Zeit der Erinnerung. In dem Maße, wie die Montage einem Film neue Bilder hinzufügt, verlangt sie eine erneute Betrachtung der bereits projizierten.

Auch das Album evoziert die Wiederholung, das immer neue Durchblättern oder Durchhören unter verschiedenen Bedingungen, die sich dann selbst in die Erinnerungsstruktur des Albums eintragen: die Lieblingsseiten knittern, die Lieblingsrillen knistern sich ins Material. In die Serie der Bilder wird damit durch die Betrachtung historische Zeit als persönliche eingetragen. Solche Spuren des Gebrauchs, sichtbar als Kratzer und Knicks in Film- und Videokopien, lassen sich für eine digitale Version, auf der Imberts multiformatiger Film vertrieben wird, kaum nachweisen. Er trägt der Struktur durch Wiederholungen und neue Anordnungen von Bildern in der Montage Rechnung. Solche mäandernde Montage bestimmt viele essayistische Filmformen, sei es im Sinne dialektischer Montage nach Sergej

Eisenstein, die aus der Kontrastierung von Bildern Gedanken schlagen will, oder in der Tradition der Intervalle, wie Dziga Vertov sie konzipierte, in denen Serialität und Rhythmus der Bilder gegen eine zugrundeliegende Metrik gesetzt sind und wiederum aus, dem Weiß des Films als Medium die Wahrnehmung neuer Zusammenhänge entsteht. Es ist das Kino, das sich auf diese Weise in die Wahrnehmung einträgt und das Gedächtnis umschreibt.²²

Imberts Film nimmt in der Montage immer wieder Postkarten auf, die schon einmal gezeigt worden waren, um sie in neuen Konstellationen aus einer anderen Perspektive zu sehen zu geben. Am Ende des Films, wenn deutlich wird, dass die Wege der Flüchtenden in die Freiheit führen, wird man die singenden Spanienkämpfer auf einer der ersten Postkarten anders sehen und wird sich selbst und den eigenen Blick auf diese Postkarten aus einer Beobachterposition betrachten. Der eigene Blick wird in diesem Film wie in anderen essayistischen Formen historisch, bevor er sich ändert.

Am Ende des Films kursieren die Postkarten, als Einzelne, unter den Flüchtenden in Sangatte, die ihre eigene Situation mit denen der abgebildeten Milizen des spanischen Bürgerkriegs vergleichen und eine weitere Schicht der Migrantengeschichte anlagern. Hier beginnen die alten Postkarten Spuren der wiederholten Betrachtung zu sammeln. In dem Maße, wie sie abgeblättert, abgegriffen sind, hat sich eine Geschichte der Flüchtlingslager in Frankreich darauf abgelagert. Die Figur der Postkarte verstärkt die repetitive Zeitstruktur und setzt sie in den Kontext der Sichtbarkeit: ein Medium, das, wie Derrida schreibt, zirkuliert »wie ein offener aber unlesbarer Brief.«²³ Das Wissen der Postkarten von Le Boulou muss zirkulieren, um historisches Wissen zu werden.

Die entleerte Oberfläche, auf der Imbert Geschichte sichtbar macht, der leere Raum des Sehens, in dem die Bilder zueinander konstelliert werden, ist nicht nur durch den Ton und feste Kamera-Einstellungen auf schwarzen Untergrund gesetzt, auf dem die Postkarten auftauchen. Sie wird vor allem durch eine leere Zeitstruktur hergestellt, eine leere Dauer, aus der der Film seine heterogenen Eigenzeiten generiert. Auch das geschieht als Überraschung der Wahrnehmung, etwa in den stillen Strandansichten, die durch die Super-8-Aufnahme unterbrochen werden, oder durch sehr lange Einstellungen aus einem fahrenden Zug, die die unbeschreibliche Weite des Midi in unendlichen Variationen von Farbtönen nahelegen, aber auch die Frage aufwerfen, was und wie man sieht, wenn man Lager übersieht. Eine weitere Desorganisation homogener Zeit geschieht dadurch, dass nach langen seriellen Bildmontagen dreimal, unvermittelt, Personen in synchronen Videoaufnahmen eingeschnitten sind, die ihre Geschichte vor der Kamera erzählen. Nicht

22 Vgl. Ute Holl: »Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um!«. Modelle und Montagen filmischer Bildatlanten«, in: *Der Bildatlas im Wandel der Künste und Medien*, hg. v. Sabine Flach/Inge Muenz-Koenen/Marianne Streisand, Zentrum für Literaturforschung Berlin, München 2005, 251-270.

23 Jacques Derrida: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits* 1, Berlin 1982 und 1987, 18.

Authentifizierung von Augenzeugen ist der Effekt dieses Verfahrens, sondern die Unterbrechung der Zeit der Wahrnehmung, die sich gegen die chronologische Zeit wendet.

Obwohl das Album als Postkarten- aber auch als Fotoalbum damit gewissermaßen eine vormoderne Ästhetik in die Zeit der Rezeption reproduzierbarer Kunstwerke trägt, ist Kinoästhetik im Hinblick auf Zeitentwürfe der des Albums verwandt. Auch in historischen Kinoformen geht der Wunsch, zu konservieren und zu archivieren, mit einer antizipierenden Perspektive auf Zukunft einher und da mit einem Moment blinder Naivität, Bilder festhalten zu können und zu präparieren für eine Zukunft, die dann freilich ganz anders, mit anderen Augen, in anderen Geschwindigkeiten, Reaktions- und Aufmerksamkeitsspannen und Fragestellungen auf die Vergangenheit blicken wird. Für das Kino wird Walter Benjamins Aufforderung an wahre Historiker, zu lesen, was nie geschrieben wurde, umzuwandeln sein in ein Sehen dessen, was nie abgebildet wurde.²⁴

Ein Album ist eine sehr materielle Sendung in eine nicht mehr teleologisch entworfene Zukunft, in eine Zukunft, die radikaler Kontingenz ausgesetzt ist: Das Anfertigen von Alben – seien es Fotoalben oder andere inszenierte Anordnungen von Dingen unter dem Aspekt eines geschützten, exklusiven, idyllisch oder kitschig konzipierten, meist privaten Raumes – korrespondiert zugleich mit der Ahnung eines Diskontinuierlichen in der Geschichte, mit der Möglichkeit eines Einbruchs in die homogen hingeblickte Zeit, mit der Antizipation einer Katastrophe, in der man sich wird zurückerinnern wollen an eine intakte Welt, wie sie in der Ordnung des Albums konserviert ist.

Unter dem Produktionsjahr von Imberts Films *No pašarán, album souvenir*, 2003, kristallisiert sich eine längere Geschichte aus. Nicht nur hat der Autor seit seiner Kindheit das Rätselhafte des Fotoalbums verfolgt, sein Film dokumentiert eine bereits zehn Jahre dauernde Suche nach fehlenden Elementen der Bilderreihe; und jene Bilder, nach denen der Film als nach verlorenen Blicken sucht, migrieren selbst schon sehr viel länger. Es sind, wenn man so will, Bilder im Exil, die keinen festen Ort in der Geschichte gefunden haben, fliegende Albumblätter. Auch der Film wird ihnen keinen festen Platz in einer historisch gesicherten Chronologie zuordnen, sondern vielmehr das Flüchtige und Veränderbare geschichtlicher Ordnungen selbst in den Blick rücken, im Jahr der Schließung des Lagers von Sangatte, mit der Tausende von Flüchtlingen frei gesetzt aber nicht befreit werden.

24 Vgl. Walter Benjamin: »Anmerkungen« (Anm. 2), 1238.

II.4 Migrierende Gedächtnisse

Das Album ist eine bewegliche, transportable, durch den individuellen Gebrauch charakterisierte und also äußerst instabile Form geschichtlicher Aneignung. Jede Benutzung des Albums verändert dieses. Ein Album ist somit das genaue Gegenteil eines *immutable mobile*, eines unveränderlichen mobilen Elements, wie Bruno Latour es als medientechnisch globalisierende und übertragungsneutrale Wissensorganisation der Neuzeit diagnostiziert hat. Solche Wissens Elemente, die aus Netzwerken generiert werden, müssen, nach Latour, mobil, stabil und kombinierbar sein, damit das Wissen der Welt unbeschadet zurückgebracht werden kann, nach Hause, in die Rechenschaftszentren, die daraus Wissenschaft machen.²⁵ Alben funktionieren genau andersherum, sie gehen mit jedem mit, wandern an die Ränder, bleiben liegen, werden von Falschen aufgegriffen, von Händlern auf dem Flohmarkt gehandelt, ändern ihre Bedeutung unter jedem neuen Blick und zersetzen durch ihre rätselhafte Ordnung, was man meint, gewusst zu haben: von der Familie, der Reise, der Geschichte. Es ist diese Struktur, die sie mit den unsteten Wegen und Sendungen von Postkarten verbinden, die ihrerseits die Wege verbürgten Wissens unterwandern und umlenken, gerade weil sie sichtlich nichts verbergen. Imbert in seinem Film konzidiert ganz am Anfang, dass er den exakten Ort des Lagers von Le Boulou nicht gefunden haben wird. Dafür hat er sich auf den Trajektorien der Postkarten herumgetrieben. Und hat uns mit dem Postkartenalbum adressiert. Bei den Postkarten aus Le Boulou handelt es sich um solche, die offenbar nicht zum Versand gedacht waren, sondern, wie ein Händler erklärt, zur Erinnerung für die Flüchtlinge. Zum Sammeln in einem Album, das aber im Falle von Imberts Geschichte seinen eigenen Weg eingeschlagen hat. Sich seine eigenen Adressaten sucht: darunter uns, die zufälligen Zuschauer des Films.

Am Ende wird eine Händlerin in Marseille, bei der sich Imbert nach »cartes des camps de concentration« erkundigt, ihm einen Satz, ein Heft, ein Album von Postkarten aus Mauthausen zur Erinnerung an das Konzentrationslager geben. Diese reproduzierten Fotografien wurden teilweise von SS-Leuten aufgenommen, während das Lager, das durch Arbeit im Steinbruch die Gefangenen systematisch vernichtete, noch in Betrieb war, und teilweise von Alliierten nach der Befreiung. Alle Aufnahmen sind gleichermaßen weiß umrahmt, wie Postkarten eben damals ausgestanzt wurden, nicht nur in Frankreich. Jenes Album aus Mauthausen ist vollständig. Imbert hält alle 25 Karten in der Hand. Einige zeigt er als Teile des Filmalbums. Unter den Häftlingen, heißt es in der Legende des Kartensatzes, seien auch 6502 Republikaner aus Spanien gewesen. Imbert liest Zahlen, ungerührt wie Lanzmann in seinen Filmen. Zuletzt erzählt er von der letzten Karte des Films: ein Transparent, das, über dem Lagertor aufgespannt, den Amerikanern entgegenwehte, als sie es im Mai 1945 befreien wollten, ein Gruß der spanischen Anti-

25 Bruno Latour: »Die Logistik der immutable mobiles«, in: *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, hg. v. Jörg Döring u. Tristan Thielmann, Bielefeld 2009, 111–144, 131 ff.

faschisten an die Kräfte der Freiheit. Dieses Bild sehen wir nicht. Dieses Bild gibt es nicht, nicht als Postkarte. Nicht die Vollständigkeit des Fotoalbums aus Marseille, sondern die Aufmerksamkeit für die Bilder, die fehlen, macht den Sinn des Films. Wer Sender, wer Adressat von Postkarten ist, die jeder entziffern, aber kaum jemand lesen kann, wirft Imbert als Frage der Historiographie auf: Was wird durchkommen, was wird aufgehoben werden, wie wird Geschichte ihren Verwaltern, ihren Siegern abgeknöpft werden können. Alben, Filmmontagen und Postkarten lagern Wissen durch ihre Zirkulation an, generieren es durch Distribution, Zerstreung, in alle Welt, in den gleichen Formen. Aber anders als tropologische Analysen historische Diskurse möchten, geht es nicht um ein Verstehen der Geschichte, sondern darum, das Verständnis für deren Katastrophen zu irritieren, und zwar weiträumig: »[D]enn wenn die Postkarte eine Art offener Brief ist (wie alle Briefe)«, schreibt Derrida, »dann kann man, in Friedenszeiten und unter bestimmten Regimen, immer versuchen, sie unentzifferbar zu machen, ohne ihrer Beförderung zu schaden.«²⁶ Aufmerksamkeit für Wege der Beförderung nämlich gestattet, aus dem Schicksal Geschichte zu machen.

26 Derrida: *Postkarte* (Anm. 23), 47.

Matthias Bickenbach

Die Enden der Alben

Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Schitte

In nuce. – Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.

Adorno⁴

I. Heiße und kalte Alben.

Probleme der Begriffsverengung durch das Fotoalbum

Alben sind Dispositive: Räumliche Ordnungssysteme für Vorgefundenes. Ihr Raum eignet sich Material an und strukturiert es neu. Dabei bestimmt die Anordnung des Integrierten seinen Wert, indem die Zusammenstellung Sinn generiert. Aus den Zusammenhängen des Alltags und der Biografie des Sammelnden werden nicht nur Bilder herausgelöst und rekombiniert. Auch eigene und fremde Texte können das Angeordnete kommentieren und als Zusammenhang herausstellen. Doch stets bleibt das Dispositiv, die Form der Zusammenstellung selbst, das, was ein Album auszeichnet.²

Erst unter einer solchen allgemeinen und abstrakten Bestimmung des Albums als Medium kann deutlich werden, dass der vorherrschende Begriff als Fotoalbum und »Bilderbuch« eine Verengung auf eine bestimmte Form und Ordnung darstellt, die dem kreativen Potenzial und der historischen Vielfalt des Albums nicht gerecht wird. In der Tat generierte zwar die frühe Massenproduktion von Fotografien, vor allem im kleinen Format der Carte de Visite (ca. 6 × 9 cm), die der Portraitfotograf Disdéri 1854 erfand, mit ihrer Masse die Frage ihrer Aufbewahrung und Präsentation.³ So wurden zunächst Sammelalben und später, mit der Amateurfotografie, private Fotoalben zum Paradigma und zum Medium der bürgerlichen

1 Theodor W. Adorno: »Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben«, in: *Gesammelte Schriften* 4, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 2003, 253.

2 Zu dieser Perspektive und einer ausführlichen historischen Fallstudie bezüglich der Fotografien berühmter Zeitgenossen um 1860 vgl. Matthias Bickenbach: »Das Dispositiv des Photoalbums: Mutation kultureller Erinnerung«, in: *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte u. Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, 87-128.

3 Das Album empfiehlt sich als Begriff und Form schon früh der Sammlung von Fotografien. Vgl. etwa Franz Hanfstaengl: *Album der Zeitgenossen. Fotos 1853-1860*, hg. v. Christian Diener u. Graham Fulton-Smith, München 1975. Zum Kontext der frühen Fotografieproduktion vgl.