

Das Rahmen von Erinnerungen am Beispiel der Foto-Installationen von Christian Boltanski

Aleida Assmann

Die Frage, der ich im Folgenden nachgehen möchte, lautet: Wie verwandelt sich individuelle Erfahrung in soziale Erinnerung und, noch wichtiger: wie verwandeln sich heterogene Erfahrungen und Erinnerungen in ein vereinheitlichtes und gemeinsam geteiltes Gedächtnis? Ich möchte dafür auf einen Schlüsselbegriff der Gedächtnisforschung zurückkommen: das Framing, die Rahmung. Maurice Halbwachs, der Patron der sozialen Gedächtnisforschung, hat den Begriff des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ zusammen mit dem des ‚sozialen Rahmens‘ eingeführt. Aber nicht nur das kollektive, auch das individuelle Gedächtnis ist auf soziale und kulturelle Rahmen angewiesen: „Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, derer sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“ (Halbwachs 1992, 121) Diese Bezugsrahmen gehen noch weiter, da sie auch an der Struktur und Gestaltgebung der Erinnerungen selbst beteiligt sind. Da der Begriff der Rahmung zwar oft benutzt, aber selten näher erläutert und detailliert beschrieben wird,¹ nehme ich hier den Umweg über das Werk eines Künstlers, Christian Boltanski, um spezifische Operationen der Rahmung zu untersuchen und ihre Funktionsweise genauer zu beschreiben.²

Ent-Rahmung

In vielen seiner Installationen arbeitet der französische Künstler Christian Boltanski mit Porträt-Fotographien, die innerhalb der westlichen Kultur als ein zentrales Medium eingesetzt werden, um individuelle Identität abzusichern, Erinnerungen zu stützen und die Biografie zu beglaubigen. Boltanski stellt diese Portrait-Fotos nicht selber her, sondern sammelt sie in großem Stil, wo immer er sie findet: in eigenen Kästen und Schubladen, auf Dachböden, im Trödel, in Zeitungen und Archiven. Sie bilden das Rohmaterial, aus dem er neue Konstellationen und Konfigurationen zusammensetzt. In seinen Arrangements erscheinen die Fotos losgelöst von Namen, Jahreszahlen oder sonstigen Informationen. Durch die schiere Menge dieser Bilder werden die Betrachter mit einem Aufmerksamkeits- und Erinnerungsimperativ konfrontiert, der ins Leere geht. Es ist aber nicht nur die Fülle der Bilder, die die Besucher seiner Aus-

1 Der Begriff des Rahmens, den Halbwachs in die Gedächtnisforschung eingeführt hat, wurde unmittelbar vor ihm von anderen Philosophen und Soziologen thematisiert. Vgl. Ortega y Gasset: „Meditation über den Rahmen“ (1921) und Georg Simmel: „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ (1922).

2 Fotos der Arbeiten, auf die ich mich beziehe, sind in folgenden Katalogen abgedruckt: Semin/Garb/Kuspit 1997 und Gumpert 1994.

stellungen überwältigt, sondern gerade auch die Rahmenlosigkeit der Bilder. Ohne eine spezifizierende Referenz, d.h. die Rahmung durch Namen, Zahlen, Erzählungen und andere Informationen, werden diese exakten Fotos bedeutungslos.



Abbildung 1: *Images d'une année de faits divers. Sonnabend Gallery, New York (1973), 'Installation view, Sonnabend Gallery, New York, 1973'* (Flammarion, p. 41)

Siegfried Kracauer hat am Beispiel einer historischen Fotografie seiner Großmutter diesen Unterschied näher analysiert. Er kam dabei zu dem Ergebnis, dass die Fotografie, die mit ihrer detailgenauen Akkuratess jede Rüsche und Falte des Gewandes festhält, das Gegenteil von Erinnerung ist. Sie zeigt eine äußere Hülle, die die Qualität einer Mumie besitzt. Die Fotografie ist für Kracauer kein Medium des Erinnerns, sondern Indiz eines Erinnerungsverlusts. Die eigentliche Erinnerung wird von der Fotografie „wie unter einer Schneedecke begraben“. (Kracauer 1927/1963, 26) Die Fotografie, die von der menschlichen Gedächtniskraft abgelöst ist, wird zu einem Gespenst, das abgetrennt vom menschlichen Leben durch die Gegenwart geistert. (Kracauer 1927/1963, 31) „Diese gespenstische Realität ist unerlöst. Wir sind in nichts enthalten, und die Photographie sammelt Fragmente um ein Nichts. Die Photographie vernichtet (den Menschen), indem sie ihn abbildet; und fiel er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden. Die Züge der Menschen sind allein in ihrer ‚Geschichte‘ enthalten.“ (Kracauer 1927/1963, 32) Ganz im Sinne der von Kracauer vorgetragenen Argumentation gemahnen uns die von Boltanski gepflasterten Foto-Wände an Gespenster in einem Mausoleum des Vergessens.

Rahmung durch ein biografisches Narrativ

Private Fotografien halten immer nur isolierte Augenblicke fest. Aus dem flüchtigen *Moment* wird durch die Stillstellung der Fotografie ein potentiell bedeutungsvolles *Monument*. Das kann die Fotografie jedoch niemals Kraft ihrer puren Medialität leisten, sondern sie braucht dafür einen spezifischen Rahmen. Mit Rahmen ist nicht nur die ovale oder rechteckige Einfassung des Bildes gemeint, sondern auch eine Geschichte, eine Erzählung, die den isolierten Bildern einen inneren Zusammenhang

gibt. Um auf diesen unsichtbaren Rahmen einer kohärenzstiftenden Erzählung hinzuweisen, hat Boltanski ein interessantes Experiment geschaffen. Die Arbeit entstand 1972 und trägt den Titel *10 fotografische Porträts von Christian Boltanski 1946-1964*. Zu sehen sind zehn Fotos, die den Künstler als Kind und Jugendlichen zeigen. Die Einheit der Serie wird in diesem Fall aber gerade nicht durch die Identität des Abgebildeten verbürgt, sondern allein durch das Bildschema der Serie. Authentisch ist in diesem Falle überhaupt nur das letzte Bild, alle anderen sind an dieses angeglichen, indem die Körperhaltung des Motivs – stehende Person mit herabhängenden Armen – und vor allem der Hintergrund – sonnenbeschienener Weg mit Stufen im Grünen – übernommen wurden. Die zehn Bilder zeigen also nicht den Wandel einer Person, sondern zehn verschiedene und zum Teil sehr unterschiedliche Personen, die allerdings im Rahmen des kulturellen Bildschemas biografischer Serien die Einheit im Wandel zu verbürgen scheinen.

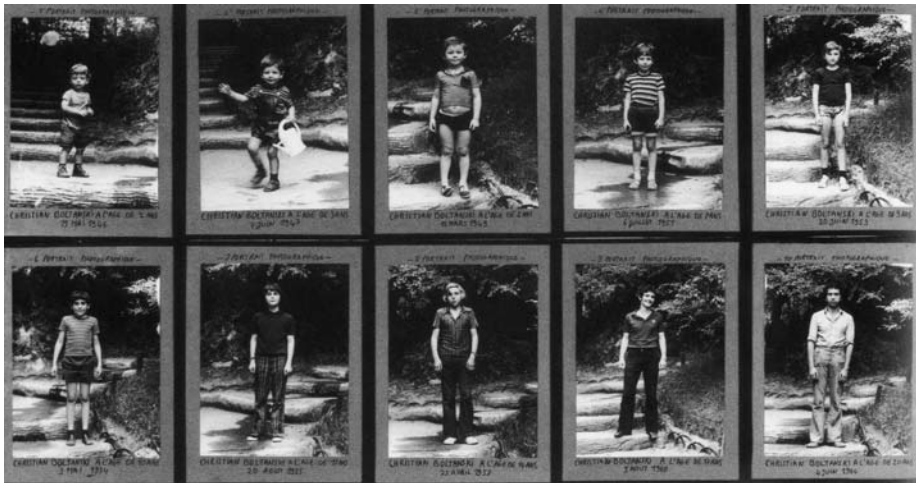


Abbildung 2: 'Ten photographic portraits of Christian Boltanski, 1946-1964, black and white photographs, mounted on board, frames, handwritten texts.' (1972) (Christian Boltanski, Phaidon Press, 1991, p.86)

Gleichzeitig macht Boltanski auf die Bedeutung der den Bildern beigegebenen Beigleittexte aufmerksam. Der Zeitausschnitt 1946-1964 suggeriert eine exakte Chronologie, könnte aber auch durch eine spielerische Umstellung der Zahlen zustande gekommen sein. Die Beischrift wird als autoritative Leseanweisung übernommen, was dazu führt, dass die erheblichen Variationen zwischen den Bildern – in die Serie wurde auch ein blonder Jüngling aufgenommen – automatisch ausgeblendet werden. Die Rezeption von Fotografien, das macht uns Boltanski bewusst, wird also von vielen Faktoren gesteuert. Dazu gehören die verinnerlichteten Annahmen über ihren dokumentarischen Wert sowie kulturell vorgeprägte Bildschemata, aber auch Beischriften, die als Dekodierungsanweisungen in aller Regel fraglos übernommen werden.

Mit dieser Arbeit ist die Grundfrage nach dem Zusammenhang von Bild und Zeit, Erinnerung und Identität gestellt, deren philosophische Vorgeschichte bis ins 18.

Jahrhundert zurückreicht. In einem Essay über menschliche Intentionalität hat Gottfried Wilhelm Leibniz die Erinnerung als jene Kraft definiert, die jedes einzelne Seiende mit dem ganzen Universum verbindet, die jegliche Gegenwart mit der Zukunft schwanger gehen und mit der Vergangenheit beladen sein lässt und die auch das Individuum als in sich identisch konstituiert. Während auch der englische Philosoph John Locke die personale Identität ganz im Sinne von Leibniz über den Wandel der Zeit hinweg mithilfe der Brückenfunktion der Erinnerung etablieren wollte, verweigerte sich sein Landsmann David Hume solchen Konstruktionen, die er als ‚Fiktion‘ zurückwies. Boltanskis künstlerische Operationen stehen, wenn man so will, in der Tradition des großen Skeptikers Hume, der zu Lockes Identitätsbegriff kritisch angemerkt hat: „Wir erfinden ein Kontinuum in unserer sinnlichen Wahrnehmung, um den Bruch zu kaschieren; wir erfinden eine Seele, ein Selbst, eine Substanz, um den Wandel unsichtbar zu machen.“³ Dieses Kontinuum ist nichts anderes als eine Rahmung in Form einer imaginativen Zutat zu den Bildern; in diesem Falle springt das autobiographische Narrativ der ‚Identität im Wandel‘ ein. (Vgl. auch: Lemmon/Moore 2001)

Autobiografisches Rechnern, so betonen Psychologen und Soziologen, ist eine Bewusstseinsleistung, die Menschen nicht naturwüchsig beherrschen, sondern die sie innerhalb von Kulturen in konkreten sozialen Kontexten erlernen. Sie sprechen in diesem Zusammenhang von ‚conversational remembering‘ oder ‚memory talk‘ und bezeichnen damit eine Sprechhandlung, die Erinnerungen in der Kommunikation aufbaut und durch Zirkulation aufrechterhält. (Middleton/Edwards 1990, 23-45) In dieser Kommunikation, die bevorzugt anhand der Betrachtung von Fotoalben stattfindet, werden Erzählungen (auch in Form erstarrter Anekdoten, Anspielungen und Schlüsselworte) produziert und eingeübt, die die Fotos rahmen und damit den Schatz eines gemeinsamen Familiengedächtnisses bilden.

Rahmung durch das Familiengedächtnis

Das individuelle Gedächtnis bezieht sich nicht ausschließlich auf die eigene Lebensspanne, sondern ist immer schon in den größeren Horizont des Familiengedächtnisses eingebunden. Innerhalb der Familie entwickeln wir unser eigenes autobiografisches Gedächtnis, das ja nicht nur auf selbst Erlebtem beruht, sondern notwendig auch ein durch Erzählungen angereichertes und angeeignetes Gedächtnis ist. Dieses Familiengedächtnis baut sich durch die zeitliche Überlappung mehrerer Generationen auf, die miteinander eine Erzähl- und Erinnerungsgemeinschaft bilden. In der Regel sind es drei Generationen, die sich begegnen bzw. voneinander wissen, womit sich der Zeithorizont des Familiengedächtnisses auf circa achtzig bis hundert Jahre ausdehnt. Danach löst sich das Familiengedächtnis „naturgemäß“ immer wieder auf und macht im fließenden Übergang den Erinnerungen nachfolgender Generationen Platz. Natürlich geht nicht sofort alles verloren, was mit diesem Leben verbunden war: Objekte wie Möbel, Briefe oder Fotografien bleiben zurück, die dem Familiengedächtnis auch über die Schwelle von drei Generationen hinweg als Erinnerungsstützen dienen könn-

3 “In order to justify to ourselves this absurdity, we often feign some new and unintelligible principle, that connects the objects together, and prevents their interruption and variation. Thus we feign continu’d existence of the perceptions of our senses, to remove the interruption, and run into the notion of a soul, and self, and substance, to disguise the variation.” (Hume 1969, 302).

ten. Doch besteht hier ein deutlicher Unterschied zwischen der Persistenz der materiellen Überreste einerseits und den lebendigen Erinnerungen andererseits, die nur durch systematisch wiederholte sprachliche Kommunikation aufrechterhalten werden können.

Zur „nostalgischen Dimension“ von Familienfotos kommt die „memoriale Dimension“ hinzu, denn eine Fotografie ist oft auch die letzte Spur, die von einem menschlichen Leben übrigbleibt. Die verstorbenen Familienmitglieder bleiben solange integraler Bestandteil des kollektiven Familiengedächtnisses, wie sie gerahmt auf dem Sekretär oder Kaminsims stehen, ihre Namen bekannt sind und affektive Bande zu ihnen aufrecht erhalten werden, weil Fragmente ihrer Biografie noch im Umlauf sind. Marianne Hirsch hat in ihrem Buch *Family Frames* für diese vermittelte und vermittelnde Erinnerungskraft der Fotografien den Begriff *postmemory* geprägt; er verweist auf ihre Rolle in der intergenerationellen Weitergabe von Erinnerungen innerhalb der Familie. (Hirsch 1997, 22) Die Bedeutung und Aura solcher Fotografien ist besonders dort stark und prägend, wo es sich dabei um traumatische Lücken wie zum Beispiel um im Holocaust ermordete Familienangehörige handelt, deren letzter Stellvertreter ihrer gewaltsam ausgelöschten Existenz die Fotografie selber ist. Diese abwesenden Toten verblassen nicht und fallen nicht aus dem Rahmen des Familiengedächtnisses heraus, sondern sitzen in den Familien, wie es in einem Erinnerungsroman ausgedrückt wird, weiterhin „mit am Tisch“. In diesem Fall gehen für die zweite und dritte Generation in die Fotografie indirekte Formen der Familienkommunikation mit ein; das „Nach-Gedächtnis“ der Fotografie ist für sie mit traumatischen Konnotationen aufgeladen, obwohl die Erinnerungen über ihre eigene biografische Reichweite hinaus gehen. Diese unausgesprochene ‚Erinnerung‘ der älteren Generation greift in diesem intergenerationellen Transfer auf die Jüngeren über und verwandelt sich in diesem Prozess in obsessive Imagination der jüngeren Generation.

Jede Fotografie, so könnte man einwenden, produziert ein „Nach-Gedächtnis“. Von Gedächtnis und „memorialer Dimension“ der Fotografie können wir allerdings nur dann sprechen, wenn diese auch in einen sozialen Kommunikationsrahmen eingebettet ist. Außerhalb solcher Rahmen beweisen und bezeugen Fotografien nichts. Wenn sie anlässlich von Wohnungsaufösungen auf dem Flohmarkt landen, beweisen sie nur noch eines: dass sich das Familiengedächtnis, das sie einst gerahmt und gestützt hat, aufgelöst hat. Das Familiengedächtnis, um es zu wiederholen, ist nichts Stabiles, es ist – im Gegensatz zum kulturellen Gedächtnis – nicht auf Ewigkeit hin angelegt. Es hat seine unerbittlichen Halbwertszeiten. Die materiale Speicherkraft der Fotografie bleibt zwar erhalten: Die abgebildeten Personen sind noch zu *erkennen*. Doch ihre memoriale Kraft ist ausgelöscht: Es lässt sich niemand mehr *wiedererkennen*.

Boltanskis künstlerischer Gebrauch und Wiedergebrauch von Familien- und Personenfotografien bringt uns nachdrücklich diese Erosion des Gedächtniswerts ungerahmter Fotografien zu Bewusstsein. Seine ins Großformat gebrachten Abzüge dienen dabei gerade nicht, wie vordergründig suggeriert, der Steigerung von Bedeutung und Aufmerksamkeit, sondern eher der Inszenierung des Vergessens. Durch die amorph fleckige und gerasterte Schwarzweißstruktur der Fotografie schimmert das Nichts hindurch; Gesichter lassen sich kaum noch erkennen, geschweige denn wiedererkennen. Darüber hinaus, und davon soll im Folgenden die Rede sein, interessiert sich Boltanski aber gerade auch für Möglichkeiten einer sozialen und kulturellen Wieder-



aufladung von Bildern. Indem er die gesammelten Fotografien noch einmal abfotografiert, rahmt und in neue räumliche Konstellationen einbringt, eignet er sie sich künstlerisch an und produziert damit auf seine Weise ein auratisches „Nach-Nach-Gedächtnis“.

Abbildung 3: Double-page spread from the artist's book "Le Lycee Chases: classe terminale du Lyceé Chases en 1931: Castelgasse, Vienne" (Chases High School: senior class of the Chases High School in 1931: Castelgasse, Vienna), 1987 (Flammarion, p. 104)

Rahmung durch Bilder-Rahmen

Boltanski hat die Operation des ‚framing‘ auch von ihrer materiellen Seite her beleuchtet. Aus einem eigenen Klassenfoto aus dem Jahre 1951 hat er einzelne Köpfe der in Reih und Glied versammelten Schulkinder herausfotografiert und in Blechrahmen eingefasst. Diese Köpfe, an die er sich selbst, wie er gesteht, schon nicht mehr erinnern konnte, die für ihn also gewissermaßen bereits „gestorben“ waren, hat er in geometrische Kompositionen aus Blöcken von gerahmten monochromen Papieren in den Farben Rot, Gold und Grau eingefügt. Die Installation, die den Titel *Monuments* (1985) erhielt, unterstrich die memoriale Dimension der Fotografien durch eine sakral anmutende Komposition und Beleuchtung. Durch Kerzen, verkabelte Spotlights und Klemmlampen hat er dabei nicht nur das Lenken der Aufmerksamkeit auf etwas, sondern gewissermaßen auch die Tätigkeit des Erinnerns selbst (als synaptische Vernetzung feuernender Neuronen) optisch in Szene gesetzt. In einer anderen Serie, wo es um jüdische Schulklassen-Fotos aus den dreißiger Jahren geht, die ihrer Zukunft auf brutalste Weise beraubt wurden, macht er diese gewaltsam abgebrochenen Biographien in seiner Rahmung durch einen unauflösbaren Verbund von Aufhellen und Abdunkeln sinnfällig. Die Lampen sind so angebracht, dass sie die Gesichter gleichzeitig beleuchten und verdecken. Erinnern und Vergessen greifen bei dieser Rahmung ineinander. Der ethische Imperativ zu erinnern entzündet und bricht sich an dem mörderischen Impuls der Vernichtung so vieler hoffnungsvoller Individuen.

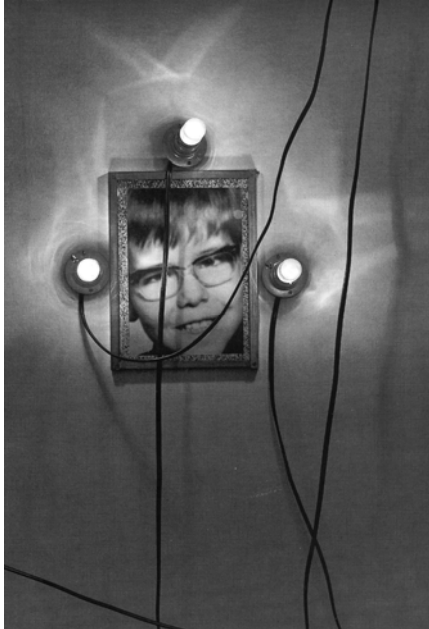


Abbildung 4: Monuments (1): “The Children of Dijon”, from ‘Inventory’ 1991, black and white and colour photographs, tin boxes, light bulbs, wire. Photographs: 20.5x15cm each. Installation, Vancouver Art Gallery, 1989’ (Phaidon, p. 95)

Abbildung 5: Monuments (2): “The children of Dijon” 1986, Galérie Grusel-Hussenot, Paris, 1986’ (Flammarion, p. 81)

Rahmung durch auratische Gedächtnis-Orte

Die ins Sakrale deutende Komposition und Auratisierung der Kinderfotos ließ es als nur folgerichtig erscheinen, dass Boltanski für seine Installationen auch Kirchenräume wählte wie die Kapelle von Salpetrière in Paris (1986) oder die Kirche Saint Eustache (1994), ebenfalls in Paris. Die Kirche mit ihren an den Wänden aufgestellten Grabskulpturen und Steintafeln ist ein einzigartiger Memorialraum, der

Jahrtausende übergreift. Die Kirche ist nicht nur der Inbegriff einer zeitüberdauernden und Ewigkeit symbolisierenden Architektur, sondern auch der Raum eines kulturellen Funktionsgedächtnisses, in dem religiöse Tradition transgenerationell erneuert wird, indem sie liturgisch über die Jahrhunderte hinweg praktiziert wird. In eklatantem Kontrast zu dieser Memorialarchitektur stehen die anonymen und ephemeren Kindergesichter. Hier möchte man in leichter Abwandlung ein berühmtes Gedicht von Ezra Pound zitieren:

*The apparition of these faces in the church
Petals on a wet black bough.*

Rahmung durchs Archiv

Das Archiv ist das wohl wichtigste Format von Boltanskis Installationen. Im Gegensatz zum auratischen Kirchenraum, der ein Raum des kulturellen Funktionsgedächtnisses ist, ist das Archiv ein Raum des kulturellen Speichergedächtnisses. Archive gibt es in allen Schriftkulturen; sie enthalten das Wissen, das die Macht stützt, legitimiert und ihre Handlungsorientierung festlegt. Extreme Beispiele für *politische* Archive, die Herrschaftswissen definieren und bereitstellen, sind nicht zuletzt die Akten der Inquisition und die Stasiakten. Die *historischen* Archive sind demgegenüber eine neue Errungenschaft des Historismus, die nicht älter ist als die Französische Revolution. Sie sammeln ein und beherbergen (wie auch die historischen und ethnografischen Museen) umgekehrt dasjenige, was keine unmittelbare Bedeutung mehr für die Gegenwart hat, aber auf eine erst noch näher zu bestimmende Art doch noch von Interesse ist. Die historischen Archive sind die Grundlage eines historischen Wissens, das historische Neugier befriedigt und für eine unbefristete Zukunft bereitgestellt wird. Das Archiv ist die Grundlage dessen, was einst in der Zukunft noch über unsere Gegenwart gesagt und gewusst werden kann. Die Objekte, die ins Archiv gelangen, haben ihren ursprünglichen „Sitz im Leben“ verloren; doch trotz ihres Funktionsverlusts für die Gegenwart wird ihnen – wenn sie als wichtig genug eingestuft werden – der zweite Kontext eines Nach-Gedächtnisses geboten und damit die Chance eines zweiten Lebens und damit einer enormen Existenzverlängerung eingeräumt.

Was in den historischen Archiven lagert, wird materiell konserviert und katalogisiert; es wird auf diese Weise zugleich Teil einer Ordnung, die seine Wiederauffindung möglich macht. Die Informationen, die im Archiv lagern, sind vorhanden und verfügbar, aber nicht gedeutet. Die Aufgabe der Deutung geht über die Kompetenz der Archivare hinaus. Es ist die spezifische Aufgabe der Wissenschaftler oder Künstler, die Bestände der Archive zu sichten und Objekte durch ihre Deutung oder Bearbeitung für die Forschung oder das kulturelle Funktionsgedächtnis, an dem die Gesellschaft partizipieren kann, zurückzuerobern. Die Institution des Archivs ist deshalb Teil des kulturellen Gedächtnisses, jedoch nicht in ihrer aktiven Dimension der Erinnerung, sondern in ihrer passiven Dimension der Latenz und des reinen Speicherns.



Abbildung 7: “Réserve: Détective”, 1988, Installation view, “Inventar”, Kunsthalle Hamburg, 1991’ (Flammarion, p. 129)

Eine Vorstufe des Archivs sind Dachkammern und Kellerräume. In diesen dezentralen Depots herrscht in der Regel allerdings keine bewusste Auswahl und Ordnung, vielmehr handelt es sich um Sedimentierungen dessen, was der Aufmerksamkeit entzogen und in Vergessenheit geraten ist. Weitere Stationen des sozialen und kulturellen Vergessens sind der Flohmarkt und der Müll. Rückstände von Wohnungsaufösungen und Nachlässen, um die sich niemand kümmert, werden entweder entsorgt und spurlos vernichtet oder landen im Trödel, wo Boltanski einige seiner Fotoalben erworben hat. Dort werden dann die materiellen Rückstände eines aufgelösten Familiengedächtnisses in alle Winde zerstreut und gehen möglicherweise in neue Sammlungen ein, aus denen sie unter Umständen auch den Weg ins Archiv finden können. Das kulturelle Gedächtnis umfasst also Formen und Praktiken des Entsorgens und Vergessens ebenso wie Institutionen des Speicherns und Erinnerns. Entscheidend bleibt dabei jedoch die grundsätzliche Möglichkeit, dass Verlorenes und Vergessenes, sofern es nicht materiell zerstört ist, noch einmal ins kulturelle Gedächtnis zurückgeholt werden kann.

Genau diese Grundfragen der Möglichkeit bzw. der Unmöglichkeit der Rückholung des bereits Vergessenen und Ausgelagerten in die lebendige Erinnerung sind ein zentrales Thema von Boltanskis Installationen. Sein künstlerisches Format des Archivs suggeriert alle Aspekte des *Speicherns* wie Auswahl, Konservierung, asepti-

scher Sauberkeit, makelloser Ordnung, Übersicht, Kontrolle und Rückrufbarkeit. Diese Verheißung hängt allerdings am Rückgrat des Archivs, dem Katalogsystem, das Boltanski nicht übernimmt. Er baut keine Archive auf, sondern zitiert lediglich die Form des Archivs; er speichert nichts, sondern inszeniert den Gestus des Speicherns. Seine Inventare, losgelöst von Namen und Schrift, den unersetzlichen Medien des Registrierens, erschließen nichts. Seine Archive sind reine Fassaden; die Hohlräume dieser Archive, die gestapelten, patinierten Blechbüchsen und die in großen Regalen sortierten Pappschachteln, sind leer.

Rahmung durch innere Bilder

Boltanskis große Archiv-Installationen, die er unter dem Titel *„Les Suisses morts“*, bzw. *„Die Toten Schweizer“* zusammengestellt hat, machen uns aufmerksam auf die Tatsache, dass die Auswahlkriterien des kulturellen Gedächtnisses unklar geworden sind und die Speicherkapazität der Archive grundsätzlich die Grenze dessen überschreitet, was überhaupt noch in menschliche Erinnerung, sei sie individuell oder kollektiv, rückübersetzbar ist. Die Ausstellung präsentiert Archive vieler unbekannter Gesichter, für die wir keine kulturelle Erinnerungs-Kategorie haben. Gleichzeitig produziert sie noch etwas anderes mit, nämlich die inneren Bilder der Betrachter, die diese selbst in die Ausstellung hineinbringen. Was immer wir wahrnehmen, ist nämlich bereits durch innere Bilder gerahmt, die wir mit uns herumtragen. Sie stellen die notwendigen Schemata, die Vorprägungen bereit, durch die hindurch wir überhaupt etwas wahrnehmen. Die Ausstellungswände und -gänge, die mit den Passfotos ‚toter Schweizer‘ gepflastert sind, kollidieren in der Imagination der Besucher automatisch und unausgesprochen mit den inneren Bildern von Millionen ermordeter Juden, die sich geradezu reflexartig als Hintergrundfolie einstellen und die Wahrnehmung verwirren. Diese imaginären Bilder schaffen einen Assoziations- und Resonanzraum, in dem gerade das zum Gegenstand der Wahrnehmung und des Nachdenkens wird, was gar nicht ausgestellt ist. Boltanski macht uns auf diese Weise aufmerksam auf die unbewusste Rahmung der äußeren durch innere Bilder und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das, was er gerade nicht zeigt.

Zusammenfassung

In seinen Installationen stellt Boltanski nicht nur die ineinander greifenden Mechanismen des Erinnerns und Vergessens heraus, sondern macht uns auch auf die Stufen der Verwandlung von individuellen Erfahrungen zu kollektiven Symbolen aufmerksam. Der in der Gedächtnisforschung wiederholt bemühte aber notorisch unterbelichtete Begriff der Rahmung lässt sich anhand seiner Arbeiten näher entfalten und illustrieren. Die Stabilisierung von Erinnerungsbildern geschieht zunächst durch primäre Konstruktionen der Rahmung. Dazu gehören lebensweltliche Milieus sowie biographische Narrationen und Familien-Erzählungen, die einzelne Ereignisse und Bilder auswählen, mit Bedeutung belegen, kommunizierbar machen und in ihrer Vielfalt zusammenhalten. Sekundäre Formen der Rahmung treten ein, wenn das stabilisierende primäre Band des Milieus und der Erzählung zerrissen und das grundlegende Insider-Wissen abhanden gekommen ist. Die Auswahl materieller Bilder und Relikte und ihre Überführung in neue institutionelle Kontexte wie Archive und Museen führen zu einer ‚Umspeicherung‘ und ‚Umbettung‘ in neue Kontexte und schaffen damit aller-

erst die Chance ihrer zeitlichen Existenzverlängerung. Diese beruht auf einer neuen Rahmung, die mit einer neuen Erzählung, diesmal aus der Perspektive von Historikern oder Ausstellungsmachern, einhergeht. Indem das Outsider-Wissen auf diese Weise das Insider-Wissen ersetzt, verwandelt sich unsichtbar aber merklich die Qualität der Objekte als Erinnerungsträger: Es hat ein Wandel von individueller Erfahrung hin zu öffentlicher Inszenierung stattgefunden, womit sich der Radius der potentiellen Teilhaber an dieser Erinnerung radikal vergrößert hat. Das nachträglich unterlegte Outsider-Wissen allein macht die Bilder und gegenständlichen Relikte aber noch nicht automatisch zu Erinnerungsträgern für einen neuen Trägerkreis. Dazu gehört obendrein die Bereitschaft zur Aneignung der überlieferten Informationen mittels qualitativer Identitätsbezüge wie emotionale Berührung, faszinierte Anmutung, Relevanz und Betroffenheit, kurz: die Aufladung mit existentieller Bedeutung. Wir können diesen sekundären Impuls der Möglichkeit / Unmöglichkeit einer Wiederaneignung verlorener Erinnerung, den Boltanski in den Mittelpunkt seiner Installationen stellt, auch unter dem Stichwort ‚Aura des Imaginären‘ zusammenfassen. In dem Maße, wie das primäre Wissen ausbleicht, muss ein sekundäres Wissen an seine Stelle treten, und diesem muss, um wiederum die Qualität einer Erinnerung zu gewinnen, die Imagination zur Hilfe kommen.

LITERATUR

- Gasset, Ortega y (1921/1978): Meditation über den Rahmen, in: ders.: Gesammelte Werke, Band 1, Stuttgart, 209-216.
- Gumpert, Lynn (Hg.) (1994): Christian Boltanski, Paris.
- Halbwachs, Maurice (1925/1992): Das Gedächtnis und seine sozialen Rahmen, Frankfurt a. M.
- Hirsch, Marianne (1997): Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory, Cambridge, Mass.
- Hume, David (1969): A Treatise of Human Nature (Book I, SECT. IV „Of personal Identity“). Ernest C. Moosner (ed.). Harmondsworth.
- Kracauer, Siegfried (1927/1963): Die Photographie, in: ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M., 21-39.
- Lemmon, Karen and Chris Moore (2001): The Self in Time. Developmental Perspectives, Mahwah.
- Middleton, David and Derek Edwards (1990): Conversational Remembering: a Social Psychological Approach, in: David Middleton, Derek Edwards (Eds.): Collective Remembering, London, Newbury Park, New Dehli, 23-45.
- Semin, Didier; Tamar Garb und Donald Kuspit (Hg.) (1997): Christian Boltanski, London.
- Simmel, Georg (1922): Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: ders.: Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze, Potsdam, 46-54.