

Universität Zürich
Seminar für Filmwissenschaft
Plattenstrasse 54
8032 Zürich

Hauptseminar: Zwischen Dokumentation und
Fiktion. Recycling und Mischformen
WS 2005/06
Leitung: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Schriftliche Seminararbeit:

Erinnern und Vergessen – Spuren und Determinanten im „kulturellen Gedächtnis“ eines Schweizer Bergtals

am Beispiel des Dokumentarfilms IL SEGUND ORIZONT von Christoph Schaub
(CH: 2002)



1. Mai 2006

Peter Clausen
Hasenbuelweg 38
6300 Zug
Tel. 041 720 04 11
pecla@freesurf.ch

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Erinnern – eine Funktion des menschlichen Gedächtnisses	2
2.1	Die „Ausendimension“ des Gedächtnisses im Überblick	2
3.	Kultur und kulturelle Identität	3
3.1	Kultur und ihre Funktionsweise	4
3.2	Identitäten und kulturelle Symbolisierungsformen.....	5
3.2.1	Individuelle, personale und kollektive Identität	5
3.2.2	Gemeinsamkeit als „kulturelle Formation“	7
4.	Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.....	7
4.1	Geschichte als „soziales Gedächtnis“ – Sozialgeschichte des Erinnerns.....	7
4.1.1	Medien zur Überlieferung des sozialen Gedächtnisses.....	8
4.1.2	Vergessen – die „andere“ Funktion des sozialen Gedächtnisses.....	9
4.2	Das „kollektive Gedächtnis“ und seine Erinnerungsformen	11
4.2.1	„Kommunikatives Gedächtnis“ – Alltag der Kommunikationsgemeinschaft 12	
4.2.2	„Kulturelles Gedächtnis“ im Festtag der Kulturgemeinschaft.....	13
4.2.3	„Alltag“ und „Festtag“ in der Polarität der kollektiven Erinnerung	16
5.	IL SEGUND ORIZONT – das kulturelle Gedächtnis im Film	17
5.1	Angaben zum Film, Situierung und historischer Hintergrund	17
5.1.1	Auswanderung und Einwanderung im Schams und in der Schweiz	17
5.1.2	Aufbau und Form	18
5.1.3	Die Akteure der Alltagskommunikation.....	19
5.2	Auf den „Spuren“ des kulturellen Gedächtnisses	21
5.2.1	Handeln als „Nachmachen“ – Bräuche und Sitten.....	21
5.2.2	Die „Dingwelt“ – das Gedächtnis der Dinge	23
5.2.3	Interviews im Freiraum des kommunikativen Gedächtnisses	25
5.3	Die „Determinanten“ des kulturellen Gedächtnisses	27
5.3.1	Geld und Arbeit im Zentrum des Weltbildes.....	27
5.3.2	Eskapismus und der „kalifornische Traum“	28
5.3.3	Die „Fremde“ als Lebenswelt – Trost und Trostlosigkeit.....	28
5.3.4	Heimweh und Trennung als permanenter Lebensschmerz	30
5.3.5	Feste und Abschiedsrituale	31
5.3.6	Vergessen und Verdrängen in Erinnerungsgemeinschaften	33
5.4	Der zweite Horizont und die zweite (kulturelle) Identität	34
6.	Zusammenfassung.....	36
7.	Literaturverzeichnis.....	38
8.	Anhang.....	40

1. Einleitung

Auf der Suche nach dem „kulturellen Gedächtnis“ – dem Wissen, das eine Gesellschaft von Generation zu Generation weitergibt, weil sich ihr Selbstverständnis, ihre Geschichte und Identität darauf stützt – lässt sich bald erkennen, dass dieses „individuell“ begrenzt ist und in einer allgemein gültigen und verbindlichen Form nur schwer definiert werden kann. Jeder Mensch, jede Gruppe, jede Gesellschaft hat einen eigenen sozialen Rahmen, eigene Bevorzugungen und Meinungen, die für die Inhalte, den Aufbau und die Struktur des kulturellen Gedächtnisses von Bedeutung sind. Die Frage ist nur, welche Faktoren haben Einfluss auf diese „Formierung“, in welcher Funktion und mit welcher Wirkung.

Anhand verschiedener Erinnerungstheorien werde ich einleitend die Funktion des menschlichen Gedächtnisses in seiner „Ausendimension“ beschreiben. Anschliessend wende ich mich der Kultur als symbolischer Sinnwelt zu und untersuche ihren Einfluss auf die Entstehung von individuellen bzw. kollektiven Identitäten. Und weil die Entwicklung und Geschichte von Gruppen und Gesellschaften ohne das Erinnerungsvermögen undenkbar ist, gilt es im Weiteren, die Formen und Funktionen der „kollektiven Erinnerung“ näher zu betrachten. Ausgehend vom „sozialen Gedächtnis“, das sich verschiedener Überlieferungsmedien bedient und so aus der Sozialgeschichte des Erinnerns hervorgeht, gelange ich zum zentralen Punkt des theoretischen Teils, dem „kulturellen Gedächtnis“. Zusammen mit dem „kommunikativen Gedächtnis“, einem kurzlebigen und wenig geformten Alltagsgedächtnis, bildet es nach Jan Assmann das „kollektive Gedächtnis“ als Gesamtheit aller gemeinsamen Erinnerungen.

Am Beispiel des Dokumentarfilms IL SEGUND ORIZONT (DER ZWEITE HORIZONT), der das Aus- und Einwandern in einem Bündner Bergtal zum Thema hat, versuche ich dann, dem kulturellen Gedächtnis der dort lebenden Menschen auf die Spur zu kommen. Speziell werde ich der Frage nachgehen, welche im Film enthaltenen „Elemente“ und „Stoffe“ dieses kulturelle Gedächtnis prägend beeinflussen. Dabei schliesse ich nicht aus, dass auch Vergessenes oder Verdrängtes integrierender Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses bzw. der kulturellen Identität sein kann. Und schliesslich soll der Film Aufschluss geben darüber, ob es emigrierten Menschen gelingen kann, über eine doppelte Rollen-Identität (Auswanderer/Einheimische) gleichzeitig und „konfliktlos“ mit zwei verschiedenen kulturellen Identitäten zu leben.

2. Erinnern – eine Funktion des menschlichen Gedächtnisses

Um genauer zu verstehen, was mit dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses gemeint ist, welche Phänomene sich mit seiner Hilfe beschreiben lassen und weshalb er über den eingebürgerten Begriff der Tradition hinausgeht, ist es unumgänglich, am Anfang kurz auf den eigentlichen „Erinnerungsträger“ – das menschliche Gedächtnis – einzugehen. Zunächst ist man versucht, dieses nur in seiner physiologischen „Innendimension“ im Gehirn eines Individuums zu lokalisieren, ein Thema also der Gehirnphysiologie, Neurologie und Psychologie, nicht jedoch der historischen Kulturwissenschaften. Diese beschäftigen sich vielmehr mit dem, was das Gedächtnis an Inhalten aufnimmt, wie es diese organisiert und wie lange es sie zu behalten vermag, was nach Jan Assmann, Ägyptologe und Erinnerungstheoretiker, nicht eine „Frage innerer Kapazität und Steuerung, sondern äusserer, d.h. *gesellschaftlicher* und *kultureller Rahmenbedingungen*“ ist (Assmann J. 1997: 20).¹

2.1 Die „Aussendimension“ des Gedächtnisses im Überblick

Als Einstieg möchte ich diese „Aussendimension“ des menschlichen Gedächtnisses in einem ersten, noch wenig differenzierten Überblick kurz skizzieren. Assmann unterteilt sie in folgende vier Bereiche (vgl. Assmann J. 1997: 20, 21):

- Das *mimetische Gedächtnis* bezieht sich auf das Handeln, das wir durch „Nachmachen“ lernen. Gemeint sind tradierte Bräuche und Sitten, aber auch schriftliche Handlungsanleitungen wie Kochbücher, Gebrauchsanweisungen oder Bauanleitungen, die ausschliesslich Bereiche unseres Alltagshandelns beeinflussen.
- Das *Gedächtnis der Dinge* umfasst gebräuchliche, aber auch intime Gegenstände und Gerätschaften, die in ihrer Gesamtheit als „Dingwelt“ den Menschen umgeben. Dazu gehören etwa Möbel, Geschirr, Kleider und Werkzeuge, aber auch Strassen, Fahrzeuge, Häuser, Dörfer und Städte. In ihnen investiert der Mensch seine Vorstellungen von Zweckmässigkeit, Bequemlichkeit und Schönheit – die

¹ Bereits in den 1920er Jahren entwickelten der Soziologe Maurice Halbwachs und der Kunsthistoriker Aby Warburg – unabhängig voneinander – zwei Theorien eines „kollektiven“ bzw. „sozialen Gedächtnisses“, von denen Assmann in seiner Erinnerungstheorie ausgeht. Sowohl Halbwachs wie auch Warburg kommen übereinstimmend zum Schluss, dass die Weitergabe kollektiv geteilten Wissens über die *Kultur* und nicht „genetisch“ über die Biologie erfolgt (vgl. dazu Assmann J. 1988: 9).

Dinge werden ein Spiegel seiner selbst. Sie erinnern ihn an sich, aber auch an seine Vergangenheit und seine Vorfahren, d.h. die Dingwelt des Menschen hat einen Zeitindex, der aus der Gegenwart in die Vergangenheit deutet.

- Das *kommunikative Gedächtnis* basiert auf Sprache und Kommunikation, die es dem Menschen ermöglichen, im Austausch mit anderen – „im zirkulären oder rückgekoppelten Zusammenspiel von Innen und Aussen“ (Assmann J. 1997: 20) – ein eigenes Bewusstsein und Gedächtnis aufzubauen.
- Das *kulturelle Gedächtnis* geht einen Schritt weiter und ist gleichzusetzen mit einer Überlieferung des Sinns. Es umfasst alles Wissen, das im jeweiligen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft „Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung“ (Assmann J. 1988: 9) weiter gegeben wird. Dabei bildet es einen Raum, in dem alle drei vorgängig genannten Bereiche – mimetisches Gedächtnis, Gedächtnis der Dinge und kommunikatives Gedächtnis – bruchlos ineinander übergehen können, wenn etwa mimetische Routinen neben ihrer Zweckbedeutung auch eine Sinnbedeutung annehmen und als Riten eine „Überlieferungs- und Vergegenwärtigungsform des kulturellen Sinns darstellen“ (Assmann J. 1997: 21).²

Nach diesem kurzen und einführenden Überblick über die Erinnerungsfunktionen des menschlichen Gedächtnisses möchte ich einen Schritt weitergehen, um mich jenem Feld zuzuwenden, das mit der Eigenschaftsbezeichnung „kulturell“ umschrieben ist.

3. Kultur und kulturelle Identität

Zu den fundamentalen Grundtatsachen des Menschseins gehört einerseits, dass er zwar über *Triebe*, im Gegensatz zum Tier aber nicht über *Instinkte* verfügt, die ihm eine Anpassung an eine artspezifische Umwelt ermöglichen würden. Er sieht sich statt dessen gezwungen, in der „Kultur“ als einer symbolischen Sinnwelt mit Bedeu-

² Der Gedächtnisdiskurs ist sehr heterogen geworden. Die Begriffe „kulturelles“, „kollektives“ oder „soziales Gedächtnis“ werden uneinheitlich gebraucht, ihre Bedeutung lässt sich nur aus der jeweiligen Verwendung erschliessen. Halbwachs spricht von „kollektivem Gedächtnis“ (vgl. Assmann 1988: 9), während Warburg den Begriff des „sozialen Gedächtnisses“ gebraucht (vgl. Assmann J. 1997: 21). In diesem Beitrag entspricht das „kollektive Gedächtnis“ einem Sammelbegriff, der nach Assmann das „kommunikative“ und das „kulturelle Gedächtnis“ umfasst (vgl. dazu Assmann J. 1997: 45).

tungen und Vorschriften, Institutionen und Normen einen Ersatz zu finden (vgl. Assmann J. 1997: 137). Diese „kulturelle“ Anpassung ist ein mühsamer und anspruchsvoller Prozess, gleichzusetzen mit einer individuellen „Distanzierung“ – nach innen (Selbst) wie nach aussen (Welt) –, was Warburg in der Einleitung zu »Mnemosyne« als „Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnet“ (Gombrich 1984: 382). Indem Kultur diese Distanz institutionalisiert, erzeugt sie Vertrautheit – Selbstvertrauen, soziales Vertrauen, Weltvertrauen – und schützt vor Reizüberflutungen und Entscheidungsdruck. Diese Umschlossenheit von einem „Sinnhorizont gemeinsamen Handelns und Erlebens“ (Assmann J. 1997: 138) ermöglicht Selbsterfahrungen, die in Interaktions- und Kommunikationsprozessen gemacht werden und die entscheidend zur Entwicklung von individuellen bzw. kollektiven Identitäten beitragen.

Interaktion und Kommunikation sind aber nur dank einer zweiten fundamentalen Eigenart des Menschseins möglich, auf die bereits Aristoteles hingewiesen hat.³ Für ihn ist der Mensch auf „Gemeinschaft“ ausgerichtet – ein „soziales Tier“ –, das in Gesellschaften, Gemeinwesen oder Gruppen lebt. Ein solcher Sozialtrieb ist zwar auch bei Tieren zu beobachten, was den Menschen jedoch von anderen gruppenbildenden Lebewesen unterscheidet, ist der Gebrauch der *Sprache*. Sie ermöglicht Kommunikationsformen, auf die sich menschliche Gruppen stützen und die wesentlich zu ihrer Identitätsfindung beitragen. Damit werden *Kultur* und *Gesellschaft* zu Grundbedingungen des Menschseins, menschliches Dasein ist nur in diesem Rahmen denkbar.

3.1 Kultur und ihre Funktionsweise

In Analogie zum biologischen Immunsystem kann Kultur als eine Art Immun- oder Identitätssystem einer Gruppe betrachtet werden. Genau so wie das Zusammenspiel ortsfester und beweglicher Zellen durch ständige *Zirkulation* eine körperliche Identität aufbaut und aufrechterhält, entsteht und reproduziert sich auch die sozial-kulturelle Identität – durch *Interaktion*. Transportiert wird der „in gemeinsamer Sprache, gemeinsamem Wissen und gemeinsamer Erinnerung kodierte und artikulierte kulturelle Sinn“ (Assmann J. 1997: 140), der in Form von Werten, Erfahrungen und

³ Die Verhaltensforschung hat Aristoteles inzwischen mehrheitlich bestätigt. Für Eibl-Eibesfeldt etwa gehört der „Trieb zur Gruppenbildung“ zur menschlichen „Grundausrüstung“; die gemeinschaftsbildenden Haltungen und Handlungen zählt er zu den elementaren Verhaltensweisen des Menschen (vgl. Eibl-Eibesfeldt 1984, zitiert von Assmann J. 1997: 139).

Deutungen als identitätssicherndes Wissen – als „Gemeinsinn“ – das Weltbild einer Gruppe oder Gesellschaft formt und prägt. Gleichzeitig baut sich auch in jedem Einzelnen ein Wissen um die Vorrangigkeit des Ganzen auf, dem die eigenen Wünsche, Triebe und Ziele – durch „Distanzierung“ – unterzuordnen sind.

Dieser Gemeinsinn setzt sich nach Assmann aus zwei unterschiedlichen Komplexen zusammen, die er unter den Begriffen „Weisheit“ und „Mythos“ festlegt (vgl. Assmann J. 1997: 141,142). Ihnen entsprechen auf der Ebene der einfachen Formen das Sprichwort (Weisheit) und die Erzählung (Mythos). Ein wichtiges Anliegen von *Sprichwörtern* ist die Einübung von Solidarität, es geht um Werte und Regeln des alltäglichen Zusammenlebens und kommunikativen Handelns. Damit übernehmen sie die Funktion von *normativen* Texten und liefern als Antworten auf die Frage „Was sollen wir tun?“ wichtiges Orientierungswissen, das der Rechtsfindung und Urteilsbildung dient und somit entscheidend zum „richtigen“ und korrekten Handeln beiträgt. *Erzählungen* dagegen sind für Assmann *formative* Texte (z.B. Mythen oder Heldenlieder), die gemäss der Frage „Wer sind wir?“ der Selbstfindung und Selbstdefinition dienen und nicht nur identitätssicherndes Wissen vermitteln, sondern auch das soziale Handeln durch Erzählen „gemeinsam bewohnter“ Geschichten motivieren.

3.2 Identitäten und kulturelle Symbolisierungsformen

„Identität“ ist sowohl im individuellen wie im kollektiven Lebensbereich eine Sache des *Bewusstseins*, oder anders ausgedrückt des „Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes“ (Assmann J. 1997: 130). Ob sich ein Individuum als „Person“ wahrnimmt oder eine Gruppe als „Volk“ oder „Nation“ hängt von der jeweiligen Art des Selbstverständnisses, der Selbstvorstellung und der Selbstdarstellung ab.

3.2.1 Individuelle, personale und kollektive Identität

Der Unterschied zwischen Ich-Identität und Wir-Identität besteht darin, dass sich letztere nicht auf „leibliche Substanz“ beziehen kann. Kollektive Identität ist vielmehr als symbolische Ausformung zu verstehen, da es den greifbaren „Sozialkörper“ im Sinne faktischer Realität gar nicht gibt – er ist als Metapher und imaginäre Grösse nur ein soziales Konstrukt, gehört als solches aber durchaus der Wirklichkeit an.

Assmann bricht die Dichotomie von Ich- und Wir-Identität und ersetzt sie durch eine „Dreiteilung“, indem er das „Ich“ noch einmal in „individuelle“ und „personale“ Identität unterteilt (vgl. Assmann J. 1997: 131-133):

- *Individuelle Identität* ist das von einem Einzelnen im Prozess der „Individuation“ entwickelte Bewusstsein seines Eigenseins, seiner Unverwechselbarkeit und Unersetzbarkeit. Individuelle Identität bezieht sich auf den Lebenslauf inmitten seiner Eckdaten Geburt und Tod, auf die „Leibhaftigkeit“ des Daseins und seiner Grundbedürfnisse.
- *Personale Identität* beruft sich auf die Rollen und Kompetenzen, die durch die Eingliederung eines Einzelnen ins Sozialgefüge entstehen. Sie bezieht sich auf die soziale Anerkennung und Zurechnungsfähigkeit des Individuums und geht aus dem Prozess der „Sozialisation“ hervor. Personale Identität ist nicht nur das Bewusstsein von sich, sondern sie schließt auch die anderen mit ein, deren Erwartungen, die sie an einen richten, und die Verantwortung, die sich daraus ergibt.
- *Kollektive Identität* entspricht dem Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich ihre Mitglieder identifizieren. Sie beruht, wie später noch differenzierter erläutert wird, auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und gemeinsamer Sprache. Die Stärke der kollektiven Identität hängt vom Masse ab, wie sich einzelne Individuen zu ihr bekennen und wie sie in deren Bewusstsein lebendig ist und ihr Denken und Handeln zu motivieren vermag. Kollektive Identität ist also wandelbar, sie kann sich abschwächen und bis zur Inhaltslosigkeit verblassen, oder sie lässt sich ganz aufkündigen, etwa bei Auswanderung oder Konversion.

Im Vordergrund meiner Betrachtungen steht der Zusammenhang zwischen der *kollektiven Identität* – als sozialem Selbstbild, das auf dem Bewusstsein von Einheit und Eigenart basiert – und der *sozialen bzw. kollektiven Erinnerung*, die einem Geschichtsbewusstsein entspringt, das von allen akzeptiert und mitgetragen wird. Gesellschaften und Gruppen sind auf die Vergangenheit angewiesen, weil sich ihr soziales Selbstbild über Ereignisse in der „Vorzeit“ konstituiert – Vergangenheit wird zu einem „Gemeinbesitz der Beteiligten, der ihre Gemeinschaft um so fester und in-niger macht, je reicher sie ist“ (Droysen 1977: 10).

3.2.2 Gemeinsamkeit als „kulturelle Formation“

Wie wir gesehen haben, beruht das Bewusstsein sozialer Zugehörigkeit auf der Teilhabe an gemeinsamem Wissen und Gedächtnis, die beide innerhalb einer Gruppe oder Gesellschaft über ein gemeinsames Symbolsystem „vermittelt“ werden. Und zwar nicht nur in Form von Sprache, Wörtern, Sätzen oder Texten, in ihm enthalten sind auch Riten und Tänze, Trachten, Ornamente, Essen und Trinken, Bilder und Monumente – vieles kann zum Zeichen werden, um *Gemeinsamkeit* zu kodieren. Diese symbolisch vermittelte Gemeinsamkeit wird als „kulturelle Formation“ (sprich: Kultur) sowohl im *fundierenden* wie auch im *reproduzierenden* Sinne zu dem Medium, durch das die kollektive Identität aufgebaut und über Generationen hinweg aufrechterhalten wird (Assmann J. 1997: 139).

4 Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung

Wie schon angedeutet ist die Entwicklung und Geschichte von Gruppen und Gesellschaften ohne das Vermögen der Erinnerung undenkbar. Keine Überlieferung ohne Gedächtnis, keine Gedanken ohne Gedenken, selbst die Erfindung des Neuen basiert auf der Erfahrung, dass wir „geworden“ sind, was wir sind. Naheliegender daher, dem Diskurs über die soziale Verfasstheit des Gedächtnisses und den psychohistorischen Gesetzmässigkeiten des Erinnerns und Vergessens ein paar Gedanken zu widmen.

4.1 Geschichte als „soziales Gedächtnis“ – Sozialgeschichte des Erinnerns

Nach Burke sollen Historiker das Gedächtnis nicht nur als historische *Quelle* studieren, ebenso wichtig sei auch der Gesichtspunkt seiner *geschichtlichen Erscheinung*, etwa im Sinne einer „Sozialgeschichte des Erinnerns“ (Burke 1993: 291). Das „soziale Gedächtnis“ verfährt selektiv, die Auswahlprinzipien verändern sich von Ort zu Ort, von Gruppe zu Gruppe und ebenso im Ablauf der Zeit.⁴ Zu fragen ist vorerst, welche Formen der Weitergabe kollektiver Erinnerung bestehen und wie diese im Sinne einer „Verwertung“ der Vergangenheit angewendet werden.

⁴ Halbwachs hat als erster die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Gedächtnisses untersucht. Nach ihm sind Gedächtnisse von sozialen Gruppen konstruiert, d.h. Einzelne haben „Erinnerung“ im wörtlichen Sinn, es ist aber die soziale Gruppe, die bestimmt, was und vor allem wie es erinnert wird (vgl. Burke 1993: 290). Auch Assmann weist auf die „sozial-konstruktivistische“ Konzeption der Vergangenheit hin, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwarten her ergibt (vgl. Assmann J. 1997: 48).

4.1.1 Medien zur Überlieferung des sozialen Gedächtnisses

Die Überlieferung von Erinnerungen ist abhängig von der gesellschaftlichen Organisation ihrer Weitergabe und von den dabei genutzten Medien. Burke unterteilt in fünf Medienarten, die bei der Vermittlung des sozialen Gedächtnisses eine wichtige Rolle spielen (Burke 1993: 292, 293):

- *Mündliche Tradition*, die in der unvermittelten, mündlichen Gesprächssituation als Paradigma für sprachliche Verständigung gilt. Erzählungen spielen in dieser Überlieferungsform eine wichtige Rolle.⁵
- *Konventionelle historische Dokumente: Memoiren und andere schriftliche Aufzeichnungen* weisen auf die „Schriftförmigkeit“ unserer Wissensorganisation hin. So sind etwa Leitmedien moderner Gesellschaften ihrem Selbstverständnis nach mehrheitlich Schriftmedien, d.h. ihr überliefertes soziales Gedächtnis ist am Paradigma der Schrift orientiert.⁶
- *Gemalte oder photographische, ruhende oder bewegte Bilder*, die dazu dienen, das Behalten und die Übermittlung von Erinnerungen zu unterstützen. Sie sind vorwiegend materieller Art – Denkmäler, Statuen, Medaillen, Fotografien, Filme –, können aber auch immaterielle Formen annehmen, etwa als „eingebildete Bilder“ wie sie in der Kunst der Mnemotechnik eine bedeutende Rolle spielen.⁷

⁵ Hier muss auch auf die „Oral History“ hingewiesen werden, einem seit der 1960er Jahre entstandenen Zweig der Geschichtsforschung, der nicht auf Schriftzeugnissen beruht, sondern ausschliesslich auf Erinnerungen, die in mündlichen Befragungen erhoben werden. Das Geschichtsbild, das sich daraus ergibt, nennt Assmann eine „Geschichte des Alltags“, eine „Geschichte von unten“ (vgl. Assmann J 1997: 51)

⁶ In leicht „überzeichneter“ Form beschreibt Schläffer die Bedeutung des Schriftparadigmas für die Wissensvermittlung moderner Gesellschaften wie folgt: „Wir reden zwar, aber wir leben in keiner mündlichen Kultur mehr. Alles, womit es uns ernst ist – Religion, Recht, Wissen – legen wir schriftlich nieder, genauer: es begegnet uns immer schon als Niederschrift“ (Schläffer 1986: 14).

⁷ Obwohl heutzutage mehr Schrifterzeugnisse produziert werden als je zuvor, scheint sich mit der Entwicklung hin zur Mediengesellschaft und der damit einhergehenden, zunehmenden Ausrichtung auf audiovisuelle Medien ein Ende des Zeitalters der Schriftlichkeit abzuzeichnen. Das Bild ersetzt die Schrift und wird zum Topos der Kommunikation, zum primären Medium des Gedächtnisses und damit zum privilegierten Modus der Weltwahrnehmung und Weltbeschreibung (vgl. dazu Taubald 2003: 107, der sich auf Flusser 1999 bezieht).

An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass Warburg in den 1920er Jahren in seinem Mnemosyne-Projekt einen ersten und folgereichen Versuch einer bildlichen Entschlüsselung der Erinnerung unternommen hat. Er wollte das Fortleben antiker Motive und Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst der Renaissance durch die „Engramme“ erklären, in denen die Einwirkung früherer, rituell-orgiastischer Massenergriffenheit auf das soziale Gedächtnis festgehalten wird. Damit rührte Warburg an eine Tiefenschicht des sozialen Gedächtnisses, auf die Hans Belting in seiner Bild-Anthropologie hinweist: „Unsere Körper besitzen die natürliche Kompetenz, Orte und Dinge, die ihnen in der Zeit entgleiten, in Bilder zu verwandeln und in Bildern festzuhalten [...] Mit Bildern wehren wir uns gegen die Flucht der Zeit und den Verlust des Raumes, den wir in der Zeit erleiden. Die verlorenen Orte besetzen als Bilder unser körperliches Gedächtnis“ (Belting 2001: 65). Bild-Erinnerungen werden demnach zu Identitäts-Erinnerungen, indem sie das Gedächtnis anhand „konkreter“ Erfahrungshorizonte konfigurieren.

- *Kollektive Gedenkrituale*, in denen Erinnerungen in Form von Handlungen weitergegeben werden. Insbesondere ritualisierte Handlungen wiederholen das Vergangene als szenische Inkraftsetzung und erhalten so nicht nur den Status von Gedenkhandlungen, sondern erheben auch den Anspruch, Vergangenheitsdeutungen durchzusetzen und somit ein soziales Gedächtnis auszubilden.⁸
- *Geographische und soziale Räume*, die ebenfalls als Medium der Gedächtnisvermittlung zu betrachten sind. Um den Aspekt der Verbindung zwischen Raum und Erinnerung zu verdeutlichen, sei nochmals auf die Gedächtniskunst der Renaissance hingewiesen, die zur Lokalisierung von Bildern, die erinnert werden sollten, bestimmte Merkkorte vorsah (sog. Gedächtnis-„Paläste“ oder -„Theater“).⁹

Alle fünf Medien zur Weitergabe von Erinnerungen haben ihre besonderen Stärken und Schwächen, auf die Burke aber kein grosses Augenmerk legt. Viel wichtiger sind ihm allfällige *Gemeinsamkeiten*, eine hebt er unter dem Begriff des „Schemas“ besonders hervor. Darin wird ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Person in der Form eines anderen Ereignisses oder einer anderen Person dargestellt und erinnert (vgl. Burke 1993: 294). Solche Wahrnehmungsschemata weisen bereits auf die Möglichkeit hin, dass das erinnerte Vergangene – etwa in der Form einer Erzählung – zum „Mythos“ werden kann.¹⁰

4.1.2 Vergessen – die „andere“ Funktion des sozialen Gedächtnisses

Als ein erster Zugang zum Vergessen¹¹ scheint mir die Sicht der Kulturhistoriker gut geeignet, die „andere“ Funktion des sozialen Gedächtnisses etwas näher zu betrachten. Sie fragen nämlich, warum sich das eine kulturelle System stärker als das andere

⁸ Auf „Rituale“ werde ich in der Auseinandersetzung mit dem filmischen Gegenstand im zweiten Teil meiner Arbeit näher eingehen. In der Begriffsdefinition stütze ich mich einerseits auf Fürsich, der in einem Ritual ein „formalisiertes und standardisiertes menschliches Handeln oder eine Handlungsreihe mit meist expressiven und symbolischen Intentionen“ (Fürsich 1994: 38) sieht, wie auch auf Moles, der Riten ebenfalls als geordnete, mit wichtigen Handlungen oder Zielen verbundene Verhaltensweisen betrachtet, zusätzlich aber noch ergänzt, dass sie eine sich wiederholende, vorhersehbare Struktur in Beginn und Ablauf aufweisen (vgl. Moles 1983: 16).

⁹ Geographische und soziale Räume als fünftes Medium der Gedächtnisvermittlung spielen sicher auch eine Rolle in Zusammenhang mit der nicht nur in Europa verbreiteten Tendenz zur Umsiedelung und Migration. Auch auf diesen Aspekt ist in der Konfrontation mit dem zu untersuchenden Filmgegenstand zurückzukommen.

¹⁰ Unter dem Begriff „Mythos“ versteht Burke eine „Geschichte mit symbolischer Bedeutung, die von stereotypen Begebenheiten und überlebensgrossen Figuren – Helden oder Schurken – Gebrauch macht“ (Burke 1993: 295).

¹¹ Niklaus Luhmann geht so weit, dass er die Hauptfunktion des sozialen Gedächtnisses nicht im Erinnern, sondern im Vergessen sieht. – Mit dem Zusammenhang von Erinnern und Vergessen hat sich aber bereits Augustinus beschäftigt (vgl. zum Ganzen Esposito 2002: 24-26).

um die Vergegenwärtigung seiner Vergangenheit bemüht. Diverse sozialanthropologische Untersuchungen haben gezeigt, dass zwischen verschiedenen Kulturen grosse Unterschiede in der Einstellung zur Vergangenheit bestehen (vgl. dazu Burke 1993: 297). So scheinen Engländer, trotz ihrem Traditionsbewusstsein, ein relativ „kurzes“ soziales Gedächtnis zu haben, offensichtlich ziehen sie es vor, rascher zu vergessen. Als eine mögliche Erklärung für diesen Umstand scheint mir die der „kulturellen Verwurzelung“ als besonders einleuchtend. Im Gegensatz zu England wurden Länder wie Irland oder Polen geteilt – ihre Bevölkerung „entwurzelt“ –, was in beiden Fällen zu klassischen Konflikterinnerungen führte, die es den Menschen in diesen Ländern heute noch schwierig machen, das Geschehene hinzunehmen. Die Besessenheit, mit der sie ihre schmerzhafteste Vergangenheit wiederbeleben und reflektieren, zeigt, dass Iren und Polen über ein „längeres“ soziales Gedächtnis verfügen als Engländer.¹²

Für ein besseres Verständnis der gesellschaftlichen Erinnerungsarbeit lohnt es sich, die *Organisation* des Vergessens etwas systematischer zu untersuchen (vgl. Burke 1993: 299, 300). Ausschliessungsregeln, Unterdrückung oder Verdrängung, aber auch die Frage, wer von wem und warum verlangt, dieses oder jenes zu vergessen, stehen dabei im Vordergrund (Burke 1993: 298).

Als erstes wäre die „offizielle“ Zensur gegenüber vergangener Zeiten zu nennen, so wie sie etwa in totalitären Staaten zur Anwendung gelangt. Sie ist weltweit Gegenstand einer Vielzahl von Studien und daher wohlbekannt, weshalb ich darauf verzichte, näher auf sie einzugehen. Wichtiger scheinen mir jene Forschungsansätze, die die „inoffizielle“ Unterdrückung und Verdrängung von unangenehmen Erinnerungen zum Thema haben. Freuds berühmte Metapher vom „Zensor in jedem Einzelnen“ ist eine solche (inoffizielle) Ausschliessungskraft, die vorwiegend das Vergessen individueller Erinnerungen beeinflusst. Zwischen der Zensur im öffentlichen und privaten Bereich ist aber noch genügend Raum für einen dritten, kollektiven (und damit ebenfalls inoffiziellen) Zensor. Innerhalb von Gruppen ist sehr wohl denkbar, dass unterschiedliche Ansichten darüber bestehen, was „erinnerungswürdig“ ist oder was dem Gedächtnis möglicherweise „unbequem“ sein könnte. Sollte sich im letzteren Fall eine Unterg-

¹² Konflikterfahrungen können im Extremfall zu traumatischen Erlebnissen werden, die nicht leicht abzubilden sind. Elsaesser vertritt die Ansicht, dass das „Trauma“ aus zwei Gründen nicht darstellbar sei, aus einem *subjektiven*, d.h. als Folge der Lücken des traumatisierten Gedächtnisses – was mit Vergessen gleichzusetzen ist –, und einem *objektiven*, da Traumata an sich undarstellbar seien (Elsaesser 2001: 195, zitiert in Curtis 2002: 43). Auch Jan Assmann befasst sich mit dem Vergessen, indem er sich auf Halbwachs und seinen „Bezugsrahmen des kollektiven Gedächtnisses“ bezieht. Vergessen ist für Assmann die Folge eines „Rahmenwechsels“, wie ihn die völlige Veränderung der Lebensbedingungen und sozialen Verhältnisse mit sich bringt (Assmann J. 1991: 345).

ruppe durchsetzen, würde das von ihr diktierte „kollektive Vergessen“ dazu führen, dass es zu grösseren Diskrepanzen käme zwischen dem „zensurierten“ Vergangenheitsbild der Gruppe und der „faktisch realen“ Beschreibung des vergangenen Lebens.¹³ Historikern kommt dabei die vornehme Aufgabe zu, auch Aufzeichnungen einer peinlichen und unangenehmen Vergangenheit – „Anomalien im Gehäuse des sozialen Gedächtnisses“ (Burke 1993: 302) – zu konservieren, über die niemand etwas wissen will, obwohl es besser wäre, sie genau zu kennen und unbefangen und vorbehaltlos zu reflektieren.

4.2 Das „kollektive Gedächtnis“ und seine Erinnerungsformen

Um keine Verwirrung zu schaffen, scheint es mir wichtig, eingangs dieses Kapitels nochmals daran zu erinnern, dass der Gedächtnisdiskurs sehr heterogene Formen angenommen hat. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch in der uneinheitlichen Verwendung der fachlichen Begriffe, deren Bedeutung sich oftmals nur aus ihrer jeweiligen Verwendung erschliessen lässt. Bis anhin war in Zusammenhang mit der kollektiven Erinnerung vom „sozialen Gedächtnis“ die Rede, ein Begriff, wie er auch in den Theorien von Warburg und Burke zur Anwendung gelangt. Da ich mich im Folgenden den *Formen* der kollektiven Erinnerung zuwende und auf die Gedächtnistheorien von Jan und Aleida Assmann Bezug nehme, scheint es mir angebracht, auch deren Begrifflichkeiten zu übernehmen und im Weiteren nicht mehr vom „sozialen“, sondern (gleichbedeutend) vom „kollektiven Gedächtnis“ zu sprechen.

Für Assmann ist das „kollektive Gedächtnis“ ein Sammelbegriff, der das „kommunikative“ und das „kulturelle Gedächtnis“ umfasst (Assmann J. 1997: 45).¹⁴ Sie beide bilden ein „Doppelgesicht der Kultur“ (Assmann A. 1991: 11), das auf der einen Seite den Bereich der alltäglichen Handlungen, Verrichtungen und Gewohnheiten enthält, auf der anderen die Sphäre der auf Dauer und Bedeutung ausgelegten Symbole und Zeichen. Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem filmischen Gegenstand scheint mir eine etwas differenziertere Betrachtung der beiden kollektiven Erinnerungsformen unumgänglich.

¹³ Burke bezeichnet solche „bestimmenden“ Gruppen als „Erinnerungsgemeinschaften“ (vgl. Burke 1993: 298).

¹⁴ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Assmann zu den Erinnerungsformen des kollektiven Gedächtnisses nicht nur das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis, sondern auch die Wissenschaften zählt. Auf sie wird aber aus kontextuellen Gründen sowohl im theoretischen Teil wie auch in der Besprechung des Films nicht eingegangen (vgl. Assmann J. 1988: 10).

4.2.1 „Kommunikatives Gedächtnis“ – Alltag der Kommunikationsgemeinschaft

Mit „kommunikativen Gedächtnis“ ist jener Teil des kollektiven Gedächtnisses gemeint, der ausschliesslich auf *Alltagskommunikation* beruht und der sich mit den zahlreichen Facetten der „Lebenswelt“ auseinandersetzt – der unscheinbaren Welt des Gebrauchs und Verzehrs, der unauffälligen Verrichtungen und Verständigungen, der alltäglichen Gegenstände und Gewohnheiten (vgl. dazu Assmann J. 1988: 10,11 und Assmann A. 1991: 11). Aleida Assman spricht auch vom „Flüssigen“ der Kultur, „das, was der Tag hervorbringt und wieder verzehrt“; Johann Wolfgang Goethe nennt es „das beinahe Gleichlautende des gemeinen Lebens“ (Goethe 1977: 177, zitiert in Assmann A. 1991: 11).¹⁵

Alltagskommunikation ist beliebig, unorganisiert, unspezialisiert und thematisch nicht festgelegt, sie findet zwischen Partnern statt, die jederzeit ihre Rollen vertauschen können.¹⁶ Die Sprache des Alltags ist eine Sprache der Nähe, sie verbindet Zeitgenossen miteinander etwa auf Eisenbahnfahrten, an Stammtischen, in Wartezimmern oder Clublokalen. Und in der Masse, wie der Mensch diese Alltagsprache versteht, wird er Teilnehmer einer *Kommunikationsgemeinschaft*.¹⁷ In der Interaktion mit anderen baut sich im Einzelnen ein sozial vermitteltes Gedächtnis auf, das sich an Gruppen (Familien, Dorfgemeinschaften, Parteien, Verbänden) orientiert, die sich nicht nur ihrer Einheit und Eigenart, sondern auch ihrer gemeinsamen Vergangenheit bewusst sind. In der Verbindung mit einer Vielzahl solcher Gruppen ist auch die Teil-

¹⁵ „Lebenswelt“ ist ein schillernder Begriff, wie Jens Kulenkampff in seiner „Notiz über die Begriffe Monument und Lebenswelt“ festhält. Ich verwende ihn hier als „Lebensbegriff“ nach dem Muster der goetheschen Entgegensetzung von „grauer Theorie“ und „des Lebens goldenem Baum“. Demnach gilt Lebenswelt als der kleine Bezirk nachbarschaftlicher Vertrautheit, als die kleine Welt des Zuhause, kurz: als Raum des „emotionalen Beheimatetseins“ – dies im Gegensatz zur „kalten“ Rationalität von Wissenschaft, Wirtschaft, Politik oder Verwaltung. Die affektive Komponente der Lebenswelt, insbesondere die der „Sehnsucht nach Geborgenheit“, aber auch die des „Ressentiments gegen ein Draussen“ scheint mir wichtiger als der ohnehin geringe deskriptive Gehalt des Begriffes (vgl. dazu Kulenkampff 1991: 29,30).

¹⁶ Damit ist nicht gesagt, dass in der Alltagskommunikation keine nicht-reziproken Rollenkonstellationen möglich sind. Bei einem Verhör vor Gericht oder einer Anamnese beim Arzt, aber auch in der Beichte oder an einem mündlichen Examen sind die Rollen der Kommunikationspartner aus funktionalen Gründen nicht auswechselbar. Diese Arten von Gesprächssituationen bilden für Assmann eine „Übergangszone zwischen Alltags- und kultureller Kommunikation“, da sie bereits über ein hohes Mass an Geformtheit verfügen (Assmann J. 1988: 16,17).

¹⁷ Als „ergänzende“ Umschreibung der Alltagsprache scheinen mir drei weitere Begriffe erwähnenswert. Zum einen spricht der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin vom „dialogischen“ bzw. „überzeugenden Wort“ (in Opposition zum „monologischen“ bzw. „autoritären Wort“), das sich auf keinen einrahmenden Kontext einlässt, dafür das Kreative und Spielerische betont (vgl. Bachtin 1979: 229-231). Zum zweiten der Begriff der „Muttersprache“ (im Gegensatz zur „Vatersprache“) so wie ihn der Amerikaner H. D. Thoreau verwendet, und zwar als das Organ der primären Welterfahrung und –beheimatung, das wir „unbewusst wie die Tiere von unseren Müttern lernen“ (Thoreau 1963: 73). Damit weist er auf eine Kulturstufe hin, die zwar „müheles“ ist, dafür aber zugänglich und trivial. Und letztlich der von Aleida Assmann erwähnte Begriff der „Standardsprache“ (als Gegenstück zur „Hochsprache“ bzw. „Zeremonialsprache“), die „volksläufig“ und mündlich konversationell als ein Medium sozialer Integration zu betrachten ist (Assmann A. 1991: 20).

nahme an einer Fülle von kollektiven Selbstbildern und Gedächtnissen miteinbezogen, die sich in ihrer Gesamtheit zu dem formieren, was Assmann als „kommunikatives Gedächtnis“ bezeichnet (Assmann J. 1988: 11). Sein wichtigstes Merkmal ist, wie aus zahlreichen Studien der „Oral History“ hervorgeht, der beschränkte Zeithorizont, der in der Regel nicht weiter als 80 bis 100 Jahre zurückreicht. Das kommunikative Gedächtnis kennt auch keine „Fixpunkte“ im Vergangenen, d.h. der Vergangenheitshorizont dehnt sich bei fortschreitender Gegenwart nicht weiter aus, sondern er wandert mit, oder etwas einfacher ausgedrückt: Worüber man spricht, wird erinnert, worüber man nicht mehr spricht, wird vergessen.

4.2.2 „Kulturelles Gedächtnis“ im Festtag der Kulturgemeinschaft

Der Übergang von der Alltagskommunikation zur *objektivierten Kultur* entspricht einem „Auskristallisieren“ der lebendigen und volksläufigen „communication au trottoir“ in die gestifteten und wohlstrukturierten Formen einer organisierten und zeremonialisierten Kommunikation. Im gleichen Schritt wird die andere Seite des „kulturellen Doppelgesichts“ erkennbar, die scheinbare Welt auf Sichtbarkeit und Dauer, Ehrfurcht und Verehrung, Imposanz und Bedeutung (vgl. dazu Assmann J. 1988: 11,12 und Assmann A. 1991: 11). Diese Sphäre ist für Aleida Assmann das „Festere“ der Kultur – „das, was über Generationen hinweg als gemeinsamer Besitz bewahrt wird oder zumindest dazu bestimmt ist.“¹⁸

Zeremonialisierte Kommunikation ist institutionalisiert und verfügt über einen hohen Grad an Geformtheit. Sie erfolgt in der Sprache des „Festtags“, einer Sprache der Distanz, abgehoben und fern vom Alltag, weil sie uns nicht mit ihm, sondern mit den Vorfahren und unserer Vergangenheit verbindet. Die Rollenreziprozität ist im Gegensatz zur Alltagskommunikation nicht mehr gegeben. Mit dem Verstehen dieser Festtagssprache erfolgt gleichzeitig auch der „erweiternde“ Übertritt aus einer Kommunikations- in eine *Kulturgemeinschaft*.¹⁹

¹⁸ Halbwachs hat diesen Übergang zur „objektivierten Kultur“ bekanntlich nicht gemacht, weil er befürchtete, dass dabei der Gruppen- und Gegenwartsbezug verloren geht und gleichzeitig auch der Charakter einer „*mémoire collective*“. Assmann jedoch vertritt die Ansicht, dass sich auch bei „kulturellen Objektivationen“ ähnliche Bindungen an Gruppen und Gruppenidentitäten beobachten lassen wie das bereits beim „kommunikativen Gedächtnis“ der Fall gewesen ist (vgl. Assmann J. 1988: 11).

¹⁹ Ergänzend soll hier darauf hingewiesen werden, dass diese „doppelte Kompetenz“ – gleichzeitig Mitglied einer Kommunikations- und Kulturgemeinschaft zu sein – das Ergebnis zweier Lernprozesse ist, einerseits der „Sozialisation“, die in die Symbolsprache des Alltags, andererseits der „Enkulturation“, die in diejenige des Festtags einführt (vgl. Assmann A. 1991: 11).

Alltagsfern ist auch der Zeithorizont des kulturellen Gedächtnisses, der im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis *nicht* mit dem fortschreitenden Gegenwartspunkt wandert, weil er sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit richtet, die durch schicksalhafte Ereignisse gekennzeichnet sind. Diese werden durch „Erinnerungsfiguren“²⁰ (Assmann J. 1988: 12) ans Gedächtnis gebunden, einerseits durch die bereits erwähnten Symbolsysteme der kulturellen Formung – Texte, Bilder, Denkmäler, Statuen, Rituale, Feste, Mythen, Monumente – und andererseits durch das Zeremoniale der institutionalisierten Kommunikation – Rezitationen, Begehungen, Betrachtungen).²¹ Im Laufe der alltäglichen Interaktionen in der Kommunikationsgemeinschaft werden diese kulturellen Objektivationen zu „Zeitinseln“ (Assmann J. 1988: 12) mit vollkommen anderer Zeitlichkeit bezüglich der Gegenwart. Im kulturellen Gedächtnis formieren sie sich zu dem, was Warburg als „Erinnerungsräume retrospektiver Besonnenheit“ bezeichnete (vgl. Assmann J.: 1988: 12); und er war es auch, der den Zusammenhang zwischen der kulturellen Formensprache und dem Erinnerungsvermögen in den Vordergrund seiner Theorie stellte und dabei schon früh auf die Kraft hinwies, mit der kulturelle Objektivationen das kulturelle Gedächtnis zu stabilisieren vermögen – im äussersten Fall über Jahrtausende hinweg.

Assmanns Erinnerungstheorie stützt sich auf die Pole *Gedächtnis* (erinnerte Vergangenheit), *Kultur* (symbolische Sinnwelt) und *Gruppe bzw. Gesellschaft* (kollektive Identität). Seinem theoretischen Ansatz entsprechend werden dem kulturellen Gedächtnis folgende sechs Merkmale zugewiesen (vgl. Assmann J. 1988: 13-15):

- *Identitätskonkretheit bzw. Gruppenbezogenheit* hebt hervor, dass das kulturelle Gedächtnis jenen Wissensvorrat einer Gruppe bewahrt, aus dem sie das Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht. Das gibt den Gegenständen des kulturellen Gedächtnisses eine „identifikatorische“ Komponente, im positiven Sinn etwa „das sind wir“ oder im negativen „das ist unser Gegenteil“.
- *Rekonstruktivität* steht in Zusammenhang mit der oben erwähnten Gruppenbezogenheit. Sie weist darauf hin, dass nur jener Teil der Vergangenheit erinnert wird, den die Gruppe bzw. die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihrem gegenwärtigen

²⁰ Väter- oder Gründungsgeschichten sind bspw. solche „Erinnerungsfiguren“, wie sie in Festen zeremonialisiert begangen werden – und so gleichzeitig auch ein Licht auf die Gegenwart werfen.

²¹ Auf weitere Definitionen, Begrifflichkeiten und Bedeutungen in Zusammenhang mit den „Gegenständen“ der kulturellen Formung werde ich in der späteren Analyse des filmischen Gegenstandes zurückkommen.

Bezugsrahmen rekonstruieren kann. Das kulturelle Gedächtnis ist zwar auf unverrückbare Erinnerungsfiguren und Wissensbestände festgelegt, aber jede Gegenwart „rekonstruiert“ diese auf ihre eigene, bewahrende, aber auch auseinandersetzen- und damit verändernde Art.²²

- *Geformtheit* bildet den „Rahmen“ des kulturellen Gedächtnisses, der durch die Objektivation kommunizierten Sinns und kollektiv geteilten Wissens gebildet wird. Haltbare Formung ist nicht einzig auf das Medium der Schrift bzw. Sprache angewiesen, wie schon erwähnt können auch Bilder und Riten die Funktion kultureller Objektivationen übernehmen.
- *Organisiertheit* bezieht sich auf die „Verteilung“ und „Partizipationsstruktur“ des kulturellen Gedächtnisses. So muss die „verbreitende“ Kommunikation institutionell abgesichert bzw. zeremonialisiert sein, und zudem braucht es spezialisierte Kommunikatoren, die als Träger des kulturellen Gedächtnisses fungieren und so eine Teilhabe erst ermöglichen. Dazu gehören Lehrer, Priester, Künstler, Intellektuelle und Gelehrte genau so wie Schamanen, Barden oder Volkstänzer.
- *Verbindlichkeit* nimmt Bezug auf das „normative Selbstbild“ einer Gruppe. Kultureller Wissensvorrat und Symbolhaushalt werden nach Werteperspektiven strukturiert, es gibt wichtige und unwichtige Symbole, entsprechend der Funktion, die ihnen in der Produktion und Repräsentation dieses Selbstbildes zukommt.²³
- *Reflexivität* ist ein weiteres Merkmal des kulturellen Gedächtnisses, und zwar in dreifachem Sinne. Zum einen ist es „praxis-reflexiv“, indem es die gängige Lebenspraxis durch Sprichwörter, Riten und Lebensregeln deutet. Im Weiteren nimmt es auf sich selbst Bezug, ist „selbst-reflexiv“ als kritische Auslegung, Umdeutung oder Ausgrenzung. Und schliesslich reflektiert es nicht nur sich, sondern auch das Selbstbild der Gruppe im Sinne von Luhmanns „Selbstthematizierungen des Gesellschaftssystems“ (Luhmann 1975, zitiert in Assmann J. 1988: 15).

²² Ergänzend erwähnt Assmann zwei Modi, in denen sich das kulturelle Gedächtnis manifestiert. Einerseits im „Modus der Potentialität“ als Archiv angesammelter Texte, Bilder und Handlungsmuster, zum anderen im „Modus der Aktualität“ als der von einer jeweiligen Gegenwart aus „aktualisierte“ Bestand an objektiviertem Sinn (vgl. Assmann J. 1988: 13).

²³ Die Verbindlichkeit des Wissens im kulturellen Gedächtnis hat nach Assmann zwei Aspekte, den der „Formativität“ in seiner edukativen, zivilisierenden und humanisierenden Funktion, und den der „Normativität“ in seinem handlungsleitenden Impetus (Assmann J. 1988: 15).

4.2.3 „Alltag“ und „Festtag“ in der Polarität der kollektiven Erinnerung

Zur Unterscheidung von „kommunikativen“ und „kulturellem Gedächtnis“ lässt sich eine Vielzahl von Bezeichnungen und Bedeutungen aufzählen, die allesamt, zumindest in einem Aspekt, ihre „Richtigkeit“ haben mögen. Und dennoch spricht Assmann von einer Polarität der beiden Erinnerungsformen, die sich einerseits in der *Zeitdimension*, nämlich zwischen Fest- und Alltag, andererseits in der *Sozialdimension*, zwischen elitären Spezialisten und der Allgemeinheit der Gruppe ausdrückt. Haben wir es mit zwei selbständigen Systemen zu tun, die „nebeneinander“ existieren, sich gegenseitig aber abgrenzen, oder müssen wir von zwei „Extrempolen“ (je am Ende einer Skala) mit „fliessenden Übergängen“ ausgehen? – in der Auseinandersetzung mit dem Film lässt sich vielleicht eine Antwort finden. Als Gedankenstütze die wichtigsten Eigenschaften und Bezeichnungen nochmals in tabellarischer Form:

	Kommunikatives Gedächtnis	Kulturelles Gedächtnis
Inhalt	„Gelebte“ Erinnerung, thematisch nicht festgelegt; Geschichtserfahrungen und kommunizierter Sinn im Rahmen individueller Biographien (Oral History).	„Institutionalisierte“ Erinnerung, identitätssicherndes Wissen; Überlieferung kultureller Bedeutung; mythische Urgeschichte, Ereignisse in absoluter Vergangenheit.
Formen	Informell, unorganisiert, diffus, unspezialisiert, wenig geformt; aus Interaktionen hervorgehend; „Alltag“.	Gestiftet, überliefert, hoher Grad an Geformtheit; zeremonielle Kommunikation; „Festtag“.
Medien	Lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen; Erfahrungen und Hörensagen (schriftlose Erinnerung).	Feste Objektivierungen, traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Ton, Tanz usw. (z.B. Literatur, Musik, Film).
Zeitstruktur	80 bis 100 Jahre; beschränkter Zeithorizont von 3-4 Generationen, mit der Gegenwart wandernd; keine Fixpunkte, worüber man spricht wird erinnert, worüber man nicht mehr spricht, wird vergessen.	Über 1000 Jahre; unbeschränkter Zeithorizont, nicht mit der Gegenwart wandernd; Fixpunkte in Form von „Ereignisfiguren“ (schicksalhafte Ereignisse aus der Vergangenheit).
Träger	Unspezifisch, Zeitzeugen einer Erinnerungsgesellschaft; keine vorgegebenen Rollen für Erzähler bzw. Zuhörer; alltagsnah („communication au trottoir“, Eisenbahn, Stammtisch, Wartezimmer).	Spezialisierte Traditionsträger; Erinnerung durch „kulturelle Formung“ (Texte, Riten, Denkmäler) und „institutionalisierte Kommunikation“ (Rezitation, Begehung, Betrachtung); alltagsfern („Alltagstranzendenz“).
Weitere Bezeichnungen	„mémoire“ „Flüssiges“ (der Kultur) „Lebenswelt“ (Dokument, Spuren) „Umgangssprache“ / das „Profane“	„histoire“ „Festeres“ (der Kultur) „Monument“ (Botschaften, Determinanten) „Hochsprache“ / das „Heilige“

Tabelle 1: Skalenmodell „Polarität der kollektiven Erinnerung“ (Assmann 1997: 56), von mir überarbeitet und ergänzt.

5. IL SEGUND ORIZONT – das kulturelle Gedächtnis im Film

Als Forschungsgegenstand habe ich den Film IL SEGUND ORIZONT (DER ZWEITE HORIZONT) des Schweizer Filmemachers Christoph Schaub²⁴ aus dem Jahre 2002 ausgewählt. Formal betrachtet enthält er – abgesehen von ein paar wenigen Amateuraufnahmen in „Super-8“ – kein eigentliches, auf „Film“ bezogenes Found-Footage-Material. In erweiterter Auslegung des Begriffs lässt sich jedoch argumentieren, dass die in IL SEGUND ORIZONT gezeigten Briefe, Gegenstände und Fotos als „Idee“ der Wiederverwendung – als „objets trouvés“ – durchaus eine Found-Footage-Funktion erfüllen. Kein Grund also, weshalb sich Schaub's Film – wenn auch am Rande – nicht in den Katalog der anderen, im Seminar gezeigten Found-Footage-Filme einordnen liesse.

5.1 Angaben zum Film, Situierung und historischer Hintergrund

IL SEGUND ORIZONT handelt von Aus- und Einwanderern in einem Bergtal des Kantons Graubünden in der Schweiz; ein 50minütiger Dokumentarfilm, den Schaub im Auftrag von Televisiun Rumantscha (TvR) des Schweizer Fernsehens (SF) realisiert hat. Am Drehbuch mitgearbeitet und für den Ton zuständig war Martin Witz; Matthias Kälin führte die Kamera und die Montage wurde von Fee Liechi betreut. Die Musik stammt von der Gruppe „Stimhorn“ und von „Alivin Youngblood Hart“.

5.1.1 Auswanderung und Einwanderung im Schams und in der Schweiz

DER ZWEITE HORIZONT erzählt von zwei „verwandten“ Welten. Von den *alten Schamsern*, die anfangs des 20. Jahrhunderts in die Fremde zogen, um ihr Geld zu verdienen, und von *Fremden*, die heute ins Schams kommen, auch sie, weil sie hier bessere Arbeit finden als in ihrem Heimatland. Schon seit langer Zeit bestand in der Schweiz eine Auswanderungstradition. Zwischen 1840 und 1900 waren es nach Angaben des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements rund 330 000 Schweizer, die ihr Glück in der Fremde gesucht hatten (EJPD 2005). Neben den umliegenden

²⁴ Christoph Schaub wurde 1958 in Zürich geboren. Er ist Autor zahlreicher Spiel- und Dokumentarfilme, seit 1996 auch freiberuflicher Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich (HGKZ) im Studienbereich Film/Video. Weitere Angaben zu seinem Lebenslauf und zu seiner Filmographie sind dem Anhang auf Seite 41 zu entnehmen. An gleicher Stelle werden auch die vollständigen „Credits“ zu IL SEGUND ORIZONT aufgeführt.

Nachbarländern Deutschland, Frankreich, Italien und Österreich gehörten die USA, Argentinien, Brasilien und Chile zu den wichtigsten Zieldestinationen. Vor allem Bergregionen (Graubünden, Tessin, Oberwallis, Berner Oberland) mit ihren verarmten Kleinbauern waren von der Auswanderung stark betroffen. Von der im Film erwähnten Bündner Talschaft weiss man von insgesamt über 1500 Schamsern, die vorwiegend als Melker in die Fremde auswanderten – so viele junge Leute, wie aus fast keiner anderen Region der Schweiz (vgl. Schaub 2002: 3).

Im Gegensatz dazu die Welt der Migrantinnen und Migranten heutiger Tage. Menschen aus verschiedenen Ländern Europas (Italien, Portugal, ehemaliges Jugoslawien), die ebenfalls ihre Heimat verlassen haben, um hier im Schamser Tal zu arbeiten. Sie sind in verschiedenen Gewerbe- und Gastronomiebetrieben tätig, teils mit Niederlassungsbewilligung und nachgezogenen Familien, teils aber auch nur mit dem Status von Saisoniers und somit ohne Familienanschluss.

5.1.2 Aufbau und Form

IL SEGUND ORIZONT ist eine filmische Reflexion über das Leben an einem fremden Ort und über die Art, wie die betroffenen Menschen damit umgehen. Das narrative Grundkonzept lässt sich etwas salopp mit einem „Reisebogen“ umschreiben – einer Auswanderung vom Schams nach Kalifornien, die von Abschied und Aufbruch erzählt, von der Schiffsreise und der Ankunft, den Schwierigkeiten in der Fremde, dem Kämpfen und Ausharren, der Sehnsucht nach zu Hause. Erzählt wird aber auch von kleinen und grossen Freuden des Alltags, von angenommenen Gewohnheiten und Gebräuchen – und schliesslich von der Rückkehr und dem Lebensabend in der alten Heimat. Alte *Briefe* und *Fotos* repräsentieren sprachliche und bildliche Rückblenden, aus einer filmischen Gegenwart heraus, die sich aus neu gedrehten *Impressionen* und zahlreichen *Statements* betroffener Personen („Talking Heads“) zusammensetzt. Gemeint sind die Nachfahren der alten Schamser, die über deren Auswanderung erzählen, wie auch die eingewanderten Ausländer, die vom Leben und ihrer Arbeit im heutigen Schams berichten. In ihrer Ähnlichkeit, Komplementarität, aber auch Unterschiedlichkeit werden alle diese filmischen „Fragmente“ zu einer homogenen Kompilation (Querschnitt-Film) zusammengefügt – zu einer einzigen, emotional aufgeladenen Schilderung „ähnlicher Lebenserfahrungen“ und „gemeinsamer Schicksale“.

5.1.3 Die Akteure der Alltagskommunikation

Die im Film gezeigten Fotos und Briefe, aber auch die Erzählungen und Erinnerungen an die nach Kalifornien ausgewanderten Schamser sind oft nicht einzuordnen, alles andere als Rekonstruktionen kohärenter Lebenswege. Ähnliches gilt für die Biographien der Einwanderer, auch sie werden nur fragmentarisch erzählt, da der Film offenbar versucht, über die Familien- und Dorfgeschichte hinaus ein soziales und historisches Phänomen zu erfassen. Um in der folgenden Untersuchung den Überblick nicht zu verlieren, möchte ich die interviewten Personen alphabetisch und mit Angabe der/des „Erinnernten“ resp. des „Herkunftslandes“ kurz vorstellen.

 <p>J.J. Cantieni Polizist</p> <p>Gret Cantieni Kinderschwester</p> <p>Cantieni, Johann Jakob (Polizist), Sohn und Cantieni, Gret (Kinderschwester), Tochter von: „Joachim Cantieni“ (USA)</p>	 <p>Peter Catrina Schreiner</p> <p>Catrina, Peter (Schreiner), Sohn von: „Johann Catrina“ (USA)</p>
 <p>Florian Grischott Rentner</p> <p>Grischott, Florian (Rentner), Neffe der sechs „Geschwister Grischott“ (USA)</p>	 <p>Ich heiße Hadzi Alija.</p> <p>Hadzi, Alija (Maurer): Gastarbeiter aus „Kosovo“</p>
 <p>Leo Joos Lastwagenchauffeur</p> <p>Joos, Leo (Lastwagenchauffeur), Sohn von: „Christoffel und Cunigunda Joos-Andrea“ (USA)</p>	 <p>Ich heiße Agostino Lombardini.</p> <p>Lombardini, Agostino (Automechaniker): Gastarbeiter aus „Italien“</p>



Maia, Maria Adelaide Perreira Peneda
(Köchin):
Gastarbeiterin aus „Portugal“



Mattli, Peter (Architekt), Enkel von:
„Peter und Dorothea Mattli-Cajöri“ (USA)



Mazolt, Elsbeth (Liedersängerin)



Michael, Jakob (Pfarrer), Bruder von:
„Stefan Michael“ (USA)



Michael, Tina (Bäuerin):



Nikollbibaj, Mhill (Steinfräser):
Gastarbeiter aus „Kosovo“



Salis-Bandli, Nina (Bäuerin), Tochter von:
„Richard und Meia Bandli-Calger“



Santos Goncalves Marques, Teresa Maria
(Zimmermädchen) :
Gastarbeiterin aus „Portugal“

5.2 Auf den „Spuren“ des kulturellen Gedächtnisses

In der Betrachtung des Films, die unter dem Fokus der „kulturellen und kollektiven Erinnerung“ – und nicht der „formalen Ästhetik“ oder „Filmanalyse“ – erfolgt, scheint es mir sinnvoll, eine gewisse Analogie zum theoretischen Teil herzustellen und dessen Inhalte und Zusammenhänge auf den Film hin zu untersuchen. So wird es in einem ersten Schritt darum gehen, *Spuren*²⁵ des kulturellen Gedächtnisses zu suchen, und zwar anhand der ersten drei Bereiche der „Aussendimension“ des menschlichen Gedächtnisses – dem mimetischen Gedächtnis, dem Gedächtnis der Dinge und dem kommunikativen Gedächtnis. Und da diese, wie wir gesehen haben, mehr oder weniger bruchlos in jenen Raum übergehen können, der sich über das kulturelle Gedächtnis eröffnet, sollen im folgenden Teil gerade diese „Übergänge“ hervorgehoben werden, wenn es nämlich darum geht, die *Determinanten* des kulturellen Gedächtnisses herauszukristallisieren und in einen Zusammenhang zu bringen.

5.2.1 Handeln als „Nachmachen“ – Bräuche und Sitten

Aus der Soziologie ist bekannt, dass sich menschliches Handeln nie vollständig kodifizieren lässt. Weite Bereiche des Alltagshandelns, aber auch Bräuche und Sitten basieren auf mimetischen Traditionen, die in IL SEGUND ORIZONT in verschiedenen Sequenzen gut zum Ausdruck kommen. Anhand einiger Beispiele werde ich versuchen, die Erinnerungsfunktion des mimetischen Gedächtnisses aufzuzeigen und allfällige „Übergänge“ ins kulturelle Gedächtnis zu verdeutlichen.

Eine zentrale Thematik des Films ist zweifelsohne die *Arbeit* und ihre Bedeutung als existentielle Lebensgrundlage der betroffenen Menschen. Dies gilt sowohl für die nach Kalifornien ausgewanderten Schamser wie auch für die Gastarbeiter, die sich aus verschiedenen Ländern Europas hier in der Schweiz niedergelassen haben. Arbeit an sich beinhaltet verschiedene Aspekte, solche die den Menschen als einzelnes Individuum betreffen und solche die auf seine Rolle im sozialen Umfeld hinweisen. Im Film werden einige Arbeitsplätze gezeigt, an denen tagtäglich mimetische Routinen spielen, die es den betroffenen Menschen ermöglichen, durch Ausbildung Neues hinzulernen. Typische Beispiele, in denen das „Nachmachen“ im wahrsten Sinne des

²⁵ Als „Spuren“ könnten auch andere, mehr oder weniger analoge Begriffe zur Anwendung gelangen. Ich denke etwa an „Zeugnisse“ (Kulenkampff 1991: 26) oder „Dokumente“ (Blümlinger 2003: 84).

Wortes praktiziert wird, sehe ich etwa bei den Gastarbeiterinnen aus Portugal, die sich als Zimmermädchen (Teresa Santos) und Köchin (Maria Maia) schrittweise in die Arbeitswelt ihrer jeweiligen Gastbetriebe integrieren. Aber auch der im Film speziell erwähnte erste Arbeitstag des Maurers Alija Hadzi zeigt einleuchtend, wie das mimetische Gedächtnis funktioniert: „Das erste Wort war ‚Kantholz‘. Man sagte mir auf Deutsch: „Bring mir Kantholz!“ Dann zeigte man es mir, und ich merkte mir Kantholz als erstes Wort.“ Hier wird offensichtlich nicht nur die handwerkliche Tätigkeit angesprochen, sondern auch auf die Möglichkeit hingewiesen, wie das Erlernen einer fremden Sprache ohne Schulbesuch – bei Gastarbeitern kein seltener Fall – nur durch „nachmachen“ möglich ist. Damit gelangen wir aber bereits in die Nähe des kommunikativen bzw. kulturellen Gedächtnisses, die später ausführlicher und differenzierter betrachtet werden.



„Er solle nach Amerika gehen“ – Sprichwörter als Verhaltensregeln für „Randständige“.

Auch Bräuche und Sitten – Verhaltensregeln, die „auf der Orientierung am Verhalten anderer beruhen“ und deren Einhaltung „durch Sanktionen kontrolliert wird, die gleichsam von ‚jedermann‘ verhängt werden können.“²⁶ – lassen sich zu einem großen Teil auf mimetische Traditionen zurückführen. Verhaltensregeln entwickeln sich aus jenem „Gemeinsinn“ heraus, der die eigentliche Grundlage der sozialen Zugehörigkeit bildet. Wie wir gesehen haben, umfasst dieser Gemeinsinn zwei unterschiedliche Komplexe – „Weisheit“ und „Mythos“ –, und es ist vor allem der erste, der uns an dieser Stelle interessieren muss. Ihm entspricht auf der Ebene der einfachen Formen das *Sprichwort*, dessen zentrales Anliegen es ist, die „Einübung“ von Werten

²⁶ Lexikon zur Soziologie 1994: 605.

und Regeln des alltäglichen Zusammenlebens zu unterstützen. Damit übernimmt es die Funktion eines normativen Textes, der die Lebensformen einer Gruppe – als Brauch und Sitte – prägt und begründet. Wenn im Film der pensionierte Pfarrer Michael von seinem Bruder Stefan erzählt, der in seiner wilden Jugend oft gegen die Dorfkonventionen angelaufen war, ein Alkoholproblem hatte und zur „Disziplinierung“ nach Amerika abgeschoben wurde, wird man unweigerlich daran erinnert. Pfarrer Jakob Michael: „Wenn sie etwas getan hatten, das der Mehrheit missfiel, sagten sie sich, es sei besser nach Amerika zu gehen. Dann würde man aufhören, über sie zu reden.“ Ob sie dann als gut Zwanzigjährige – auf sich alleine gestellt und ohne Halt – in den USA jemals Boden unter die Füße gekriegt hatten, interessierte, mit Ausnahme der engsten Angehörigen, aber niemanden mehr.²⁷

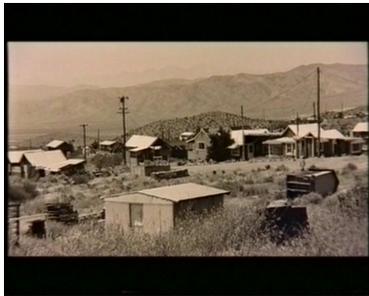
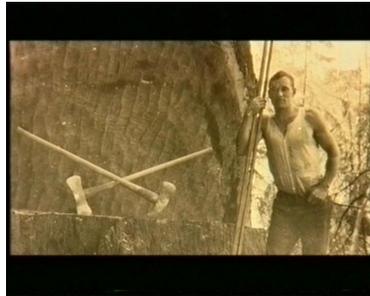
5.2.2 Die „Dingwelt“ – das Gedächtnis der Dinge

Seit jeher ist der Mensch von Dingen umgeben, in die er seine Vorstellungen von Zweckmässigkeit und Bequemlichkeit, aber auch von Schönheit und Bedeutung investiert hat und die – weil er sie selber schuf – ein Bild seiner selbst widerspiegeln. Dinge erinnern den Menschen aber nicht nur an sich, sondern auch an seine Vergangenheit und seine Vorfahren. Damit erhält die „Dingwelt“ einen Zeitindex, der aus der Gegenwart heraus auf verschiedene Schichten der Vergangenheit hindeutet. In der Betrachtung des Films wird offensichtlich, dass sowohl in den „Found-Footage-Materialien“ (Fotos, Briefe, Amateuraufnahmen) wie auch in den neu gedrehten Impressionen eine Vielzahl von Objekten gezeigt wird, die einen guten Einblick in die „Dingwelt“ gewähren – in diejenige der alten Schamser und ihrer Nachfahren, aber auch in die der eingewanderten Gastarbeiter und ihrer Familien. Im Hinblick darauf, dass auch Gegenstände und Gerätschaften aus dem Gedächtnis der Dinge ins kulturelle Gedächtnis „übergehen“²⁸ können, unterteile ich in zwei Kategorien: „Alltagsobjekte“, die auf Zweckmässigkeit und Bequemlichkeit ausgerichtet sind, und „Über-

²⁷ Die Redewendung „Ich gehe nach Amerika“ hatte für die damaligen Schamser neben der sanktionierenden auch eine eskapistische Bedeutung, etwa als Wunsch- und Fluchtlösung für Leute, die entweder in der Umsetzung des „kalifornischen Traums“ ihr Glück zu finden glaubten oder „die kein Glück in der Liebe hatten, die eine Person heiraten wollten, sie aber nicht bekamen“ (Pfarrer Jakob Michael). Damit erlangt der Ausspruch Symbolgehalt und wird zu einem Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses.

²⁸ Assmann benützt den Begriff „Übergang“ in ähnlichem Sinne und meint jene Stelle, wo der Bereich der Alltagskommunikation in jenen der objektivierten Kultur übergeht – auch da befinden wir uns an der Schwelle zum kulturellen Gedächtnis (Assmann J. 1988: 11).

gangs- bzw. Festtagsgebilde“, die sich nicht nur auf Schönheit und Kultur beziehen, sondern die eben auch über einen Zeitindex verfügen und dadurch Symbolgehalt erlangen. In beiden Kategorien lässt sich eine Vielzahl von Beispielen finden, auf ein paar „typische“ will ich mich in meiner Auswahl beschränken.



„Alltagsobjekte“, die vorwiegend auf Zweckmässigkeit und Bequemlichkeit ausgerichtet sind.

Zu den *Alltagsobjekten* zähle ich etwa Melkkessel, Äxte und Tabakpfeifen, aber auch Gebäulichkeiten, Autos, Radio- und Fernsehapparate – alles Dinge, die dem Menschen einen gewissen Zweck erfüllen oder die ihm Bequemlichkeit bieten und Genuss ermöglichen. Nicht von der Hand zu weisen ist, dass auch diese Dinge über einen gewissen, wenn auch nur angedeuteten Symbolgehalt verfügen, so etwa im Bereich der Arbeit (Axt), des Genusses (Tabak), der technischen Entwicklung (Auto) oder der Verbindung zur Welt und zu den Nächsten (TV).

Deutlicheres „Übergangspotenzial“ sehe ich bei den *Festtagsgebilden*, vor allem bei denjenigen Gegenständen, die sich durch kulturelle Formung von der Ebene des Alltäglichen und Profanen abzuheben vermögen und so einen Status erlangen, der sie befähigt, das kulturelle Gedächtnis auf längere Zeit zu stabilisieren. Als Beispiele wären etwa die zahlreichen Grabmale zu nennen, die auf verschiedenen Friedhöfen in der Schweiz und in Amerika gefilmt wurden, die nebenbei bemerkt auch einen interessanten Einblick in die unterschiedliche Friedhofkultur der beiden Länder ermöglichen. Als kulturelle Objektivationen können auch Texte gesehen werden, etwa in Form der damaligen, amerikanischen Comics-Hefte oder in der überlieferten Fas-

sung eines Gesangsbuches, in dem das Liedergut einer ganzen Region – als Musik- kultur – festgehalten ist. Ebenfalls zur Kategorie der „Festtagsgebilde“ gehören kunstvolle Gebrauchsgegenstände, die wie das teure Porzellangeschirr des Maurers Hadzi nicht mehr im Alltag benützt, sondern nur noch als Kunstobjekte in Vitrinen ausgestellt werden. Auch Vaters alte Golduhr mit Goldkette („Geissenkette“) ist für Pfarrer Michael keine eigentliche Zeitanzeige mehr, genau so wie Mutters ehemalige Kleider und Hüte vom Sohn Peter Mattli wohl nur an aussergewöhnlichen Familienan- lässen – zur „Präsentation“ – aus dem Schrank geholt werden.²⁹



„Festtagsgebilde“, die als kulturelle Objektivationen den Übergang ins kulturelle Gedächtnis schaffen.

5.2.3 Interviews im Freiraum des kommunikativen Gedächtnisses

Unter dem Begriff „kommunikatives Gedächtnis“ haben wir jene Spielarten des kollektiven Gedächtnisses zusammengefasst, die ausschliesslich auf der Alltagskommunikation beruhen. Gerade die Interview-Situation im Film, in der die verschiedenen Akteure ihre Erinnerungs-Statements abgeben, ist ein typisches Beispiel einer solchen Alltagskommunikation. Die einzelnen Schilderungen, die insgesamt einen grossen Zeitraum des Films beanspruchen (52 Prozent), sind aber nicht auf einen monolithischen Block reduziert, sondern dispers und komplementär zu anderen „Erinnerungselementen“ über den ganzen Film verteilt. Von der ersten bis zur letzten

²⁹ Kulenkampff spricht in diesem Zusammenhang von „Erinnerungszeichen“ (Souvenirs, Erinnerungsstücke usw.), die dazu dienen, ein Andenken zu bewahren und so als Hinterlassenschaften ihre Vergangenheit zu bezeugen.

Einstellung – sicher kein Zufall: beides extreme Grossaufnahmen von Nina Salis-Bandli, einer würdig gealterten Bäuerin mit nobler, aber dennoch natürlicher und herzenvoller Ausstrahlung – zwischen diesen beiden stimmigen, empathisch aufgeladenen Bildern wird dem kommunikativen Gedächtnis *andauernd* ein freier und gleichzeitig auch „atmosphärisch“ dichter Raum gegeben. Den Statements ist der von Schaub vorgelegte (offene) Fragebogen deutlich anzumerken – Kindheitserinnerungen, Lieblingsessen, Einschätzung des Gastlandes, Abschied, Heimweh, Sterben. Mit dieser thematischen Gliederung werden der Montage eine Vielzahl verschiedener, kontrastierender, aber auch ergänzender Anschlüsse ermöglicht, mit denen es gelingt, die einzelnen Aussagen zu einem kohärenten Korpus zusammenzufügen. Der Grad der Homogenität wird noch erhöht durch den Umstand, dass die Plattform der Alltagskommunikation nicht nur für lebende Personen offen ist, sondern auch für die verstorbenen Schamser, die aus einer „jenseitigen“ Metaebene über ihre (von einem Sprecher gelesenen) Briefe und durch zahlreiche Archiv-Fotos äusserst „präsent“ an der Kommunikation teilnehmen.

In der Weitergabe von Erinnerungen entsprechen Interviews der „mündlichen Tradition“, so wie sie in der Praxis der „Oral History“ tagtäglich zur Anwendung gelangt. Detektivische Arbeit ist gefordert, wenn es darum geht, Spuren und Reste vergangener Lebenswelten, auch wenn sie noch so unwichtig sind, als Hinweise und Zeichen auf eine verborgene „gelebte“ Realität zu werten.³⁰ Und die in IL SEGUND ORIZONT vorgetragenen Kommunikationsinhalte basieren auf *gelebter* Erinnerung, sind es doch allesamt Geschichtserfahrungen im Rahmen individueller Lebensbiographien. Bemerkenswert ist jedoch, dass nicht nur die Themen der Statements (mehrheitlich) „vorstrukturiert“ sind, auch die Art wie sie vorgetragen werden, ist nicht unbedingt als *unorganisiert* oder *diffus* zu bezeichnen. So weist etwa die dominierende Frontalität der Bildgestaltung – in Grossaufnahmen der Einzelpersonen wie auch in wohlgeordneten Gruppen-„Tableaus“ – als formal-ästhetisches Stilmerkmal des Films auf einen recht hohen Grad an Geformtheit hin. Ein Grund mehr, weshalb IL SEGUND ORIZONT als ein treffliches Beispiel dafür gelten kann, wie ein Film, der im Alltag *sein* kommunikatives Gedächtnis behutsam und in langsam stetigem Aufbau „werden“ lässt, selber zu einem Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses mutiert.

³⁰ Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang von „Dokumenten“ – Spuren, stummen Zeichen, die von aussenstehenden Betrachtern als solche wahrgenommen werden (Assmann A. 1991: 13).

5.3 Die „Determinanten“ des kulturellen Gedächtnisses

Auf der „Spurensuche“ in den Bereichen der mimetischen Traditionen, der Dingwelt und des kommunikativen Gedächtnisses sind uns schon mehrmals „Übergänge“ begegnet, die den Ein- oder Übertritt in den Raum des kulturellen Gedächtnisses nicht nur andeuten, sondern die bereits zu seinem festen Bestand gezählt werden dürfen. In diesem Kapitel möchte ich nun versuchen, das „Determinierende“ im kollektiven Gedächtnis bzw. in der kulturellen Identität der Aus- und Einwanderer im Schamser Tal herauszukristallisieren – oder einfacher gesagt resp. gefragt: Welches waren oder sind die spezifischen Faktoren, die aufzuzählen wären, wenn man ihre Lebenswelt und ihre Lebenskultur beschreiben müsste?

5.3.1 Geld und Arbeit im Zentrum des Weltbildes

Stellt man die primäre Handlungsmotivation beider Generationen an den Anfang, darf festgehalten werden, dass der Kampf um eine existenzielle Lebensgrundlage und damit um *Arbeit* und ihre entsprechende Entlohnung im Vordergrund stehen – die Heimat verlassen und auswandern in die Fremde, auf der Suche nach Arbeit, nach einem neuen Anfang zu einem besseren Leben. *Geld* spielt eine zentrale Rolle im Leben der betroffenen Menschen, sowohl im beglückenden als auch im belastenden Sinne. Maurer Alija Hadzi etwa äussert sich zufrieden: „Ich bereue es nicht, dass wir damals weggegangen sind. Ich habe meine besten Jahre hier verbracht. Ich habe es gut hier.“ Mit dem Stolz des Arrivierten präsentiert er denn auch seine stilvolle, fast museale Wohnungseinrichtung, in der die lederne Polstergruppe ebenso nicht fehlen darf, wie die handgeknüpften Bodenteppiche, feinstes Porzellangeschirr und wuchtig hochgezogene Wandregale, alles in bestem Möbeldesign.

Aus einigen Briefen von alten Schamsern dagegen lässt sich ein „ungutes“ Gewissen mit entsprechenden Rechtfertigungsproblemen nicht verheimlichen: „Ich irre hier in fremdem Lande, bei fremden Leuten, ohne Herz, ohne Gewissen, dem Mamon verfallen umher, ohne die innere gewünschte Befriedigung zu erhalten. Und ihr hättet daheim meine helfende Hand so nötig.“ – „Die Jagd nach dem Dollar lässt keine Gemütlichkeit und Beschaulichkeit aufkommen.“ – „Keine Lebensfreude und -lust, keine Freundschaft und Eintracht, nur der Taler ist das Ziel.“

5.3.2 Eskapismus und der „kalifornische Traum“

Wie schon angesprochen hatte die Redewendung „Ich gehe nach Amerika“ für die alten Schamser nicht nur eine disziplinierende Bedeutung – für Menschen, die „nicht richtig tun“ –, sie wurde oft auch in Zusammenhang gebracht mit dem „kalifornischen Traum“ (californian dream), der vielen, die sich in der Enge des Bündner Bergtals nicht mehr wohl fühlten oder Unglück in der Liebe hatten, einen radikalen Neuanfang suggerierte. Das sonnige und weite Kalifornien mit seinen „tausend Möglichkeiten“ war schon lange vor der Hippie-Zeit der 1960er Jahre ein Inbegriff von unbeschränkter Freiheit und Lebensgenuss: „Feeling good“ – die willkommene Wunsch- und Fluchtmöglichkeit, einen schon lange gehegten Traum zu verwirklichen und die Schweiz bei der erst besten Gelegenheit „westbound“ zu verlassen.

5.3.3 Die „Fremde“ als Lebenswelt – Trost und Trostlosigkeit

Unabhängig davon ob Arbeit, Eskapismus oder Disziplinierung hinter dem Entscheid zur Emigration standen, das „Erwartungsgefühl“ war für alle Schamser Auswanderer das gleiche. Die Bäuerin Tina Michael bringt es, aus einem Gedichtsband zitierend, auf den Punkt: „Du willst die Heimat lassen und in die Fremde gehen und unter anderen Sternen das Glück erblühen sehen.“ – Einmal in der kalifornischen Realität angekommen, war aber von diesem Glück nicht mehr viel zu spüren. Ein harter Alltag wartete auf die Ankommenden: strenge Arbeit bei den Kühen, in der Miene, Hitze und Staub, raue Umgangssitten, Mühe mit der Sprache, Abgeschiedenheit, Einsamkeit. Viele Briefe zeugen von der oft trostlosen Lebenssituation: „Jeden Tag hört man Klagen über die schlechten Zeiten. Tausende und Tausende irren arbeits- und brotlos, bettelnd auf der Strasse umher.“ – „Ich bin hier in dieser kurzen Zeit schon durch verschiedene Mühlen gegangen. Ich habe auch gelernt, was Leben ist, mir sind die Hörner gestumpft worden.“ – „Das Mienenwesen will ich, glaube ich, besser beiseite lassen. Unter der Erde kann man noch lange genug sein, wenn man tot ist.“ Auch die ins Schams eingewanderten Gastarbeiter sind offensichtlich bereit, ungewohnte und unangenehme Lebenssituationen in der Fremde zu akzeptieren. Doch nicht mehr die Bedingungen am Arbeitsplatz stehen im Vordergrund, es sind andere „bedrückende“ Lebensgefühle – ungewohnte Landschaften, Assimilierungsschwierig-

keiten –, die Probleme bereiten. So fühlt sich der Steinfräser Mhill Nikollbibaj im Schams „wie in einem Schattenloch“, an einem „verlorenen Ort“, während für Maria Maia, der Köchin aus Portugal, die ungewohnt vielen Berge „ein Schock“ bedeuten. Es gibt aber auch „Trost“ in der Fremde, der von allen gerne angenommen wird. Für die alten Schamser war es vor allem die *Musik*, die über Mühen und Entbehrungen des schweren Alltags hinweghalf. Man spürt es förmlich, welche Wirkung das Singen und Musizieren auf ihr Gefühlsleben hatte (Brief): „Gesungen wird auch, aber die meisten können nur die erste Strophe von einem Lied, und dann artet das Singen in ein Summen und Surren aus. Die lieben Heimatlieder, die haben in der Fremde einen anderen Ton. Ich weiss nicht wie, aber ich glaube, man singt sie mit mehr Gefühl.“ Neben der Musik gehört auch das *Essen* zu den Symbolisierungsformen kultureller Identität. Dieser Bereich wird im Film ebenfalls thematisiert, im Unterschied zur Musik jedoch, der hauptsächlich eine integrative (tröstliche) Funktion zugeschrieben wird, zeigt sich beim Essen sowohl ein kollektiver als auch ein individueller Impetus – im beschwerlichen, aber auch im tröstlichen Sinne. So empfinden es viele nach Kalifornien Ausgewanderte als belastend, dass man von „Znüni und Zvieri“ als gewohnten Zwischenmahlzeiten „in Amerika nichts weiss (Brief)“, während einige Gastarbeiter schon nach kurzer Zeit von einer „eigenen“ Liebesspeise schwärmen. In ein fremdes Land auswandern bedeutet für die Betroffenen aber auch, eine neue Lebenswelt kennen zu lernen, andere Menschen und Mentalitäten, andere Sitten und Bräuche, Geographien und Landschaften. Jedes Land hat seine Vorzüge und Faszinationen, und auch sie können dazu beitragen, den Aufenthalt in der Fremde zu erleichtern. Schon die aus einem Brief entnommene Feststellung „das Tal sieht dem Schamser Tal sehr ähnlich, auf beiden Seiten hohe Berge“, die den Schreibenden in der vertrauten Landschaft seiner Heimat wähnt, kann Balsam für die Seele sein. Und noch einnehmender wirds, wenn das Auswanderungsland durch etwas „Neues“ zu faszinieren vermag. Etwas, das man bisher, wie im folgenden Brief beschrieben, nicht gekannt hat: „Das Schöne, das ich vorher betont habe, ist die Freiheit. Frei ist man hier, freier als in der Schweiz.“ Sinnigerweise wird aber gerade diese Freiheit nicht nur in Kalifornien, sondern auch in der Schweiz „entdeckt“, wenn etwa Teresa Santos, Zimmermädchen aus Portugal, festhält: „Die Mentalität in der Schweiz ist anders als unsere. Man ist hier fortschrittlicher, es gibt mehr Freiheit, gerade für die Frauen. Portugal ist etwas zurückgeblieben.“

5.3.4 Heimweh und Trennung als permanenter Lebensschmerz

Neben den Schwierigkeiten im Alltag und am Arbeitsplatz sehen sich Auswanderer – vor allem in der ersten Zeit ihres Aufenthalts – mit einem weiteren, wie mir scheint zentralen Phänomen konfrontiert. Vielleicht klingt es überzeichnet, wenn ich von „Lebensschmerz“ spreche, aber die durch Auswanderung bedingte, von allen Betroffenen mehrfach genannte Situation des *Getrenntseins* von den Lieben zu Hause ist so etwas wie der „atmosphärische Atem“, der sich als unterschwellig melancholischer Grundton durch den ganzen Film hindurchzieht. Bereits (wieder) in der ersten Einstellung ist – nicht das einzige Mal – von Tränen die Rede. Von einem Gefühl der Traurigkeit und Niedergeschlagenheit, das fort dauert bis zum letzten abgegebenen „Statement“, in dem der Trennungsschmerz als (ausklingendes) gesungenes Abschiedslied nochmals in seiner ganzen Tragweite zum Vorschein kommt: „Lebt wohl ihr lieben Eltern, lebt wohl Geschwister mein, du fröhlicher Kreis der Jugend, ihr alle, Freunde mein. Auch ein gar liebes Mädchen muss ich jetzt lassen hier...“ – Es waren und sind alle Generationen und alle Betroffenen, die unter der Trennung litten und heute noch leiden. Stellvertretend zwei kalifornische Auswanderer in ihren Briefen: „Es vergeht keine Stunde, dass ich nicht an euch denke und wünsche vielmals, dass ich daheim wäre [...] Aber ich bin so weit von euch entfernt.“ – „Wir sind immer mit den Gedanken draussen (im Schams. Der Verf.) und mit dem Gespräch, ja selbst im Träumen sind wir dort bei euch. Hier hört man von morgens früh bis abends manches schwere Seufzen, aber das nützt alles nichts, wir müssen es ausharren.“

Heimweh – der Begriff wird oft genannt im Film, nicht nur von den Ausgewanderten, auch die Zuwanderer kennen dieses Gefühl, wie die Köchin Maria Maia bestätigt: „Heimweh? Das kennen wir doch alle.“ Heimweh, ein unangenehmes und beklemmend empfundenes Gefühl, das vom Verlangen getragen wird, in die angestammte Umgebung zurückzukehren, lässt sich als eine Art „emotionales Manko“ erklären. Und zwar dahingehend, dass die im Laufe der Entwicklung eines Individuums erfüllten primären und sekundären Bedürfnisse zu einer Verknüpfung führen mit dem jeweiligen sozialen Umfeld – Familie, Dorfgemeinschaft, Nation –, das die Erfüllung dieser Bedürfnisse „begleitend“ ermöglichte. Der dadurch entstandene Effekt, der in einer neuen und fremden Umgebung ausbleibt, verursacht jenen „Mangelzustand“, den Menschen als Heimweh empfinden.

In der Schamser Bergwelt ist Heimweh aber mehr als nur ein individuelles Gefühl, denn alle Menschen sind betroffen, überall im Tal und zu jeder Zeit. Infolgedessen wird Heimweh zu einem symbolisch ausgeformten „Sozialkörper“, der zwar nicht greifbar ist, als imaginäre Grösse aber durchaus der Wirklichkeit dieser Region angehört – als ein „Monument“.³¹ Damit meine ich die *Botschaft*, die uns IL SEGUND ORIZONT als Betrachter des Films vermittelt und die uns den Determinanten des kulturellen Gedächtnisses im Schamser Tal einen grossen Schritt näher bringt. Alle in der Mikrogeschichte enthaltenen Trennungssituationen – Auswanderer und Einwanderer mit eingeschlossen – beruhen auf mündlicher, schriftlicher oder bildlicher Erinnerung (Statements, Briefe, Fotos). Sie sind also nichts anderes als „Trennungseignisse“, die sich – mit Namen und Daten verbunden – als *Dokumente* von Personengeschichten manifestieren. Durch die repetitive Darstellung der gleichen Lebenssituation werden aber alle diese Dokumente im Sinne Foucaults zu einem *Monument* „transformiert“ (Foucault 1991: 15), das uns etwas vermittelt, jedoch ohne „die Absicht aufzuklären“ (Rancière 1997: 55) – etwas, das für die Menschen im Schams aber und ihre Lebenskultur von zentraler Bedeutung ist.

5.3.5 Feste und Abschiedsrituale

Wir erinnern uns, dass sich der Zeithorizont des kulturellen Gedächtnisses auf „Fixpunkte“ in der Vergangenheit ausrichtet. Diese sind durch schicksalhafte Ereignisse gekennzeichnet und werden über „Erinnerungsfiguren“ ans Gedächtnis gebunden. Zu ihnen zählt man auch *Feste* und *Rituale*, die auf „kultureller Formung“ und „institutionalisierter Kommunikation“ basieren und wie Bilder, Mythen oder Denkmäler Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses sind. Unter diesem Gesichtspunkt überrascht es nicht, dass die vorgängig diskutierte „Trennungsproblematik“ auch in den im Film erwähnten Festen und Ritualen zum Ausdruck kommt?

³¹ „Monument“ und „Dokument“ bilden ein Begriffspaar, das in der Historiographie, Kulturanthropologie, Philosophie, Film- und Bildtheorie oft diskutiert wird. Entsprechend sind die auf spezifische Forschungsgegenstände und Betrachtungsweisen abgelegten Auslegungen zum Teil widersprüchlich. Bezugnehmend auf Assmann und Blümlinger (vgl. Assmann A. 1991: 13; Blümlinger 2003: 87) verstehe ich „Dokumente“ als *Spuren* einer gelebten Realität (Lebenswelt), die als Ereignisse stattfinden und beobachtet werden können. Sie sind referentiell und *dokumentieren* Geschichte, ihre Bilder speichern sich im „Erfahrungsgedächtnis“. „Monumente“ dagegen sind *Botschaften*, die einem Betrachter bspw. gewisse „Ansichtsseiten“ einer Kultur vermitteln, d.h. Geschichte wird nicht mehr nur dokumentiert, sondern (Bedeutung erzeugend) „fabriziert“. Damit werden Monumente selbstreferentiell, ihre Bilder sind nicht mehr an Ereignis- und Personengeschichten gebunden, sondern formieren sich im kulturellen Gedächtnis.

Weihnachten und Neujahr, die in der Heimat als traditionelle und vorwiegend fröhliche Familienfeste gefeiert werden, geraten auch im Ausland (um die gleiche Jahreszeit) zu einem Festanlass – jedoch mit einem anderen, unverkennbar melancholischen Unterton, wie aus einem Brief zu erfahren ist: „Ich bin gewiss ein harter Kerl, aber um Neujahr und Weihnachten kitzelt es mich, wenn ich an euch denke. Der Christbaum, die schönen Lieder, die hauptsächlich Rika so schön singen konnte, der gemischte Chor, der Männerchor, unser Röteli und Birnbrot und Gämsefleisch und Speck – nach allem habe ich Verlangen. Wenn nur die Feste schon vorbei wären.“

Doch nicht nur das „Getrenntsein“, auch das „Getrenntwerden“ – der Akt des Abschieds – lastet auf den Schultern der Menschen im Schams. „Immer wieder ciao sagen“ sei nicht einfach, meint Teresa Santos, wenn sie sich jeweils für neun Monate von ihrem Sohn in Portugal verabschieden muss. Und auch Pfarrer Michael erinnert sich nur ungern an jenen Tag, an dem sein Bruder das Schams verliess: „Ich weiss noch, wie ich am Morgen in die Stube hinunter kam und ihn und meine Mutter antraf. Sie umarmten einander und weinten laut. Das war ein dunkler Tag, den ich nie vergessen habe.“ – Abschied nehmen, so schmerzhaft es für die Einzelnen ist, gehört zur Kultur der Menschen hier. Man ist geneigt, den eigentlichen Abschiedsakt in seiner ständigen Wiederholung als eine ritualisierte Handlung zu bezeichnen – als ein „Abschiedsritual“. „Sie gingen von Haus zu Haus, um sich zu verabschieden“, erinnert sich Gret Cantieni bezeichnenderweise, wenn sie von jungen Leuten erzählt, die damals das Dorf verlassen haben. Noch deutlicher kommt der Ritual-Charakter in der Aussage von Nina Salis zum Ausdruck: „Jedenfalls haben sie am Vorabend noch gesungen. Das war schon sehr bewegend. Sie haben natürlich so viel wie möglich auf Romanisch gesungen. ‚Du willst die Heimat lassen.‘ Das Lied höre ich noch.“

Ritualisierte Handlungen wiederholen das Vergangene als szenische Inkraftsetzung und erhalten so den Status von „Gedenkhandlungen“, die nicht nur vom Anspruch auf Vergangenheitsdeutung geprägt sind, sondern die auch einen starken, durch soziale Umstände bedingten Gegenwartsbezug aufweisen. Beides trifft für das Schams zu, mit der Besonderheit jedoch, dass sich das (ritualisierte) Vergangene und das (ritualisierende) Gegenwärtige substantiell in nichts voneinander unterscheiden, ausser, dass sie in der Zeitdimension um einige Generationen auseinanderliegen. Als geformte Handlung übt das „Abschiedsritual“ aber einen wichtigen Einfluss auf das soziale Gedächtnis dieser Region aus.

5.3.6 Vergessen und Verdrängen in Erinnerungsgemeinschaften

Auf den „Gebrauch“ von Erinnerungen in sozialen Gruppen habe ich mit dem Begriff der „Erinnerungsgemeinschaften“ bereits hingewiesen. Was bedeutungsvoll und erinnerungswürdig ist, wessen Vergangenheitsversion letztlich aufgezeichnet und konserviert wird, darüber können in der Gruppe sehr wohl unterschiedliche Ansichten bestehen. Dominierende Auslegungen „bestimmen“ dann das kollektive Gedächtnis, was neben den *offiziellen* auch zu *inoffiziellen* Erinnerungen und somit zu einer Form des Vergessens führen kann. Für diese Perspektive sehe ich in IL SEGUND ORIZONT aber keine eindeutigen Hinweise, denn die Art wie sich die Menschen im Film an frühere, aber auch an heutige Lebenswelten erinnern, lässt sie als erstaunlich homogene Erinnerungsgemeinschaft erscheinen. Die „Leitmotive“ ihrer Lebenswelten – Emigration in ein fremdes Land, Suche nach Arbeit, Mühsal und Strapazen, Trennung und Heimweh, Erdulden und Ausharren – verdichten sich zu einem kohärenten und wichtigen Erinnerungs-Korpus, der während des ganzen Films deutlich sicht-, hör- und spürbar manifest ist. Scheinbar „alles“, so bedrückend es auch sein mag, wird erinnert, und zwar in erstaunlicher Offenheit und Klarheit, was – auf den ersten Blick zumindest – nicht an „Vergessenes“ denken lässt. Dennoch sehe ich bei einzelnen Akteuren Zeichen – wenn auch wenige –, die zwar nicht auf Vergessen, zumindest aber auf ein latentes „Verdrängen“ hinweisen. Sicher nicht im Sinne der makrokulturellen Anwendung des Freudschen Verdrängungskonzeptes, indem etwa durch Zensur und deren Umsetzung von inakzeptablen in akzeptable Zeichen bestimmte Informationen „überlagert“ und damit verdrängt werden, sondern eher im mikrokulturellen Ansatz, der beim Verdrängen eines einzelnen Individuums im Extremfall auch Traumata als „Grenzen“ menschlicher Erinnerung kennt. So weit geht der Film aber nicht, dennoch ein kurzer Hinweis auf die angetönten „Verdrängungszeichen“.

Offensichtlich und *bewusst* verdrängt wird etwa dann, wenn vom Heimweh die Rede ist, das nach Maria Maia, der Köchin aus Portugal, zwar „alle kennen“, das man „aber nicht zeigt“. Verdrängt wird aber auch *unbewusst*, etwa in Form von emotionalen Reaktionen – oft ist von Tränen die Rede – oder in unsicheren und „eigentümlichen“ Äusserungen, wie das Beispiel des Automechanikers Agostino Lombardini zeigt: „In der Schweiz gefällt mir alles. Es ist nicht so, dass mir nichts gefallen würde. Wie schon gesagt: In der Schweiz gefällt mir alles.“

5.4 Der zweite Horizont und die zweite (kulturelle) Identität

Auf einen Punkt, der in der Emigrations-Diskussion immer wieder angesprochen wird, möchte ich abschliessend noch kurz eingehen. Es geht um die Frage, ob ein Mensch, der in ein fremdes Land auswandert, als Einzelindividuum in der Lage ist, neben seiner angestammten kulturellen Identität eine zweite anzunehmen und mit beiden gleichzeitig und „konfliktlos“ zu leben. In dieser Hinsicht lassen sich in IL SEGUND ORIZONT einige aufschlussreiche Sequenzen finden, die uns in der Beantwortung der gestellten Frage nützliche Hinweise liefern.

Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass kulturelle Identität aus individuellen und soziokulturellen Gründen immer eine Differenz Erfahrung ist und somit nie etwas Stabiles sein kann. Damit wird eine gewisse „Flexibilität“ angedeutet, die ein Leben mit zwei kulturellen Identitäten a priori nicht ausschliesst, auf der anderen Seite aber auch nicht als das anzustrebende Lebensmodell in der Fremde postuliert. Eher ist zu erwarten, dass Emigranten, die sich anfänglich alle als Aussenseiter und Fremde fühlen, ihrer individuellen und personalen Identität entsprechend einen „eigenen“ Weg finden werden, um mit der neuen Lebenssituation zurecht zu kommen – im Film sind drei „konkrete“ Versionen angedeutet.

Zunächst die Variante des „Vergessens“, die unverkennbar mit Assmanns „Rahmenwechsel“ und der damit zusammenhängenden „Aufkündigung“ des kollektiven Gedächtnisses gleichzusetzen ist. Sie wird am Ende des Films im Kommentar erwähnt: „Die Nachkommen der Schamser, die sich in Kalifornien niedergelassen haben, sind längst amerikanische Staatsbürger.“ Mit der völligen Veränderung der Lebensbedingungen und sozialen Verhältnisse wird gleichzeitig auch ein endgültiger Schlussstrich unter die angestammte kulturelle Identität gezogen. Ein Prozess, der damals für die „ursprünglichen“ Auswanderer sicher mit enormen Schwierigkeiten verbunden war, Schwierigkeiten, die sich aber in der späteren Generationenfolge ohne Zweifel rasch und glaubhaft verflüchtigten.

Eine zweite Variante ist die der „Rückkehrer“. Sie finden sich während ihres Auslandsaufenthaltes einigermaßen zurecht, indem sie – vorübergehend – ein Leben in einer „hybriden Kultur“ als die „bestmögliche“ aller verfügbaren Lebensformen akzeptieren. Diese besteht zum einen darin, dass die Ausgewanderten versuchen, sich in einer „Kolonie“ unter ihresgleichen zu finden und so weiterhin ihre bisherige kulturelle

Identität zu leben – aus einem Brief: „Es ist mit so vielen Schamsern gerade so, wie wenn man daheim wäre.“ Auf der anderen Seite kommt man aber nicht umhin, mit den Einschränkungen, die einem die Sitten und Bräuche des Gastlandes auferlegen, wohl oder übel zurecht zu kommen. Mit der schrittweisen Annäherung an die zu Beginn der Emigration gesetzten pekuniären Ziele erhöht sich aber die „Labilität“ dieses hybriden Zustandes, worauf nicht selten die erst beste Gelegenheit zum Anlass genommen wird, ins Heimatland zurückzukehren. Architekt Peter Mattli erinnert sich an seine Grosseltern, deren Farm 1960 wegen eines Strassenbaus enteignet wurde: „Gehen wir nach Hause, in unsere Heimat zurück [...] zu Hause ist es sowieso am schönsten.“ Hier findet ein „temporärer“ Lebensabschnitt, der während Jahrzehnten durch Ausharren und Verdrängen gekennzeichnet wurde, seinen „sehnsüchtig“ erhofften Abschluss. In der (nie fallen gelassenen) kulturellen Identität der alten Heimat steht einem harmonischen und unbeschwerten Lebensausklang nichts mehr im Weg. Und schliesslich die dritte Variante, die ich als „Doppelkultur“ bezeichnen möchte. Gemeint sind diejenigen Menschen, die zumindest über das „Potenzial“ verfügen, gleichzeitig mit zwei verschiedenen kulturellen Identitäten leben zu können. Unter den Protagonisten im Film erneut Architekt Mattli. Kulturell verwurzelt ist er romanisch- und englischsprachig in Amerika aufgewachsen und erst nach Abschluss der Primarschule – als Fremder – ins Schams zurückgekehrt. Die Unbefangenheit, mit der er schmunzelnd und lächelnd seine „Stars and Stripes“-Krawatte präsentiert und mit sichtbarem Stolz auf die von Tochter Rebecca getragenen Kleider seiner Mutter hinweist, lässt förmlich spüren, dass hier – noch nach Jahrzehnten – zwei kulturelle Identitäten gleichzeitig und offensichtlich problemlos „zusammenleben“.

Ähnliches, wenn auch erst im aufbauenden Sinne, ist bei den zwei Gastarbeitern aus dem ehemaligen Jugoslawien zu beobachten – beide mit Familienanschluss. Während der Steinfräser Mhill Nikollbibaj, dessen fünf Kinder zwei-, wenn nicht dreisprachig aufwachsen, seinen Zugang zur zweiten kulturellen Identität über die Sprache als gemeinsamem Symbolsystem findet und so schon nach kurzer Zeit einen nahezu perfekten Bündner Dialekt spricht, steht für den Maurer Alija Hadzi der Aspekt der „Verbindlichkeit“ im Vordergrund, die sich als (ein) Merkmal des kulturellen Gedächtnisses auf das normative Selbstbild einer Gruppe bezieht: „Die Schweiz ist meine zweite Heimat. Erstens bin ich gleichberechtigt. Wenn ich auf der Autobahn einen Fehler mache [...] bestrafen sie mich wie einen Schweizer.“

6. Zusammenfassung

Die Wiederverwendung und Wiederverwertung filmischen und fotografischen Materials in Kompilations- und Found-Footage-Filmen lässt sich unter zwei verschiedenen Perspektiven diskutieren. Die der *Ästhetik*, die sich mit der Darstellung und Vergewärtigung des „fotographischen Bildes“ und seiner Deutung befasst, und die der *Erinnerungsformen* – historische, kollektive, kulturelle –, in die sich Filmbilder einzureihen vermögen und die sich vorwiegend mit „kulturellen Phänomenen“ befassen – ausschliesslich auf diese zweite Dimension ist die vorliegende Arbeit ausgerichtet.

Erinnern ist eine Funktion des menschlichen Gedächtnisses. Was es an Inhalten aufnimmt, wie es diese organisiert und wie lange es sie zu behalten vermag ist nicht eine Frage der inneren Kapazität und Steuerung, sondern eine Folge äusserer gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen. Mimetisches Gedächtnis, Gedächtnis der Dinge, kommunikatives und kulturelles Gedächtnis bilden die vier Bereiche dieser „Ausendimension“, wobei die ersten drei – wenn ihre „Gegenstände“ über ihren Zweck hinaus auf einen kulturellen Sinn verweisen – bruchlos in das kulturelle Gedächtnis übergehen können.

Gesellschaften und Gruppen stützen ihr auf Einheit und Eigenart ausgerichtetes soziales bzw. kollektives Selbstbild auf der Vergangenheit ab, die damit zu einem Gemeinbesitz aller Beteiligten wird und so deren Gemeinschaft festigt. Kollektive Erinnerung rekuriert auf ein von allen akzeptiertes Geschichtsbewusstsein und umfasst als kollektives Gedächtnis das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis. Während sich das kommunikative Gedächtnis in der Sprache des Alltags mit „flüchtigen“ und thematisch nicht festgelegten Erinnerungen aus der Lebenswelt befasst, bietet das kulturelle Gedächtnis Raum für eine in institutionalisierter Sprache vermittelte, objektivierte bzw. geformte Überlieferung des kulturellen Gemeinns.

Der Dokumentarfilm *IL SEGUND ORIZONT* von Christoph Schaub handelt von Aus- und Einwanderern in einem abgelegenen Schweizer Bergtal – vom Aufeinandertreffen und Zusammenleben verschiedener kultureller Identitäten. Abgesehen von ein paar kurzen („vernachlässigbaren“) Super-8 Sequenzen, wird kein eigentliches Found-Footage-Material im filmischen Sinne verwendet. Stellvertretend dafür übernehmen alte Briefe und Fotos – als „objets trouvés“ – in ihrer Wiederverwendung eine gleiche Funktion. Zusammen mit Interview-Statements und neu gedrehten Im-

pressionen formieren sie sich zu einer homogenen Kompilation, die sich jedoch von anderen Mischformen und Sekundärbearbeitungen dahingehend unterscheidet, als das „FF-Material“ nicht im Sinne einer Neukonzeptualisierung verwendet wird, sondern referentiell zu den erzählten Geschichten steht und so für die vorgestellte Bergregion eine festlegbare „Kartographie“ der Emigration ermöglicht.

Auf der Suche nach den *Spuren* und *Determinanten* des kulturellen Gedächtnisses im Film ist vorerst festzuhalten, dass die Analyse oft auch Gegenstandsbereiche der Volkskunde, Ethnologie und Anthropologie streift und mit der willkürlich ausgewählten und beschränkten Anzahl von Statements, Brief- und Fotodokumenten keinen Anspruch auf „Repräsentativität“ erhebt. Die Interview-Situation in IL SEGUND ORIZONT bildet einen Freiraum, in dem sich das kommunikative Gedächtnis in seiner Alltagssprache langsam, aber stetig zu einem kompakten Erinnerungs-Korpus aufbaut, der neben beliebigen Inhalten auch über zahlreiche Symbolisierungsformen aus Bereichen der mimetischen Traditionen und der „Dingwelt“ verfügt – und so den Film als Ganzes zu einem Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses werden lässt.

Dabei wählt Schaub eine Strategie der Verallgemeinerung, indem er in einer Art „Querschnitt-Film“ verschiedene Fragmente und Statements in ihrer Ähnlichkeit, Komplementarität, aber auch Unterschiedlichkeit zusammenfügt, aus einer gewissen Anonymität heraus und weniger durch die Rekonstruktion kohärenter Lebenswege. Die im Film präsentierten Briefe und Fotos, aber auch die mündlich erinnerten Bezugspersonen sind oft nicht einzuordnen, weil bewusst versucht wird, über die Familien- und Dorfgeschichte hinaus ein soziales und historisches Phänomen zu erfassen. Damit erweitert sich der Fokus von den rein materiellen Existenzproblemen einer Bergregion auf die Lebenskultur von Ländern, die über eine Jahrhunderte alte Auswanderungstradition verfügen. In die Fremde gehen, auf der Suche nach Arbeit, getrennt sein von zu Hause, Sehnsucht und Heimweh haben, erdulden und ausharren – sich eines Tages aber auch entscheiden müssen, zurückzukehren in die Heimat oder ganz abzuschliessen und die angestammte kulturelle Identität einer neuen zu „opfern“ – davon sind alle emigrierenden Menschen betroffen. Im heutigen Kalifornien nicht mehr die Schweizer, sondern die Mexikaner, die an ihre Stelle getreten sind; in der heutigen Schweiz immer noch die zahlreichen Gastarbeiter aus verschiedenen Ländern Europas. Wie lange die Erinnerung an die „Auswanderungskultur“ anhält, wenn sie (einmal) nicht mehr „praktiziert“ wird, bleibt eine offene Frage.

7. Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (1991): Kultur als Lebenswelt und Monument. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt am Main: Fischer.

Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (1993): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer, S. 289-304.

Assmann, Aleida (2005): Unser heutiges kulturelles Gedächtnis lebt vom Interesse engagierter Individuen (Interview mit Mariana Prusak). In: Denkbilder, 19. Das Germanistikmagazin der Universität Zürich. Zürich. S.29-30.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan; Hölscher Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9-19.

Assmann, Jan (1991): Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer, S. 337-355.

Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

Bachtin, Michail (1979): Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. R. Grüber. Frankfurt am Main.

Blümlinger, Christa (2003): Sichtbares und Sagbares. Modalitäten Historischer Diskursivität im Archivkunstfilm. In: Hohenberger/Keilbach. S. 82-97.

Burke, Peter (1993): Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.): Mnemosyne Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer, S. 289-304.

Curtis, Robin (2002): Trauma, Darstellbarkeit und das Bedürfnis nach medialer Genesung. In: Montage 11/1, S. 42-74.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1984): Krieg und Frieden aus der Sicht der Verhaltensforschung. München (Originalausgabe 1975).

EJPD / Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement (2005): Auswanderung. Bern.

Elsaesser, Thomas (2001): Postmodernism as mourning work. In: Screen 42/2, S.193-201.

Esposito, Elena (2002): Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft. Frankfurt am Main.

- Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Surkamp (Originalausgabe 1969).
- Flusser, Vilém (1999): Medienkultur, hrsg. von Stefan Bollmann. Frankfurt am Main, 2. Auflage.
- Fürsich, Elfriede (1994): Fernsehrichten als Ritual. Ein neuer Ansatz zur Interpretation. In: Publizistik 39, H. 1, S. 27-57.
- Goethe, Johann Wolfgang (1977): Sämtliche Werke (Silhouetten-Ausgabe). Band 14: Schriften zur Literatur. Zürich.
- Gombrich, Ernst (1992): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 2. Auflage.
- Kulenkampff, Jens (1991): Notiz über die Begriffe „Monument“ und „Lebenswelt“. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt am Main: Fischer, S. 26-33.
- Lexikon zur Soziologie (1994), 3. Auflage. Fuchs-Heinritz, Werner et al. (Hrsg.). Opladen.
- Luhmann, Niklas (1975): Selbstthematizierungen des Gesellschaftssystems. In: Soziologische Aufklärung 2. Opladen.
- Moles, Abraham A. (1983): Rituale der Massenkommunikation im Alltag. In: Pross, Harry; Rath, Claus-Dieter (Hrsg.): Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag. Berlin, S. 13-23.
- Rancière, Jacques (1997): L'inoubliable. In : Rancière, Jacques; Comolli, Jean-Louis : Arrêt sur l'histoire. Paris.
- Taubald, Benjamin (2003): Der Kanon der Bilder. Das soziale Gedächtnis und seine mediale Konstitution. In: Petzel, P.; Reck, N. (Hrsg.): Erinnern. Erkundungen zu einer theologischen Basiskategorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 102-117.
- Thoreau, Henry David (1963): Walden, or: Life in the Woods. New York (Originalausgabe 1853).
- Schaub, Christoph; Witz, Martin (2002): Der Zweite Horizont. Von Andeer nach Amerika. Drehvorlage im Auftrag von Televisiun Rumantscha (TvR). Zürich.
- Schlafler, Heinz (1986): Einleitung in: Goody, Jack; Watt, Ian; Gough, Kathleen: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Frankfurt am Main, S. 7-23.

8. Anhang

IL SEGUND ORIZONT (DER ZWEITE HORIZONT; CH: 2002)

Gret Cantieni, Johann Jakob Cantieni

Peter Catrina

Florian Grischott

Alija Hadzi

Leo Joos

Agostino Lombardini

Maria Adelaide Ferreira Peneda Maia

Peter Mattli

Elsbeth Mazolt

Jakob Michael, Tina Michael

Mhill Nikollbibaj

Nina Salis-Bandli

Teresa Maria dos Santos Goncalves Marques

Recherche, Materialien und Beratung: Peter Michael

Kamera: Matthias Kälin

Ton: Martin Witz

Montage: Fee Liechti

Drehbuch: Martin Witz, Christoph Schaub

Toneffekte: Peter Bräker

Tonmischung: Audiokraftwerk

On-line Editing: Rosa Albrecht

Interviews romanisch: Christian Joos

Interviews serbisch: Renato Joos, Martin Witz

Off-line: Mirapix / On-line: T&C Film

Equipement: Rec-TV Bern

Musik: Stimmhorn 'Inland'; Alivin Youngblood Hart 'Territory'

Mit Dank:

Daniel Hürbi – Hotel Fravi

Bauunternehmung Müller

Abraham Conrad Steinbruch

Alain Gasparini Garage

Produktion: Schaub-Filmproduktion, im Auftrag des TvR

Redaktion: Peter Egloff TvR

Ein Film von Christoph Schaub

TvR © Televisiun Rumantscha 2002



CHRISTOPH SCHAUB

Biografie:

Geboren 1958 in Zürich, Matura B, Studium der Germanistik (abgebrochen)
1981 Eintritt in die Mediengenossenschaft Videoladen Zürich (Rücktritt 1991)
1988 Mitgründer der Produktionsfirma Dschoint Ventschr AG (Rücktritt 1994)
1992 Mitinitiant des Kino Morgental
Seit 1996 Freiberuflicher Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich
(HGKZ); Studienbereich Film/Video
1997/98 Mitinitiant des Kino RiffRaff
2001/02 Künstlerischer Leiter Film für die Ausstellung ONOMA/EXPO 02

Filmografie (Auswahl):

1983 KEINE ZEIT SICH AUSZURUHEN – AJZ IM HERBST (Co-Regie; Doku.)
1983 NACHWUCHS – ZÜRCHER TEDDYSZENE (Co-Regie; Doku.)
1984 LOVESONG (Co-Regie; Doku.)
1987 WENDEL (Spielfilm)
1989 DREISSIG JAHRE (Spielfilm)
1992 AM ENDE DER NACHT (Spielfilm)
1995 RENDEZ-VOUS IM ZOO (Doku.)
1995 IL GIRASOLE – UNA CASA VICINO A VERONA (Co-Regie; Doku.)
1996 LIEU, FUNCZIUM E FURMA – L'ARCHITECTURA DA GION A. CAMINADA E
PETER ZUMTHOR (TV-Doku.)
1997 EINFACH SO (Kurzspielfilm)
1997 COTGLA ALVA – WEISSE KOHLE
1999 DIE REISEN DES SANTIAGO CALATRAVA (Doku.)
1999 IL PROJECT VRIN – DAS VRIN-PROJEKT (Doku.)
2001 STILLE LIEBE (Spielfilm)
2001 MEILI PETER – DER WECHSEL DER BEDEUTUNGEN (TV-Portrait)
2001 JÜRIG CONZETT – DIE KUNST DER BEGRÜNDUNG (TV-Portrait)
2002 IL SEGUND ORIZONT (DER ZWEITE HORIZONT; TV-Doku.)
2004 STERNENBERG (Spielfilm)
2006 JEUNE HOMME (Spielfilm)