

Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung

Edited by/Herausgegeben von
Astrid Erll · Ansgar Nünning

Editorial Board/Wissenschaftlicher Beirat

Aleida Assmann · Mieke Bal · Marshall Brown · Vita Fortunati
Udo Hebel · Claus Leggewie · Gunilla Lindberg-Wada
Jürgen Reulecke · Jean Marie Schaeffer · Jürgen Schläeger
Siegfried J. Schmidt · Werner Sollors · Frederic Tygstrup
Harald Welzer

9

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Film und kulturelle Erinnerung

Plurimediale Konstellationen

Herausgegeben von
Astrid Erll · Stephanie Wodianka

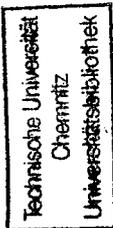
unter Mitarbeit von
Sandra Berger · Julia Schütze

Walter de Gruyter · Berlin · New York

S1

/ F

0907076



Vorwort

Dieser Band geht zurück auf die mehrjährige Zusammenarbeit in Sachen ‚Film und Erinnerung‘ im Rahmen der Arbeitsgruppe ‚Zeit – Medien Identität‘. In dieser interdisziplinären AG des Gießener Sonderforschungsbereichs 434 ‚Erinnerungskulturen‘ haben Vertreter/innen der Geschichtswissenschaft, der Soziologie, Politologie, Orientalistik, Romanistik, Anglistik und Kunstgeschichte gemeinsam die Frage erörtert, welche Bedeutung Spielfilme in aktuellen Erinnerungskulturen zukommen und wie deren Rolle bei der Erzeugung kultureller Erinnerung theoretisch methodisch zu beschreiben ist. Wir danken allen Mitgliedern dieser Arbeitsgruppe für zahlreiche Treffen, deren angenehme und inspirierende Atmosphäre uns in guter Erinnerung bleiben wird, und für die anregenden Diskussionen bei der Ausarbeitung des Konzepts der ‚plurimedialen Konstellation‘, welches die Grundlage unserer Betrachtung des Mediums ‚Film aus erinnerungskulturwissenschaftlicher Perspektive bildet. Zu besonderem Dank sind wir natürlich all jenen Mitgliedern der AG verpflichtet, die sich teils weit aus ihrem angestammten disziplinären Gebiet hinausgewagt haben und mit ihren Aufsätzen in diesem Band dazu beitragen, dass unser Konzept einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt werden kann.

Wir danken außerdem Rainer Rother von der Deutschen Kinemathek (Museum für Film und Fernsehen, Berlin) sehr herzlich dafür, dass er sich im Rahmen eines Workshops Zeit genommen hat, unseren Ansatz detailliert und kritisch zu diskutieren. Sandra Berger gilt unser Dank für die kompetente, zuverlässige und geduldige redaktionelle Mitarbeit, die weit mehr umfasste als Korrekturlesen und Korrigieren – sie hat wesentlich zum Gelingen der Publikation beigetragen. Julia Schütze danken wir für die Formattierung und Fertigstellung des Bandes – ihre Gründlichkeit und Ausdauer hat uns ruhiger über die Ziellinie treten lassen.

Dem Gießener Sonderforschungsbereich ‚Erinnerungskulturen‘ gebührt hier ein ganz besonderer Dank. Er hat die institutionellen, wissenschaftlichen und atmosphärischen Rahmenbedingungen geboten und Fundamente geschaffen, auf denen diese Publikation gegründet ist. Ohne ihn gäbe es keine AG ‚Zeit – Medien – Identität‘, und ohne diese wäre das Konzept dieses Bandes wohl nicht geboren worden. Insbesondere danken wir dem Sprecher Jürgen Reulecke, aber auch allen anderen Vor-

© Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISSN 1613-8961

ISBN 978-3-11-020443-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

standsmitgliedern des SFB, die uns jahrelang unterstützt und unsere AG-Arbeit gefördert haben.

Astrid Ertl & Stephanie Wodianka

Wuppertal und Gießen,
im Juli 2008

Inhalt

ASTRID ERL & STEPHANIE WODIANKA

Einleitung:
Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘1

LU SEEGER

DAS LEBEN DER ANDEREN
oder die ‚richtige‘ Erinnerung an die DDR.....21

CAROLA FEY

LUTHER zwischen Präformation und ‚Re-Formation‘53

CHRISTIANE REICHART-BURIKUKIYE

Der Völkermord auf der Leinwand:
HOTEL RUANDA und SOMETIMES IN APRIL
und die Erinnerung an den Genozid in Ruanda.....77

DANIELA NEUSER

Ein Platz an der Sonne – der neue Heimatfilm:
AFRIKA, MON AMOUR und MOMELLA. EINE FARM IN AFRIKA.....107

ASTRID ERL

„Bringing War Home“:
JARHEAD und die Kriegserinnerung *made in Hollywood*.....139

MARTIN MIERSCH	
Revolution und Film: DANTON von Andrzej Wajda.....	171
STEPHANIE WODIANKA	
Das ‚unübersetzbare‘ kulturelle Gedächtnis Frankreichs: ON CONNAÎT LA CHANSON.....	205
ANDREAS LANGENOHL & KERSTIN SCHMIDT-BECK	
Wenn Erinnerungsfilme scheitern – filmische Erinnerungen an den 11. September.....	231
Zu den Autorinnen und Autoren.....	263

Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘

Astrid Erll & Stephanie Wodianka

1. Konjunkturen – in Film und Erinnerungskultur

Erinnerung hat Konjunktur – auch und gerade im Film. Von Hollywoods SCHINDLER'S LIST (1993), SAVING PRIVATE RYAN (1998) oder GLADIATOR (2000) und neueren deutschen Produktionen, wie DER UNTERGANG (2004), DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) oder DAS WUNDER VON BERN (2003), über das britische (z.B. ELIZABETH: THE GOLDEN AGE, 2007), italienische und französische Kino, bis hin gar zum indischen Bollywood-Film mit seiner Renaissance kolonialer Themen (z.B. LAGAAN, 2001): ‚Erinnerungsfilme‘ sind ein aktuelles, wirkmächtiges und ein dezidiert internationales Phänomen.¹

Kulturelle Erinnerung stellt zurzeit offensichtlich ein Leitthema des Films dar; und zugleich ist der Film unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert. Seit dem Zweiten Weltkrieg ist der Film un-aufhaltsam – und etwa seit Beginn der 1980er Jahre in geradezu rasanter Weise – zu einem wirkmächtigen Medium der Vergangenheitsdarstellung und -deutung geworden, welches das Buch oder das Radio zwar nicht vollständig ablöst, aber im Konzert der vielfältigen Medien populärer Erinnerungskultur klar die erste Geige spielt.² Heute sind Formen des Erin-

1 Zum Konzept der ‚Erinnerungskonjunktur‘ sowie zu Erinnerungskonjunkturen im Kino vgl. Wodianka (2007); zum Raj-Revival im britischen Film sowie zur Erinnerung an den britischen Kolonialismus im Bollywood-Film vgl. Erll (2007). Für einen Überblick über die aktuellen Entwicklungen des internationalen Films vgl. Chapman (2003).

2 Festzumachen ist diese Intensivierung etwa an Marvin J. Chomkys vierteiliger Fernsehserie HOLOCAUST (1978), die eine bis dahin beispiellose Publikumsresonanz erfuhr, aber auch an der schieren Anzahl vom etwa seit den 1980er Jahren erscheinenden Produktionen, die sich mit Vergangenheit beschäftigen. Zum Verständnis von HOLOCAUST als medien- und erinnerungsgeschichtliche Zäsur vgl. auch Bösch (2007: 2).

nerns im Fernsehen wie im Kino allgegenwärtig: Spielfilme, Dokumentationen und Doku-Dramen über vergangene Ereignisse und Persönlichkeiten versprechen hohe Einschaltquoten bzw. gefüllte Kinokassen.

Anliegen dieses Bandes ist die Konturierung des Phänomens ‚Erinnerungsfilm‘: Was ist ein Erinnerungsfilm? Wann wird ein Film über die Vergangenheit zum ‚Erinnerungsfilm‘? Welche Akteure und Medien sind an seinem Entstehen beteiligt? Wie wirken Erinnerungsfilme? Und warum wirken sie? Die diesem Band zugrunde liegende Leitidee bildet dabei die Einsicht, dass eine klassische filmimmanente Produktanalyse zur Beantwortung dieser Fragen nicht ausreicht, weil Erinnerungsfilme erst innerhalb der Gesellschaft, durch plurimedial vermittelte Aushandlungsprozesse zu solchen gemacht werden. Diese ‚plurimedialen Konstellationen‘ exemplarisch aufzudecken, ist das Ziel der hier versammelten Beiträge.

In dieser Einleitung geht es erstens um die Beschreibung einer Bewegung in der aktuellen kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, die als Verlagerung der Aufmerksamkeit von Speicher- zu Verbreitungsmedien, von Symbolsystemen hin zu Sozialsystemen und von Produkten zu Prozessen kultureller Erinnerung skizziert werden kann – eine allgemeinere Bewegung, innerhalb deren auch unsere Beschäftigung mit dem Film anzusiedeln ist. In einem zweiten Schritt bietet diese Einleitung eine Definition des ‚Erinnerungsfilms‘, den wir weniger als ein bestimmtes Filmgenre denn als ein gesellschaftlich und plurimedial ausgehandeltes Phänomen begreifen. Drittens ist gerade in einer deutschen Publikation zum Thema ‚Film und kulturelle Erinnerung‘ ein kurzer Exkurs zur Bedeutung des Holocaust für die filmische Darstellung von Vergangenheit angebracht. Die hiermit verbundenen Probleme und Fragestellungen erweisen sich als in vielfacher Hinsicht paradigmatisch für die Diskussion des Erinnerungsfilms – auch mit Blick auf die internationale Ebene und auch hinsichtlich anderer filmisch erinnerter Ereignisse. Viertens schließlich geht es um die Darlegung der Methodik dieses Bandes. In diesem Zusammenhang werden sechs Leitfragen einer Filmanalyse aus erinnerungskulturwissenschaftlicher Perspektive identifiziert, die sich leitmotivisch durch die konkreten Untersuchungen in den folgenden Beiträgen ziehen werden.

2. Massenmedien populärer Erinnerung: Die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung und der Film

Obgleich Einigkeit darüber zu herrschen scheint, dass Kino- und Fernsehfilme in den letzten Jahrzehnten zu wirkungsvollen Leitmedien gerade – aber keineswegs ausschließlich – deutscher Erinnerungskulturen geworden sind, existieren auf dem Gebiet der interdisziplinären und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung erstaunlich wenige Beiträge, die sich speziell dem Phänomen des Films als einem Medium des kollektiven Gedächtnisses widmen.³ Worauf könnte dieser blinde Fleck zurückzuführen sein? Die geringe Beachtung von Kino und Fernsehen ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die neuere kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung (etwa im Gegensatz zu den Studien Maurice Halbwachs⁴) durchaus als hochgradig ‚mediensensibel‘ zu bezeichnen ist.⁴ Allerdings wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass der Grund für die weitgehende Aussparung des Mediums Film gerade in dem Medienkonzept dieser Forschungsrichtung liegen könnte.

Das Hauptinteresse der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung gilt, insbesondere im deutschsprachigen Raum und vor allem seit den Studien Aleida und Jan Assmanns, den Funktionsweisen und dem Leistungsvermögen verschiedener *Speichermedien*. In dieser Perspektive wurden etwa die Erinnerungstechniken oraler und literaler Gesellschaften gegenübergestellt oder die Erinnerungspotentiale von Schrift und Bild

3 Bislang geht es in der Forschung meist um ‚Film und Geschichte‘. Komplexe Modelle zur Beschreibung der Formen und Wirkungsweisen von ‚Geschichtsfilmen‘ (bzw. historischen Filmen oder Historienfilmen) sind im Rahmen der Geschichtsdidaktik entwickelt worden; vgl. dazu Paschen (1994), Baumgärtner/Fenn (2004) und Schreiber (2007). Das Verhältnis von Geschichte und Film aus filmwissenschaftlicher Perspektive beleuchten Kaes (1987), Rother (1991) und Koch (1997). Zum Verhältnis von historischem Film und Geschichtswissenschaft vgl. Marsiske (1992) und Bösch (2007). Die Beiträge in Drews (2008) beleuchten das Thema aus der Perspektive von Kulturwissenschaftlern und Medienmachern. Die noch sehr vereinzelt Beiträge aus den Reihen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, die die Ergebnisse der Diskussionen um kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen in den vergangenen Jahrzehnten bei der Filmanalyse systematisch berücksichtigen, beziehen sich vor allem auf die Darstellung des Holocaust im Film, vgl. z.B. Wende (2002), Reichel (2004), Elm (2008) und van der Knaap (2008); generell zum Thema ‚Film und Gedächtnis‘ Radstone (1995; 2000) sowie Karpf/Kiesel/Visarius (1998). Zur Film- und Fernsehanalyse allgemein vgl. Hickethier (1993) und Faulstich (2002). Zu Medien des kollektiven Gedächtnisses vgl. Erll/Nünning (2004). Einen Überblick über Konzepte der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung bietet Erll/Nünning (2008).

4 Vorreiter sind dabei Aleida und Jan Assmann, deren Gedächtnistheorie in erster Linie als eine Medientheorie bzw. Medienanthropologie zu begreifen ist.

ausgelotet.⁵ Speichermedien gewährleisten das, was Aleida Assmann als „identitätsstabilisierende Langzeitkommunikation“ bezeichnet.⁶ Das Spektrum solcher Medien, die zumeist zur Hochkultur gehören, reicht von den ägyptischen Pyramiden über Homers Epen bis hin zur Bibel, dem Koran und schließlich den klassischen Texten der Nationalliteraturen. Speichermedien und der soziale Kontext, der sie produziert, auslegt, kanonisiert und tradiert, bilden diesem Sinne das ‚Gedächtnis‘ der Kultur.

Folgt man einer Unterscheidung, die Harold Innis in *The Bias of Communication* (1951) getroffen hat, so lassen sich von solchen dominant zeitgebundenen Speichermedien die stärker räumgebundenen Verbreitungsmedien unterscheiden. Damit ist auf einen zweiten Funktionsaspekt von Medien des kollektiven Gedächtnisses verwiesen, der in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung bislang jedoch noch kaum systematisch Beachtung gefunden hat. Tatsächlich haben wir es in Erinnerungskulturen mit einer Reihe von Medien zu tun, die erstens eher der Populärkultur zuzurechnen sind und zweitens nicht in erster Linie die Funktion des *Speicherns* von Informationen über die Vergangenheit erfüllen; sie dienen vielmehr ihrer *Verbreitung*.⁷ Zu dieser zweiten Art von Gedächtnismedien, bei der die Verbreitungsfunktion dominiert, gehören beispielsweise auflagenstarke historische Romane, populärwissenschaftliche Abhandlungen sowie Geschichtethematisierende Zeitungsartikel und Zeitschriftensonderteile oder eben Spielfilme. Es handelt es sich dabei um zumeist der Populärkultur zugehörige Verbreitungs- (und nicht selten um veritable Massen-)medien, die Geschichtsbilder an ein „disperses Publikum“⁸, an eine breite Öffentlichkeit disseminieren.

Tatsächlich sind auch die aktuellen ‚Erinnerungsfilme‘ als ein solches Verbreitungsmedium des kollektiven Gedächtnisses zu begreifen. Fiktionale Spielfilme, Dokumentationen und Doku-Dramen zirkulieren national und international wirkmächtige Bilder von der Vergangenheit. Der Erinnerungsfilm ist ein dem Hier und Jetzt verpflichtetes Medium. Informationen über die Vergangenheit zu speichern und für künftige Generationen bereit zu halten, gehört zwar prinzipiell zum Spektrum seiner Möglichkeiten, entspricht aber in der Regel nicht seiner erinnerungskulturellen Funktionalisierung.⁹ Filme wie *DER UNTERGANG* sind morgen vielleicht schon

vergessen, aber *heute* vermögen sie das Geschichtsbild einer Gesellschaft zu prägen. Aleida Assmann (2006: 242) ist zuzustimmen, wenn sie betont: „Die Massenmedien schaffen wichtige Impulse und Auslöser für das kulturelle Gedächtnis, ohne selbst eines zu produzieren.“ Man könnte Verbreitungs- und Massenmedien wie den Erinnerungsfilm also als *mes* – als (mediale) Hinweisreize – auf kollektiver Ebene bezeichnen. Damit erfüllen sie tatsächlich eine vollkommen andere Funktion als die kulturelle Gedächtnis generierenden Speichermedien. Doch diese Funktion verdient eine genauere Betrachtung, weil sie von zentraler Bedeutung für den erinnerungskulturellen Prozess ist: Auf kollektiver Ebene können Massenmedien wie populäre Spielfilme die Diskussionen über Erinnerung, Geschichte und Gedenken anregen und prägen; auf individueller Ebene beispielsweise als Ressource für die Imagination von Vergangenheiten dienen.

3. Was ist ein ‚Erinnerungsfilm‘?

Kulturelle Erinnerung besteht nicht ‚an sich‘, sondern ist Ergebnis von kommunikativen, sozialen, kulturellen und geschichtspolitischen Prozessen. Ebenso existiert auch der Erinnerungsfilm nicht ‚an sich‘, als eine symbolische Struktur, sondern er muss in Sozialsystemen erzeugt werden.¹⁰ Die klassische filmimmanente Analyse, die den Blick allein auf die symbolische Struktur des Medienprodukts richtet, vermag durchaus eine Reihe von Fragen im Horizont der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung zu bearbeiten: Wie wird in dem Film individuelle oder kollektive Erinnerung inszeniert? Welches Bild von Erinnerungsprozessen wird dadurch vermittelt? Inwiefern kann man von einem Wirkungspotential der ‚Erinnerungsbildung‘ des Films sprechen, d.h. anhand welcher Verfahren erzeugt der Film eindrucksvolle Bilder und Narrative von der Vergangenheit, die möglicherweise in die Erinnerungskultur eingehen? Wichtige Aspekte der gesellschaftlichen Erinnerungsdimension von Filmen bleiben im Rahmen eines solchen *close reading* jedoch unbeleuchtet.

Denn Medien werden erst durch bestimmte Formen des sozialen Gebrauchs zu Medien des kollektiven Gedächtnisses. Ein Geschichtsbuch, das keiner liest, kann keine Erinnerungskulturen mitformen, auch wenn es ein noch so einschlägiges Bild der Vergangenheit entwirft. Dasselbe gilt für einen gut gemeinten Erinnerungsfilm, der jedoch kein Publi-

⁵ Vgl. J. Assmann (1992), A. Assmann (1999).

⁶ A. Assmann (1995: 202).

⁷ Das bedeutet nicht, dass solche Verbreitungsmedien nicht auch Speicheraspekte aufwiesen. Es geht hier um die *dominante* Funktionalisierung von Medien in der Erinnerungskultur – entweder als Speicher oder als Verbreiter von Vergangenheitsversionen.

⁸ Zu diesem Begriff vgl. die Definition der Massenmedien durch M. L. Katz (1963).

⁹ Im Einzelfall kann dies jedoch geschehen. Im *WESTEN NICHTS NEUES* (1930) oder *GONE WITH THE WIND* (1939) werden die auch heute noch Bilder vom Ersten Weltkrieg bzw. dem amerikanischen Bürgerkrieg vermittelt. Die meisten ‚Geschichtsfilme‘ verschwinden jedoch rasch im Orkus der Filmgeschichte.

¹⁰ Für die grundlegende Unterscheidung von Symbolsystem und Sozialsystem vgl. Schmidt (2000).

kum findet. Während filmimmanente Analysen zwar zeigen können, wie mit spezifisch filmischen Mitteln Vergangenheit repräsentiert wird und welches Wirkungspotential eines Films sich daraus womöglich ergibt, vermag doch erst ein ‚filmtranszendierender‘, d.h. der über das einzelne Medienangebot hinausblickende Zugriff Aufschluss über die tatsächliche Wirkung des Films in konkreten Erinnerungskulturen zu geben.

Eine wichtige ergänzende Methode für die Untersuchung von Film als Medium des kollektiven Gedächtnisses ist daher die Berücksichtigung sozialsystemischer – und das heißt gerade im Bereich von Film und Fernsehen auch oft: ganz pragmatischer – Faktoren: Sendeplatz, Einschaltquoten, Marketingstrategien, die Verleihung von Preisen, öffentliche Diskussionen, die didaktische Aufbereitung der Filme und ihre Verankerung im Schulunterricht, usw. Erst ein solcher doppelter Zugang zum Erinnerungsfilm – die filmimmanente *und* filmtranszendierende Analyse – kann also grundsätzlich die Einsicht berücksichtigen, dass ein im Film durch medien spezifische Darstellungsverfahren erzeugtes, erinnerungskulturell relevantes Wirkungspotential erst in konkreten gesellschaftlichen Prozessen *realisiert* wird.

Diese sozialsystemischen Prozesse (wie Marketing, Preisverleihung, Kritik und Deutung, Zensur, Weiterverarbeitung) sind stets selbst auf vielfache Weise medial vermittelt – sei es oral, textuell oder filmisch. Aus diesem Grund sprechen wir von den ‚plurimedialen‘ Netzwerken bzw. Konstellationen, in die Erinnerungsfilme eingebettet sind. Je komplexer diese Netzwerke ausgebildet sind, desto stärker ist in der Regel auch die Bedeutung eines Films als kollektives Gedächtnis bildendes bzw. prägendes Medium.¹¹ Die zahlreichen deutschen Erinnerungsfilme der Gegenwart beispielsweise zeichnen sich durch einen außerordentlich hohen Grad an plurimedialer Vernetzung aus: Kino- und Fernsehproduktionen wie DER UNTERGANG, DAS WUNDER VON BERN, SPEER UND ER

11 Der Gebrauch und die tatsächliche Wirkung von Filmen und anderen Medien ist notorisch schwierig zu bestimmen. Es existieren dafür verschiedene Methoden, beispielsweise in den Kommunikationswissenschaften und in der Geschichtsdidaktik, die aber bestenfalls eine vage Annäherungen an die erinnerungskulturelle Wirkung von Filmen erlauben. Für eine erinnerungskulturwissenschaftlich relevante empirische Untersuchung zur Wirkung von DER UNTERGANG vgl. Hofmann/Baumert/Schmitt (2005). Mit seinem ‚plurimedialen Ansatz‘ richtet dieser Band sein Interesse auf die kollektive und mediale Dimension auch dessen, was allgemein als ‚Filmrezeption‘ bezeichnet wird. Uns geht es um jene Deutungen von Filmen, die sich in weiteren Medienprodukten materialisieren und damit erst für die kollektiven Sinnbildungsprozesse in Erinnerungskulturen relevant werden. Unser Ansatz geht allerdings über die Denkrichtung der klassischen Rezeptionsforschung hinaus, indem er nicht nur das deutende ‚danach‘, sondern auch das ‚davor‘ und das ‚daneben‘, also die den Film präformierenden und flankierenden Deutungsangebote in einer Vielfalt von Medien berücksichtigt und in ihrer synergetischen Dynamik bei der Genese von Erinnerungsfilmen unterstreicht.

(2005), DAS LEBEN DER ANDEREN oder DIE FLUCHT (2007) sind in der Presse außerordentlich intensiv diskutiert worden; es gab Fernsehsondersendungen, erhitzte öffentliche Diskussionen (in denen auch Politiker und Geschichtswissenschaftler beherzt das Wort ergriffen) und Bücher zum Film (die dann wieder vom Markt genommen und zensiert wurden); schließlich wurden diese Filme zum Gegenstand von ‚Heften zur politischen Bildung‘ und durch diesen Eingang in das deutsche Bildungssystem gewissermaßen als ‚wertvolle‘ Medien der Erinnerungskultur ausgezeichnet.

All die genannten Medien sowie ihre dichte Vernetzung untereinander tragen zur gesellschaftlichen Deutung von Filmen als Leitmedien aktueller Erinnerungskulturen bei. Und erst sie – so argumentiert dieser Band – erzeugen das Phänomen ‚Erinnerungsfilm‘, das im Film selbst, wenn überhaupt, nicht mehr als in Form eines zu entfaltenden Potentials angelegt sein kann. Erst innerhalb bestimmter sozialer und medialer Konstellationen vermögen solche Filme ihre Wirkung als (durchaus oft nur kurzlebige, aber nichtsdestoweniger machtvolle) Verbreiter von Erinnerungsbildern zu entfalten. Das Phänomen eines ‚Erinnerungsfilms‘ entsteht im plurimedialen Zusammenhang, durch seine Einbettung in ein komplexes sozialsystemisches Netzwerk, das ihn durch verschiedene Formen der medialen Vorformung und Bezugnahme zu einem solchen *macht*.

Das Attribut ‚Erinnerungsfilm‘ verweist damit nicht (allein) auf eine Machart, sondern auch und vor allem auf einen erinnerungskulturellen, prozessual und plurimedial ausgehandelten Status. ‚Erinnerungsfilme‘ sind stets in einem medialen Zusammenhang zu verorten. Sie entfalten ihre Wirkung nur *in* diesem Zusammenhang. Und das heißt im Umkehrschluss auch, dass kein Film schon *per se*, enthoben von medienkulturellen Kontexten, ein Erinnerungsfilm sein kann – sei sein Bezug auf Vergangenheit und kulturelles Gedächtnis auch noch so stark. Die Kategorie ‚Erinnerungsfilm‘ basiert daher nicht in erster Linie auf werkimmanenten Kriterien, sondern ergibt sich erst aus der Analyse komplexer medienkultureller Dynamiken.¹²

Aus diesem Grund handelt es sich bei dem ‚Erinnerungsfilm‘ auch nicht um ein Filmgenre im engeren Sinne, sondern in erster Linie um ein gesellschaftliches Phänomen, das sich auf verschiedene Filmgenres beziehen kann und eine Art des Umgangs mit diesen in soziokulturellen Kontexten meint. So können Erinnerungsfilme z.B. (1) Geschichtsfilme im

12 Insofern ist der Ansatz dieses Bandes auch nicht mit den Methoden und Erkenntnisinteressen der Rezeptionsgeschichte zu verwechseln: Nicht auf die Rezeption eines kulturellen ‚Produktes‘, sondern auf dessen synergetische und dynamische Konstitution in plurimedialen Kontexten ist unser Fokus gerichtet.

engeren Sinne sein und vergangene Ereignisse darstellen. Ebenso können aber auch (2) andere filmische Genres wie Musikfilm, Liebesfilm, Western oder Science Fiction zum Erinnerungsfilm werden, wenn sie in einer Gemeinschaft als Repräsentation von Herkunft, Identität und spezifischen Werten verstanden werden. Sie können ihren Status als Erinnerungsfilm darüber hinaus (3) auf die Erinnerung an bestimmte mediale Formen gründen, indem sie etwa Gattungskonventionen (Stummfilm), mediale Strategien (Kamerasteuerung) oder mediengeschichtliche Charakteristika (Körnung) thematisierend aufnehmen oder nutzen, um mit diesen assoziierte Erinnerungsbestände zu transportieren. Nicht der Gegenstand des im Film Erinnerung, sondern das durch den Film ‚um den Film herum‘ Erinnerung macht seinen Status als Erinnerungsfilm aus. Deshalb liegen prinzipiell alle Filmgattungen im Interessebereich der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, von fiktionalen Kinofilmen und TV-Spielfilmen bis zu Dokumentationen und Doku-Dramen.¹³

Aufgrund der für den Erinnerungsfilm konstitutiven Bedeutung erinnerungs- und medienkultureller Dynamiken fokussieren wir in diesem Band die Produktionen eines Zeitraums, der etwa mit den 1980er Jahren beginnt und bis zur Gegenwart reicht. Filme, die ‚an etwas‘ erinnern oder in denen Erinnerung und Gedächtnis eine Rolle spielen, gibt es zwar schon so lange wie den Film selbst.¹⁴ Und auch die in diesem Band im Mittelpunkt stehenden sozialsystemischen Prozesse können mit Blick auf das Kino spätestens seit den 1920er Jahren rekonstruiert werden: Von PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) über MÜNCHHAUSEN (1943) bis zu BEN HUR (1959) oder DOKTOR SCHIWAGO (1965) sind Filme durch die Bildung dichtgeknüpfter medienkultureller Netzwerke immer wieder zu Erinnerungsfilmen gemacht worden.

In quantitativer wie in qualitativer Hinsicht scheint der Erinnerungsfilm jedoch ein spezifisches Produkt der Gegenwart zu sein. Er ist Ergebnis des Zusammenwirkens zweier Prozesse des ausgehenden 20. Jahrhun-

13 Einschlägige Statistiken belegen, dass gerade Fernsehproduktionen als relevante Kategorie in der Reihe der Erinnerungsfilme heranzuziehen sind. Vgl. dazu etwa die Zahlen von Rainer Wirtz in Drews (2008).

14 So drehten etwa die Brüder Lumière, die Erfinder des Cinématographe, noch im späten 19. Jahrhundert einen Film über das Schlüsselerlebnis christlicher Erinnerung, die Passion Christi (LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST, 1898); der Italiener Enrico Guazzoni erinnernte mit QUO VADIS (1912) im Medium des Kostümfilms an das alte Rom; der Amerikaner D.W. Griffith führte mit THE BIRTH OF A NATION (1915) die filmische Darstellung nationaler (und leider auch rassistischer) Erinnerung ein; und in Indien drehte D.G. Phalke mit RAJA HARISHCHANDRA (1913) einen der ersten mythologischen Spielfilme (vgl. dazu Chaman 2003).

der, die als ‚memory boom‘¹⁵ und ‚Mediengesellschaft‘ bezeichnet werden können: Die Kulturthemen ‚Erinnerung und Gedächtnis‘ treffen auf eine Reihe rasanter medientechnischer Entwicklungen, die insbesondere auch Auswirkungen auf die Erzeugung, Distribution, Rezeption und Kommentierung von Filmen haben (z.B. DVD, Digitalfilm, Satellitenfernsehen, Internet). Zugleich ist etwa seit Beginn der 1980er Jahre eine Multiplikation der Genres und Formate zu beobachten, durch die im Film Vergangenheit dargestellt wird. Hierzu zählen die Intensivierung der filmischen Aufzeichnung von Zeitzeugeninterviews, die Herausbildung des Doku-Dramas als zentrales Genre der Geschichtsdarstellung sowie die Entwicklung zahlreicher filmbegleitender medialer Angebote, wie Bonusmaterial auf DVDs oder interaktive Internetseiten. Und schließlich haben sich auch die mediendiskursiven Verhältnisse gewandelt: Gezielte Marketingstrategien für Filme, die plurimedial operierende Lenkung öffentlicher Aufmerksamkeiten, die zunehmende Verzahnung von Medien und (Vergangenheits-)Politik sind hier zu nennen. All die genannten Faktoren haben offenbar den Boden für jenes aktuelle Konjunkturphänomen bereitet, das wir als ‚Erinnerungsfilm‘ bezeichnen.

4. Vergangenheit und Repräsentation: Filme über Holocaust und Nationalsozialismus als Paradigma des ‚Erinnerungsfilms‘

Zwar ist die Konjunktur von Erinnerungsfilmen prinzipiell als ein internationales Phänomen zu begreifen; aber dennoch kann – innerhalb dieser Großkonjunktur – von einer spezifisch deutschen Beziehung zu diesem Medium gesprochen werden: Tatsächlich handelt es sich bei der Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust um eine der wichtigsten Impulse und anhaltendsten Herausforderungen der filmischen Repräsentation von Vergangenheit.¹⁶ Das bedeutet nicht nur, dass die deutsche Geschichte ein privilegierter Gegenstand von Erinnerungsfilmen ist, sondern auch, dass sich in der filmischen Darstellung von Nationalsozialismus und Holocaust das problematische Verhältnis zwischen medialer, insbesondere bildlicher Repräsentation und moralischen Aspekten von Darstellung und Erinnerung in besonderer Weise kristallisiert. Kein ande-

15 Zu den Gründen für den aktuellen internationalen ‚memory boom‘ (u.a. allmähliches Verschwinden der Generation von Zeitzeugen des Zweiten Weltkriegs, Ende des Kalten Krieges, multikulturelle Gesellschaften) vgl. Erll (2005: 2-4).

16 Vgl. zu dieser Problematik auch Wende (2002), Bannasch/Hammer (2004) und Fröhlich/Schneider/Vitzthum (2007).

res Kapitel der Geschichte ist so deutlich mit der moralischen Verpflichtung zur Erinnerung verbunden. Und kaum ein anderes zeigt eindrücklicher, welche Herausforderungen mit dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis verknüpft sind: Der bevorstehende Verlust einer Generation, die als Zeitzeugen das zu Erinnernde erlebt haben, bedeutet den Verlust einer spezifischen ‚Erinnerungskompetenz‘, die auf einem Bündel von Merkmalen, wie Augenzeugenschaft, Zeitgenossenschaft, leiblicher Erfahrung und organischen Gedächtnisinhalten basiert. Er erfordert stattdessen eine Reflexion über (nicht zuletzt mediale) Strategien, die diesen Verlust kompensieren können und den Übergang von erlebter Geschichte zum kulturellen Gedächtnis zu leisten vermögen.¹⁷

In Bezug auf den Erinnerungsfilm stellt sich die Frage, inwiefern dieses Medium zur Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust geeignet oder verpflichtet ist: Darf und kann ‚so etwas‘ bildlich dargestellt werden? Bedeutet die filmische Darstellung eine Ästhetisierung des unmenschlichen Schreckens? Darf oder muss der Film sein spezifisches Potential, Emotionen zu wecken und ‚authentisch‘ zu bebildern, in diesem Falle nutzen? Darf er seine Macht der Illusionsbildung einsetzen, um ein Geschehen ‚als Bild‘ ins Gedächtnis zu rufen, von dem es möglicherweise gar keine Bilder gibt, oder spielt er damit gar den Holocaustleugnern in die Hände? Darf oder muss er versuchen, die Zeitzeugenschaft und ihre spezifische Erinnerungskompetenz zu imitieren; soll er Erinnertes als Erlebtes und ‚filmisch zu Erlebendes‘ vorführen? Bis hin zu der Frage, die die Poetiken seit der Antike beschäftigt und die in Bezug auf Nationalsozialismus und Holocaust eine nicht nur poetisch-ästhetische, sondern auch moralische Frage ist: Wie fiktiv darf das Dargestellte sein, um sich in den Dienst einer Wahrheit zu stellen?

Ob der Film *wegen* seines spezifischen Leistungsvermögens für die kulturelle Erinnerung an das ‚Dritte Reich‘ zu einem Leitmedium der Erinnerung wurde, oder ob er seinen Status als solches *trotz* aller medien-spezifischen Problematiken auch in Bezug auf Nationalsozialismus und Holocaust behaupten konnte, ist schwer zu entscheiden. In jedem Falle zeigt sich auf deutscher wie auf internationaler Ebene das Potential wie auch die Umstrittenheit des Films als Leitmedium kultureller Erinnerung wohl an keinem anderen Thema so deutlich wie am Thema ‚Drittes Reich‘ und Holocaust, etwa am Beispiel von Filmen wie HOLOCAUST (1978), SCHINDLER'S LIST und DER UNTERGANG.

Die Beiträge dieses Bandes werden – ohne noch einmal gesondert auf Holocaust- oder Hilter-Filme einzugehen – zeigen, dass die Fragestellung

17 Vgl. dazu grundlegend Assmann/Levent (1999).

gen, die mit jenem ‚Paradigma des Erinnerungsfilms‘ verknüpft sind, in der ein oder anderen Form auch bei der Repräsentation anderer historischer Ereignisse wiederkehren, etwa im Zusammenhang mit Filmen über die Terroranschläge von ‚9/11‘ oder über den Völkermord in Ruanda. Immer wieder (und nicht nur in Deutschland) taucht das Paradigma ‚Holocaust-Repräsentation‘ in den plurimedialen Netzwerken auf, wenn es darum geht, die grundlegenden Fragen der Möglichkeiten und Grenzen filmischer Repräsentation von Vergangenheit auszuloten – Fragen nach dem Übergang zwischen Registern und Modi kultureller Erinnerung, nach der Repräsentierbarkeit und Bebilderung von Ereignissen, nach Fiktion und Authentizität und schließlich nach der Moral ästhetischer Darstellungen.

5. Film aus erinnerungskulturwissenschaftlicher Perspektive: Methodik und Beiträge dieses Bandes

Das Konzept dieses Bandes ist getragen von einem filmtranszendierenden Zugriff, der die plurimedialen Zusammenhänge in den Vordergrund rückt, die Spielfilme zu Medien des kollektiven Gedächtnisses machen. Erinnerungskulturen werden auf diese Weise in ihrer medialen Dynamik perspektiviert. Das aktuelle Konjunkturphänomen ‚Erinnerungsfilm‘ konstituiert sich sowohl über die medienspezifischen Verfahren zur Repräsentation kultureller Erinnerung als auch – und diesen Aspekt betonen die folgenden Beiträge – über die Konstellationen des jeweiligen erinnerungskulturellen Mediennetzes. Dieser Band widmet sich deshalb der Untersuchung jener plurimedialen Netzwerke, die sich um den jeweiligen Film etablieren. Ziel ist es, exemplarisch jene Medien und Mediengattungen in ihrem Zusammenwirken zu untersuchen, die den Erinnerungsfilm präformieren, flankieren, kommentieren und tradieren, z.B. bestehende politische, literarische oder wissenschaftliche Diskurse zum erinnerten Geschehen, die Geschichte des jeweiligen Filmgenres, das Marketing des Films mit den typischerweise beteiligten Medien, wie Filmposter und DVD-Bonusmaterial, nationale und internationale Filmgespräche in verschiedenen Medien (Tageszeitungen, Filmzeitschriften, Internet usw.), Preisverleihungen, Fernsehsondersendungen und weitere Formen der öffentlichen Stellungnahme zum Film, wie etwa durch Politiker oder Historiker, das ‚Buch zum Film‘, Formen der didaktischen Verarbeitung (z.B. ‚Hefte zur politischen Bildung‘), bis hin schließlich zu intermedialen Bezugnahmen in nachfolgenden Filmen.

Dieser Band will also nicht nur den Film selbst und seine medien-spezifischen Verfahren der Inszenierung von kultureller Erinnerung fokussie-

ren. Es gilt darüber hinaus, die plurimedialen Konstellationen zu untersuchen, die Kino- und Fernsehfilme generell oder im Einzelfall zum Erinnerungsmedium machen – Konstellationen, die die kulturelle Relevanz eines Films überhaupt erst konstituieren oder postulieren, die das erinnerungsbildende Potential von Filmen stützen und verstärken. Von Interesse ist dabei natürlich auch, inwiefern der Film seinerseits auf solche plurimedialen Konstellationen wirkt, inwiefern er auf sie Einfluss nimmt und damit Erinnerungsdiskurse konstituiert oder mitprägt. Zu denken ist hier zum einen an die präformierende Kraft von Zeitungen, Zeitschriften und Internet, die nicht nur Filmrezensionen und Filmkritiken liefern, sondern auch durch Aufmerksamkeitslenkung bestimmte ‚Erinnerungsfelder‘ überhaupt erst eröffnen oder vorbereiten, auf deren Boden Filme dann ‚fallen‘ bzw. auf dem sie positioniert werden. Und zum anderen ist auch der umgekehrte Fall zu berücksichtigen: Filme wie DAS WUNDER VON BERN oder DAS LEBEN DER ANDEREN können Erinnerungsfelder selbst eröffnen oder mitgestalten. Sie geben Impulse und schaffen Aufmerksamkeit für bestimmte Themen. Öffentliches Gedenken kann so vor dem Hintergrund eines Films einen neuen erinnerungskulturellen Status erhalten, bestimmte historische Themen können plötzlich brisant werden, Erinnerungsbedürfnisse können entstehen oder aber bestehende Erinnerungspraktiken können durch Filme erst bewusst werden.

Die Beträger/innen dieses Bandes sind Literatur- und Kulturwissenschaftler, Historiker, Kunswissenschaftler und Soziologen. Sie alle arbeiten im Feld der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung und betrachten das Phänomen ‚Film‘ aus dieser Perspektive. Ihr Ziel ist es, an ausgewählten Beispielen jene erinnerungskulturellen Netzwerke, in die Erinnerungsfilme eingebettet sind, aufzudecken und in ihrem plurimedialen Funktionieren zu beschreiben.

In ihrer Untersuchung des Phänomens ‚Erinnerungsfilm‘ weisen die Beiträge dieses Bandes eine programmatische Themenvielfalt auf: Es geht um deutsche, französische und amerikanische Produktionen; es geht um die erfolgreichen und omnipräsenten Erinnerungs-Blockbuster ebenso wie um (aus offenzulegenden Gründen) weniger sichtbar gebliebene Filme; um so unterschiedliche Filmgenres wie Kriegsfilm, Afrikafilm und Film-Musical. Der Hauptakzent liegt dabei auf dem fiktionalen Kinofilm, aber auch die beim Publikum so erfolgreichen fiktionalen und semi-fiktionalen Fernsehformate (wie der mehrteilige Spielfilm und das Doku-Drama) werden miteinbezogen.

Bei aller Diversität treffen sich die Beiträge in bestimmten Leitfragen, die das Phänomen ‚Erinnerungsfilm‘ und seine methodische Erschließung zugleich auch charakterisieren. Dazu zählen:

1. *das Verhältnis zwischen Film und erinnerungskulturellem Mediennetz*: Bei der detaillierten Untersuchung plurimedialer Netzwerke, die sich um verschiedene Erinnerungsfilme herum etabliert haben, wird deutlich, dass Filme oftmals ein vorhandenes erinnerungskulturelles Netz nutzen, d.h. sie ‚fallen auf einen Boden‘, der bereits wurde etwa durch aktuelle politische Diskussionen, durch anstehende Jahrestage und deren mediale Präsenz im öffentlichen Diskurs oder durch vorgängige mediale Repräsentationen wie etwa einen Roman, der einem Thema zu erinnerungskultureller Brisanz verholfen hat. Möglich ist aber auch, dass Erinnerungsfilme verschiedene vorhandene Tendenzen zusammenführen, d.h. dass sie nicht nur im allgemeinen Fahrwasser mitschwimmen, sondern dass sie z.B. Diskurse miteinander verbinden und dadurch auf innovativ-verknüpfende Weise auf Bestehendes aufbauen. Und nicht zuletzt werden durch gezielte Marketing-Strategien erinnerungskulturelle Netzwerke aktiv geschaffen, um den Film als Produkt auf dem Markt als Erinnerungsfilm zu positionieren. Detailliert und eindrücklich werden diese komplexen Zusammenhänge beispielsweise in der Untersuchung von Lu Seegerts zu dem oscargekrönten deutschen Spielfilm über die DDR-Vergangenheit, DAS LEBEN DER ANDEREN (2006), aufgezeigt: Die interview-vermittelten Selbstszenierungen des Regisseurs von Donnermarck, der Skandal um das Buch zum Film, die Preiskrönungen vor und nach dem Kinostart sowie die Beglaubigung durch Politik und Erinnerungsautoritäten trugen zu einer plurimedialen Vernetzung dieses Filmes bei, die seinen Erfolg als Erinnerungsfilm wesentlich mit konstituierte: eine Vernetzung, die z.T. gezielten Marketingstrategien, z.T. aber auch den Eigendynamiken des Erinnerungsdiskurses um die DDR zu verdanken war. Der Beitrag von Martin Miersch zeigt, auf welche Weise die französisch-polnische Koproduktion DANTON (1983) durch die vorangegangenen Ereignisse in Polen einerseits (Gewerkschaftsaufstand und Kriegstreue) sowie durch die machtpolitischen Verhältnisse in Frankreich (Wechsel zur sozialistischen Regierung von François Mitterrand) auf mediale und öffentlichkeitsdiskursive Voraussetzungen traf bzw. von ihnen Gebrauch machte, und dass diese zu seinen jeweiligen Deutungen als Erinnerungsfilm wesentlich beitragen.

2. *das Zusammenspiel von Präformation und Refiguration*:¹⁸ Diese Begriffe beschreiben die diachrone Einbettung von Erinnerungsfilmen, ihre erinnerungskulturelle Tiefendimension. Filme, die zu Erinnerungsfilmen werden, treffen nicht bedingungslos auf ihre erinnerungskul-

¹⁸ Dieses Konzept ist Paul Ricœur (1988-91) Begriffen der ‚Präfiguration‘ und ‚Refiguration‘ entlehnt. Wir sprechen in diesem Band auch von ‚Präformation‘ sowie – stärker medienwissenschaftlich gewendet – von ‚Remediation‘.

turellen Kontexte, und sie lassen diese auch nicht spurlos zurück. Denn zum einen ist von einer ‚Vorformung‘ von Erinnerungsfilmen etwa durch bestehende Gattungskonventionen, Erinnerungs- und Repräsentationspraktiken auszugehen, welche Jahrzehnte und gar Jahrhunderte alt sein können; zum anderen sind auch Aneignungsprozesse zu temporalisieren, d.h. kollektive Lesearten und Funktionalisierungen können sich über die Zeit hinweg stark verändern und aus Filmen retrospektiv Erinnerungsfilme machen bzw. Erinnerungsfilme, wenn sie nicht mehr überzeugen oder gebraucht werden, wieder in den Status eines Films zurückversetzen. Erinnerungsfilme haben also ein sie mit konstituierendes Vor-Leben und ein Nach-Leben, die in ein dynamisches Verhältnis zueinander treten. Diese doppelte Bewegung untersucht Carola Fey in diesem Band mit Blick auf LUTHER (2003): Einerseits wird der Film durch die Filmgeschichte des Luther-Stoffs, vorgängige bzw. zeitgenössische religiöse Filme, die Gestaltung von Kinoplakaten sowie die in Interviews geäußerten Erinnerungs-Intentionen seiner Macher in seinem erinnerungskulturellen Status präformiert; andererseits sind die Besprechungen und ‚Adehlungen‘ des Films durch religiöse Bildungsinstitutionen und die Bundesanstalt für politische Bildung nicht nur Ausdruck, sondern auch Motoren seiner nachträglichen Promotion und Kanonisierung als religiöser Erinnerungsfilm. Der Beitrag von Christiane Reichart-Burikukiye untersucht anhand des plurimedialen Netzwerkes um HOTEL RUANDA (2004) und SOMETIMES IN APRIL (2005), inwiefern die Debatten um die beiden Filme über den Völkermord in Ruanda präformiert sind durch Debatten um die Darstellung des Holocaust – und inwiefern aus diesen Parallelführungen sowohl der Status als auch der Legitimationsdruck der beiden Filme als Erinnerungsfilme resultierte. Daniela Neuser kann am Beispiel von aktuellen Afrika-Filmen im deutschen Fernsehen (AFRIKA, MON AMOUR und MOMELLA, beide 2007) zeigen, dass und wie Präformation auch auf generischer Ebene erfolgt und welche Auswirkungen dies auf kulturelle Erinnerung haben kann. Die von ihr analysierten Fernsehproduktionen leisten nicht nur eine diffuse Geschichtserinnerung, sondern sind auch in einer anderen Hinsicht durch plurimediale Netzwerke konstituierte ‚Erinnerungsfilme‘: Sie erinnern zugleich an das und im Medium des Heimatfilms, das der Afrika-Erinnerung besondere Konnotationen verleiht.

3. *die Bedeutung von Authentizität bzw. Authentizitätseffekten.* Mit diesem Thema werden nur scheinbar die Interessen der bisherigen, insbesondere geschichtswissenschaftlichen und geschichtsdidaktischen Forschung zum Thema ‚Geschichte im Film‘ geteilt. Es geht in die-

sem Band nicht um ein essenzielles Verständnis von Authentizität oder um die filmimmanente Überprüfung von in diesem Sinne gedachten Filmattributen, die häufig auch mit moralischen Fragen verbunden sind oder ein Qualitätsurteil implizieren. Vielmehr interessiert hier erstens, inwiefern Authentizität und Authentizitätseffekte eben maßgeblich nicht filmimmanent, sondern außerhalb des Mediums Film bzw. durch ein intensives plurimediales Zusammenspiel erzielt werden. Und zweitens sind die in verschiedenen Medien ausgetragenen Authentizitätsdebatten selbst Gegenstand der Untersuchungen, weil sie Teil desjenigen plurimedial vermittelten Diskurses sind, der den Status von Erinnerungsfilmen konstituiert bzw. aushandelt. Christiane Reichart-Burikukiye zeigt in ihrem Aufsatz, dass die Ausstattung von Filmen mit Erinnerungskompetenz und die moralische Legitimierung des filmischen Erinnerns an den Völkermord in Ruanda wesentlich über Authentizitätsversicherungen verläuft. Diese speisen sich im Falle der beiden exemplarisch untersuchten Filme u.a. aus autobiographischem Drehbuchmaterial oder ‚Zeugenaussagen‘ der Schauspieler in verschiedenen Medien. Die mediale Inszenierung der Authentizität der Schauspieler erfolgt z.T. auch unter Bezugnahme auf deren vorgängiges Engagement im Ruanda-Diskurs – z.B. eine Beteiligung an einer früheren Ruanda-Dokumentation –, so dass man hier von einer Potenzierung der Vernetzung sprechen kann. Wie bedeutend gerade in Bezug auf Authentizitätsdebatten die plurimediale Präsenz eines Schauspielers sein kann, wird auch in Lu Seegers Beitrag deutlich am Beispiel von Ulrich Mühe bzw. dessen Skandal auslösendem Interview im Buch zum Film DAS LEBEN DER ANDEREN. Am Beispiel des amerikanischen Kriegsfilms JARHEAD (2005) bietet Astrid Erll unter dem Begriff der ‚Remediation‘ eine stärker technikzentrierte Sicht auf Authentizitätseffekte im Erinnerungsfilm. Sie zeigt, wie Filme sich ihre plurimedialen Netze selbst weben und wie eng Prozesse der Refiguration bzw. Remediation vorgängiger Filme dabei mit der Erzeugung von Authentizitätseffekten zusammenhängen. Auch am Beispiel des Kriegsfilms – hier über die Inszenierung von *vetereanness* – wird deutlich, dass Authentizität überdies sozialsystemisch generiert und als Attribut den beteiligten Schauspielern, Regisseuren und Kameraleuten, und in diesem Zuge zumeist auch dem Medienprodukt, zuerkannt wird.

4. *die (pluri-)mediale Selbstreflexivität.* Sowohl in Erinnerungsfilmen selbst als auch im erinnerungskulturellen Mediennetz wird die Plurimedialität der kulturellen Erinnerung nicht selten mit-thematisiert. Die Medien ‚wissen‘ also um jene Prozesse, die in diesem Band untersucht werden, und repräsentieren oder problematisieren sie auf je medien-

spezifische Weise. So wird beispielsweise in dem von Astrid Erll untersuchten Kriegsfilm inszeniert, wie Soldaten einen überwältigenden Vietnamfilm im Kino anschauen und wie die medial vermittelte Kriegserinnerung für die Gegenwart des Irakkriegs handlungsleitend wirkt. Für den von Stephanie Wodianka untersuchten Chanson-Film von Alain Resnais wird der konkurrierende Status von Film und Chanson als Medien der Erinnerung und *lieux de mémoire* geradezu konstitutiv und wird über die programmatische Intermedialität des Films reflektiert. Nicht selten thematisieren auch Rezensenten in ihren Filmbesprechungen die erinnerungskulturelle Wirksamkeit ihrer eigenen Arbeit, wie Christiane Reichart-Burikukije in ihrem Beitrag zum aktuellen Ruanda-Film nachweisen kann. Auch das von Daniela Neuser festgestellte Verfahren der Formatierung des Afrikafilms im ehemals (oder immer noch?) populären Medium des Heimatfilms reflektiert sein Funktionieren als Erinnerungsfilm mit, auch wenn die untersuchten Afrikafilme die Bewusstmachung dieser Verfahren keinesfalls beabsichtigen. Im Beitrag von Kerstin Schmidt-Beck und Andreas Langenohl wird schließlich gezeigt, inwiefern die (pluri-)mediale Selbstreflexivität filmischer Erinnerung möglicherweise gerade die Ursache für das Scheitern der Erinnerungsfilme an den „11. September“ darstellt.

5. *die Relevanz komparatistischer Perspektiven*: Eine weitere Gemeinsamkeit der Beiträge liegt in ihrer kulturvergleichenden Perspektive. Diese ist eine Konsequenz der Prämisse, dass Erinnerungsfilme als gesellschaftliches Phänomen durch die Art des Umgangs mit ihnen in soziokulturellen Kontexten erst erzeugt werden: Unterschiedliche Kontexte erfordern und generieren daher unterschiedliche Erinnerungsfilme. Der erinnerungskulturelle Status eines Films kann in verschiedenen Kulturen unterschiedlich sein, und ein und derselbe Film kann in verschiedenen Erinnerungskulturen sogar verschiedene Erinnerungsbstände transportieren und somit aus anderen Gründen als Erinnerungsfilm gelten. Beispiele für diese Kulturspezifik des Erinnerungsfilms und seiner medialen Einbettung bieten Stephanie Wodianka, mit einem Vergleich des erinnerungskulturellen Status von ON CONNAIT LA CHANSON (1997) in Frankreich und im (deutschsprachigen) Ausland, sowie Martin Miersch mit einer Gegenüberstellung polnischer und französischer Deutungsweisen des Films DANTON. Der Beitrag von Lu Seegers berücksichtigt den in Ost- und Westdeutschland unterschiedlich begründeten Status von DAS LEBEN DER ANDEREN als Erinnerungsfilm, insbesondere im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Stasi-Vergangenheit. Astrid Erll zeigt am Beispiel von Filmbesprechungen aus den USA,

Großbritannien und Deutschland und deren Deutung von JARHEAD als langweiliger oder spannender, konventioneller oder unkonventioneller, gelungener oder misslungener (Anti-)Kriegsfilm, wie bestehende, offenbar in nationalen Gedächtnissen verankerte Repräsentationspraktiken die Rezeption von Erinnerungsfilmen in bestimmte Bahnen lenken.

6. *die Möglichkeit des Scheiterns von Erinnerungsfilmen*: Als aufschlussreich erweist sich schließlich auch eine Analyse des Misslingens filmischer Erinnerung, denn dies lässt Umkehrschlüsse auf die Bedingungen des Gelingens von Erinnerungsfilmen zu und trägt somit wesentlich zu deren Profilierung bei. Auch in Bezug auf ihr Scheitern sind Erinnerungsfilme nicht nur als symbolische Artefakte zu begreifen, sondern als sozialsystemische Phänomene. Die Gründe für ihr Scheitern können – und das betonen die Beiträge dieses Bandes im Unterschied zu bisherigen Forschungen und Filmkritiken – ebenso auf filmimmanenter wie auf filmtranszendierender Ebene angesiedelt sein. Nicht nur die Machart des Films (etwa seine mangelnde historische Detailgenauigkeit), sondern auch Rezeptionsgewohnheiten, die mediale Verfasstheit des erinnerten Ereignisses oder politische Umstände entscheiden darüber, ob einem Film der Status eines Erinnerungsfilms zukommt – in letzter Konsequenz bis hin zu der Tatsache, dass manche Filme erst nachträglich zu Erinnerungsfilmen werden können, wenn sich solche Kontextfaktoren verändert haben. Der von Martin Miersch untersuchte Film DANTON, der der kollektiven Erinnerung an unterschiedliche politische Ereignisse diene, reüssierte auf internationaler Ebene durchaus als Erinnerungsfilm an den Gesellschaftsaufstand in Polen, scheiterte aber als Erinnerungsfilm an die Französische Revolution, weil er weder die plurimedial präferierten politischen Erwartungen der Sozialisten noch die der Konservativen erfüllte. Stephanie Wodiankas Beitrag zeigt, dass ON CONNAIT LA CHANSON in Frankreich zunächst (nicht als Film, sondern als Erinnerungsfilm) verkannt wurde, weil der Film den Fremdsichten auf das kulturelle Gedächtnis Frankreichs mehr entsprach als den Selbstsichten der Franzosen, die dem Chanson einen nur geringen kulturellen Status als ‚typisch französisches‘ Erinnerungsmedium zuschrieben. Erst das ‚Nach-Leben‘ des Films in der ausländischen Filmrezeption begründete – retrospektiv – in Frankreich dessen Status als französischer Erinnerungsfilm. Andreas Langenohl und Kerstin Schmidt-Beck zeigen am Beispiel von SEPTEMBER (2003), AUF EWIG UND EINEN TAG (2006) und WORLD TRADE CENTER (2006), dass das (generelle) Scheitern der Erinnerungsfilme über den „11. September“ eng mit der medialen Verfasstheit des zu erinnernden

Ereignisses zusammenhängt: Die Remediation eines nur als Medienereignis erinnerbaren Ereignisses lässt unwillkürlich und unwillentlich die Selbstreflexivität gegenüber der Authentizität und dem Eindruck der Unmittelbarkeit die Oberhand gewinnen und scheint damit ein als ‚angemessen‘ empfundenes Erinnern zu verhindern.

Das Phänomen und die methodische Erschließung des Erinnerungsfilms – so verdeutlichen diese sechs Leitaspekte des Bandes – gehen über die filmimmanente Ebene hinaus. Konstitutiv für die Entstehung eines Erinnerungsfilms ist das dynamische Zusammenspiel zwischen einem als Symbolsystem begreifbaren Filmprodukt und den Netzwerken eines pluri-medial operierenden Sozialsystems. Eine aus erinnerungskulturwissenschaftlicher Perspektive erfolgende Annäherung an den Film muss dieser Dynamik methodisch Rechnung tragen – geleitet von einem Medienbegriff, der nicht die Speicherfunktion, sondern die Verbreitungsfunktion akzentuiert und die Prozessualität kultureller Erinnerung berücksichtigt.

Bibliographie

- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck 2006.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: „Exkurs. Archäologie der literarischen Kommunikation.“ In: Pechlivanos, Milos/Rieger, Stefan/Struck, Wolfgang/Weitz, Michael (Hrsg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, 200-206.
- Assmann, Aleida/Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.
- Baumgärtner, Ulrich/Fenn, Monika (Hrsg.): *Geschichte und Film: Erkundungen zu Spiel, Dokumentar- und Unterrichtsfilm*. München: Utz 2004.
- Bösch, Frank: „Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: Von HOLOCAUST zu DER UNTERGANG.“ In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 55.1 (2007), 1-33.
- Chapman, James: *Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books 2003.
- Drews, Albert (Hrsg.): *Zeitgeschichte als TV-Event*. Loccum Protokolle 2007. Rehburg-Loccum 2008 (im Druck).

- Elm, Michael: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*. Berlin: Metropolis 2008.
- Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.
- Erll, Astrid: *Prämediation – Remediation. Repräsentationen des indischen Aufstands in imperialen und post-kolonialen Medienkulturen (von 1857 bis zur Gegenwart)*. Trier: WVT 2007.
- Erll, Astrid/Nünning, Ansgar, unter Mitarbeit von Birk, Hanne/Neumann, Birgit/Schmidt, Patrick (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter 2004 (= MCM 1).
- Erll, Astrid/Nünning, Ansgar, unter Mitarbeit von Young, Sara B. (Hrsg.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter 2008 (= MCM 8).
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink 2002.
- Frölich, Margrit/Schneider, Christian/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. München: edition text+kritik 2007.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler 1993.
- Hofmann, Wilhelm/Baumert, Anna/Schmitt, Manfred: „Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films DER UNTERGANG auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse.“ In: *Zeitschrift für Medienpsychologie* 17.4, 132-146. Göttingen: Hogrefe 2005.
- Innis, Harold A.: *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press 1951.
- Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text + kritik 1987.
- Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Once upon a time ... Film und Gedächtnis*. Marburg: Schüren 1998.
- Koch, Gertrud: „Nachstellungen: Film und historischer Moment.“ In: Müller, Klaus E./Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Reinbek: Rowohlt 1997, 536-51.
- Maletzke, Gerhard: *Psychologie der Massenkommunikation*. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1963.
- Marsiske, Hans-Arthur (Hrsg.): *Zeitmaschine Kino: Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth 1992.
- Paschen, Joachim: „Film und Geschichte.“ In: *Geschichte Lernen: Geschichtsunterricht Heute* 7.42 (1994), 13-19.
- Radstone, Susannah: „Cinema/Memory/History.“ In: *Screen: The Journal of the Society for Education in Film and Television* 36.1 (1995), 94.

- Radstone, Susannah: „Screening Trauma: Forrest Gump, Film and Memory.“ In: Susannah Radstone (Hrsg.): *Memory and Methodology*. Oxford/New York: Berg 2000, 79-110.
- Reichel, Peter: *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München: Hanser 2004.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München: Fink 1988-1991.
- Rother, Rainer (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991.
- Schmidt, Siegfried J.: *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück 2000.
- Schreiber, Waltraud (Hrsg.): *Geschichte im Film: Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz*. Neuwied: Ars una 2006.
- van der Knaap, Ewout: *Nacht und Nebel: Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Wallstein 2008.
- Wende, Waltraud, Wara' (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart: Metzler 2002.
- Wodjanka, Stephanie: „Zeit, Literatur und Gedächtnis.“ In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: de Gruyter 2005, 179-187.
- Wodjanka, Stephanie: *Wem gehört das Mittelalter? Binnenstrukturen einer Erinnerungskonjunktur zwischen Mythos und Geschichte (Jeanne d'Arc / Matière de Bretagne)*. Habilitationsschrift, Univ. Gießen 2007.

DAS LEBEN DER ANDEREN oder die ‚richtige‘ Erinnerung an die DDR

Lu Seegers

No German film has been as successful in recent years as Florian Henckel von Donnersmarck's Stasi drama *DAS LEBEN DER ANDEREN*, which was released in March 2006 and received an Oscar in February 2007. This essay points to the factors and plurimedial constellations which allowed *DAS LEBEN DER ANDEREN* to become such a successful "memory film". The analysis addresses the interaction of "pre-forming" marketing strategies and – using film reviews in national daily and weekly newspapers and journals – the critical reception of the film. In the process, it becomes clear that the film was made into a "memory film" not only through extensive marketing and authentication strategies, but was also successful because it integrated into its story various memorial interests in West and East Germany.

Kein deutscher Kinofilm war in den letzten Jahren international so erfolgreich wie das Stasidrama *DAS LEBEN DER ANDEREN* des 32-jährigen Regisseurs Florian Henckel von Donnersmarck, das am 23. März 2006 in die deutschen Kinos kam. Die Low-Budget-Produktion, zugleich die Abschlussarbeit des Regisseurs an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, spielte weltweit 70 Millionen Dollar ein. In Deutschland sahen allein 1,9 Millionen Zuschauer den Film.¹ Die Zahl der Preise und Auszeichnungen ist beeindruckend: Noch vor der Kinopremiere am 23. März 2006 hatte *DAS LEBEN DER ANDEREN* vier Bayerische Filmpreise erhalten.² Im Mai folgten sieben Deutsche Filmpreise bei elf Nominierungen, im Juli der Friedenspreis des Deutschen Films und im November der Europäischen Filmpreis in drei Kategorien. Den Höhepunkt der Ehrungen markierte die Verleihung des Oscars für den besten fremdsprachigen Film

1 *DAS LEBEN DER ANDEREN* wurde von Max Wiedemann und Quirin Berg produziert (Wiedemann & Berg Filmproduktion).

2 Dabei handelte es sich um die Auszeichnung für das beste Drehbuch, die beste Nachwuchsregie, den besten Darsteller und die beste Nachwuchsproduktion.