

Vergangenheit im Spielfilm

Medien- und erinnerungsethische Zugänge

von Thomas Bohrmann

Medien verbreiten nicht nur verschiedene Inhalte, sondern sie prägen die Kommunikation, das heißt menschliches Denken, Fühlen und Handeln, und damit letztlich auch das Erinnern. Ohne die Existenz von Medien ist Erinnerung an vergangene Zeiten, Erlebnisse und Personen nicht denkbar. Besonders der Spielfilm – das zentrale Unterhaltungsmedium des 20. und 21. Jahrhunderts – kann Vergangenheit thematisieren, die als historisch belastend erfahren wird. Er spricht ein Massenpublikum an und kann das Gedächtnis einer Kultur stärker prägen als ein Text. Der medienethische Beitrag stellt den Unterhaltungs- und Erinnerungscharakter von Spielfilmen heraus und entwickelt Kriterien für einen Erinnerungsfilm.

1. Einleitung: Vergangenheit als Thema der (christlichen) Ethik¹

Die deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert ist wesentlich durch die Erfahrungen zweier Diktaturen bestimmt, den Nationalsozialismus (1933–1945) und das SED-Regime in der DDR (1949–1989/90). Dieser Beitrag setzt sich aus einer sozialetischen Perspektive mit der Frage auseinander, ob das Medium *Spielfilm* einen angemessenen Umgang mit der Vergangenheit ermöglicht und er diese in gelingender Weise zum Ausdruck bringen kann.

Wir, die wir gegenwärtig leben, können nicht so tun, als ginge uns die Vergangenheit, die im sozialen Gedächtnis als eine belastende und nachwirkende wahrgenommen wird, nichts an.² Für einen erinnerungsethischen Zugang im Rahmen der Verantwortungsübernahme für das historisch Gewesene bietet sich innerhalb der ethischen Tradition der viel diskutierte Begriff der *Solidarität* an, der sowohl strukturethisch als auch tugendethisch die moralische Verpflichtung der Zuwendung zum anderen berücksichtigt.³ Für gewöhn-

¹ Dieser Beitrag ist Prof. Dr. Alois Baumgartner, von 1994–2006 Lehrstuhlinhaber für das Fach Christliche Sozialethik an der Ludwig-Maximilians-Universität München, zum 75. Geburtstag gewidmet. Als einer der ersten Sozialethiker hat er sich mit der Vergangenheitsthematik auseinandergesetzt und hierzu grundlegende Überlegungen entwickelt. Vgl. A. Baumgartner, Aufarbeitung der Vergangenheit. Sozialetische Zugänge zum Problem fortwirkender Schuld, in: Münchener Theologische Zeitschrift 45 (1994) 533–541.

² Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Philosoph Karl Jaspers im Wintersemester 1945/1946 an der Universität Heidelberg eine Vorlesung gehalten, in der er sich mit der Schuldfrage der Deutschen während des Nationalsozialismus beschäftigte. Vgl. K. Jaspers, Die Schuldfrage [Erstveröffentlichung 1946]. Für Völkermord gibt es keine Verjährung, München 1979.

³ Vgl. A. Baumgartner; W. Korff, Das Prinzip Solidarität. Strukturgesetz einer verantworteten Welt, in: Stimmen der Zeit 208 (1990) 237–250; A. Baumgartner, Solidarität, in: M. Heimbach-Steins (Hg.), Christliche Sozialethik. Ein Lehrbuch, Bd. 1: Grundlagen, Regensburg 2004, 283–292; T. Bohrmann, Solidarität und Solidarität.

lich wird Solidarität als wechselseitiger Identifikationsprozess verstanden, bei dem eine consolidarische Haltung zum Ausdruck gebracht wird. Allerdings gibt es auch Situationen, in denen eher eine prosolidarische Zuwendung möglich ist, etwa bei der Hilfe reicher und wohlhabender Nationen gegenüber armen und hilfsbedürftigen Staaten.⁴ Den Solidaritätsbegriff mit prosolidarischer Ausprägung kann man aber nicht nur auf Lebende beziehen, sondern auch auf die Vorgeborenen. Der horizontal-synchronen Dimension des Solidaritätsbegriffes ist also eine vertikal-diachrone beizuordnen. Solidarität manifestiert sich dabei primär in der Erinnerung und im ehrenden Gedenken an die Toten. Alois Baumgartner merkt kritisch an, dass die Solidaritätsidee im Kontext der Auseinandersetzung um die Vergangenheit „erstaunlicherweise von der christlichen Sozialethik bisher kaum diskutiert“ wurde, „erstaunlich, weil sich dies vom Christentum als einer Gedächtnisreligion und vom Gedanken der *communio sanctorum* her hätte nahelegen müssen.“⁵ Dem ist nach wie vor zuzustimmen.

Für die Theologie im Allgemeinen und für die christliche Ethik im Speziellen bekommt die Frage nach der Erinnerung nochmals eine ganz besondere Bedeutung, da sich das Christentum als Erinnerungsgemeinschaft begreift. Vor allem die katholische Kirche findet ihre Mitte in der Eucharistiefeyer – das heißt in der Gedächtnisfeier des Abendmahles – und folgt damit der Aufforderung Jesu: „Tut dies zu meinem Gedächtnis!“ (Lk 22,19; 1 Kor 11,24). Das christliche Jahr (Kirchenjahr) „ist das feiernde Gedächtnis der Heilstaten Gottes in Jesus Christus im Ablauf eines Jahreskreises“⁶, wobei das Andenken an die Auferstehung Christi als zentrales Erinnerungsereignis wöchentlich und jährlich gefeiert⁷ und in der Liturgie *expressis verbis*⁸ zum Ausdruck gebracht wird. Zudem wird liturgisch nicht nur an das göttliche Heilswerk gedacht, sondern auch an die bereits Verstorbenen im Totengedenken.⁹ In diesem Sinne hat die christliche Liturgie prinzipiell einen anamnetischen (gr. *anamnesis* = Erinnerung) Charakter und kann insgesamt als „Ort der Erinnerung“¹⁰ verstanden werden. Besonders der Begriff der Anamnese bietet sich in der Kombination mit dem Prinzip der Solidarität an, um einen sozialetischen Zugang zu formulieren, der die Vergangenheit und das damalige Leiden der Opfer in der Gegenwart

mus bei Heinrich Pesch (1854–1926), in: K. Hilpert; Ders. (Hg.), *Solidarische Gesellschaft. Christliche Sozialethik als Auftrag zur Weltgestaltung im Konkreten*, FS für Alois Baumgartner, Regensburg 2006, 13–27.

⁴ Vgl. zur Begrifflichkeit *G. M. Prüller-Jagenteufel*, Eine Option für die Opfer. Versuch einer ethischen Kriteologie zur christlichen Tugend, in: *Theologie und Glaube* 91 (2001) 262–276, hier: 266–267.

⁵ *Baumgartner*, Aufarbeitung der Vergangenheit (wie Anm. 1), 540.

⁶ *A. Adam; W. Haunerland*, Grundriss Liturgie, Freiburg – Basel – Wien ²2014, 396.

⁷ Der Erinnerungscharakter wird in der Liturgiekonstitution wie folgt ausgedrückt: „In jeder Woche begeht sie [die Kirche, T. B.] an dem Tag, den sie Herrentag genannt hat, das Gedächtnis der Auferstehung des Herrn, und einmal im Jahr feiert sie diese Auferstehung zugleich mit dem seligen Leiden des Herrn an Ostern, ihrem höchsten Fest. Im Kreislauf des Jahres entfaltet sie das ganze Mysterium Christi von der Menschwerdung und Geburt bis zur Himmelfahrt, zum Pfingsttag und zur Erwartung der seligen Hoffnung und der Ankunft des Herrn.“ *Sacrosanctum Concilium*, Art. 102.

⁸ Damit ist vor allem die Gemeindeakklamation im Hochgebet nach dem Mysterium fidei gemeint: „Deinen Tod, oh Herr, verkünden wir, und deine Auferstehung preisen wir, bis du kommst in Herrlichkeit.“

⁹ Vgl. *R. Kaczynski*, Diakonie in der Gemeinschaft der Heiligen. Zum kirchlichen Totengedenken, in: Hilpert; Bohrmann (Hg.), *Solidarische Gesellschaft* (wie Anm. 3), 153–163.

¹⁰ *W. Haunerland*, Gedächtnis unserer Erlösung. Die Liturgie als Ort der Erinnerung, in: *Theologisch-praktische Quartalschrift* 151 (2003) 4–16.

wach hält.¹¹ Eine so verstandene „anamnetische Solidarität“¹² betont die Erinnerung der Nachgeborenen an die Opfer, die somit nicht in Vergessenheit geraten sollen. In Anlehnung an Aleida Assmann¹³ können in diesem Kontext drei erinnerungsethische Imperative aufgestellt werden, die neben ihres postulatorischen Charakters auch die Frage beantworten, warum wir, also die nachgeborenen Generationen, die (belastende) Vergangenheit vergegenwärtigen sollen: *Erinnert Euch, damit Ihr nicht vergesst!* – *Erinnert Euch, damit Ihr nicht wiederholt!* – *Erinnert Euch, damit Ihr die Opfer würdigt!*

Dieses Erinnern und das Einlösen der genannten Postulate können auf vielfältige Weise geschehen. In den folgenden medien- und erinnerungsethischen Ausführungen soll deutlich werden, dass sich das Unterhaltungsmedium Spielfilm hierfür besonders eignet. Nach dieser Einleitung (erstes Kapitel) kommen im zweiten Kapitel die Grundfunktionen von Erinnerungsmedien zur Sprache. Während das dritte Kapitel den Unterhaltungs- und Erinnerungscharakter des audiovisuellen Mediums Spielfilm berücksichtigt, werden im vierten Kapitel ethische Kriterien für einen Erinnerungsfilm erarbeitet. Abschließend sollen mit dem fünften Kapitel Beispiele für die mediale Präsentation deutscher Vergangenheit im Spielfilm vorgestellt werden.

2. Erinnerung braucht Medien

Medien haben eine Kommunikationsfunktion. Damit Menschen miteinander in einen Prozess der Kommunikation treten können, müssen Vermittlungsinstanzen vorhanden sein, die Aussagen, Informationen und Botschaften transportieren.¹⁴ Je nach Art des Kommunikationsprozesses sind drei Medienarten zu unterscheiden:¹⁵ *Primäre Medien* benötigen keine technischen Hilfsmittel, da die Informationen allein mit Hilfe des menschlichen Körpers, namentlich der Sprache und nonverbaler Äußerungen wie Gestik und Mimik, verbreitet werden. Bei *sekundären Medien* ist nur auf der Produzentenseite ein technisches Gerät erforderlich; die Rezeption selbst erfolgt ohne technische Hilfsmittel. Hierunter zählen alle Printmedien, wie etwa Plakate, Bücher, Zeitungen. Wenn sowohl Produzenten als auch Rezipienten beim Kommunikationsvorgang auf technische Instrumente angewiesen sind, ist von *tertiären Medien* die Rede. Beispielsweise können hierfür Radio, Telefon, Film, Fernsehen, Computer genannt werden. Medien – unabhängig, ob es sich dabei um primäre, sekundäre oder tertiäre handelt – verbreiten aber nicht nur einfach Inhalte, sondern sie prägen die Kommunikation, das heißt „unser Denken,

¹¹ Vgl. W. Veith, Erinnerung und Gedächtnis. Sozialethische Sondierungen, in: K. Hilpert; T. Bohrmann (Hg.), *Solidarische Gesellschaft. Christliche Sozialethik als Auftrag zur Weltgestaltung im Konkreten*, FS für Alois Baumgartner, Regensburg 2006, 79–91.

¹² H. Peukert, *Wissenschaftstheorie – Handlungstheorie – Fundamentale Theologie. Analysen zu Ansatz und Status theologischer Theoriebildung*, Düsseldorf 1976, 302.

¹³ Vgl. A. Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2013, 66; 187.

¹⁴ Vgl. R. Burkart, *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder, Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*, Wien – Köln – Weimar²1995, 35.

¹⁵ Vgl. H. Pross, *Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen*, Darmstadt 1972, 128–262.

Fühlen und Handeln und damit das Erinnern.¹⁶ Ohne die Existenz von Medien ist Erinnerung an vergangene Zeiten, Erlebnisse und Personen gar nicht denkbar. Aleida und Jan Assmann drücken die besondere Bedeutung, die die Medien für das Verstehen der gegenwärtigen (aber implizit auch der vergangenen) Welt und Gesellschaft haben, mit folgenden Worten aus: „Alles, was über die Welt gewußt, gedacht und gesagt werden kann, ist nur in Abhängigkeit von den Medien wißbar, denkbar und sagbar, die dieses Wissen kommunizieren.“¹⁷ Erinnerungsmedien konservieren (lat. *conservare* = bewahren, erhalten) Vergangenheit und tradieren (lat. *tradere* = übergeben, anvertrauen, überliefern) sie in die Zukunft. Die drei aufgezählten Medienarten können jeweils den Charakter von so verstandenen Erinnerungsmedien annehmen und in ihrer Spezifität einen prägenden Einfluss auf unsere Erinnerungskultur¹⁸ ausüben: Das Christentum hält z. B. die Erinnerung an Gottes vorausgegangene Heilstaten in seinen liturgischen Symbolen, Riten und Gebärden lebendig (*primäre Medien*).¹⁹ Wir können uns weiterhin mittels literarischer Werke, Bilder (Gemälde, Fotos), Denkmäler und Bauwerke an die Vergangenheit erinnern (*sekundäre Medien*).²⁰ Schließlich gehören zudem die audiovisuellen Medien Fernsehen und Film (ab dem 20. Jahrhundert) zu jenen Erinnerungsmedien, die vergangene Epochen, aber auch jüngste Zeitgeschichte lebendig werden lassen und mit ihren eindrucksvollen Bilderwelten das Gedächtnis einer Kultur stärker prägen können als dies ein nüchterner, formaler Text zu leisten vermag (*tertiäre Medien*). Der Film ist mittlerweile – wie das im erinnerungstheoretischen Diskurs immer wieder betont wird – „unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert.“²¹

Erinnerungsmedien haben verschiedene Funktionen:²² Erstens ist die *Speicherfunktion* als die klassische Funktion von Medien des kollektiven Gedächtnisses zu nennen, bei der relevante Themen der Vergangenheit festgehalten und durch die Zeit hindurch auf unbe-

¹⁶ Ch. Gudehus; A. Eichenberg; H. Welzer, Medien des Erinnerns. Einleitung, in: Dies. (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart – Weimar 2010, 127–128, hier: 127.

¹⁷ A. Assmann; J. Assmann, Schrift – Kognition – Evolution, in: E. A. Havelock, Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution, Weinheim 1990, 1–35, hier: 2. Niklas Luhmann formuliert diesen Zusammenhang ähnlich: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien. Das gilt nicht nur für unsere Kenntnis der Gesellschaft und der Geschichte, sondern auch für unsere Kenntnis der Natur.“ N. Luhmann, Die Realität der Massenmedien, Opladen² 1996, 9.

¹⁸ Der Historiker Christoph Cornelißen versteht den Begriff *Erinnerungskultur* „als einen formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse [...], seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur.“ Ch. Cornelißen, Erinnerungskulturen, in: F. Bösch; J. Danyel (Hg.), Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, 166–184, hier: 166.

¹⁹ Vgl. R. Guardini, Von heiligen Zeichen, Mainz 1992 [Erstausgabe 1922]; A. R. Sequeira, Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung, in: R. Berger u. a., Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen, Regensburg 1987, 7–39.

²⁰ Die genannten Erinnerungsmedien sind mit Hilfe eines technischen Vorgangs produziert worden, wobei hier der Technikbegriff nach Wilhelm Korff in sehr grundlegender Weise angewandt werden kann: „In einem elementaren Sinn verstehen wir unter Technik all jene Verfahren und Instrumente, mit denen man etwas herstellt, bewerkstelligt und bewirkt.“ W. Korff, Leitideen verantworteter Technik, in: Stimmen der Zeit 207 (1989) 253–266, hier: 253.

²¹ A. Erll; S. Wodjanska, Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: Dies. (Hg.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin 2008, 1–20, hier: 1.

²² Vgl. A. Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart – Weimar 2005, 137–139.

stimmte Zukunft konserviert werden. Bei der *Distributionsfunktion*²³ wird zweitens im Unterschied zur Zeitdimension vor allem die Raumdimension angesprochen, so dass Medien die Konstituierung auch von weit auseinanderliegenden Erinnerungsgemeinschaften begünstigen. Obwohl Menschen etwa einen populären Spielfilm an unterschiedlichen Orten, ja sogar auf unterschiedlichen Kontinenten rezipieren können, kann trotzdem eine gleiche Rezeptionserfahrung gemacht werden und eine vergleichbare Filmwirkung eintreten. Schließlich ist drittens die *Abruffunktion* zu erwähnen. Erinnerungsprozesse werden nach den Erkenntnissen psychologischer Gedächtnisforschung durch Schlüsselreize²⁴ ausgelöst. Wenn Individuen mit bestimmten Objekten, Bildern, Liedern, Landschaften etc. konfrontiert werden, können ganz spezifische Erinnerungen abgerufen werden. Allerdings ist das, was Menschen beim Anblick solcher Erinnerungsmedien assoziieren, denken und fühlen, keineswegs identisch, da individuelle Erfahrungskontexte, biografische Sozialisationserlebnisse und kulturell geprägte Interpretationen bei allen Rezipienten sehr divergent ausfallen können. „In Erinnerungskulturen herrscht vielleicht eine Einheit der medialen Erinnerungsanlässe, kaum aber eine Einheit der abgerufenen Inhalte.“²⁵ Medien sind also insgesamt fähig, Erinnerungen an ruhmreiche, aber ebenso belastende und schuldhaftere Ereignisse der Vergangenheit zu speichern, zu distribuieren und abzurufen, so dass eine Gruppe das konservierte und tradierte Abgebildete als Voraussetzung für ein identitätsstiftendes kollektives Erinnern wahrnimmt.²⁶

3. Der Spielfilm als audiovisuelles Unterhaltungs- und Erinnerungsmedium

Gegenüber anderen Medien hat der Spielfilm als zentrales Unterhaltungsmedium des 20. und 21. Jahrhunderts infolge seiner spezifischen Ausdrucksformen auf der narrativen, visuellen und auditiven Ebene den Vorteil, besonders viele Menschen (ein Massenpublikum) anzusprechen und dabei ein eindringliches Filmerlebnis zu bewirken. Spannende und mitreißende *narrative* Geschichten, bei denen Filmfiguren agieren und einen Grundkonflikt zu lösen versuchen, können aber nur mit Hilfe *visueller* (Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Montage, Raum-, Licht- und Farbgestaltung) und *auditiver* Techniken (Sprache, Geräusche, Musik) erfolgreich erzählt werden.²⁷ Denn erst durch die Inter-

²³ Anders als Erll, die von der „Funktion der Zirkulation“ spricht, wird hier der Terminus *Distributionsfunktion* der Erinnerungsmedien gebraucht, da Horst Holzer bereits die „Zirkulationsfunktion“ der Medien (im Sinne von Werbeträgern der Werbewirtschaft) im Zusammenhang mit ihrer absatzökonomischen Ausrichtung im Hinblick auf den Ware-Geld-Kreislauf herausgestellt hat. Vgl. H. Holzer, *Kommunikationssoziologie*, Reinbek bei Hamburg 1973, 129–137. Zudem wird mit dem Begriff der *Distribution* der durch Medien verursachte Verbreitungsgedanke präziser zum Ausdruck gebracht.

²⁴ Diese Schlüsselreize oder Abruffhinweise bezeichnet Erll als (mediale) *cues*. Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (wie Anm. 22), 138.

²⁵ Ebd., 139.

²⁶ Vgl. G. Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im Deutschen Spielfilm nach 1989*, München 2012, 78.

²⁷ Vgl. T. Bohrmann, *Die Dramaturgie des populären Films*, in: Ders.; W. Veith; St. Zöllner (Hg.), *Handbuch Theologie und Populärer Film*, Bd. 1, Paderborn u. a. 2007, 15–39, hier: 26–35.

aktion der drei angesprochenen Ebenen sind eine unterhaltsame Filmrezeption und ein damit verbundenes emotionales Erleben möglich. Wenn hier die Unterhaltungsfunktion des Spielfilms ausdrücklich betont wird, ist darunter kein passives, oberflächliches Geschehen zu verstehen, das ausschließlich der reinen Zerstreuung vom Alltag dient. Eine solche Perspektive greift zu kurz und wird dem mehrdimensionalen Unterhaltungsbegriff der Medienethik nicht gerecht. Unterhaltung ist nämlich kein passiver Vorgang, sondern zielt auf eine aktive Auseinandersetzung unterschiedlicher Erlebnisdimensionen während der Rezeption. Der Sozialethiker Thomas Hausmanninger bringt dies in seinem unterhaltungsethischen Ansatz anschaulich zum Ausdruck.²⁸ Nach ihm kann das *Unterhaltungsphänomen* durch den Begriff der *delectatio*²⁹ (lat. für Vergnügen, Lust) präzisiert und als Ausdruck differenzierter Lebensvollzüge der Rezipienten betrachtet werden. Bei der Filmrezeption findet das Unterhaltungsmoment nämlich auf verschiedenen Ebenen statt, die jeweils anders geartete Erlebnisformen beim Rezipienten anzusprechen vermögen. Hausmanninger unterscheidet hier 1. die *senso-motorische*, 2. die *emotionale*, 3. die *kognitive* und 4. die *reflexive* Ebene. Die senso-motorische Ebene beschreibt eine erste Form der *delectatio*, bei der die Funktionen des Körpers und der Sinnesorgane angesprochen werden. Für den Unterhaltungsfilm bedeutet dies, dass sich der Mensch an den Geräuschen des Films und der Filmmusik, an den Farben, an den Spezialeffekten und ähnlichem erfreut. Im Vordergrund steht dabei der auditive und visuelle Genuss der durch die Filmsprache bzw. Filmtechnik vermittelten Spannung. Zunächst bilden insbesondere die Sinnesorgane Auge und Ohr das Zentrum der Filmrezeption. Diese Unterhaltungsform wird als *delectatio sensibilis* bezeichnet. Die emotionale Ebene der Filmrezeption bezieht sich hingegen auf die erlebten Gefühle. Jeder Film weckt spezifische Emotionen wie Rührung, Freude, Mitleid, Angst oder Furcht. Der Filmgenuss wird hier als *delectatio emotionalis* erfahren. Auf der kognitiven Ebene wiederum wird die menschliche Freude an der Erkenntnis (Informationsgewinnung) befriedigt. Hausmanninger spricht hier von der *delectatio cognitionis*. Rezipienten erleben einen Film beispielsweise dann als lustvoll, wenn sie die Handlung sukzessive verstehen, dramatische Zusammenhänge und Handlungsmotivationen der Figuren entschlüsseln, gesellschaftliche Themen- und Problemstellungen oder kritische Anspielungen registrieren. Auf allen hier angesprochenen drei Ebenen ist die Rezeption immer *reflexiv*, denn der Zuschauer weiß, dass der Film fiktional ist. So werden in einem gewalthaltigen Genre beispielsweise keine Menschen in realiter verletzt, die erlebte Spannung resultiert lediglich aus den verschiedenen Bauformen des Erzählens. Diese lustbesetzte Tätigkeit an der eigenen Reflexivität, die als *delectatio reflexiva* bezeichnet werden kann und zudem eine eigene vierte Erlebnisdimension ausbildet, ist eine Form der Bewältigungskompetenz während des Rezeptionsprozesses, da die Rezipienten um die reine Fiktionalität der im Film aufgebauten ästhetischen Welten wissen und sich somit vom medialen Inhalt distanzieren können. Eine

²⁸ Vgl. T. Hausmanninger, Von der Humanität vergnüglicher Mediennutzung. Überlegungen zu einer Ethik medialer Unterhaltung, in: *Theologie der Gegenwart* 42 (1999) 2–14, hier: 5–7; Ders., Vom individuellen Vergnügen und lebensweltlichen Zweck der Nutzung gewalthaltiger Filme, in: Ders.; T. Bohrmann (Hg.), *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*, München 2002, 231–259, hier: 235–244.

²⁹ Hausmanninger greift bei der Entfaltung seiner Rezeptionstheorie auf den Begriff *delectatio* von Thomas von Aquin zurück.

solche Reflexivität erlaubt dem Menschen, medial inszenierte Themen zu seinen eigenen individuellen Einstellungen und moralischen Haltungen in Beziehung zu setzen.

Diese rezeptionsästhetischen Überlegungen explizieren, dass Unterhaltung ein vielschichtiges Phänomen ist und zu einem aktiven Erlebnis der Rezipienten führt. Die vielfältigen Facetten des Lebens, über die der Spielfilm erzählt, sind komplex und bilden prinzipiell das gesamte menschliche Dasein ab. Alle gesellschaftlich relevanten Themen, wie etwa Freundschaft, Liebe, Familie, Krankheit, Krieg und Tod, können behandelt werden und das Unterhaltungsphänomen sowohl sinnlich und emotional als auch kognitiv und reflexiv zum Ausdruck bringen. Filme, die sich der Vergangenheit zuwenden, vor allem, wenn es sich bei dieser um eine schuldhaft beladene handelt, sind aufgrund ihres Erinnerungscharakters und der damit verbundenen Identitätsproblematik eines Kollektivs besonders geeignet, emotional anzurühren, individuell betroffen zu machen und zur eigenen Stellungnahme aufzufordern. Auch wenn man selbst an einem historischen Ereignis nicht teilgenommen hat, verschafft ein Erinnerungsfilm die Möglichkeit der Vergewärtigung von Vergangenheit, so dass in dieser Erinnerung auch ein bestimmtes Gefühl aufbewahrt wird, „das dem emotionalen Erleben bzw. der Erinnerung an emotionales Erleben ähnelt.“³⁰ Medial tradierte Erfahrungen einer Gesellschaft werden infolgedessen zum Teil des individuellen Gedächtnisses der Gesellschaftsmitglieder, wobei die Filmrezeption, bei der starke Emotionen angesprochen werden, weitaus intensiver Geschichte präsentieren kann, als dies allein durch eine kognitive Vermittlung möglich ist. In diesem Sinne „können Filme zu einem stellvertretenden Erleben von Geschichte führen, das bei den Zuschauern emotional besetzte Erinnerungen implementiert, die zwar auf das filmische Erleben bezogen sind, aber denen einer autobiografischen Erinnerung sehr ähnlich sind, ja diese sogar ersetzen können.“³¹ Historische Spielfilme mit der Darstellung problembesetzter Vergangenheit begünstigen nicht nur die *emotionale Erinnerung*, sondern ebenso die *empathische Erinnerung*, die durch ein Nachempfinden medial inszenierter Erlebnisse von anderen erlebbar wird. Die Rezipienten können sich durch imaginative Empathie teilweise in die Situation bzw. Perspektive der Filmfiguren hineinversetzen und sie durch dieses mentale Instrument im Handeln und Erleiden verstehen.³² Dabei entscheidet der Einsatz filmtechnischer Mittel über die Wirksamkeit der Übernahme des perspektivischen Erlebens.³³ Trotz der Fiktionalität der Bilder und einer dementsprechenden reflexiven Rezeption (*delectatio reflexiva*) können die Zuschauer mittels imaginärer

³⁰ T. Ebbrecht, Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm, in: T. Schick; Ders. (Hg.), Emotionen – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung, Berlin 2008, 87–106, hier: 88.

³¹ Ebd., 89.

³² Vgl. insgesamt zum Konzept einer „imaginativen Empathie“ M. Bruun Vaage, Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm, in: T. Schick; T. Ebbrecht (Hg.), Emotionen – Empathie – Figur (wie Anm. 30), 29–48.

³³ Unterstützend für das empathische Erleben des Zuschauers dient die Filmmusik als dramaturgisches Element, das die Emotionalisierung der Handlung unterstützt, und die Kameraperspektive, bei der vor allem die subjektive Kamera (*point of view*) herausragt. Sie zeigt das Filmgeschehen aus der Sicht einer Figur. Dadurch wird der Rezipient direkt in die Handlung miteinbezogen und „unsere Parteilichkeit stimuliert.“ W. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Paderborn ³2013, 125.

Kraft die Filmgeschichten so rezipieren, „als seien sie für sie real.“³⁴ Bei einem Film, der den Holocaust zum Thema hat oder die Geschichte des Widerstands im Nationalsozialismus (z. B. durch Sophie Scholl und die Mitglieder der Weißen Rose) erzählt, tritt das empathische Erleben und damit auch das empathische Erinnern besonders stark hervor, weil es sich um historisch verbürgte Personen und Aktionen handelt, die zwar im Film fikionalisiert werden, denen aber realhistorische Charaktere und Ereignisse zugrunde liegen.

4. Ethische Kriterien für einen Erinnerungsfilm

Bei einer ethischen Beschäftigung mit dem Spielfilm ist zunächst die medienethische Analyse von grundlegender Bedeutung, um so die Legitimität eines Medienprodukts zu bestimmen.³⁵ Darüber hinaus entscheidet sich im Rahmen einer erinnerungs- und medienethischen Betrachtung, ob ein Spielfilm einer konkreten Kriteiologie folgt, die ihn als einen Erinnerungsfilm auszeichnet. Erinnerungsfilme thematisieren vergangene Ereignisse, die in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft – entweder einer Nation, eines Kulturraums (z. B. Europa) oder der Weltgesellschaft – eingegangen sind. Dabei ist ein Erinnerungsfilm ein Historienfilm, der die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet und ein Thema verarbeitet, das die kollektive Identität eines Volkes oder einer gesellschaftlichen Gruppe in besonderer Weise prägt. Aus medienethischer Perspektive sollen im Folgenden vier ethische Kriterien für einen Erinnerungsfilm entwickelt werden, die bei der Filmanalyse und der medienethischen Einordnung (Bewertung) als sogenannte Prüfmerkmale dienen: (1) Opferperspektive, (2) Authentizität, (3) Moralische Positionierung, (4) Soziale Kontextualisierung.

(1) *Opferperspektive*: Filme erzählen Geschichten aus einer bestimmten Perspektive, das heißt konkrete Filmfiguren und ihre Motivationen werden in den Mittelpunkt gestellt und mit der Filmhandlung narrativ entfaltet, so dass sich allmählich Charaktere mit einer einzigartigen Individualität formen. Aus ihnen ragen in der Regel nur wenige als Protagonisten heraus, die die Handlung zielorientiert bestimmen. Bei der ethischen Analyse von Spielfilmen, die die Vergangenheit als leitendes Thema haben, ist vor allem die Erzählperspektive entscheidend. Ein Erinnerungsfilm muss eine spezifische Perspektive einnehmen und vor dem Hintergrund einer konkreten Figurenkonstellation das Thema entsprechend des zugrunde liegenden Problems entfalten. Diese erste und wichtigste Perspektive soll (vorrangige) *Opferperspektive* heißen. Damit ist gemeint, dass nicht die Sieger und Stärkeren im Mittelpunkt der filmischen Narration stehen, sondern vorrangig die Leidtragenden und die Hilfsbedürftigen, die Unterdrückten und Ausgeschlossenen, die allesamt ungerechten sozialen bzw. politischen Verhältnissen ausgesetzt sind. Mit dieser Begrifflichkeit wird bewusst auf einen Gedanken rekurriert, der innerhalb der christlichen

³⁴ Bruun Vaage, Empathie (wie Anm. 32), 31.

³⁵ Vgl. zur medienethischen Analyse eines Spielfilms unter besonderer Berücksichtigung der inhaltsethischen Grundnorm T. Bohrmann, Ethik der Produktion und des Inhalts, in: Hausmanninger; Ders. (Hg.), Mediale Gewalt (wie Anm. 28), 315–334.

Sozialethik bzw. katholischen Soziallehre als (vorrangige) *Option für die Armen*³⁶ oder (vorrangige) *Option für die Opfer*³⁷ bezeichnet wird. Darunter ist eine ethisch begründete Handlungsperspektive zu verstehen, bei der die sozial Benachteiligten eine besondere Förderung verdienen, damit sie aus ungerechten Strukturen befreit und in die Gesellschaft neu integriert werden. Dieser Topos hat seinen Ursprung im biblisch begründeten Eintreten Gottes für alle Unterdrückten.³⁸ Aufgrund der theologischen Aussage, dass alle Menschen Geschöpfe Gottes sind und ihnen daher eine eigene, unantastbare Würde eigen ist, resultiert die ethische Verpflichtung, sich der anderen Menschen anzunehmen, besonders aber der Armen, „weil ihnen die jedem Menschen geschuldete Achtung und Aufmerksamkeit eben nicht ohne weiteres entgegengebracht wird.“³⁹ Eine solche Parteinahme für die Armen und die Opfer gilt aber nicht nur gegenüber den Lebenden, sondern auch gegenüber den Verstorbenen, wenn ihnen im Leben die Achtung verwehrt und die Würde geraubt wurde. Erinnerungsmedien, wie etwa Straßennamen, Denkmäler und auch Spielfilme, unternehmen den Versuch, den Opfern diese geraubte Würde zurückzugeben, indem sie die Erinnerung an die Unterdrückten und Geschändeten wachhalten. Der *Entpersonalisierung* der Opfer in der Vergangenheit stellen die Erinnerungsmedien somit eine *Repersonalisierung* der Opfer in der Gegenwart entgegen.⁴⁰ Spielfilme vergegenwärtigen Opfergeschichten, die trotz ihrer fiktionalen Inszenierung und medialen Aufbereitung emotional bewegen – sie können dementsprechend als angemessene „Formen des Gedenkens für die Opfer“⁴¹ verstanden werden. Ein Erinnerungsfilm entwickelt seine Geschichte vorrangig aus der Opferperspektive. Auch wenn Täter immer zusammen mit den Opfern visualisiert werden, ist der leitende Blickwinkel der Narration für die Kategorisierung eines Erinnerungsfilms entscheidend. Indem wir mit Leidensgeschichten der Vergangenheit konfrontiert werden und diese in der Gegenwart rezipieren, stellen wir uns auf die Seite der Opfer, die selbst keine Stimme mehr haben. Wir solidarisieren uns mit den Opfern und demonstrieren „anamnetische Solidarität“. Durch die Medienrezeption lassen

³⁶ Vgl. M. Heimbach-Steins, Gottes „Option für die Armen“. Vorgabe einer evangeliumsgemäßen Ethik, in: *Theologie der Gegenwart* 36 (1993) 3–12.

³⁷ Vgl. Prüller-Jagenteufel, Eine Option für die Opfer (wie Anm. 4), 262–276.

³⁸ Vgl. Heimbach-Steins, Gottes „Option für die Armen“ (wie Anm. 36), 4–8.

³⁹ Ebd., 11.

⁴⁰ Derselbe Gedanke liegt auch allen Orten und Denkmälern zugrunde, die an die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden während des Nationalsozialismus in besonderer Weise erinnern. Nach der deutschen Wiedervereinigung wurde das Gedenken an die bis zu sechs Millionen jüdischer Opfer des Holocausts in der historischen Mitte Berlins durch das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“, das sich aus einem Stelenfeld und einer Dauerausstellung im „Ort der Information“ zusammensetzt, realisiert. Lea Rosh, Mitinitiatorin des Mahnmals und Mitglied im Kuratorium der Stiftung, äußert sich zur Bedeutung dieses Erinnerungsortes und des integrierten Raums der Namen mit folgenden Worten: „Zum verantwortungsvollen Umgang mit der Geschichte gehört auch, dass die Opfer nicht nur anonyme Opfer sind. Bis zu sechs Millionen Juden wurden ermordet. Jedes Opfer hat einen Namen, ein Gesicht und eine Geschichte. Die Nazis haben alles daran gesetzt, den Opfern ihre Individualität zu nehmen und damit letztlich auch ihre Würde. Der Raum der Namen im Denkmal gibt den Opfern ihre Geschichte und ihre Würde zurück.“ <https://www.holocaust-denkmal-berlin.de/index.php?id=19> (Datum: 26.04.2016). Vgl. zur öffentlichen und kritischen Diskussion um das Berliner Holocaust-Denkmal H.-G. Stavginski, *Das Holocaust-Denkmal. Der Streit um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ in Berlin (1988–1999)*, Paderborn u. a. 2002.

⁴¹ Baumgartner, *Aufarbeitung der Vergangenheit* (wie Anm. 1), 540. Hervorhebung im Original.

wir sie folglich, verbunden mit einer „imaginativen Empathie“⁴², in unsere Gedanken hinein.

(2) *Authentizität*: Auch wenn Spielfilme konstruierte Geschichten erzählen, greifen sie auf faktische gesellschaftliche Verhältnisse und soziale Beziehungen zurück, sie „spiegeln unsere Realität“⁴³. Auf einen Film, der die Vergangenheit thematisiert und der sich an diese erinnern möchte, trifft dieser Abbildcharakter in besonderer Weise zu. Ein Erinnerungsfilm soll authentisch sein, wodurch sich der besondere „Mehrwert einer medialen Darstellung“⁴⁴ offenbart. Mediale Authentizität (gr. *authentikos* = echt) heißt, dass der Film nicht nur einfach das Leben einer realhistorischen Person – innerhalb eines Biopictures etwa – und/oder ein real stattgefundenes Geschichtsereignis in Szene setzt, sondern sowohl Person als auch Ereignis auf der narrativen Ebene, und das heißt besonders im Hinblick auf den zentralen Erzählkern, ohne geschichtsverfälschende Elemente darstellt. Freilich wird dabei die Vergangenheit im Film aus der Perspektive der Gegenwart konstruiert. Was der Rezipient vorgeführt bekommt, sind subjektive Vorstellungen, die Drehbuchautoren, Regisseure und Schauspieler von vergangenen Zeiten haben; eine objektive Wahrheit über historische Ereignisse können Spielfilme nicht schaffen, aber sie können sich dieser annähern. Insgesamt ist die Darstellung davon abhängig, welches Bild die Lebenden von der Vergangenheit haben, wie die Vergangenheit gegenwärtig interpretiert wird.⁴⁵ Das Kriterium der Authentizität ist für die Klassifizierung eines Erinnerungsfilms von grundlegender Bedeutung, denn vergangene Zeiten und Personen sollen so inszeniert werden, dass sie ein zuverlässiges Bild über die Vergangenheit abgeben und entsprechend historischer Quellen nachprüfbar sind.⁴⁶ Zudem wird durch die Auswahl der Drehorte (Originalschauplätze) und der Ausstattungselemente (Requisite, Kleidung), die das Publikum glaubwürdig in die jeweilige historische Zeit versetzen, eine authentische Präsentation unterstrichen. Historische Spielfilme beabsichtigen ja geradezu die Vergangenheit so darzustellen wie sie tatsächlich gewesen ist und wollen dementsprechend ein wahres Bild von ihr abgeben. Filmemacher haben hier eine große Verantwortung, denn sie sind daran beteiligt, welches relevante Wissen über die Geschichte in fiktionalen Erzählungen verbreitet und weitergegeben wird, dadurch leisten sie auch Aufklärungsarbeit. Selbstverständlich kann ein Spielfilm ganz gezielt die Vergangenheit verfälscht darstellen – Kunstfreiheit nach Art. 5 GG Abs. 1 gilt auch für den geschichtsvermittelnden

⁴² Vgl. *Bruun Vaage*, Empathie (wie Anm. 32), 29.

⁴³ *S. Krakauer*, Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1974, 249.

⁴⁴ *B. Schlanstein*, Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: T. Fischer; R. Wirtz (Hg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 205–225, hier: 206.

⁴⁵ Vgl. allgemein zum Verhältnis von Vergangenheit und Film bzw. Geschichtswissenschaft und Filmwissenschaft sowie dem Problem authentisch-dokumentarischer Mediendarstellung *F. Crivellari*, Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung, in: Fischer; Wirtz (Hg.), Alles authentisch? (wie Anm. 44), 161–185; *G. Riederer*, Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: G. Paul (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, 96–113; *R. Wirtz*, Das Authentische und das Historische, in: Fischer; Wirtz (Hg.), Alles authentisch? (wie Anm. 44), 187–203.

⁴⁶ Die Berücksichtigung historischer Quellen im Spielfilm hat Annerose Menninger beispielhaft anhand von Kolumbus-Verfilmungen überzeugend nachgewiesen. Vgl. *A. Menninger*, Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm, Stuttgart 2010.

Film – und damit das Publikum in die Irre führen, es also bewusst irritieren; allerdings kann dann nicht mehr im hier definierten Sinn von einem Erinnerungsfilm die Rede sein.

(3) *Moralische Positionierung*: Aufgrund des vorgestellten Unterhaltungsbegriffs (*delectatio*), wie er bereits mit den unterschiedlichen Erlebnisdimensionen beschrieben wurde, ist Filmrezeption ein aktiver Vorgang, der die Zuschauer vor allem emotional und kognitiv anspricht. Zwar kann der Zuschauer nicht aktiv in den Film eingreifen, er ist passiv dem Geschehen auf der Leinwand bzw. auf dem Bildschirm ausgesetzt, doch ist er in der Lage, die Handlung zu entschlüsseln und die Filmerfahrung nach der eigentlichen Rezeption in Gedanken fortzusetzen. „Die Eindrücke, Gefühle, Gedanken, die der Spielfilm in den Zuschauern geweckt oder erzeugt hat, bleiben nach dem Film noch lebendig und fordern von ihnen eine Verarbeitung.“⁴⁷ Und diese Verarbeitung kann so aussehen, dass das Publikum sich mit der erzählten Geschichte auseinandersetzt, es die Filmbilder in einer Art „Zeugenschaft“ im Gedächtnis behält und innerlich Stellung zur Aussage der Filmhandlung bezieht. Ein Erinnerungsfilm soll also nicht nur einfach über die Vergangenheit informieren und zur Reflexion anregen, sondern vor allem zu einer eigenen moralischen Positionierung herausfordern. Demzufolge ist es hilfreich, dass der Film selbst einen Standpunkt einnimmt. So kann die Thematisierung eines starken moralischen Konflikts der Filmfiguren bei den Rezipienten zu grundlegenden ethischen Fragen provozieren, nämlich „Wie hätte ich damals gehandelt?“, „Wie würde ich in einer solchen Situation handeln?“, „Was soll ich heute tun?“. Moralische Positionierung dient folglich der Selbstvergewisserung des Individuums.

(4) *Soziale Kontextualisierung*: Wenn ein Film nur von sehr wenigen Menschen rezipiert und von der Filmkritik kaum beachtet wird sowie nach wenigen Jahren bereits vergessen ist, hat er nicht das Potential zu einem Erinnerungsfilm. Erst durch die Rezeption, den medialen Gebrauch durch ein Publikum, und die öffentliche Diskussion kann ein Spielfilm zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses und somit zu einem Erinnerungsfilm werden. Folglich sind bei der Analyse nicht nur der konkrete Film und sein erzähltes Thema einzubeziehen, also die Produktanalyse, sondern ebenso die soziale Filmwirkung im öffentlichen Diskurs der Gesellschaft und ihrer Subsysteme. Astrid Erll und Stephanie Wodianka sprechen hier von einem doppelten Zugang zum Erinnerungsfilm, der neben der filmimmanenten auch die filmtranszendierende Analyse und die plurimediale Vernetzung (z. B. Berichte in den Printmedien, Fernsehsondersendungen, Bücher zum Film, Filmhefte für die medienpädagogische Bildung) mitzubehütenden hat.⁴⁸ Die soziale Kontextualisierung ist also als weiteres Kriterium für einen Erinnerungsfilm ausschlaggebend.

⁴⁷ R. Daniel, Erinnerung als ethisches Projekt. Aufarbeitung der Vergangenheit im Filmwerk von Steven Spielberg, München 2001, 177.

⁴⁸ Vgl. Erll; Wodianka, Einleitung (wie Anm. 21), 6.

5. Beispiele für die mediale Präsentation deutscher Vergangenheit im Spielfilm

Innerhalb der Filmwissenschaft gilt die für den amerikanischen Fernsehsender NBC produzierte vierteilige Serie „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiß“ (USA 1978, Regie: Marvin J. Chomsky) „als Geburt des internationalen medialen Diskurses über den nationalsozialistischen Genozid“⁴⁹ und löste auch in Deutschland während der Ausstrahlung im Januar 1979 eine intensive generationenübergreifende Debatte über Schuld und Mitverantwortung aus.⁵⁰ Erstmals wurde das Schicksal der jüdischen Bevölkerung während des Nationalsozialismus anhand einer fiktionalen Familiengeschichte medial erzählt, was die prinzipielle Frage provozierte, ob der Holocaust überhaupt als Thema für ein mediales Unterhaltungsprogramm geeignet sei. Elie Wiesel, der sich als Holocaust-Überlebender deutlich gegen die Fernsehserie positionierte, erklärte hierzu: „Auschwitz kann nicht erklärt, noch kann es sichtbar gemacht werden.“⁵¹ Trotz dieser Kritik sind in den nachfolgenden Jahren zahlreiche Fernseh- und Kinofilme über den Holocaust produziert worden,⁵² beispielsweise „Schindlers Liste“ (USA 1993, Regie: Steven Spielberg), „Der Pianist“ (F/GB/D/PL 2002, Regie: Roman Polanski), „Der Junge im gestreiften Pyjama“ (GB/USA 2008, Regie: Mark Herman), „Das Tagebuch der Anne Frank“ (D 2016, Regie: Hans Steinbichler), wobei „Schindlers Liste“ eine ähnliche, zum Teil kontroverse Diskussion auslöste wie zuvor bereits die Fernsehserie „Holocaust“.⁵³

Die aufgezählten Spielfilme können alle nach den entfalteten Kriterien (aus Kapitel 4) als Erinnerungsfilm identifiziert werden, die die Opfer in den Mittelpunkt stellen und für eine emphatische Haltung plädieren. Sie sind authentisch inszeniert, enthalten eine klare moralische Positionierung und haben durch die mediale und soziale Kontextualisierung auch den öffentlichen Diskurs geprägt. Eine ähnliche Bewertung und Kategorisierung kann auch für die Verfilmung des studentischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus in „Sophie Scholl – Die letzten Tage“ (D 2005, Regie: Marc Rothemund) und die Verfilmung des kirchlichen Widerstands in „Der neunte Tag“ (D 2004, Regie: Volker Schlöndorff) abgegeben werden. Besonders der Film von Rothemund inszeniert das

⁴⁹ M. Stiglegger, *Auschwitz-TV. Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien*, Wiesbaden 2015, 35.

⁵⁰ Vgl. J. Müller-Bauseneik, Die US-Fernsehserie „Holocaust“ im Spiegel der deutschen Presse (Januar – März 1979): eine Dokumentation, in: *Historical Social Research* 4/30 (2005) 128–140. URL: <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/3017> (Datum: 26.04.2016).

⁵¹ E. Wiesel, Die Trivialisierung des Holocaust. Halb Faktum und halb Fiktion, in: P. Märthesheimer; I. Frenzel (Hg.), *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen*, Frankfurt am Main 1979, 25–30, hier: 30.

⁵² Vgl. hierzu die Darstellung bei F. Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 55 (2007) 1–32.

⁵³ Beispielsweise intervenierte Claude Lanzmann, der in seinem Dokumentarfilm „Shoah“ (F 1985) primär Zeitzeugeninterviews verarbeitet hat, gegen Spielbergs Kinofilm in ähnlicher Weise wie schon vorher Elie Wiesel. Vgl. C. Lanzmann, *Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste*, in: Ch. Weiss (Hg.), „Der gute Deutsche“. *Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland*, St. Ingbert 1995, 173–178. Am Karfreitag (28. März) 1997 strahlte der Privatsender Pro Sieben „Schindlers Liste“ erstmalig im deutschen Fernsehen aus. Vorausgegangen war eine öffentliche Diskussion, ob es zulässig sei, den Film durch Werbung zu unterbrechen.

Schicksal der jungen Münchener Studentin in einer explizit authentischen Dichte.⁵⁴ „Sophie Scholl – die letzten Tage“ wurde an Originalschauplätzen (z. B. Lichthof der Münchener Universität) gedreht und wertet die Verhörprotokolle der Gestapo aus, die erst nach der Wiedervereinigung für die historische Forschung zugänglich waren. Am Ende des Films sind die Namen der vom so genannten Volksgerichtshof verurteilten Mitglieder der Weißen Rose mit ihren Strafen zu lesen (eine Art Ehrentafel); im Abspann werden Originalfotos von Sophie Scholl, Hans Scholl, Christoph Probst, Willi Graf und Alexander Schmorell präsentiert. Hingegen sind die Spielfilme „Inglourious Basterds“ (USA/D 2009, Regie: Quentin Tarantino) und „Jud Süß – Film ohne Gewissen“ (D 2009, Regie: Oskar Roehler) aus der hier vorgestellten erinnerungs- und medienethischen Perspektive nicht unproblematisch. Das für einen Erinnerungsfilm herausgestellte Kriterium der Authentizität nämlich wird bei „Inglourious Basterds“ am Ende nicht erfüllt.⁵⁵ Tarantino verfälscht bewusst die Geschichte, indem er die gesamte politische Führung des nationalsozialistischen Deutschlands während einer Filmvorführung in einem Pariser Kino sterben lässt. Auch in „Jud Süß – Film ohne Gewissen“ werden dem Zuschauer aus dramaturgischen Gründen falsche Informationen präsentiert. Der Film erzählt die Geschichte des Schauspielers Ferdinand Marian, der den Charakter des Jud Süß in dem gleichnamigen nationalsozialistischen Propagandafilm von 1940 (Regie: Veit Harlan) verkörperte. Allerdings war seine Frau in realiter keine Halbjüdin, wie es der Film von Roehler darstellt, und Marian hat sich auch nicht selbst das Leben genommen.⁵⁶ Zweifellos sind historische Konstruktionen im Rahmen künstlerischer Freiheiten legitim, doch eine mediale Erinnerungskultur im zuvor beschriebenen Sinne lässt sich hiermit nicht gründen. Damit verspielen solche Filme die Chance, sich dem filmindustriellen Prinzip des kommerziellen Erfolgs zu entziehen und zudem einen sozialetischen Beitrag zu leisten, der über das Spielfilm-Genre inhaltlich weit hinausweist.

Media do not only distribute various contents, but shape communication throughout. Media form the human way of thinking, feeling and acting and therefore also of remembering. Without the existence of media remembrance of former periods, experiences and people is unthinkable. Especially the motion picture – perceived as the central entertainment medium of the 20th and 21st century – can broach past, although it is experienced as a historical burden. The motion picture appeals to a mass audience and therefore is able to characterize the memory of a culture more than any written document. From a media-ethical perspective this article highlights the special character of motion pictures for entertainment and remembrance purposes and develops criteria for the definition of so called remembrance films.

⁵⁴ Vgl. F. Breinersdorfer (Hg.), Sophie Scholl – Die letzten Tage, Frankfurt am Main 2005.

⁵⁵ Vgl. G. Seeßlen, Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds, Berlin 2011.

⁵⁶ Vgl. F. Knilli, Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian, Berlin 2000.