

2 Film, Erinnerung und Geschichte

»... denn da meine übersteigerte Stimmung
sie mir tausendmal köstlicher als mein ganzes
übriges Leben erscheinen ließ, löste sie sie
gleichzeitig völlig davon ab; ich war in die
Gegenwart eingeschlossen wie Helden oder
Berauschte; im Augenblick völlig ausgelöscht,
warf meine Vergangenheit nicht länger mehr
jenen Schatten ihrer selbst vor mich hin, den
wir Zukunft nennen.«¹

(Marcel Proust)

Die Zurückhaltung der Geschichtswissenschaft gegenüber Laufbildern als Quelle ist beinahe sprichwörtlich, aber auch in den *Memory Studies* gehören filmhistorische und filmtheoretische Fragestellungen überraschenderweise nicht zu den dominierenden Themen. Dabei stehen Film, Geschichte und Erinnerung in einer einzigartigen Verbindung zueinander. Gerade die *Memory Studies* bieten fruchtbare Ansätze, um die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen der Formierung historischer Gedächtnisse und Filmen zu erforschen.² Um die Rolle zu ergründen, die Archivmaterial bei der Entstehung von Geschichtsbildern spielt, soll zunächst ein Blick auf den Zusammenhang von Film, Geschichte und Erinnerung geworfen werden.

2.1 Erinnerungsspeicher und rekonstruktive Montagen

Im Zusammenhang mit Spielfilmen ruft der Begriff »Erinnerung« medien-spezifische Assoziationen hervor, wie Rückblenden, Erinnerungsträume und Déjà-vus. Umgekehrt haben Filmmetaphern Eingang in die alltagsprachliche Rede über das Erinnern gefunden, sehen wir vor unserem geistigen Auge Ereignisse »wie Filme« ablaufen oder erleben einen »Filmriss«, wenn uns infolge von Unfällen oder Drogenmissbrauch ein Teil der Erinnerung fehlt. Auf sprachlicher Ebene können in bestimmten Kontexten Film und Erinnerung beinahe synonym verwendet werden. Darüber hinaus dient Film in vielen Lebensbereichen als Erin-

nerungsspeicher, indem er Aufnahmen vergangener Momente abrufbar bereit hält, sei es als Material von Überwachungskameras, als *footage* in Reportagen oder im privaten Bereich in Form von *Home Movies*. Der Begriff *memory*, der im Englischen Gedächtnis, Erinnerung oder Daten-Speicher bedeuten kann, leitet sich aus unterschiedlichen Wurzeln ab, die jeweils auf Begriffe wie »Bewusstsein«, »Ruhm«, »Angst«, »sich kümmern« und »nachdenken« zurückgehen und wenig mit Lagerung oder Vorhalten zu tun haben. Als Synonym für Speicher von Computern wird der Begriff seit 1946 verwendet.³ Die Gleichsetzung mit Speichern in der elektronischen Datenverarbeitung beeinflusst die Semantiken von »Erinnerung« und »Gedächtnis« und rückt den eigentlich rekonstruktiven Prozess des Erinnerns näher an Akte des Abrufens heran und somit in die Nachbarschaft des Films als Speichermedium. Der Archivfilm oder das *footage* als Teil der filmischen Erzählung in Dokumentar- und Spielfilmen hat auch in Bezug auf unsere Vorstellung von Erinnerung als in Bildern gespeichertes Erlebnis Modellfunktion, wobei die Frage ist, ob der Film unsere Vorstellung des Erinnerns strukturiert, oder ob Menschen auch schon vor der Erfindung des Films in filmartigen Sequenzen geträumt und erinnert haben; vieles spricht für Letzteres. Problematisch ist, dass sich die Zuverlässigkeit des Films als Speicher aufgrund der Analogie zum Erinnern auf unsere Vorstellungen hinsichtlich des Wirklichkeitsbezugs von Zeug:innenschaft auswirkt. Nun erinnern sich Zeug:innen zwar unter Umständen filmartig, wie unsere Erfahrung und die Gedächtnisforschung von Welzer, Conway und anderen nahelegt, jedoch tun sie dies immer rekonstruktiv und sie greifen auf ihre Erinnerungen eben nicht wie auf Filmaufzeichnungen zurück.⁴ Vielmehr werden die Erinnerungen von den Erinnernden situativ zu quasi jeweils neuen Filmen montiert und können so ihre Bedeutung wandeln. Unter Umständen kommen sogar Einstellungen aus »fremden Filmen« hinzu. Die Vorstellung, dass unsere Erinnerung nur ein großer Speicher ist, hat jedoch weitere Ursachen, und geht nicht allein auf die phänomenologische Analogie von Film- und Erinnerungsbild zurück. Sie ist Bedingung und Ideal der identitätsstiftenden Funktion unserer Gedächtnisse. Das Gedächtnis ist die Plattform, von der aus wir in die Zukunft blicken.⁵ Handlungsentscheidungen und Selbstverhältnisse sowie das Bild, das wir von uns selbst haben, beruhen auf Erinnerungen, und diese Erinnerungen sollen zuverlässig sein. Tatsächlich liegt die Erinnerung aber nicht als chronologische Abfolge von Erlebnissen vor und das Erinnern hat auch nicht den Zweck einer Wiederholung oder Begehung der Vergangenheit. Vielmehr konstruieren und organisieren die individuellen Gedächtnisse ihre Vorstellungen von der Vergangenheit selektiv, und zwar so, dass sie als Ausgangs-

punkt für den Blick in die Zukunft fungieren können – die Zukunft als Schatten der Vergangenheit, wie Proust es im Epigraph formuliert.

Die Rekonstruktionsarbeit der Gedächtnisse besteht zunächst im Auswählen, d.h. im Weglassen oder Behalten, kann sich aber auch in Form von Hinzufügungen und narrativen Schließungen gestaltend vollziehen. Individuelle Erinnerungen können der Kombination von Montage und Kommentar in einem Kompilationsfilm ähneln. Sie rekonstruieren einen historischen Zusammenhang mithilfe diverser Quellen, basierend auf einer spezifischen, aktuellen Intention oder entlang gemeinsam vereinbarter Regeln. Doch nicht nur individuelle Erinnerungen und Filme haben die Gemeinsamkeit, durch Montage Material aus verschiedenen Quellen zu neuen Narrativen zusammenzustellen, auch die kollektiven Geschichtsbilder und Gedächtnisse sind das Ergebnis von Selektionsprozessen. Das Verhältnis zwischen dem individuellen, rekonstruktiv vorgehenden Erinnern einerseits, bei dem die Integrität des Erlebten harten Belastungsproben ausgesetzt sein kann und sich dennoch nie ganz ruhigstellen lässt, und den kollektiven Gedächtnissen und deren zweckgerichteten, an Systemoptimierung orientierten Formierungsprozessen andererseits wird im Folgenden untersucht.

2.2 Film und Gedächtnis als Zugänge zu Geschichte

Bedingt durch den *iconic turn*⁶ rückt in den 1990er Jahren die Untersuchung der Beziehung zwischen Geschichte und Film stärker in den Fokus der akademischen Forschung. Es gibt Ansätze zur Analyse der Darstellung von Geschichte in historischen Filmen,⁷ zur Entstehung und Transformation von Geschichtsbildern im Zusammenhang mit filmischen Narrativen,⁸ zur Entstehungsgeschichte von Filmen und deren Wechselwirkung mit der historischen Sinnkonstruktion⁹ und zur Bedeutung von Filmen für gesellschaftliche Aufarbeitungsprozesse.¹⁰ Allen Untersuchungen ist gemeinsam, dass sie sich auf ein rekonstruktives Konzept kollektiven Erinnerns stützen, das in den Überlegungen von Maurice Halbwachs seinen Ursprung hat. In Bezug auf Rekonstruktivität scheint es naheliegend, sich mit historischen Spielfilmen, also mit fiktionalen Konstruktionen jeweils aktueller Geschichtsbilder zu befassen, was auf den Großteil der Untersuchungen auch zutrifft. Dokumentarfilme über geschichtliche Ereignisse verfolgen in der Regel einen anderen Ansatz als Spielfilme. Sie versprechen einen objektiveren Zugang, der durch historische Dokumente und Archivfilme abgesichert wird. Dem steht

die zunehmend immersive Vermittlung durch Kolorierung und Vertonung von Archivmaterialien nur scheinbar entgegen, denn diese verstärkt paradoxerweise, dank der durch Spielfilme gesetzten Standards für »Realismus«, den Eindruck eines direkten Zugangs zur historischen Wirklichkeit, auch wenn dafür die Originalmaterialien modifiziert werden.¹¹

Auf den ersten Blick erscheint der Zusammenhang von *footage* und Geschichtsvorstellung nicht weiter erklärungsbedürftig. Archivmaterial, so die gängige Vorstellung, illustriert oder evidenziiert die Darstellung von Vergangenen. Historisches Filmmaterial authentifiziert Dokumentar- und Essayfilme dank der Aura des Archivdokuments und dokumentiert historische Wirklichkeiten. Insofern als das Erinnern aber rekonstruktiv ist, und Dokumentarfilme auf die Formierung sozialer historischer Gedächtnisse abzielen, stellt sich die Frage, woher die Präferenz des Dokumentarfilms für das in Bezug auf Rekonstruktionen unflexible *footage* eigentlich stammt. Auch die Koexistenz konfligierender Gedächtnisse,¹² die auf dieselben Archivfilmkonvolute rekurren,¹³ spricht für eine komplexe Beziehung von Gedächtnissen, Geschichtsbildern und Archivfilmen. Denn die historischen Narrative folgen nicht einfach dem mnemonischen Potenzial der Bilder, sondern sind das Ergebnis von Selektions-, Narrativierungs- und Aushandlungsprozessen, bei denen sowohl die Deutungsvorschläge der Autor:innen als auch Aneignungsprozesse auf Seiten der Erinnerungsgemeinschaften eine Rolle spielen. Zwar hat das Archivmaterial in manchen Fällen eine eher passive, dokumentierende Funktion, es kann aber auch selektiv interpretiert und zu einem aktiven Ausgangspunkt eines neuen Narrativs werden. Trotz der bisweilen überraschenden Widersprüche zwischen Bildinhalt und Illustrationsfunktion sind die Bilder also häufig gestaltend an der Formierung von Gedächtnissen beteiligt. Im Kontext von Dokumentarfilmen kann der »fotografische Index« von *footage* eine korrigierende Funktion in Bezug auf das rekonstruktive Erinnern von Zeitzeug:innen haben.

Das Filmdokument stellt also dem rekonstruktiven und damit in mancher Hinsicht dem Verdacht der Beliebigkeit ausgesetzten Erinnern ein Stück historische Wirklichkeit entgegen. Aufgrund seiner mnemischen Energie, seines Potenzials als Korrektiv, vor allem aber aufgrund seiner phänomenologischen Analogien zur Erinnerung ist der Archivfilm paradigmatisches Medium der Erinnerungskultur. Als Spur kann das Filmmaterial – ähnlich wie die individuelle Erinnerung der Zeugen – zum Ausgangspunkt historischer Narrativierungen werden. Diese Transformation ähnelt strukturell den Formierungsprozessen, durch die aus Erfahrungen Erinnerungen und aus individuellen Erinnerungen

2 Film, Erinnerung und Geschichte

wiederum kollektive Gedächtnisse werden. Solche Formierungsprozesse sind auch Gegenstand der sozialwissenschaftlichen und der historiografischen Forschung. Hier finden sich Ansätze, die sich für eine Untersuchung der Bedeutung von Filmbildern als Kristallisationskerne kollektiver Geschichtsvorstellungen nutzen lassen.

2.3 Widersprüchliche Gedächtnisse

Das kulturwissenschaftliche Interesse an erinnerungstheoretischen Paradigmen, das in den 1990er Jahren in der Etablierung der *Memory Studies* resultiert, findet seinen Fluchtpunkt in Maurice Halbwachs' Begriff der sozialen Rahmung (*cadre sociaaux*) des kollektiven Gedächtnisses.¹⁴ Es überwindet die essenzialistische Vorstellung von Erinnerung als notwendigerweise individueller Leistung der Speicherung von Erlebtem. Dieses Konzept einer grundsätzlich rekonstruktiven, sich in sozialen Rahmungen formierenden Erinnerung, wird von Jan Assmann um die Begriffe des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses erweitert und gewinnt dadurch auch in den Medienwissenschaften an Bedeutung.¹⁵ Jan Assmann setzt sich in *Das kulturelle Gedächtnis* mit der Frage auseinander, wie Gesellschaften die eigene Geschichte tradieren und erinnern, die ja im Laufe der Zeit aus den individuellen Erinnerungshorizonten verschwindet. Er nimmt dabei die Position eines Evolutionstheoretikers der Erinnerungspraktiken ein, der kollektive Gedächtnisse vor allem hinsichtlich ihrer Fähigkeit zum Überdauern untersucht und sich weniger für die Mechanismen ihrer Formierung interessiert. Trotz seiner distanzierten Forschungsperspektive schreibt er individuellen Erinnerungen eine besondere Bedeutung in der gesellschaftlichen Kommunikation zu und impliziert, dass kollektive Gedächtnisse in Bezug auf historische Ereignisse aus individuellen Erinnerungen aggregiert werden.¹⁶

Das neben dem kulturellen Gedächtnis lange Zeit einflussreichste Paradigma des erinnerungskulturellen Diskurses ist das der Erinnerungsorte (*lieux de memoire*)¹⁷ von Pierre Nora, der schon in den 1980er Jahren die Wechselwirkung von Erinnerung und Orten, Artefakten und Ritualen untersucht und damit die zweite auf nationale Gedächtnisse fokussierte Phase der Befassung mit dem kulturellen Gedächtnis begründet.¹⁸ Nora diagnostiziert den allmählichen Verlust der an die Nationalidentitäten gekoppelten Gedächtnisse und eine Verschiebung der Verbindung von Nation und Staat hin zu einer Verbindung von Staat und Gesellschaft. Die Entstehung von Erinnerungsorten versteht er als

Ergebnis einer zunehmenden Dominanz von Geschichte.¹⁹ Aleida Assmann differenziert den Begriff des kulturellen Gedächtnisses, indem sie es in ein individuelles, ein soziales und ein kollektives Gedächtnis unterteilt und zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis unterscheidet.²⁰ Sie betont die Rolle symbolischer Medien als Träger des kollektiven Gedächtnisses und ihre Beeinflussung und Stützung der individuellen Gedächtnisse.²¹ Damit adressiert Aleida Assmann die Rahmung der individuellen Erinnerung durch allgemeinere Geschichtsbilder und sieht eine Differenzierung nach Gruppengedächtnissen vor, bindet die sozialen Gedächtnisse aber weiterhin zurück an die individuellen Erinnerungen.

Habbo Knoch untersucht die Bilderwelten der Holocausterinnerung mit Hilfe eines rekonstruktiven Gedächtnisbegriffs als Erinnerungskultur, die er vom kollektiven Gedächtnis abgrenzt. Er verortet die Geschichtsbilder in Bilderhaushalten von Teilöffentlichkeiten, die er einer Mehrheitsöffentlichkeit gegenüberstellt und richtet damit »den Blick auf politische Prozesse, rituelle Akte, kommunikativen Austausch und Formen der Aneignung.«²² Ewout van der Knaap weist im Vorwort seiner Essaysammlung *Uncovering the Holocaust* auf die unterschiedlichen *memory positions* hin. Er fügt dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis ein *public memory* hinzu, wodurch das kommunikative Gedächtnis sowohl im privaten Raum als auch als öffentliches soziales Gedächtnis vorgestellt werden kann. Mit den *cloisonnements des memoires* (Mauern der Erinnerung) fügt Debarati Sanyal in ihrer Untersuchung über Erinnerung und Komplizität der Debatte eine weitere topografische Metapher hinzu, die den Schwerpunkt auf horizontale und synchrone Abgrenzungen der Gedächtnisse voneinander legt.²³ Alle diese Ansätze zielen darauf ab, die parallelen Entwicklungen individueller, gruppenspezifischer und übergeordneter (z.B. nationaler) Gedächtnisse zu erfassen und die damit verbundenen Kommunikationsprozesse zu analysieren. Zudem teilen sie das Bestreben, die Abgrenzungen der Gedächtnisse zueinander zu identifizieren und konzeptionell zu erfassen. Die Koexistenz widersprüchlicher Gedächtnisse, insbesondere die Gleichzeitigkeit diverser, inkongruenter Vergangenheitsvorstellungen innerhalb dieser Grenzen oder Grenzmetaphern wird bei dieser Begriffsbildung kaum thematisiert. Möglicherweise ist aber gerade eine solche Koexistenz konfligierender Erinnerungen – ein Widerspruch zwischen individuellem Erleben und sozialen Gedächtnissen zum Beispiel – eher Regel als Ausnahme. Die Untersuchung der Formierung der Holocausterinnerung, bei der es lange Phasen solcher Verdrängungen und Parallelgedächtnisse gab, erfordert ein Nachschärfen der vorhandenen erinnerungstheoretischen Paradigmen.

2.4 Der Sonderfall der Holocausterinnerung

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Reaktion auf eine »Störung und Entstörung von Sinn«, wie sie bei der Erinnerung an den Holocaust unterstellt werden kann, zielt darauf ab, eine »Wiedergewinnung von Sinn durch Zeitdeutung«²⁴ zu erreichen. Wird ein traumatisches Ereignis zunächst versuchsweise verdrängt und nicht von einer breiteren Öffentlichkeit diskutiert, kann es dennoch zu einer verspäteten Historisierung kommen. Je extremer der Bruch, desto größer das nachträgliche Bedürfnis einer sinnhaften Deutung. Der Judenmord als Geheimoperation stellt eine Herausforderung für die gesellschaftlichen Historisierungsprozesse dar. Denn jegliche sinnhafte Deutung setzt ein Gedächtnis voraus, und als öffentlich geteiltes Gedächtnis war er direkt nach dem Krieg nicht zugänglich. Maurice Halbwachs' auf Kommunikationsprozesse und soziale Rahmungen aufbauende Gedächtnistheorie stößt hier an ihre Grenzen. Denn nahezu alle mit dem Judenmord verbundenen Aktionen und Erlebnisse spielen sich in einem rechtsfreien, weitgehend nicht öffentlichen Raum ab und erfahren daher die von Halbwachs konstatierte soziale Rahmung nur in sehr geringem Maße. Genau genommen ist damals eine soziale Rahmung der genozidalen Prozesse gerade nicht erwünscht. Das verhindert das Fortbestehen der individuellen und schließlich die unabhängig davon erfolgende Entstehung einer sekundären Holocausterinnerung jedoch nicht. Trotz Verdrängung können traumatische Erinnerungen in den Gedächtnissen der Täter:innen und Opfer virulent bleiben und unter Umständen nach langer Zeit auch als unterdrückte Erinnerungen indirekt zur Formierung historischer Gedächtnisse beitragen.

Ein Beispiel für einen solchen Fall lange individuell gepflegter Erinnerungen sind die sogenannten Kindertransporte nach Großbritannien, deren Teilnehmer:innen sich erst in den 1980er Jahren zusammenfanden und nach mehr als 40 Jahren des Schweigens eine Erinnerungsgemeinschaft bildeten.²⁵ Auch wenn hier eine soziale Rahmung ex negativo, die von Gastfamilien vermiedene Adressierung der Vergangenheit als Ursache denkbar wäre, spricht doch vieles dafür, dass im Fall der Kindertransporte die für die Bewahrung von individuellen Erinnerungen bei Halbwachs erforderlichen sozialen Rahmungen sehr viel weniger konkret und explizit sein mussten, als manche der aktuellen erinnerungstheoretischen Ansätze nahelegen. Die individuellen Erinnerungen konnten offenbar durch einen inneren Dialog, bzw. ein imaginierendes, rekonstruktives Reflektieren dem vollständigen Vergessen entrissen werden, wie dies aus der psychoanalytischen Befassung mit traumatischen Erfahrungen bekannt ist.²⁶ Das Bei-

spiel der Überlebenden der Kindertransporte ist also das einer individuellen traumatischen Erinnerung, die erst nach Jahren zur Formierung eines sozialen Gedächtnisses führt. Hier wird die Bedeutung der historischen Erfahrung für Historisierungsprozesse greifbar, die von Rüsen und Koselleck betont wird, die wir aber auch bei Aleida und Jan Assmann finden. Koselleck führt den Begriff der Geschichte etymologisch auf Erfahrung zurück und betrachtet diese als Nukleus aller Geschichtsschreibung. Doch der Fall der Holocausterinnerung ist komplizierter, da diese nicht mithilfe der individuellen Erinnerungen entsteht, sondern gegen das Beschweigen dieser Erinnerungen.

Der Holocaust als traumatisches Ereignis erfordert also ein erinnerungstheoretisches Paradigma, das eine Historisierung wider Willen darstellbar macht, die sich trotz der Gleichzeitigkeit konfligierender und geheim gehaltener Täter:innen-, Opfer- und Zuschauer:innenerinnerungen vollzieht. Ansätze dazu finden sich in den *Holocaust Studies* schon länger. Wulf Kansteiner kritisiert konsequent die Tendenz der Gedächtnisforschung, kollektive Erinnerungen als kohärente Narrative zu verstehen und argumentiert, dass Erinnerungskulturen oft von konkurrierenden Gedächtnissen geprägt sind.²⁷ Dan Diners »gegenläufige Gedächtnisse« fokussieren auf marginalisierte und konfligierende Gedächtnisse vom Holocaust und auch bei Ebbrecht verweisen die »Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis« zum Teil auf konkurrierende filmische Darstellungen. Allerdings unterscheidet sich die Holocausterinnerung von der Formierung kollektiver Gedächtnisse wie im Fall der oben erwähnten Kindertransporte noch in anderer Hinsicht. Denn die Holocausterinnerung nimmt einen eigentümlich unpersönlichen und neutralen Standpunkt ein, der zwar mit der individuellen Erfahrung historischer Wirklichkeit in Einklang steht und in Form von Zeugnissen Überlebender immer wieder erfolgreich affirmiert wird, der aber nur indirekt an die individuellen Erinnerungen von Opfern, oder Tätern und Zuschauer:innen anschließt. Die Formierung der Holocausterinnerung, gerade in Deutschland, ist also erklärungsbedürftig. Mit *postmemory* und *prosthetic memory* gibt es zwei in den *Holocaust Studies* populäre Paradigmen, die sich mit für den Holocaust typischen Formen der Erinnerungsformierung befassen. Marianne Hirsch beschreibt mit *postmemory* den Prozess der transgenerationalen Weitergabe von individuellen Erinnerungen, insbesondere von Kindern von Holocaustüberlebenden. Alison Landsbergs *prosthetic memory*²⁸ befasst sich mit dem Phänomen einer durch Massenmedien vermittelten Identifikation, durch die persönliche Verbindungen zu historischen Ereignissen hergestellt werden, die schließlich als Teil des eigenen Gedächtnisses vorliegen. Für die Rekonstruktion der ersten Formie-

rung einer Holocausterinnerung eignen sich diese Paradigmen jedoch nur bedingt. *Postmemory* befasst sich mit den traumatischen Erinnerungen von Holocaustüberlebenden, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland kaum Einfluss auf das kollektive Erinnern haben, und Landsberg beschreibt mit dem Begriff *prosthetic memory* die Aneignung von weiter entfernten Vergangenheiten (wie der Sklaverei, der Einwanderung in die USA im 19. Jahrhundert und dem Holocaust aus Sicht der Populärkultur der 1990er Jahre) durch Unbeteiligte. Wie noch zu zeigen sein wird, finden aber gerade bei der ersten Formierung der Holocausterinnerung Prozesse statt, die dem *prosthetic memory* zumindest ähnlich sind, auch wenn hier ein neutraler Standpunkt tradiert wird. Trotz der Bedeutung individueller Erfahrung für die Formierung historischer sozialer Gedächtnisse im Allgemeinen scheint es also insbesondere im Fall der Holocausterinnerung sinnvoll, den Blick auf die sozialstrukturellen Aspekte der Erinnerungsformierung zu richten.

2.5 Erinnerung, historisches Wissen und soziale Gedächtnisse

Die Bildung der sozialen Gedächtnisse von Erinnerungsgemeinschaften erfolgt durch eine diskursive Einigung auf ein Narrativ in Bezug auf ein historisches Ereignis und durch das beharrliche Wiederholen dieses Narrativs in sich wandelnden Umgebungen. Die kollektiven Geschichtsbilder des Holocaust sollen hier als Sonderformen sozialer Gedächtnisse nach Jan Sebald und Jeffrey K. Olick verstanden werden, die den Begriff im Plural der Terminologie Jan Assmanns entgegenstellen.²⁹ Der Begriff der (sozialen) historischen Gedächtnisse soll im Folgenden in seinem Verhältnis zur individuellen Erinnerung in einer Art und Weise definiert werden, die dem Sonderfall der Holocausterinnerung gerecht wird und die die sozialen Gedächtnisse in ihrer integrativen Funktion greifbar macht. Soziale Gedächtnisse, die sich auf Geschichte beziehen, stehen im ständigen Dialog mit individuellen Erinnerungen, beeinflussen sie und werden durch Erzählungen oder Medien wie Filme tradiert. Jirí Šubrt und Štěpánka Pfeiferová schlagen eine Unterteilung des historischen Bewusstseins in vier ineinander übergehende Teilbereiche vor:

die erlebte historische Erfahrung (a), die ideologische Interpretation der Geschichte (b), Erkenntnisse der Geschichtsschreibung sowie der historischen Wissenschaft (c), und das kollektive Gedächtnis (d).³⁰

Ideologische Interpretation (b) und kollektives Gedächtnis (d) sollen im Folgenden mit dem Begriff der sozialen Gedächtnisse vom historischen Wissen (c) unterschieden werden. Individuelle Erinnerung besteht im episodischen und autobiografischen Gedächtnis, das sich aus persönlichen Erfahrungen speist. Individuelles Erinnern ist durch Konventionen begrenzt und durch Sprache diskursiv strukturiert. Es kann als heimliches Erinnern sogar ganz und gar individuell sein. Es ist einerseits an das historische Wissen gekoppelt und andererseits durch die sozialen Gedächtnisse über Geschichte gerahmt. Sobald das individuelle Erinnern geteilt, also öffentlich wird, tritt es in ein Verhältnis zu den sozialen Gedächtnissen, auf die es sich bezieht, und wird von anderen durch diese gefiltert wahrgenommen bzw. bereits von den Erzählenden selbst selektiv gefiltert. Das historische Wissen umfasst alle historiografisch abgesicherten und belegbaren Ereignisse, bzw. das, was von den jeweiligen Erinnernden für diese gehalten wird. Dazu gehören potentiell auch alle Informationen, die in Archiven gelagert sind. Das historische Wissen ist Faktenwissen. Es besteht fast immer in Form eines Wissensüberschusses, der nach Komplexitätsreduktion verlangt. Konfligierende Gedächtnisse teilen häufig dasselbe Wissen.³¹ Sie unterscheiden sich in Hinsicht auf die Bewertung der Spuren historischer Ereignisse und in Hinsicht auf Identifikation. Die Holocaustleugnung ist der extreme und seltene Fall eines Versuchs, diesen gemeinsamen Bezug ganz aufzukündigen, und bedeutet das Verlassen des allgemein akzeptierten Wirklichkeitsraums. Soziale (historische) Gedächtnisse wiederum sind zu einem bestimmten Anlass oder Zweck erinnernd geteiltes historische Wissen, wobei sie ein bestimmtes Narrativ privilegieren und dadurch eine gemeinschaftsbildende Wirkung erhalten. Das historische Wissen über die Geschichte eines 1872 gebauten Berliner Wohnhauses beispielsweise kann zu einem gemeinschaftsbildenden sozialen Gedächtnis seiner Hausbewohner werden, wenn es von ihnen gemeinsam erinnert und zu bestimmten Gelegenheiten in Trinksprüchen, durch das Erzählen von Anekdoten oder den Austausch über soziale Medien adressiert wird. Solche sozialen Gedächtnisse wirken wiederum auf individuelle Erinnerungen zurück und reichern diese an. Auf die Existenz und den Gehalt sozialer Gedächtnisse lässt sich also unter Umständen anhand von individuellen Erinnerungen schließen. Diese sozialen Gedächtnisse werden bei der Erzählung individueller Erinnerungen zum Teil explizit adressiert, können aber auch in Form von Teil-Narrativen aus anderen Quellen, wie Filmen oder Büchern implizit enthalten sein.³² Das Erzählen markiert den Übergang vom rein individuellen Erinnern zum sozialen Gedächtnis, da im Akt der Mitteilung bereits die Entstehung eines sozialen Gedächtnisses angelegt ist. Die Formie-

2 Film, Erinnerung und Geschichte

rung oder Veränderung eines sozialen Gedächtnisses setzt jedoch einen gewissen Grad der Diskursivierung oder Verstetigung einer solchen Erinnerung voraus. Aus einer Anekdote wird erst dann ein soziales Gedächtnis, wenn sie bei einem weiteren Treffen erneut geteilt wird.

Soziale Gedächtnisse greifen selektiv auf historisches Wissen zurück und interpretieren dieses sinnhaft. Die Erinnerung der Täter:innen im Fall des Holocausts beispielsweise ist einerseits individuelle Erinnerung, korrespondiert aber auch mit historischem Wissen. So lässt sich für die individuellen Erinnerungen an die Teilnahme an einer Deportation durch zeitgenössische Dokumente ein historischer Kontext finden. Als Täter:innen- oder Opfererinnerung kann die individuelle Erinnerung bei einem geheimen Vorgang zunächst quasi ungeteiltes historisches Wissen sein. Was in der Gedächtnisforschung bisher wenig Beachtung gefunden, aber für diese Form der Gedächtnisformierung Relevanz hat, ist der Übergang von der Familienerinnerung zu den nächsthöher gelegenen sozialen Gedächtnissen. Auch Harald Welzer betont in seiner Untersuchung über das Familiengedächtnis eher dessen Abgeschlossenheit als seine Wirkung auf die allgemeineren Geschichtsvorstellungen des familiären Umfelds.³³ Doch gerade bei den Verbrechen in der NS-Zeit ist dieser Tradierungsweg von besonderer Bedeutung. Sobald ein Täter auf Heimaturlaub im Kreise der Familie über Verbrechen berichtet, kann diese Erinnerung Teil des Familiengedächtnisses und damit eines zunächst sehr begrenzten sozialen Gedächtnisses werden.³⁴ Durch den Austausch solcher Familienerinnerungen mit Dritten kann sich dieses Gedächtnis erweitern. Magdalena Saryusz-Wolska spricht in ihrer Untersuchung über *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur* von einem zunächst subkutanen Gedächtnis, das »unterhalb der Oberfläche der Medienöffentlichkeit« und »jenseits der Öffentlichkeit und innerhalb von meist männlichen Erinnerungsgemeinschaften« tradiert wird.³⁵ Je weiter eine bestimmte Familienerinnerung verbreitet ist, desto eher wird das historische Wissen, auf das sie sich bezieht, als verallgemeinerbares angesehen und seine Kenntnis auch bei anderen vorausgesetzt. Bezieht sich die Erinnerung auf ein geheimes Ereignis, das sich nicht über offizielle Kanäle verifizieren lässt, so kann dieses Wissen dennoch als allgemein bekannt bezeichnet werden, auch wenn in den überlieferten Äußerungen nur latent darauf Bezug genommen wird.

2.6 Gedächtnis als systemrelative Funktion

Erinnerung und Gedächtnis sind seit jeher auch Gegenstand der Wissenssoziologie, und die Soziologie stellt den Vergangenheitsbezug von Beginn an in den Mittelpunkt ihrer Theorieentwicklung.³⁶ Spätestens seit den 1990er Jahren ist der Begriff der Erinnerung zu einem neuen Schwerpunktthema der soziologischen Forschung vor allem in Deutschland avanciert. Autoren wie Gerd Sebald, Jeffrey K. Olick und Harald Welzer entwickeln einen an Luhmanns Systemtheorie orientierten Begriff der sozialen Gedächtnisse weiter und tragen damit auch zur Renaissance der Beschäftigung mit dem Paradigma des kollektiven Gedächtnisses bei. Aleida Assmanns Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis (ähnlich wie die Differenzierung in kollektives und kommunikatives Gedächtnis bei Jan Assmann)³⁷ verweist vor allem auf das Spannungsverhältnis zwischen dem konservativen Aufbewahren in Museen und der medialen Aktualisierung der Gedächtnisse.

Niklas Luhmann präzisiert diese Differenzierung weiter, indem er das soziale Gedächtnis als eine Funktion definiert, die der Kontrolle der kommunikativen Bewusstwerdung dient, als Bestimmung der Realität, von der aus das System »in die Zukunft blickt«.³⁸ Das Gedächtnis hat hier unter anderem die Funktion, durch Vergessen »Informationsverarbeitungskapazitäten wieder frei zu machen, um das System für neue Irritationen zu öffnen.«³⁹ Diese sozialen Gedächtnisse, die sich bei Luhmann weitgehend abgekoppelt von den individuellen Gedächtnissen formieren, sind systemrelative Leistungen der Selektionsmechanismen des jeweiligen Funktionssystems. Daher ist ihre Erhaltung, und das ist eine der entscheidenden Unterschiede zu den auf Halbwachs basierenden Ansätzen, nicht durchgehend auf Kommunikationsprozesse angewiesen. erinnert wird in dieser Perspektive also nicht ausschließlich, was kommuniziert wird. Vielmehr wird erinnert, was einer Erhaltung des Systems dient. Trotz dieser Möglichkeit der individuellen Gestaltung bedarf es natürlich einer Verständigung über die Systemzwecke. Vergangenheit wird in den sozialen Gedächtnissen in Bezug auf die Frage nach Relevanz und Irrelevanz gesellschaftlich organisiert. Veränderungen der sozialen Gedächtnisse können spontan durch Evokation oder langfristig durch Lernprozesse erfolgen. Ob eine Veränderung eintritt und kollektiv anerkannt wird, hängt dabei jeweils davon ab, ob das soziale Gedächtnis für die einzelnen Teilnehmer:innen anschlussfähig bleibt und mit ihren Selbstverhältnissen in Einklang gebracht werden kann. Das soziale Gedächtnis ersetzt jedoch nicht die individuellen Erinnerungen, sondern wird zu einer Erinnerung unter vielen. Luhmann

konstatiert eine durch Massenmedien vermittelte, gegebenenfalls »nicht konsenspflichtige« Realität,⁴⁰ deren Reichweite die anderer Systeme zwar übertrifft, aber dennoch nur als *ein* Gedächtnis von vielen wahrgenommen wird. Die von Luhmann ursprünglich in Bezug auf massenmediale Unterhaltung formulierte Aussetzung einer »Konsenszumutung«⁴¹ eröffnet für das Verständnis der Formierung von Kollektiv- oder Gruppengedächtnissen des Holocaust neue Perspektiven. Die Idee der sozialen Gedächtnisse als Funktionen von Systemen erklärt auch das Nebeneinander konfligierender Gedächtnisse, die von ein und derselben Person erinnert werden können. Zum Konflikt kommt es nur, wenn aus den gegenläufigen Gedächtnissen unvereinbar widersprüchliche Handlungsmotivationen erwachsen oder Identitätskonstruktionen in Frage gestellt werden.⁴²

In der bisherigen Darstellung erscheinen die individuellen Erinnerungen in einem Konflikt mit den sozialen Gedächtnissen, und zwar immer dann, wenn die verallgemeinernden Narrativierungen nicht mit den individuellen episodischen Erinnerungen zusammenpassen. Wie stellt sich dieser Konflikt, dessen Auflösung Luhmann als Rationalisierungsleistung dem Individuum zuschreibt, konkret dar? Hier hilft es, sich die Entstehung dieser Gedächtnisse zu vergegenwärtigen. Existiert noch kein soziales Gedächtnis, so sind die individuellen Erinnerungen ganz auf das episodische Gedächtnis angewiesen und orientieren sich an den Erlebnissen, auch wenn diese rekonstruktiv sinnhaft geordnet und ausgewählt werden. Ergeben sich Überschneidungen dieser Erlebnisse mit den Erzählungen anderer, wie im Fall der Überlebenden der Kindertransporte, so kann eine Erinnerungsgemeinschaft entstehen, die dann ein gemeinsames soziales Gedächtnis formiert, das zwangsläufig die individuellen Geschichten zu einem vereinfachten Narrativ zusammenfasst. Diese erste Formierung setzt natürlich Kommunikation voraus. Treten nun Angehörige dieser Erinnerungsgemeinschaft öffentlich auf, so erfüllen ihre Erzählungen einen doppelten Zweck. Sie wollen als Individuen Anerkennung für ihre persönlichen Schicksale und legitimieren ihre Erzählung gleichzeitig über den Verweis auf ihre Mitgliedschaft einer Gruppe, deren Schicksal wiederum durch das Gruppengedächtnis als historisch abgesichert und an die allgemeinere Holocausterzählung ange-dockt ist. Je mehr die eigene, individuelle Erzählung an das verallgemeinerte Narrativ der Erinnerungsgemeinschaft angenähert wird, umso stärker ist der positiv sanktionierte gemeinschaftsbildende Effekt. Da beides, sowohl die Individualisierung als auch das Gefühl des Aufgehobenseins, positiv konnotiert sind und sanktioniert werden, stellen etwaige Widersprüche zwischen persönlicher Erinnerung und Gruppennarrativ das Individuum also kaum vor Probleme.

Das individuelle Erinnern und die verallgemeinerte Erzählung der Erinnerungsgemeinschaft unterscheiden sich jedoch in ihrem Wirklichkeitsbezug. Das Narrativ der Erinnerungsgemeinschaft hat v.a. eine gemeinschaftsbildende Funktion und es generiert Auswahlkriterien für legitime Historisierungen. Dadurch wandeln sich die Erzählungen der Zeitzeug:innen, wenn sie ihre Erinnerungen diesen Selektionsregeln anpassen. Befindet sich das soziale Gedächtnis also im Stadium der Formierung oder einer Reformierung, so sind »echte« Erinnerungen von Relevanz. Ist das soziale Gedächtnis bereits formiert, geht es nur noch um Affirmation bestehender Regeln (wie in den Zeitzeug:inneninterviews bei Guido Knopp), bzw. umgekehrt kann eine ausgestellt konforme Erinnerung zum Eindruck einer solchen Geschlossenheit beitragen, wie in der staatlich gelenkten Erinnerungspolitik in der DDR. Der scheinbare Widerspruch zwischen der geschichtswissenschaftlichen Betonung der Grundierung von Geschichte im Erleben und der Fokussierung der soziologischen Perspektive auf das soziale Gedächtnis als systemrelative Funktion mit nur indirektem Bezug auf die historische Wirklichkeit lässt sich also im hier gewählten Entwicklungsmodell der Gedächtnisformierung auflösen.

Zusammenfassend sieht die hier anvisierte Kategorienbildung zwei Modifikationen an den bestehenden erinnerungstheoretischen Paradigmen vor. Auf der einen Seite wird die Ausschließlichkeit zurückgewiesen, mit der die sozialen Rahmungen im Konzept der rekonstruktiven Erinnerung von Halbwachs die individuelle Erinnerung zu bedingen scheinen. Individuelle Erinnerungen können sich auch innerhalb von Rahmungen erhalten, die das Individuum selbst bestimmt. Auf der anderen Seite wird den sozialen Gedächtnissen eine größere Bedeutung als identitätsstiftende Praxis zugestanden. Im Kontext solcher Identitätskonstruktionen ist der historische, individuelle Wirklichkeitsbezug nur von sekundärer Bedeutung. Soweit Zeitzeug:innen bei Ritualen auftreten, die vorrangig Gruppenidentitäten konstruieren, affirmieren sie die sozialen Rahmungen und bis zu einem gewissen Grade mag diese Rahmung nicht mehr von der individuellen Erinnerung unterscheidbar sein, aber grundsätzlich – und das ist für die Formierung neuer Erinnerungsgemeinschaften unabdingbar – steht am Anfang der Formierung sozialer Gedächtnisse der erinnernde Bezug auf eine erlebte, historische Wirklichkeit, ganz gleich, wodurch diese vermittelt wird. Dieser Zusammenhang des Wirklichkeitsbezugs von individuellen Erinnerungen und sozialen Gedächtnissen lässt sich wiederum auf das Verhältnis von Filmmaterial und Geschichtsvorstellung übertragen.

2.7 Soziale Gedächtnisse über Filme – *travelling memory* und selektive Bildergedächtnisse

Im Folgenden soll, wie es in der Praxis der Filmproduktion üblich ist, von Archivmaterial im Sinne von »Fremdfilm« oder »Fremdmaterial« die Rede sein. Aus Sicht der Kurator:innen, Regisseur:innen und Produzent:innen ist der entscheidende Punkt nämlich nicht die konkrete Herkunft des Materials (es kann aus einem Archiv kommen, aber auch von Privatpersonen), sondern, aus lizenzrechtlichen Gründen, nur der Unterschied zum selbst produzierten Material. Zentral für die Bilderwanderung ist die Akzeptanz des Westerborkfilms als adäquates Fremdmaterial, dessen Entstehungsgeschichte zwar als Legitimation relevant ist, dessen Aufbewahrungsort aber keine Bedeutung hat. Als Fremdfilm hält das Westerborkmaterial Einzug in die Bilderwelten des Nationalsozialismus und wird als solches schließlich teilweise ikonisch. Der anvisierten Analyse dieser Bilderwanderung unterliegen zwei erinnerungstheoretische Paradigmen, die ich kurz umreißen will.

Der erste theoretische Ausgangspunkt ist das »reisende Gedächtnis« (*travelling memory*) von Astrid Erll. Erll grenzt das *travelling memory* von klar umrissenen sozialen Formationen (»*clear-cut territories and social formations*«)⁴³ als Container kultureller Gedächtnisse ab. Sie zielt darauf ab, national orientierte Erinnerungstheorien zu überwinden. Erll schlägt vor, zwischen Träger:innen (*carriers*), Praktiken, Medien, Inhalten und Formen zu unterscheiden, die alle ständig in Bewegung sind. Dabei nennt sie nur einen Typ von Akteur:innen und das sind die *carrier*, die Erinnernden bzw. die Mitglieder der Erinnerungsgemeinschaften. Dieser methodologische Individualismus hängt mit dem Fokus auf transkulturelle Phänomene und Einflüsse zusammen, als dessen Schnittpunkt das Individuum vorgestellt wird. Das *travelling memory* scheint ein geeignetes Konzept für die vorliegende Untersuchung, da es hier in vielfacher Hinsicht um grenzüberschreitende Fälle der Bildmigration geht. So ist die Formierung der Holocausterinnerung zum einen auch ein internationaler Prozess, zum anderen werden von Anfang an eigentlich für nationale Märkte produzierte Dokumentarfilme von einem internationalen Publikum angeeignet. Aber auch innerhalb kultureller Grenzen wandert die Erinnerung an den Holocaust, bisweilen unter der Oberfläche, wie beispielsweise in den ersten Jahren nach dem Krieg, als nur wenige über den Judenmord reden wollten.

Um der Unterscheidung zwischen Kurator:innen und Publikum gerecht zu werden, wird vorgeschlagen, zusätzlich zur Kategorie der Erinnerungsträger:in-

nen (*carrier*) die Gruppe der Kurator:innen einzuführen. Das Expert:innenwissen der Kurator:innen macht nachvollziehbar, warum das Filmgedächtnis des Westerborkmaterials schon so früh Gestalt annimmt. Lange bevor es von den kollektiven Bildergedächtnissen als eigenständiges Bilddokument wahrgenommen wird, hat es bereits einen festen Platz in den Gedächtnissen der Kurator:innen. Durch spezifische Praktiken wie Bildmontage, Kinokultur und Dokumentarfilmkultur sowie durch ein selektives Bildergedächtnis können dieselben Medien von den Träger:innen zu unterschiedlichen Geschichtsbildern zusammengesetzt werden. Mnemonische Formationen wie ikonische Bilder und spezifische Kompositionen (*forms*), z.B. Lagerinsassinnen am Stacheldrahtzaun oder Güterwagons als Symbolbilder der Deportation, sind beständiger und quasi diskursiv unflexibler als sonstige, situationsspezifische Erinnerungen (*content*). Schließlich finden die sozialen Gedächtnisse in den *networks of memory*⁴⁴ ihre Entsprechung. Selektivität als gedächtnisformierender Faktor wird durch ein Relevanzkriterium integriert. Medien, Formen und Praktiken finden demnach nicht aufgrund ihres Vorhandenseins oder ihrer Bekanntheit Eingang in die Gedächtnisse, sondern entlang einer Taxonomie oder Polarität der Relevanz, die wiederum durch kommunikative Aushandlungsprozesse, zu denen auch Aufführungen zählen können, modifiziert werden können. Während mit den Kurator:innen eine zusätzliche Kategorie zwischen Medien und Träger:innen eingeführt werden soll, wird vorgeschlagen, Filme selbst als Träger von Erinnerung und somit als Kristallisationskerne von Gedächtnissen zu definieren. Die strukturelle und visuelle Ähnlichkeit von Erinnerung und Filmmontage legt nahe, Filmen die Fähigkeit zuzusprechen, in Montagen Erinnerung zu transportieren und ähnlich wie die individuellen Gedächtnisse zu rekombinieren.⁴⁵ Unter Berücksichtigung dieses Gedankens soll von Trägerfilmen (*carrier films*) gesprochen werden, wenn Filme gemeint sind, die Archivmaterial verwenden.

Den zweiten Eckpfeiler bildet die Theorie sozialer Gedächtnisse von Sebald und Weyand, die eine aktive Selbstdifferenzierung dieser Gedächtnisse durch Selektion vorsieht. Die Autoren aktualisieren die Überlegungen Halbwachs' unter Rückgriff auf die Systemtheorie Luhmanns, die »Spezialgedächtnisse der Funktionssysteme« einführt und damit eine rein interaktionsbasierte Idee von Gedächtnis erheblich erweitert. Im Mittelpunkt der Überlegungen von Sebald und Weyand steht der Begriff der »Formierung von Gedächtnissen«, der »die sozialen Bedingungen [beschreibt], durch welche die Vergangenheit in der Gegenwart sinnhaft strukturiert«⁴⁶ wird. Die Autoren entwickeln qualitativ und quantitativ variierende Faktoren sozialer Gedächtnisse und fügen diesen den Mechanismus

der Selektivität hinzu, der die Variationen der Gedächtnisse einschränkt.⁴⁷ Selektivität beschreibt in der vorliegenden Untersuchung die im Publikum bereits vorhandenen Dispositionen, die zu einer positiven oder negativen Reaktion auf bestimmte Bilder und Gehalte, durch eine Art Wiedererkennungseffekt führen können. Ermitteln lassen sich diese nur anhand der konkreten Auswahl oder Ablehnung von Bildern. Als Potenziale bestehen sie aber auch unabhängig von den manifesten Auswahlentscheidungen. Denn Premediation kann auch verstanden werden als aktive »cultural practice of experiencing and remembering: the use of existent patterns and paradigms to transform contingent events into meaningful images and narratives«.⁴⁸

Der Faktor der Auslegungsrelevanz macht nachvollziehbar, wie innerhalb paralleler, nicht voneinander abgeschirmter Überlieferungen, die dieselbe Öffentlichkeit teilen, unterschiedliche und widersprüchliche Geschichtsbilder entstehen können. Dieser Aspekt der Theorie der sozialen Gedächtnisse erscheint besonders relevant für die Untersuchung der Bedeutung von Film- und Foto-Dokumenten bei der Formierung kollektiver Geschichtsbilder, da hier erklärt werden muss, wieso die Präsentation oder Illustration (durch Fotos und Filme) jeweils gleichbleibt, das mit Hilfe dieser Bilder authentifizierte Gedächtnis aber variieren kann. Im Folgenden soll der Begriff »selektives Bildergedächtnis« die jeweils für jedes soziale Gedächtnis und für jede Erinnerungsgemeinschaft individuelle Bezugnahme auf historische Bilder bezeichnen und der Begriff des »Filmgedächtnisses« die Vorstellungen in Bezug auf ein bestimmtes Material. Diese auf den ersten Blick nur graduelle Unterscheidung gewinnt im Kontext der hier aufgestellten Hypothese über die Bedeutung der Bilderwanderung eines einzelnen Archivmaterials an Relevanz, weil es hier ja gerade darum geht, ein spezifisches Filmgedächtnis im Unterschied zu den allgemeineren Selektionsregeln sichtbar zu machen. Die Formierung eines Filmgedächtnisses kann zu einer Veränderung der selektiven Bildergedächtnisse führen. Die Relevanz dieser Unterscheidung, soviel kann hier schon vorweggenommen werden, wird durch die empirisch gewonnenen Daten bestätigt. Um die theoretischen Überlegungen hinsichtlich der Formierung von Gedächtnissen abzuschließen, wird im Folgenden auf das Filmgedächtnis oder *cinematic memory* eingegangen sowie auf die Begriffe der Selektivität und der selektiven Bildergedächtnisse.

2.7.1 Filmgedächtnis oder *cinematic memory*

Archivmaterialien wie der Westerborkfilm werden durch den *archive effect*⁴⁹ vom Publikum beispielsweise in Montagen als historisches Material erkannt, beziehen ihre Legitimität jedoch auch und insbesondere aus dem entweder bereits vorhandenen oder im Rahmen ihrer Verwendung mitgeteilten archivarischen und historiografischen Wissen über ihre Provenienz. Dieses Wissen hat auch für Kurator:innen und Regisseur:innen große Relevanz, da diese ihre Materialauswahl über dieses Wissen absichern. Kuratorische Entscheidungen können allerdings auch von finanziellen Überlegungen und der Verfügbarkeit beeinflusst sein. Im Laufe ihrer Reise reichern historische Filmbilder, die immer wieder verwendet werden, ein soziales Gedächtnis an, das sie kontextualisiert. Dieses Filmgedächtnis umfasst alle mit einem bestimmten Material verbundenen Vorstellungen und es kann je nach Erinnerungsgemeinschaft variieren. Parallel verlaufende Gedächtnisformierungen finden sich auch immer wieder im Kontext der Bilderwanderung des Westerborkmaterials, wie die weithin bekannte Identifikation der lange als Jüdin bezeichneten Settela Steinbach (das Mädchen mit dem Kopftuch, das durch die halbgeöffnete Tür des Güterwaggons in die Kamera blickt) als Sinteza.⁵⁰ Hier wurde über Jahrzehnte ein und dasselbe Bild von unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften auf inkompatible Weise als identitätsstiftendes Symbolbild angeeignet und sehr unterschiedlich interpretiert. Das unmittelbar mit dem Filmbild verbundene Filmgedächtnis kann also kontext- und rezeptionsabhängig stark variieren. Das Ende dieser parallelen Tradierung, durch den Wissenstransfer von der Erinnerungsgemeinschaft der Sinti in die breitere niederländische und später internationale Öffentlichkeit nimmt in der filmischen Erzählung von Cherry Duyns in *SETTELA, GEZICHT VAN HET VERLEDEN*, in dem die Entdeckung des Journalisten Aad Wagenaar dokumentiert wird, konsequenterweise einen zentralen Platz ein. Dies führt zu einer Änderung der mit dem Material verbundenen Filmgedächtnisse, in mancher Hinsicht auch bei den Sinti und Roma, da es einen Unterschied macht, ob die Herkunft des Mädchens nur der eigenen Erinnerungsgemeinschaft bekannt ist oder ob dieses Wissen auch von anderen sozialen Gedächtnissen geteilt wird.

Diese sozialen Gedächtnisse oder Filmgedächtnisse bedürfen der regelmäßigen Aktualisierung und sie sind durch die ständige Erneuerung des Publikums und durch die generelle Unzuverlässigkeit des Erinnerns naturgemäß fragil. Soweit kontextualisierendes Wissen über ein Filmmaterial als soziales Gedächtnis geteilt wird, wirkt es wie ein Deutungsfilter und hat Einfluss darauf, wie das

Material wahrgenommen und interpretiert wird. Dieses Wissen wird sowohl durch Bezugnahmen in Texten evoziert und modifiziert, als auch durch die Auf-führung oder Verwendung der Materialien hervorgerufen und beeinflusst. In seiner Funktion als Deutungsfilter ähnelt das Filmgedächtnis einem Paratext. Der von Gérard Genette geprägte Begriff bezeichnet im Kontext seiner strukturalistischen Literaturtheorie alle Praktiken und Diskurse, die einen Text, bzw. ein Buch begleiten und in spezifische Bedeutungszusammenhänge stellen, bzw. mit Lektüreeinweisungen ausstatten. Als faktischer Paratext sind damit ursprünglich auch alle die Rezeption beeinflussenden Fakten gemeint.⁵¹ Konkret spezifiziert Genette den Epitext als werkexternen Paratext, der unabhängig vom Basistext verbreitet wird und sich zur Beeinflussung der Rezeption eignet. Alexander Böhnke, Joachim Paech, Vinzenz Hediger, Klaus Kreimeier u. a. haben zum Thema Paratext und Film publiziert, und Simon Hobbs, um ein jüngeres Beispiel zu nennen, baut seine Abhandlung über den kommerziellen Vertrieb von »Extreme Art Cinema« explizit auf die Analyse von Paratexten auf.⁵² Diese filmwissenschaftlichen Abhandlungen geben Auflistungen von potentiellen Manifestationen solcher Epitexte als Lektüreeinweisungen, denen hier das Filmgedächtnis hinzugefügt werden soll. Mit Roger Odins Semiopragmatik gibt es bereits einen Ansatz, der einen wichtigen Teil der Lektüreeinweisung quasi beim Film selbst verortet. Die Semiopragmatik ist in ihrer Fokussierung auf die Unterscheidung von Genres für die hier angestrebte Untersuchung der Filmgedächtnisse jedoch zu grob und zu eingeschränkt. In Anlehnung an den von Tobias Ebbrecht-Hartmann verwendeten Begriff des *cinematic memory*⁵³ wird, wie oben bereits erwähnt, von »Filmgedächtnis« die Rede sein, wenn es um solche, durch Gedächtnisformierung vermittelte Deutungsfilter geht.

Das Filmgedächtnis setzt kein Vorwissen voraus, sondern eine rudimentäre Form dieses Gedächtnisses stellt sich auch beim nicht informierten Publikum ein, durch bereits existierende Vorstellungen von den Deportationen (Premediation) beispielsweise. Das Publikum zieht auch ohne zusätzliche Kontextualisierungen Schlüsse über den mnemischen Gehalt von Archivbildern bzw. interpretiert diese auch ohne weitere Erklärung als Teil einer Gedächtnisformierung über historische Ereignisse. Filmgedächtnis bezeichnet hier also auch die flüchtige Bedeutung, die das Publikum einem verwendeten Stück Filmmaterial nur für den Moment der Sichtung zuschreibt. In dieser Hinsicht wird die Bedeutung des Begriffs bei Ebbrecht-Hartman erweitert. Mit Filmgedächtnis sollen einerseits alle über das Material potentiell bekannten Tatsachen bezeichnet werden, aber auch jegliche Vorstellung, die sich im Moment der Sichtung oder anderweitigen

Befassung mit dem Material aufgrund von Schnitt und Vertonung beispielsweise bei einer Erinnerungsgemeinschaft einstellt. Das Filmgedächtnis ist also immer situativ und als soziales Gedächtnis auf bestimmte Gruppen beschränkt. Solche Bedeutungszuschreibungen sind häufig an den flüchtigen Kontext des Sichtens gebunden und werden in der Regel wieder vergessen und bei der nächsten Begegnung mit dem Material überschrieben.⁵⁴ Allerdings stellt sich im Laufe der Zeit ein palimpsestartiger Effekt ein, bei dem vorherige Bedeutungen mehr und mehr durch die aktuellen hindurchscheinen und sich gegenseitig verstärken oder stören können.⁵⁵ Wenn ein Material immer wieder als Illustration eines bestimmten Zusammenhangs verwendet wird, kann sich dieser Zusammenhang in das Filmgedächtnis einschreiben. Es ist wahrscheinlich, dass sich ein solches soziales Gedächtnis zunächst eher und differenzierter bei Regisseur:innen, Kurator:innen und Filmwissenschaftler:innen ausbildet als beim Publikum. Insofern als es sich bei Archive Producer:innen und Rechercheur:innen, die für die Auswahl des Materials verantwortlich sind, um eine lose vernetzte Gruppe handelt, manifestiert sich das Filmgedächtnis zunächst als ein organisationales Gedächtnis. Die Anreicherung eines solchen Gedächtnisses geht mit einer verstärkten Bekanntheit des Materials einher und kann Begleiterscheinung einer Ikonisierung sein, ist mit dieser aber nicht identisch. Das Filmgedächtnis ist ein Deutungsfilter und soll u. a. sichtbar machen, wo eine Aussage, beispielsweise eines Dokumentarfilms, in Abhängigkeit vom in ihm verwendeten Material durch die mit diesem Material assoziierten Vorstellungen strukturiert wird.

Wie entscheidend das Filmgedächtnis als Legitimation sein kann, zeigt das Filmmaterial von der Judenerschließung aus Libau. Auf den ersten Blick ein Hinrichtungsfilm der Täter (in mancher Hinsicht ein Snuff-Film, da er in voyeuristischer Weise und sich dem Hinrichtungsplatz langsam nähernd, die verängstigten Delinquenten und deren Tötung zeigt), wird er nach dem Krieg durch eine Erzählung des filmenden Reinhard Wiener als Dokument legitimiert. In dieser Erzählung inszeniert sich Wiener als von den Hinrichtungen überrascht und schockiert. Die Aussagen von Wehrmachtsangehörigen, die in Libau stationiert waren, beschreiben ein anderes Bild, und die vielen im Film sichtbaren Zaungäste in Uniform zeigen deutlich, dass es sich bei den Hinrichtungen um ein öffentliches und von Deutschen vielbesuchtes Ereignis handelt. Auch wenn Wiener vielleicht wirklich von den Ereignissen abgestoßen war, so handelte es sich doch um einen allgemein bekannten Vorgang, das ihm nicht im Moment des Filmens zum ersten Mal begegnete.⁵⁶ Erst diese Umdeutung eines *perpetrator gaze*⁵⁷ in einen *humane gaze* bei der Formierung des Filmgedächtnisses des Libaufilms durch den fil-

2 Film, Erinnerung und Geschichte

menden Marinefeldwebel, der behauptet, er sei nur zufällig am Exekutionsort angekommen und habe aus Schock das Verbrechen dokumentiert und dann den Film versteckt, macht das Material verwendbar.

Das in seiner Funktion als Beweis Gewohnheiten und Gewissheiten absichernde Filmgedächtnis kann ein stabilisierender Faktor innerhalb des *travelling memory* sein. Gedächtnisse haben aber auch die Tendenz oder die Fähigkeit, Bilder abzulehnen, d. h. den Prozess der Entstehung von Erinnerung erst gar nicht in Gang zu setzen. Dies ist unter anderem wichtig, um mit Bildern umgehen zu können, die bisher unbekannt waren. Hier kommt das Kriterium der Selektivität als gedächtnisbildende und gedächtniserhaltende Norm zum Tragen, die bei der Formierung des selektiven Bildergedächtnisses eine zentrale Rolle spielt.

2.7.2 Das selektive Bildergedächtnis

Die Formierung kollektiver Gedächtnisse besteht auch in der Definition von Regeln, wie bestimmte Bilder zu interpretieren sind und welche Bilder die Vergangenheit repräsentieren sollen und welche nicht. Dies erfolgt, wie bei anderen Gedächtnissen auch, über Selektionsregeln, die Relevantes von Irrelevantem unterscheiden. Ein großes Problem zu Beginn der Gedächtnisbildung ist oft ein Überfluss verfügbarer Bilder, eine Komplexität, die reduziert und im Sinne der Gemeinschaft eingehegt werden muss. Die Kuratierung der Filmaufnahmen der US-Signal-Corps von der Befreiung der Konzentrationslager für die ersten Re-Educationfilme ist ein Beispiel für eine solche Einhegung.

Der von Sebald und Weyand eingeführte Begriff der Selektivität⁵⁸ umfasst sowohl Modi der Überlieferung und Aneignung als auch der Nichtaneignung von Erinnerungen und fügt dem Konzept des Vergessens in den *Memory Studies* eine weitere, aktivere Praxis hinzu.⁵⁹ Selektivität kann verschiedene Formen annehmen, wie etwa das Weglassen von Teilen einer überlieferten Erinnerung, eine typische Praxis bei der Formierung von Familienerinnerungen, wie Harald Welzer in seiner Studie *Opa war kein Nazi*⁶⁰ nachweist. Die Selektionsmechanismen, die über Wiederholungen und gruppeninterne Belohnungen affirmiert werden können, unterdrücken jedoch nicht nur konkrete Teile von Erinnerungen, sondern sind in der Lage, allgemeinere Regeln zu definieren, die den Umgang mit noch gar nicht vorhandenen Erinnerungsträgern antizipieren. Diese Form der visuellen Selektivität ist für die Formierung von Gedächtnissen von entscheidender Bedeutung, denn ein soziales Gedächtnis ist immer gefährdet, durch die mnemonische Kraft von Darstellungen in Frage gestellt zu werden, die der eigenen Interpretation

der Vergangenheit widersprechen. Das gilt insbesondere für Bilder, die noch nicht bekannt sind. Die Untersuchung der Bildergedächtnisse fördert auch solche verallgemeinernden Regeln zutage, nicht nur die Tabuisierung oder die Verdrängung von bestimmten, bereits bekannten Fotos und Filmen. Anders als das Filmgedächtnis, das ein bestimmtes Filmmaterial mit einer (beispielweise rechtfertigenden) Erzählung auflädt, funktioniert Selektivität wie ein Filter. Sie kann sich auf bestimmte Kompositionen oder Motive beziehen. Selektivität manifestiert sich in impliziten oder intuitiven Regeln, die in Form von Narrativierungen vermittelt sein können, während das Filmgedächtnis eine explizit kommunizierte Erzählung oder ein spontan aus Bildgehalt und Kommentar entstehendes Narrativ ist. Das selektive Bildergedächtnis ist also keine Sammlung von Bildern, sondern eine aus einer Geschichtsvorstellung oder einem Geschichtsbild ableitbare und diesem korrespondierende soziale Norm, welche Bilder grundsätzlich relevant sind und welche nicht. Wie sich die Formierung selektiver Bildergedächtnisse vollziehen kann, demonstriert die Untersuchung von Alessa K. Paluch über die Wirkung nicht-ikonischer Bilder.⁶¹ Paluch untersucht nicht etwa *unikonische* Bilder, vielmehr zielt die Begriffsbildung darauf ab, den Blick auf bedeutungsvolle und wirkmächtige Bilder und Kompositionen zu lenken, die allerdings nicht ikonisch sind.⁶² Die Studie kommt zu dem Schluss, dass die Kommunikation mit bedeutenden, nicht-ikonischen Bildern generell mit einer »Kodifizierung von Normalität« einhergeht, bei der »Bedeutungsräume [...] stark reduziert [werden].«

Nicht-ikonische Szenenbilder, die als Informationsvermittler in der filmischen Erzählung von eklatanter Bedeutung sind, kodifizieren Normalität durch Vereinheitlichung des Gezeigten. So werden Unterschiede in den Repräsentationsmöglichkeiten unsichtbar gemacht, um etwaige Störungen der filmischen Erzählung zu vermeiden.⁶³

Diese Unsichtbarmachung geht mit einer Einengung der Auswahl zeigbarer Bilder einher. Vergleichbare Normierungsprozesse lassen sich nicht nur bei der Kuratierung beobachten, sondern spielen auch bei der Herstellung von Bildern eine wichtige Rolle, wie im Kapitel 3.2.4 über den *perpetrator gaze* ausgeführt wird. Für die dokumentarische Repräsentation des Nationalsozialismus ergibt sich so ein zweifacher Prozess der Komplexitätsreduktion. Denn die vielfach verwendeten Täterbilder, die selbst bereits Kodifizierungen von Normalität sind, stellen im Rahmen der Historisierung des Nationalsozialismus bereits visuell reduzierte Bedeutungsräume bereit. Grundsätzlich strukturierend für solche Selektionsprozesse ist eine Vereinfachung von Kommunikation. Daher findet die

Normierung auch nur selten über den Rekurs auf ideologische Haltungen statt, sondern erfolgt im Gegenteil über pragmatische Begründungen und in weiten Teilen als Nebeneffekt der Komplexitätsreduktion: Nicht-vereinfachende Darstellungen setzen sich schlicht schwerer durch und werden dem Wunsch nach erfolgreicher Kommunikation geopfert. Insofern als die Bedeutungsreduktion selbst ein Effekt der Kommunikationsstruktur und daher nicht weiter begründungsbedürftig ist, reicht für die inhaltliche Ausrichtung ein Minimum an kommunikativer Gestaltung aus. Im Gegensatz zu den nicht-ikonischen Bildern, die zwar ebenfalls mit symbolischer Bedeutung aufgeladen sind, aber eher subtil und durch ihre Selbstverständlichkeit wirken, sind Bildikonen emotionalisierend und rufen zum Handeln auf. Auch wenn die Holocausterinnerung im Vergleich zu den von Paluch untersuchten Phänomenen (u. a. Selfiekultur und Pornografie) weniger Teil der Alltagskultur ist, und hier auch nicht in dem Maße Normalität an sich verhandelt oder gesetzt, sondern ein historisches Narrativ gebildet und tradiert wird, lassen sich auch hier Praktiken des Ausschlusses (von revisionistischen Darstellungen beispielsweise) und der Normalisierung feststellen.

Kuratierungen erfolgen immer unter Berücksichtigung eines selektiven Bildergedächtnisses. Ein Regisseur oder eine Regisseurin bzw. Archive Producer:innen wählen intuitiv Bilder unter Berücksichtigung bestehender Selektionsregeln aus. Diese Regeln sind ständig im Wandel, und Selektivität ist jeweils Gegenstand kommunikativer Aushandlungsprozesse. Als selektives Bildergedächtnis ist sie eine soziale Norm und dient als Motivation, ist daher weder individuell noch willkürlich. Gleichzeitig wird sie durch individuelles performatives Handeln bestätigt und kann sich so allmählich und graduell ändern. Selektives Bildergedächtnis und Filmgedächtnis sind diskursive Faktoren innerhalb des *travelling memory*, die zur Verstetigung der Gedächtnisse beitragen.

Wie das selektive Bildergedächtnis und das Filmgedächtnis es als WahrnehmungsfILTER ermöglichen, Bilder gegebenenfalls sehr unterschiedlich im Funktionsgedächtnis nutzbar zu machen, lässt sich am Beispiel von *NUIT ET BROUILLARD* illustrieren. Der ursprüngliche Zweck von *NUIT ET BROUILLARD* war, an die Verfolgung und Deportation der französischen Widerstandskämpfer zu erinnern und nicht an das Leiden oder die Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden. Das Wort »Jude« kommt im Kommentar nicht ein einziges Mal vor.⁶⁴ Dennoch wurde der Film besonders in Deutschland schon bei seiner Veröffentlichung als Dokumentation über den Judenmord wahrgenommen, und er gilt heute weltweit als einer der wichtigsten Dokumentar- und Essayfilme über den Holocaust. Die in den Besprechungen immer wieder angegebenen Gründe für

diese Aneignung sind das starke Bedürfnis bei jungen Deutschen, mehr über den Judenmord zu erfahren und der, im Gegensatz zu den anklagenden Re-Educationfilmen, empathische Tonfall des Kommentars. Hier wirkt also das selektive Bildergedächtnis einer sich erst formierenden Erinnerungsgemeinschaft, die eine mitfühlende Auseinandersetzung mit dem Judenmord wünscht, positiv auf die Aneignung des Films über die Résistancekämpfer und das Lagersystem. Aber auch das Filmgedächtnis spielt hier eine Rolle. Resnais verwendet für die Geschichte der Résistancekämpfer Archivmaterial, dessen Filmgedächtnis es heute als Holocaust *footage* ausweist. Es wird überwiegend Archivmaterial aus dem Kontext des Judenmords gezeigt, wie zum Beispiel das Westerborkmaterial, auf dem viele jüdische Internierte zu sehen sind, die deutlich sichtbar Judensterne tragen. Hier wird wiederum eine gewisse Renitenz im Filmgedächtnis des Archivmaterials deutlich, dessen Verbindung zur historischen Wirklichkeit sich nie ganz ruhigstellen oder durchtrennen lässt.⁶⁵

2.8 Geschichtsbilder

Nachdem der Übergang von der individuellen Erinnerung zu den historischen Gedächtnissen und zurück ausführlich beleuchtet wurde, wenden wir uns abschließend noch einmal der Frage zum Verhältnis von *footage* und dokumentarfilmischer Historisierung zu. Dokumentarfilme können konfligierenden historischen Gedächtnissen und inkompatiblen Erinnerungsgemeinschaften Rechnung tragen. Sie können mehrdeutige Angebote machen und so unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften adressieren und dadurch ihre Reichweite vergrößern. Eine solche Mehrdeutigkeit kann eine gemeinschaftsbildende Wirkung haben, wenn sich beispielsweise zwei konfligierende Erinnerungsgemeinschaften in ein und demselben Film durch selektive Wahrnehmung wiedererkennen. Unter Umständen ersetzt das *footage* aber auch die fehlende Bereitschaft oder Möglichkeit der persönlichen Zeug:innenschaft. Es kann dann in seiner Funktion als Spur der historischen Wirklichkeit zum Tragen kommen. Mit dem Abtreten der Zeitzeug:innen hat es diese Funktion in der heutigen Erinnerungskultur erneuert und vermehrt. Wie zu zeigen sein wird begleitet und ergänzt das Archivmaterial die Zeug:innenschaft bei der Gedächtnisformierung ein erstes Mal bereits in den 1960er Jahren.

Film bleibt trotz der Möglichkeit der Rekombination und der Analogien zu Erinnerungsvorstellungen immer ein Dokument, das potentiell, trotz der unter-

schiedlichen Lesarten, zuverlässiger als jede Erinnerung, stur ein und denselben Sachverhalt abbildet. Durch die Renitenz, die in der grundsätzlich unmittelbaren Verbindung von historischer Wirklichkeit und Abbild angelegt ist, kann sich das Material unter Umständen Umdeutungen und Revisionen widersetzen. Der Quellenwert der Archivfilme oder Täterfilme des Holocaust wird in den 1990er Jahren zum ersten Mal Gegenstand der erinnerungskulturellen Beschäftigung, und bis heute harren noch immer große Teile dieses audiovisuellen Erbes einer näheren Untersuchung der auf ihnen abgelichteten Fallstrukturen. Die vorliegende Arbeit trägt einen kleinen Teil zur Vervollständigung dieses imaginären Projekts bei.

Allein die vollständige Entschlüsselung der Deportationsszenen des Westerborkfilms wird allerdings noch viel Zeit und Arbeit in Anspruch nehmen. Die Funktion wiederum, die das *footage* aus Westerbork bei der Formierung der Holocausterinnerung einnimmt, lässt sich nicht allein aus diesem Detailreichtum ableiten. Sie ist das Ergebnis von Aneignungsprozessen, und um diesen Zusammenhang von *footage* und Geschichtsbild zu beleuchten, bedarf es der Rekonstruktion seiner Verwendungsgeschichte. Die bildhafte Dimension des Begriffs Geschichtsbild hat ihn in den erinnerungstheoretischen Diskursen, die sich mit audiovisuellen Medien befassen, zu einer beliebten Metapher werden lassen. Er bezeichnet sowohl eine Haltung zur Geschichte und ihrer Darstellung als auch eine Verbindung zwischen visueller Dynamik und Disposition oder Handlungsmotivation. Ein Beispiel für eine solche Verwendung findet sich bei Ebbrecht-Hartmann, der den Begriff in seiner Abhandlung über »filmische Narrationen des Holocaust«⁶⁶ verwendet, um Geschichtsvorstellungen zu beschreiben, die durch audiovisuelle Medien geprägt sind und die eine bestimmte Gruppe mit einem historischen Ereignis verbindet. Ebbrecht-Hartmann versteht darunter ein »vielfältig geprägtes, filmische und gesellschaftliche Konventionen aufnehmendes, fixiertes und verfestigtes ›Bild‹ von der Vergangenheit, das in verschiedene Kontexte überführbar ist, also gleichsam in der visuellen Kultur migriert.«⁶⁷ Damit wird eine weitere Dimension des Geschichtsbilds sichtbar: seine gestalthafte »generative Kraft«.⁶⁸ Die Aneignung jüdischer Opfernarrative in deutschen Erinnerungsdiskursen mithilfe von Bildkompositionen aus dem Kontext des Ghettoaufstands in Warschau, um die es Ebbrecht-Hartmann u. a. geht, verdeutlicht, wie eng Geschichtsvorstellungen an Bilder gekoppelt sind und wie eine Modifikation der Bilderwelten unsere Vorstellungen von Geschichte beeinflussen kann. Im Geschichtsbild verschmelzen die sensorische Vielfalt und Materialität des bewegten und vielfach semantisierten Filmbilds mit Vorstellungen von der Ver-

gangenheit.⁶⁹ Der Begriff nähert sich in einer erinnerungstheoretischen Perspektive dem an, was Rasmus Greiner spezifischer in Bezug auf die Verdichtung von Geschichtsvorstellungen in Spielfilmen als »Histospheres« und Noga Stiasny in ihren kunsthistorischen Überlegungen »Artscapes« nennt.⁷⁰ Geschichtsbilder umfassen nicht nur das Sichtbare und Hörbare, sondern sie können sich auf ganze Systeme oder Ensembles von Räumen und Klangwelten beziehen sowie auf die Motivationsmuster der darin agierenden, stereotypisierten Protagonisten. Dabei wirkt historisches Bildmaterial, wie bereits ausgeführt, nicht nur auf Geschichtsbilder ein, sondern die Diskurse über Geschichtsbilder formen quasi in entgegengesetzter Richtung über die Filmgedächtnisse und die selektiven Bildergedächtnisse auch den Blick auf das Filmmaterial. Das Verhältnis von der »Geschichte« und ihrem »Bild« geht hier über ein einfaches Illustrieren hinaus. Die Zuordnung des adäquaten Bildes ergibt sich nicht aus einer quasi-indexikalischen Verbindung zur historischen Wirklichkeit. Vielmehr evoziert das Bild im Kontext einer historischen Erzählung eine diskursiv vereinbarte und somit intendierte Geschichtsvorstellung. Insofern, als Geschichte und Bild hier in eins fallen, werden aber auch Modifikationen der Geschichtsvorstellungen möglich, die auf rein visuelle Dynamiken zurückgehen. Das soziale Gedächtnis bestimmt gemäß Luhmann die Realität, von der aus das System in die Zukunft blickt. Es hat eine gegenwartsorientierte Dimension. Geschichtsbilder können auf subtile Weise auf unsere Interpretation und unser Verständnis aktueller Entwicklungen einwirken, und zwar über graduelle Modifikationen der Bilderwelten bzw. durch genuin audiovisuelle Prozesse – über Bilder, die migrieren und deren »generative Kraft« mobilisiert wird.

- 1 Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 2: *Im Schatten junger Mädchenblüte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 560.
- 2 Vgl. Wulf Kansteiner: History, memory, and film: A love / hate triangle. In: *Memory Studies* 2018, Vol. 11(2) 131–136.
- 3 *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* (1996), p. 288, URL: <https://www.etymonline.com> (zuletzt besucht: 10.1.2022).
- 4 Vgl. Harald Welzer: *Opa war kein Nazi: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer 2002; Martin A. Conway (Hg.): *Cognitive Models of Memory*. Cambridge Massachusetts: MIT Press 1997.

2 Film, Erinnerung und Geschichte

- 5 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 581. »[Das Gedächtnis] kontrolliert, von welcher Realität aus das System in die Zukunft blickt.«
- 6 Der Begriff geht auf den Kunsthistoriker Gottfried Boehm zurück, vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Brill | Fink 1994, S. 11–38.
- 7 Vgl. William Guynn: *Writing history in Film*. New York: Routledge 2006; William Guynn: *Unspeakable Histories. Film and the Experience of Catastrophe*. New York: Columbia University Press 2016.
- 8 Vgl. Ebbrecht 2011; Tobias Ebbrecht-Hartmann: Echoes from the Archive: Retrieving and Re-viewing Cinematic Remnants of the Nazi Past. In: Dora Osborne (Hg.): *Archive and Memory in German Literature and Visual Culture: Edinburgh German Yearbook 9*. Rochester, NY: Camden House 2015.
- 9 Vgl. Sylvie Lindeperg: *Nacht und Nebel*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2010; Sylvie Lindeperg: *La voie des images*. Paris: Verdier 2013/I; Sylvie Lindeperg: Film Production as a Palimpsest. In: Petr Szczepanik, Patrick Vonderau (Hg.): *Behind the screen*. New York: Palgrave Macmillan 2013/II.
- 10 Vgl. Thomas Elsaesser: Holocaust memory and the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Respite. In: Antje Ehmann, Kodwo Eshun (Hg.): Harun Farocki: *Against what? Against whom?* London: Koenig Books 2009; Elsaesser 2011; Ewout van der Knaap: *Uncovering the Holocaust*. London: Wallflower 2006. Zum Zusammenhang von Komplizität, Gedächtnis und Film: Debarati Sanyal: *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust remembrance*. New York: Fordham University Press 2015, S. 99–149; Habbo Knoch: *Die Tat als Bild*. Hamburg: Hamburger Edition 2001.
- 11 Vgl. Axel Bangert: *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion*. Rochester: Camden House 2014.
- 12 Zu konfligierenden Gedächtnissen siehe Dan Diner: *Gegenläufige Gedächtnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- 13 Zu revisionistischen Ansätzen der Holocausterinnerung in den 1970er Jahren, siehe Kapitel 7.5.1.
- 14 Vgl. Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (1925).
- 15 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. München: C.H.Beck 1992.
- 16 Assmann gibt aber auch prominente Beispiele für die Entstehung historischer Gedächtnisse, die ihren Ursprung nicht unmittelbar in Erinnerungen haben. So rekonstruiert er die Erzählung vom Auszug aus Ägypten als erst hunderte Jahre nach dem Ereignis aufkommende Heilserzählung.
- 17 Vgl. Pierre Nora: *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard 1984.
- 18 Vgl. Erll 2011, S. 4.
- 19 Vgl. Nora 1984, S. XVII f.
- 20 Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Berlin: C.H.Beck 2006, S. 53.

- 21 Ebd., S. 33.
- 22 Knoch 2001, S. 23.
- 23 Vgl. Sanyal 2015, S. 123.
- 24 Jörn Rüsen: *Historik – Theorie der Geschichtswissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag 2013, S. 32.
- 25 »Kindertransport« bezeichnet die Ausreise von über 10.000 Kindern, die als jüdisch im Sinne der Nürnberger Gesetze galten, aus dem Deutschen Reich und aus von diesem bedrohten Ländern zwischen Ende November 1938 und dem 1.9.1939 nach Großbritannien. In den 1980er Jahren wurden die britische »Reunion of Kindertransport« und die amerikanische »Kindertransport Association« gegründet.
- 26 Halbwachs macht als Reaktion auf Missverständnisse in seinem postum veröffentlichten Buch *Das kollektive Gedächtnis* gleich zu Beginn deutlich, dass ein innerer Dialog mit imaginierten Persönlichkeiten ausreichend Sozialität bereitstellt, um Erinnerungen vor dem Vergessen zu bewahren. Siehe Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis* [frz. *La mémoire collective*. 1950], Übers. v. Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 2.
- 27 Vgl. Wulf Kansteiner: Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. In: *History & Theory* 41 (2) 2002, S. 179–197.
- 28 Vgl. Alison Landsberg: *Prosthetic Memory – The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- 29 Janine Doerry, Thomas Kubetzky, Katja Seybold (Hg.): *Das soziale Gedächtnis und die Gemeinschaften der Überlebenden*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 12 ff.
- 30 Jirí Šubrt, Štěpánka Pfeiferová: Kollektives Gedächtnis und historisches Bewusstsein. In: René Lehmann, Florian Öchsner, Gerd Sebald 2013, S. 52.
- 31 Vgl. Diner 2007.
- 32 Vgl. Welzer 2002, S. 105 ff.
- 33 Vgl. ebd.
- 34 Vgl. ebd., S. 158 ff.
- 35 Magdalena Saryusz-Wolska: *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur: »Am grünen Strand der Spree« und die Remedialisierung des Holocaust by bullets*. Berlin: De Gruyter 2022, S. 104 und S. 147.
- 36 Vgl. Gerd Sebald: Zur Gedächtnisvergessenheit der Soziologie. Eine Einleitung. In: Gerd Sebald, René Lehmann, Florian Öchsner (Hg.): *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
- 37 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck 1999.
- 38 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 581.
- 39 Ebd. S. 579.
- 40 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1996 (2009), S. 112.

2 Film, Erinnerung und Geschichte

- 41 Ebd.
- 42 Insofern sind soziale Gedächtnisse auch immer ein Stück weit prothesenhaft oder *prothetic memory*, siehe Landsberg 2004.
- 43 Erll 2011, S. 6.
- 44 Ebd., S. 8.
- 45 Vgl. Jay Leyda: *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang 1964.
- 46 Gerd Sebald, Jan Weyand (2011): Zur Formierung sozialer Gedächtnisse. In: *Zeitschrift für Soziologie* Jg. 40, Heft 3, S. 174–189, S. 180.
- 47 Erlls Paradigma der *premediation* korrespondiert mit dieser Idee. Vgl. Astrid Erll: Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the »Indian Mutiny«. In: Astrid Erll, Ann Rigney (Hg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. New York: De Gruyter, 2009, pp. 109–138, doi.org/10.1515/9783110217384.2.109 (zuletzt besucht: 11.1.2024).
- 48 Ebd., S. 114.
- 49 Vgl. Jamie Baron: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge 2014.
- 50 Anfang der 1990er Jahre findet der Journalist Aad Wagenaar heraus, dass es sich bei dem damals schon berühmten Mädchen nicht um eine Jüdin, sondern um eine Sinteza handelt. Wagenaars Leistung wird in der Regel als Entdeckung der Herkunft des Mädchens bezeichnet. Allerdings stellt sich bei seinen Untersuchungen heraus, dass die in den Niederlanden lebenden Sinti über die Herkunft des Mädchens genau Bescheid wissen und sich bei der regelmäßigen Verwendung dieses ikonischen Filmausschnitts im Fernsehen adressiert fühlen, auch wenn sie als Opfergruppe nie direkt erwähnt werden. Vgl. Aad Wagenaar: *Settela*. Dorset: Lamona Publications 2016.
- 51 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Ebbrecht 2011 macht von Genettes Literaturtheorie bei seiner Analyse von »Filmischen Narrationen des Holocaust« Gebrauch.
- 52 Vgl. Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: Transcript 2007; Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag 2004; Simon Hobbs: *Cultivating Extreme Art Cinema Text, Paratext and Home Video Culture*. Edinburgh University Press 2018.
- 53 Vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann: Trophy, evidence, document: appropriating an archive film from Liepaja. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 35 (2016), IV, S. 509–528.
- 54 Vgl. Keilbach 2008, S. 110.
- 55 Die Popularität des Begriffs Palimpsest geht möglicherweise auf das Archimedes Palimpsest zurück, die Kopie eines lange als verschollen geglaubten Mathematikbuchs von Archimedes aus dem 10. Jhdt., die in den 1990er Jahren unter dem Text eines Gebetsbuchs gefunden wurde. Das auf Pergament geschriebene Mathematikbuch war als Palimpsest durch Abschaben und Waschen gelöscht und überschrieben worden. Der

ursprüngliche Text schimmerte aber noch durch. Im Mittelalter nannte man nur die so zur Wiederverwendung gewonnene, blanke Seite des Pergaments Palimpsest. Heutzutage wird – wie in der metaphorischen Verwendung – auch das neubeschriebene Blatt als Palimpsest bezeichnet.

- 56 Vgl. Ernst Klee, Willie Dreßen, Volker Rieß (Hg.): »Schöne Zeiten« *Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 126ff sowie Fabian Schmidt, Alexander Oliver Zöller: Atrocity Film. In: *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 12 (March 2021). doi.org/10.17892/app. 2021.00012.223.
- 57 Der Begriff »Täter« lässt sich im Kontext des Holocaust nur schwierig gendergerecht verwenden. Anstelle des Täter:innenblicks wird daher der neutrale englische Fachterminus *perpetrator gaze* verwendet.
- 58 Zur Selektivität als Funktion von Gedächtnissen siehe Sebald, Weyand 2011, S. 186 f.
- 59 Eine Ausnahme stellt Aleida Assmanns Konzept des Vergessens dar, vgl. Aleida Assmann: *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag 2016.
- 60 Welzer 2002.
- 61 Vgl. Alessa K. Paluch: *Nicht-ikonische Bilder*. Bielefeld: Transcript 2022.
- 62 Vgl. Paluch 2022, S. 67. »Die Grenzen zwischen nicht-ikonischen und weithin zirkulierenden Bildern ohne tiefgreifende kulturelle Bedeutung sind hier fließend.« (S. 65).
- 63 Paluch 2022, S. 226.
- 64 In der deutschen Fassung kommt das Wort »jüdisch« einmal vor, in manchen der anderen Sprachfassungen fehlt sogar dieser Teil.
- 65 Eine ausführlichere Analyse der Rezeption von NUIT ET BROUILLARD erfolgt in Kapitel 7.2.2.
- 66 Vgl. Ebbrecht 2011.
- 67 Ebd. S. 14.
- 68 Gerhard Paul: Visual History, Version: 3.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014 URL: http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014; dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.558.v3, S. 13ff.
- 69 Zur Ähnlichkeit von Begriff und Bild in der Historiografie bei Reinhart Koselleck vgl. Bettina Brandt, Britta Hochkirchen: Bilder als Denk- und Erfahrungsraum möglicher Geschichten im Werk Reinhart Kosellecks. In: Manfred Hettling, Wolfgang Schieder (Hg.): *Reinhart Koselleck als Historiker*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021.
- 70 Rasmus Greiner: *Histospheres: Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms (Film und Geschichte)*. Berlin: Bertz + Fischer, 2020; Noga Stiassny: »Travelling landscapes« and the potential of Artscares. In: *Memory Studies*, 15(5), 1105–1126. URL: doi.org/10.1177/17506980211045599 (29.7.2022).