

Einleitung: Der Lauf der Zeit

In Wim Wenders' langem Abschied vom guten alten Kino, seiner Schwarz-Weiß-Apotheose *Im Lauf der Zeit* von 1976, stehen Bruno Winter (Rüdiger Vogler) und Robert Lander (Hanns Zischler) kurz nach ihrer ersten Begegnung an einer Imbissbude im Zonenrandgebiet. Sie trinken, passend zum Befund »Die Amis haben unser Unterbewusstsein kolonisiert«, Coca-Cola und reden zeittypisch über Befindlichkeitsprobleme. Bruno: »Als ich da auf der Leiter stand, bin ich auf einmal heftig erschrocken. Ich habe meinen Schatten beobachtet, und im selben Augenblick habe ich gemerkt, dass *du* mich beobachtest. Da war's aus, da wollte ich sofort aufhören. Ich war wütend, war ich, und hilflos, und ich wusste auch nicht mehr, warum ich mich darauf eingelassen hatte. Im selben Moment hast du weiter



Im Lauf der Zeit: Die Imbissbude im Zonenrandgebiet



Männliche Befindlichkeiten, Currywurst, Coca-Cola-Unbewusstes: Bruno und Robert

rumgekaspert, und es blieb mir nichts anderes übrig, als auch wieder mitzumachen. Darüber bin ich noch wütender geworden.« – Robert: »Mir ging's eigentlich ganz genauso.« Am Imbiss, mutmaßlich von Einheimischen betrieben, gibt es Currywurst, die natürlich wenig später, wenn auch wortkarg, kommentiert werden muss – Robert: »Wie war die Wurst?« Bruno: »Gut.«

Gut 30 Jahre später stehen wieder zwei Männer an einer Imbissbude in der Provinz, dieses Mal auf der anderen Seite der Mauer, die es eigentlich gar nicht mehr gibt. In *Jerichow* von Christian Petzold (2008) hat sich die Situation verändert. Dem einen Mann, Ali Özkan (Hilmi Sözer), gehört die Bude (und 44 weitere), der andere, Thomas (Benno Fürmann), fährt für ihn Nachschub aus und soll nun helfen, den Laden zu optimieren. Dementsprechend geht es nicht um Befind-



Jerichow: Der Imbiss-Pächter wirtschaftet an der Kasse vorbei, vermutet Ali und schickt Thomas vor

lichkeiten – obwohl es Gesprächsbedarf gäbe, Thomas hat kurz zuvor mit Laura (Nina Hoss), der Frau des in mehrfacher Hinsicht herzkranken Ali, geschlafen –, sondern um Verbindlichkeiten: Wie kann der vietnamesische Pächter besser kontrolliert werden? Denn Ali vermutet, dass der nicht alle Einnahmen über die Kasse laufen lässt.

Zwei Szenenbilder zum Lauf der Zeit: Die Gespräche an der Imbissbude sind ökonomisiert, die Männer haben keine Sprache mehr für ihre Angst, Deutschland ist ein multikulturelles Einwanderungsland, dessen Fußballnationalmannschaft seit der Heim-WM 2006 mit »Schland!« angefeuert wird. Die Drehorte heißen nicht mehr »Machtlos«, »Friedlos« und »Toter Mann« (wie Robert in *Im Lauf der Zeit* lustvoll aufzählt) in den nahezu unbewohnten Hügeln des Fulda-Werra-Berglan-



»Machtlos, Friedlos, Toter Mann – das gibt's doch gar nicht«: Robert staunt über deutsche Orte

des, sondern Jerichow, Flughafen Rostock und Leipzig in den (noch immer) mühevollen Ebenen der »blühenden Landschaften« der Ex-DDR. Es gibt nur noch das *eine* kleine Kino in der ganzen Region, wie es der alte Filmvorführer in der Eröffnungssequenz von *Im Lauf der Zeit* prophezeit hat. Aber es gibt auch immer noch die Filme, die, selbst wenn sie vom Fernsehen produziert werden, fürs Kino gedacht sind – Petzold zum Beispiel hat schon immer solche gemacht.

Filmbilder als Deutschlandbilder zu lesen, also Kino in der eben skizzierten Weise als Erinnerungsspeicher und aktiven Teil des kollektiven Imaginären zu verstehen, ist nicht voraussetzungslos und »einfach«, handelt es sich doch eben eigentlich »nur« um Bilder. So passt es »ins Bild«, dass in einem der meistdiskutierten Vorschläge zum Mapping des Nationalen der letzten Jahr-



Brunos mobiler Kino-Reparatur-Service fährt durch nahezu unbewohnte Gegenden

zehnte, dem Konzept der »Erinnerungsorte« (*lieux de mémoire*) des französischen Historikers Pierre Nora, Film und Kino keine Rolle spielen. Auch im deutschen Pendant von Étienne François und Hagen Schulze, das als international interessanteste Fortentwicklung des Nora-Konzepts gelten kann,¹ kommen Filme nur als Belegmaterial in einzelnen Einträgen vor, etwa im Artikel *Jud Süß* oder, natürlich, im Hinblick auf die Biografie von *Marlene Dietrich*.

Das ist nicht nur im Hinblick auf den Stellenwert des Films in den sich teilweise explizit auf das Nationale beziehenden Kinokulturen Frankreichs (*Nouvelle Vague*) und Deutschlands (*Neuer Deutscher Film*) bemerkenswert, sondern auch im Hinblick auf den theoretischen Zugang selbst. Denn Nora hebt nicht auf eine Vergangenheit ab, »so wie sie eigentlich gewesen ist«,

sondern auf das Moment der »Wiedererinnerung« als »Einfügung in die Gegenwart« – es gehe um eine Geschichte Frankreichs »zweiten Grades«, in der die Nation überhaupt keine zuweisbare, »wirkliche« Realität mehr habe. Diese Realität sei vielmehr »rein symbolisch«, das Nationalgefühl nicht mehr »staatsbürgerlich«, sondern »affektiv und fast sentimental«. ² Die weit über die Historikerzunft hinausreichende Wirkung seines Vorschlags ³ erklärt Nora rückblickend mit der »scheinbar widersprüchlichen Allianz der beiden Wörter [›Erinnerung‹ und ›Ort‹, JM], von dem das eine Ferne und das andere Nähe« schaffe. Es sei diese Allianz, die eine »Verbindung von Gegenständen ganz unterschiedlicher Natur« zulasse und so »eine Neufassung des gesprengten Begriffs des Nationalen« ermögliche. ⁴

Die von Nora skizzierte Konstellation von Fiktion, Emotion und Ambivalenz zwischen Fern- und Nahsein liest sich, wendet man sie *medial*, wie eine präzise Beschreibung des Films. Es sei, so Simon Rothöhler im Hinblick auf das historiografische Potenzial des Films, genau das »Oszillieren zwischen temporaler Abwesenheit und Anwesenheit, Aufzeichnungszeit und repräsentierter Zeit, Diegese und Dokument«, ⁵ das den Film als Medium ästhetisch auszeichne. Die dargestellten Welten beruhen auf einer pro-filmischen Wirklichkeit, die es einmal so gegeben hat (von Ausnahmen wie dem Animationsfilm und neueren *Computer Generated Images* abgesehen). Auch wenn das wiederum nur Kulissen sein können, so sei der Film im Gegensatz zur Literatur also nie ganz »fiktiv«, sondern immer »fiktional« – nie ganz erfunden

oder »nicht-real«, sondern immer zwar konstruiert, aber mit einem Bezug auf die nicht-diegetische Zeit, auf ein Draußen der Darstellung, eine Örtlichkeit jenseits des Bildes. Das medienspezifisch multiple *Dazwischen* des Films ermöglicht verschieden akzentuierte Zugänge zur Geschichte der Vergangenheit als Gegenwart oder aber zur Gegenwart als vergangene Geschichte. Mal, in eher dokumentarischen Formaten, mit dem Akzent auf »pastness«, häufiger, gerade im Spielfilm, im Modus der »presentness« oder der »thenness«, der die indexikalische Temporalität der Aufzeichnung in die Ikonizität und Fiktionalität der jetzt vor dem Auge der Zuschauer ablaufenden Narration aufsaugt, ohne die Kluft zwischen beiden je schließen zu können.⁶

Der Film ist, so betrachtet, ein privilegiertes Medium für das Konzept der »Erinnerungsorte«. Diese las-



Das eine Kino wird überleben – wenn noch Filme produziert werden: Der alte Kinobesitzer in *Im Lauf der Zeit*

sen sich genauer bestimmen als »langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität, die in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden sind und die sich in dem Maße verändern, in dem sich die Weise ihrer Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert.«⁷ Es sind keine »echten«, anfassbaren Orte, sondern Orte »als Metapher«, Topoi also, die stets »in einem Raum (sei er real, sozial, politisch, kulturell oder imaginär)« markiert sind. Der Film als Medium bietet nun genau diesen Rahmen für die Produktion des Nationalen, wenn er pro-filmische Gegebenheiten mit Erzählung (Narration) und Dinge/Körper (Indexikalität) mit Formen/Farben (Ikonizität/Fiktionalität) verbindet. Er kombiniert im medial konstitutiven Dazwischen die Dynamik der Umschrift (eben: »Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung«) mit der wieder-*erinnernden* Persistenz des Dageseinen-Seins. Zieht man nun in Betracht, dass Filme heute überall verfügbare und somit rituell rezipierbare Produkte sind, so können sie *selbst* zu »Erinnerungsorten«, also »populärkulturelle[n] Texte[n] werden, die als Gedächtnisstätten dienen, an denen kulturelle – näherhin: nationale – Identität produziert wird«⁸. Um diese Besonderheiten des filmischen Beitrags zum kollektiven Produktionsprozess herauszustreichen, ließe sich statt von »Erinnerungsorten« genauer von *Vergewärtigungsorten* der Film-Nation sprechen.

Man kann dabei im Hinblick auf die Hybridität des Mediums, das Bild und Sprache/n (Ton) kombiniert,

den Akzent der Analyse wiederum unterschiedlich setzen: mehr auf die Ästhetik als solche oder mehr auf die motivgeschichtlichen Verknüpfungen der Bildgeschichten mit den Erinnerungsorten eines Landes – um die berühmte Unterscheidung von André Bazin zwischen dem Glauben an die Bilder und dem Glauben an die Realität ein wenig zu modifizieren. Die hier vorgelegten Vignetten zu filmischen Deutschlandbildern wissen sich, in deutlichem Kontrast etwa zu Marco Abels Lektüre der Berliner Schule oder Mattias Freys Buch zum *Postwall Cinema*, sehr klar Letzterem verpflichtet. Sie wollen im Folgenden anhand einzelner klassisch-romantischer Topoi der Kartografierung des Deutschseins (*Seele, Sehnsucht, Volkslied, Weltschmerz*), einiger speziell im 20. Jahrhundert berühmt und berüchtigt gewordener »Wesenheiten« (deutscher *Anstand*, deutsche *Mutter*, deutsches *Auto/Wolfsburg*) und einiger aktuell politischer und populärkultureller Orte und Mythen (»*Dunkeldeutschland*«, *Einbauküche, Spreewaldgurken*) ergründen, was heute (noch) deutsch ist (und wie es sich verändert [hat]).

Die Auswahl der Themen und Orte ist angesichts der Diversität der gelebten Kultur wie der Kinolandschaft notwendig selektiv, ohne Anspruch auf allgemeingültige Repräsentativität.⁹ Die Annäherungen an die Filme sind Assoziationskonstellationen und in ihrer Vignetten-Form und ihrem Lemmata-Inhalt von den Erörterungen zu »Deutschen Erinnerungsorten«, zur »deutschen Seele«¹⁰, zu den »deutschen Tugenden«¹¹ sowie vom *Berlin School Glossary*¹² inspiriert.

Anmerkungen

- 1 Für diese Einschätzung danke ich meinem Historiker-Kollegen Caspar Hirschi.
- 2 Pierre Nora: Wie lässt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben? In: P.N. (Hg.): Erinnerungsorte Frankreichs. München 2005, S. 13–23, hier: S. 16, 22, kursiv im Text.
- 3 Vgl. zur medienwissenschaftlichen Rezeption: Vincent Kaufmann (Hg.): Medien und Nation. Bern 2004; darin: Vinzenz Hediger / Andrea Schneider: Wie Zorro den Nationalismus erfand. Film, Kino und Konzept der Nation, S. 203–220.
- 4 Pierre Nora: Das Zeitalter des Gedenkens. In: Nora, a.a.O., S. 543–575, hier: S. 575.
- 5 Simon Rothöhler: Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart. Zürich 2011, S. 34.
- 6 Siehe Laura Mulvey: Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image. London 2006, S. 183; sowie: Gilberto Perez: The Material Ghost. Films and Their Medium. Baltimore, London 1998, S. 37.
- 7 Étienne François / Hagen Schulze: Einleitung. In: É.F./H.S. (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte I–III. München 2009. Band I, S. 9–24, hier: S. 19, kursiv im Text.
- 8 Hediger/Schneider, a.a.O., S. 221. Der ausdrückliche Bezug auf die Textlichkeit (»populärkulturelle Texte«) aktiviert ein schrifthermeneutisches Denken, das deutlich auf die Historiografie verweist, siehe Rothöhler, a.a.O., S. 22.
- 9 Dies allein schon deshalb, weil das Kino seit langem nicht mehr repräsentativ für die Verhandlung des Nationalen ist, wie Elsaesser in *Der Neue Deutsche Film* (München 1994, S. 432) festhielt: Die sozial anerkannten Realitätskonstruktionen wandern in den Jahren zwischen 1962 (Oberhausener Manifest) und 1985 vom Kino ins Fernsehen und später in die Neuen Medien.

- 10 Thea Dorn / Richard Wagner: Die deutsche Seele. München 2011, S. 7 f.: »Seit Jahren streiten wir darüber, welche Einwanderer dazugehören und welche nicht. Dient diese ganze Debatte nicht letztlich dem Zweck, von dem abzulenken, worüber wir eigentlich diskutieren müssten: Was von Deutschland noch zu Deutschland gehört?«
- 11 Asfa-Wossen Assef: Deutsche Tugenden. Von Anmut bis Weltschmerz. München 2013.
- 12 Roger F. Cook / Lutz Koepnick / Kristin Kopp / Brad Prager (Hg.): Berlin School Glossary. An ABC of the New Wave in German Cinema. Bristol, Chicago 2013.

Einleitung aus: Jörg Metelmann:

Deutschlandbilder. Filmische Landeskunde von ALMANYA bis WOLFSBURG

ISBN 978-3-86505-740-2 © 2016 Bertz + Fischer Verlag | www.bertz-fischer.de