

Hessische Schülerakademie 2014

Kurs Geschichte

Peter Gorzolla und Rainer Burkard

Mythos (Film) Geschichte

Didaktische Handreichung

Materialien aus Reader,
Vorbereitung und Dokumentation

Reader: Literaturliste / Vorbereitung für alle

Barthes

Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1981 [orig. 1957, übers. v. Helmut Scheffel], S. 85.

Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*, Neudruck, 2. Aufl., Berlin 2013 [orig. 1957, übers. v. Horst Brühmann], S. 33-36, 53-55, 209-215, 251-316.

Filmanalyse

Sabine MOLLER: Movie-Made Historical Consciousness, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 64 (2013) 7/8, S. 389-404.

Gerhard TEUSCHER: Filmanalyse, in: *Praxis Geschichte* 5 (2006), S. I-IV.

Angela KEPPLER: *Mediale Gegenwart. Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt a. M. 2006, Kap.: Das Filmprotokoll (S. 105-138); Anhang: Transkriptionssystem (S. 325-329).

Heldenreise

Christopher VOGLER: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2010 [orig. 1992], Kap.: Eine praktische Einführung (S. 49-77).

Der 13. Krieger (1999, Regie: John McTiernan) [orig. *The Thirteenth Warrior*]

Prometheus

Johann Wolfgang GOETHE: *Prometheus*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1: Gedichte und Epen*, 5. Aufl., textkritisch durchg. und komm. v. Erich TRUNZ, Hamburg 1960, S. 44-46.

Franz KAFKA: [Prometheus], in: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost SCHILLEMMEIT, Frankfurt a. M. 2002, S. 69-70.

300

300 (2006, Regie: Zack Snyder)

Frank MILLER, Lynn VARLEY: *300*, Dark Horse Comics 1999 [nicht-num. Auszüge].

HERODOT, *Historien*, hg. u. übers. v. Josef FEIX, Düsseldorf/Zürich 2004, S. 484-530 [Buch VII, Auszüge].

Karl der Große

–

Jeanne d'Arc

Johanna von Orléans (1999, Regie: Luc Besson) [orig. *The Messenger: The Story of Joan of Arc*]

Dietmar RIEGER: Geschichte und Geschichtsmythos. Einige Überlegungen am Beispiel der Jungfrau von Orléans, in: *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, hg. von Stephanie WODIANKA (Media and Cultural Memory 4), Berlin 2006, S. 17-30.

Vampire

Interview mit einem Vampir (1994, Regie: Neil Jordan) [orig. *Interview with the Vampire*]

Only Lovers Left Alive (2013, Regie: Jim Jarmusch)

Friedrich NIETZSCHE: *Werke und Briefe. 2. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Friedrich Nietzsche: Werke*, S. 3989ff. (gekürzt).

The Birth of a Nation

Geburt einer Nation (1915, Regie: D. W. Griffith) [orig. *The Birth of a Nation*]

Hitler

Triumph des Willens (1935, Regie: Leni Riefenstahl)

Frank MÖLLER: Zur Theorie des charismatischen Führers im modernen Nationalstaat, in: *Charismatische Führer der deutschen Nation*, hg. von Frank MÖLLER, München 2004, S. 1-18.

Augenzeugenschaft

Das Drama von Dresden (aus der Reihe "Schauplätze der Geschichte" von Guido Knopp) (2005, Regie: Sebastian Dehnhardt)

Mathias BEREK: *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*, Wiesbaden 2009, S. 30-34, 48-56, 87-94, 110-117, 150-155.

Der gute Soldat

Der Soldat James Ryan (1998, Regie: Steven Spielberg) [orig. *Saving Private Ryan*]

Il-Tschung LIM: *Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino*, München 2012, S. 79-81, 108-120.

Der Spion

Die Bourne Identität (2002, Regie: Doug Liman) [orig. *The Bourne Identity*]

Eva HORN: Der Spion, in: *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, hg. von Eva HORN u.a. (Copyrights 6), Berlin 2002, S. 136-155.

Ethnische Identität

In the Land of Blood and Honey (2011, Regie: Angelina Jolie)

Martin ALTMAYER: Im Spiegel des Anderen. Gruppe, Narzissmus, Gruppennarzissmus, in: *Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik* 47 (2011) 69, S. 86-87.

Srdan PUHALO: *Ethnische Distanz und (Auto-)Stereotypen der Bürger Bosnien und Herzegowinas*, Sarajevo 2009, S. 90-93, 114-145.

John A. CUDDON: *Jugoslawien. Ein Führer*, 3. Aufl., Passau 1977, S. 9-12.

Roland Barthes, Mythen des Alltags

„Mythen“ finden sich allerorten in den Geisteswissenschaften. Dabei sind in den meisten Fällen nicht die Vertreter einer antiken literarischen Gattung gemeint; der Begriff wird schon lange weit über seine ursprüngliche Bedeutung hinaus gebracht. Auf den ersten Blick scheint sich dabei der Gebrauch in den Geisteswissenschaften nicht von der umgangssprachlichen Bedeutung von „Mythos“ (als symbolisch aufgeladene und darum wirkmächtige, aber ganz oder teilweise unwahre, in jedem Fall fiktionale Erzählkonstruktion) abzuheben.

Fragt man nach, begründen die meisten Geisteswissenschaftler ihren Begriffsgebrauch jedoch mit Verweis auf den Philosophen und Semiotiker Roland Barthes (1915-1980). Dieser hatte 1957 unter dem Titel *Mythologies* (dt. *Mythen des Alltags*) eine Reihe von Alltagsbeobachtungen gemeinsam mit einem theoretischen Unterbau publiziert und dabei ein strukturalistisches Mythos-Modell entwickelt. Also schauen wir uns diesen Text doch mal genauer an!

Unsere Aufgabe wird es dabei nicht sein, die legitimatorischen Ansprüche der Geisteswissenschaftler zu überprüfen und zu kritisieren. Vielmehr wollen wir direkt von Barthes ausgehen und uns fragen, welchen Nutzen man als Historiker/in aus der Lektüre und Analyse des Mythoskonzepts von Barthes ziehen kann.

Arbeitsaufträge:

Bevor Du den Text durcharbeitest und dabei mühevoll jedes Wort einzeln umdrehst, vergleiche zunächst einmal die erste(n) Seite(n) des Theorieteils in den Übersetzungen von Scheffel (Ende der 1950er) und Brühmann (2010). Das sollte beruhigend wirken!

Wenn Du Dich durch die Textauszüge „durchgelesen“ hast, nimm Dir das Schaubild zum „sekundären semiologischen System“ (S. 259) vor und ergänze es nach Deinen Vorstellungen so, dass Du mit seiner Hilfe das Barthes'sche Mythoskonzept erklären könntest.

Ein Hinweis: Barthes setzt zum Verständnis seines Konstrukts die Kenntnis des Modells von Signifikant/Signifikat nach de Saussure u.a. voraus. Wenn Dir diese Begriffe unbekannt sind, schlag sie unbedingt vorher nach!

Versuche Dich dann an einer kurzen Definition des Barthes'schen Mythoskonzepts (in max. 50 Worten).

Wende die Barthes'sche Theorie auf die vier „Praxisbeispiele“ aus dem Alltag an. Erkläre (und am besten: visualisiere): Was genau ist in diesen Beispielen der Mythos? Was ist jeweils Sinn/Form, was Begriff, was Bedeutung?

Beantworte zuletzt in knappen Worten die Frage, was das Barthes'sche Konzept des „Mythos“ von der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes unterscheidet.

Hessische Schülerakademie 2014, Kurs Geschichte
Mythos (Film) Geschichte

Notizen:

Filmanalyse

Arbeitsaufträge:

Fass auf Grundlage des Moller-Textes knapp zusammen: Welchen Einfluss haben Filme auf das Wissen über und die Vorstellungen von Geschichte?

Eigne Dir mit Hilfe der Texte von Keppler und Teuscher ein Fachvokabular (und damit verbunden: eine Methodik) für die Analyse und Beschreibung von Filmen an. (Du kannst dabei insbesondere Teuscher gut als Glossar nutzen.)

BENUTZE DAS FACHVOKABULAR BEI ALLEN AUFGABEN UND NOTIZEN ZU FILMEN, DIE DU FÜR DIESEN KURS MACHST!

Praktische Handreichung zum Filmeschauen

Fang jetzt mit dem Filmschauen an, verschieb es nicht!

Sieh Dir jeden Film zweimal an, wenn möglich das zweite Mal mit der Kommentar-Audio-Spur.

Sitze bei der Filmsichtung in einem Stuhl, mit Zettel und Stift in der Hand.

Versuche, in der für Dich wichtigsten Szene zu beschreiben, was die Kamera macht.

Lies Dir zwei Filmkritiken durch, die du im Netz findest (gute Sammlung unter imdb.com) und vergleiche sie.

Versuche, Dir bei jedem Film Anfang und Schlusseinstellung zu merken.

Der 13. Krieger

(The Thirteenth Warrior)

Der 13. Krieger (1999, Regie: John McTiernan)

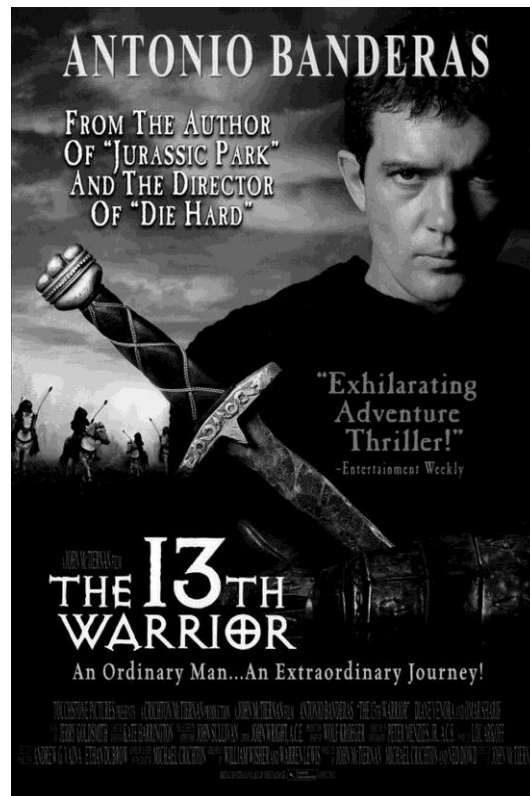


Foto: Touchstone Pictures

Arbeitsaufträge:

Analysiere die Umsetzung der Heldenreise im Film und erstelle eine Übersichtsdarstellung Deiner Ergebnisse.

Achte dabei auf die korrekte Zuordnung der Szenen und Sequenzen. Identifiziere mögliche Problembereiche (z.B. Szenen, die nicht in die Heldenreise passen zu scheinen) und notiere Dir auch diese.

Prometheus

Arbeitsaufträge:

Goethes Ode „Prometheus“ erzeugt selbst ein sprachliches Gewitter; sicher ein Grund für ihren Erfolg in der Literaturgeschichte.

Mit welchen rhetorischen Tricks erreicht Goethe diese Wirkung? Achte auf formale Stilmittel genauso wie auf die Komposition der Strophen und gehe besonders auf die letzte ein.

Lässt Goethe seinen Prometheus noch selbst sprechen, referiert der Erzähler bei Kafka distanziert vier unterschiedliche „Sagen“. Er macht damit auf eine Eigentümlichkeit jeden Mythos aufmerksam, nämlich seine ewig neue Gestalt, die in gewissem Gegensatz zu unserem Begehren steht, jeder Geschichte ein richtiges Ende zu verpassen.

Was haben die vier Sagen, sprachlich-formal und inhaltlich, gemeinsam und was trennt sie? Werden Varianten des Prometheus-Mythos erzählt oder ein einziges Geschehen?

„Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.“ Schon zeitlich sind diese beiden Sätze im Präsens von den „vier Sagen“ differenziert. Aber: Warum muss die Sage im Unerklärlichen enden? Und: Wenn sie im Unerklärlichen endet, welche Funktion kann sie dann noch haben?

Notiere Deine Antworten.

300

USA 2006, Regie: Zack Snyder, FSK: ab 16

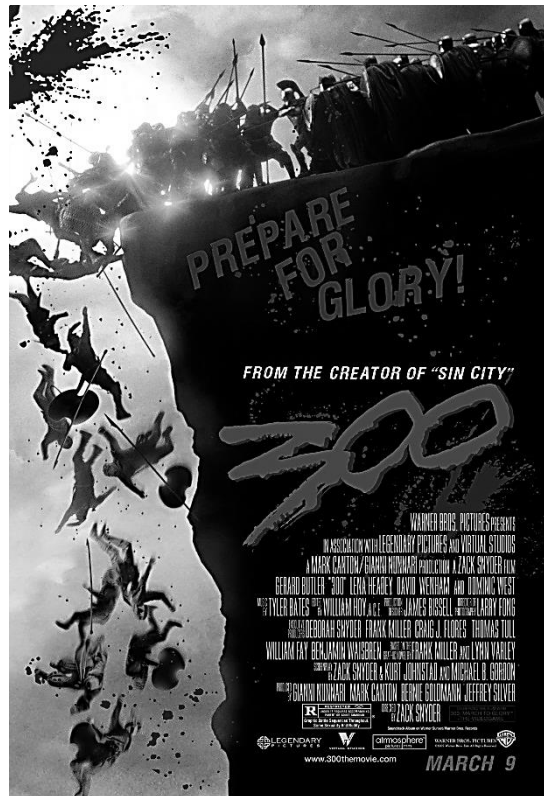


Foto: Warner Brothers

Arbeitsaufträge:

Vorab ein Hinweis: Schau Dir den Film möglichst im engl. Original (ggfs. mit dt. Untertiteln) an.

Vergleiche die Erde-und-Wasser-Passage aus Herodot (S. 485-487) mit der Darstellung in der Graphic Novel und jener im Film: Benenne Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Die Filmkritiker waren sich einig: Der Film ist voller Pathos.

Aber was ist das eigentlich „Pathos“? Und auf welche Weisen äußert sich der Pathos in „300“? Notiere Deine Ergebnisse.

Vergleiche nun die Pathos-Darstellung in den Graphic Novel-Auszügen mit den entsprechenden Szenen im Film: Benenne Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

[Hinweis: Die ersten drei Tableaus gehören zusammen; die folgenden drei stehen einzeln.]

Millers Leonidas spricht von „Law, Justice and Reason“ – nimm das zum Anlass für zwei Interpretationsversuche: Wofür kämpfen Millers und Snyders Leonidas? Und wie setzen Miller und Snyder dies (in Sprache und Bild) um?

Der Mythos der 300 ist im Verlauf der Geschichte immer wieder beschworen worden. Mach Dich auf die Suche und beschreibe kurz Deine Funde: In welchem historischen Kontext finden die Erwähnungen statt? Welche Aspekte werden betont? Welche Ziele werden mit der Instrumentalisierung des Mythos verbunden?

Karl der Große



Foto: Beckstet,
Wiki Commons

Arbeitsauftrag:

Im diesjährigen Karlsjahr ist der erste Kaiser des mittelalterlichen Abendlandes praktisch überall zu finden – man muss sich nur nach ihm umsehen.

Und genau das sollst Du zur Vorbereitung dieser Sitzung einmal tun und selbständig recherchieren, was im Rahmen des 1200. Todestages Karls des Großen über ihn berichtet wird. Das Besondere an dieser Aufgabe:

Benutze dazu keine Lexika oder herkömmliche Buchliteratur, sondern finde heraus, wie er momentan in der Öffentlichkeit dargestellt wird. Wie berichten z.B. Presse und andere Institutionen über ihn? Was ist im Internet zu finden? Welche Ausstellungen und Projekte werden in diesem Jahr besonders angepriesen? (Vielleicht machst Du ja sogar mal einen Ausflug nach Aachen...) Aber auch: Was verbinden Deine Eltern, Großeltern und Lehrer mit ihm? Wo taucht Karl sonst noch auf?

Identifiziere den Mythos oder die Mythen in den Darstellungen und Erzählungen unserer Gegenwart. Gib diesem/n Mythos/Mythen einen Namen und charakterisiere ihn/sie kurz.

Johanna von Orléans

(The Messenger: The Story of Joan of Arc)

F 1999, Regie: Luc Besson, FSK: ab 16

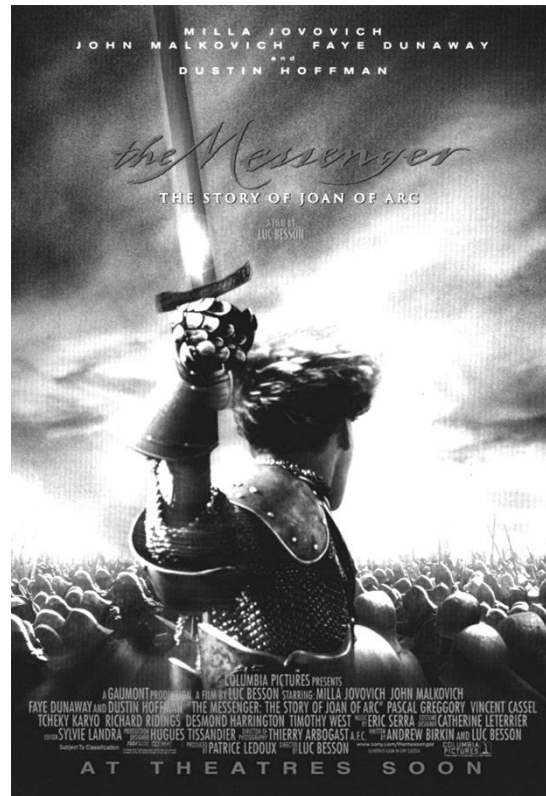


Foto: Columbia Pictures

Arbeitsaufträge:

Lies zuerst den Text von Rieger. Fasse seine wichtigsten Inhalte in eigenen Worten zusammen – und zwar in max. 8 knackigen Thesen oder Sätzen.

Beschreibe, in welchem Zusammenhang die Inhalte/Aussagen der Thesen zueinander stehen.

Visualisiere den Text! Erstelle ein Schaubild, das die im Text aufgeführten Mythen und Mythenstrukturen zu Jeanne abbildet.

Sieh Dir dann den Film von Besson an. Welche Jeanne-Mythen und Mythenstrukturen findest Du im Film dargestellt?

Identifiziere und benenne sie; vergleiche sie mit Deinem Schaubild; füge neue ggfs. in Dein Schaubild ein.

Hessische Schülerakademie 2014, Kurs Geschichte
Mythos (Film) Geschichte

Notizen:

Interview mit einem Vampir

(Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)

USA 1994, Regie: Neil Jordan, FSK: ab 16

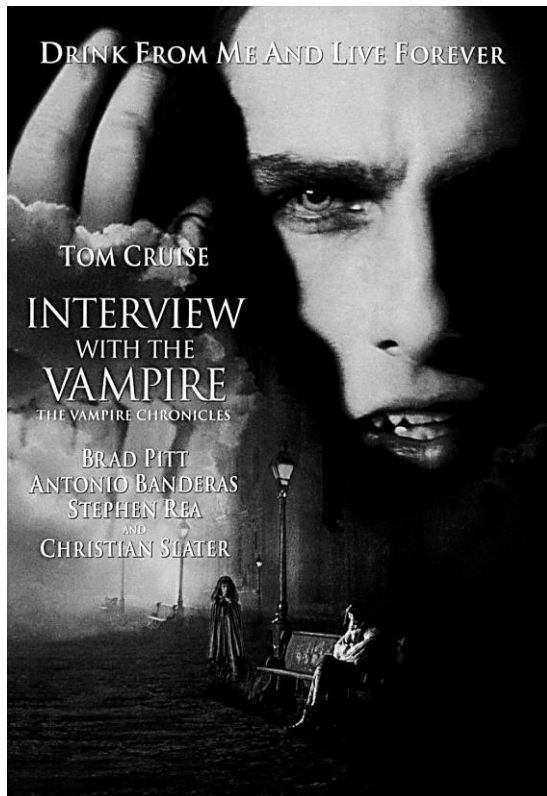


Foto: Warner Brothers

Only Lovers Left Alive

GB/D 2013, Regie: Jim Jarmusch, FSK: ab 12

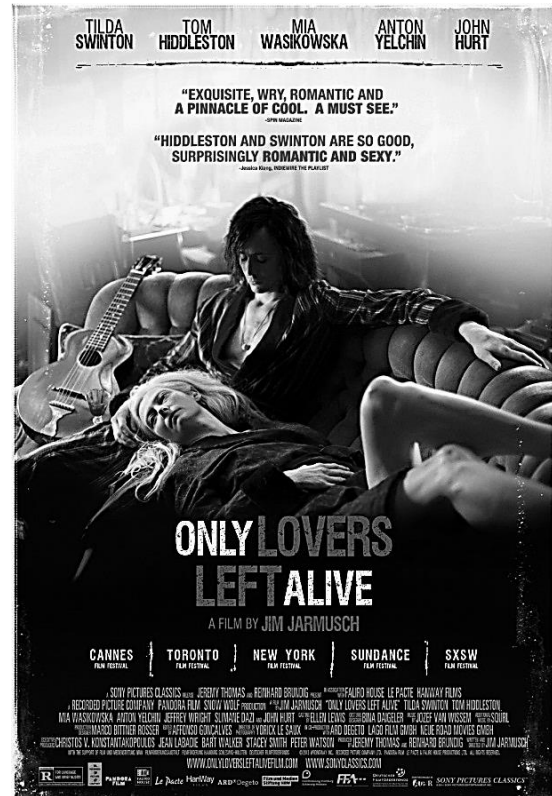


Foto: Sony Pictures

Arbeitsaufträge:

Welche Bedeutung und welchen Nutzen hat die Geschichte für Dich persönlich? Warum interessierst Du Dich dafür, was bringt Dir die Beschäftigung mit Geschichte? Formuliere Deine Antworten schriftlich und versuche dabei, Dich so knapp und präzise wie möglich auszudrücken. Beantworte anschließend folgende Fragen (mit Textbelegen): Welchen Nutzen hat die Geschichte laut Nietzsche? Und welche negativen Seiten kann die Beschäftigung mit Geschichte haben?

Bei den beiden Filmen zielen die Schaufträge auf die Beziehung der Vampire zur Geschichte, soll heißen: zum Ablauf von Ereignissen und zu Veränderungen im Verlauf der Zeit. Beantworte die folgenden Fragen schriftlich.

In welchem Verhältnis stehen die Vampire in „Interview mit einem Vampir“ zur (menschlichen) Geschichte? Wie gehen sie mit Veränderungen ihrer Umwelt um?

Wie gehen Adam und Eve in „Only Lovers Left Alive“ mit den sie umgebenden materiellen Objekten (z.B. Gitarren, Computer, Einrichtung etc.) um?

Vergleiche die Beziehung der Vampire zur (menschlichen) Geschichte in den beiden Filmen. Formuliere diese Beziehung für jeden Film in einer knappen und plakativen These.

Geburt einer Nation

(The Birth of a Nation)

USA 1915, Regie: D.W. Griffith, FSK: ab 0

Einzusehen unter:

<http://www.youtube.com/watch?v=FDiQWsENgk>

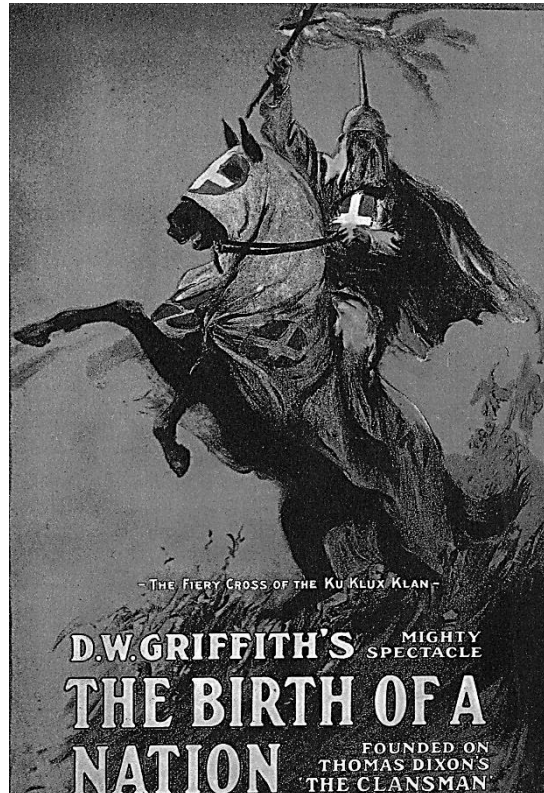


Foto: David W. Griffith Corp.

Arbeitsaufträge:

Die online verfügbaren Artikel (siehe vorherige Seite) sind nicht zum Durcharbeiten gedacht, sondern liefern Hintergrundinformationen zu den im Film behandelten historischen Ereignissen und Strukturen. Sie sollen Dir also lediglich helfen, dem Film inhaltlich besser folgen zu können.

Beim Schauen des Films steht die Frage im Vordergrund, inwiefern der Film rassistisch ist.

Beobachte Dich selbst beim Schauen des Films und erstelle ein „Emotionsprotokoll“ – welche Szenen lösen welche Gefühle bei Dir aus? Welche sind vielleicht verstörend oder verwirrend?

In welchen Szenen entdeckst Du Rassismus? (Ein Tip: Beachte dabei sowohl die inhaltliche wie die symbolische und die filmtechnische Ebene.) Notiere Deine Funde.

Analysiere dann die Szenen und erkläre: Warum sind sie rassistisch?

Füge dann Deiner Sammlung die Szenen mit den folgenden Zeitmarken hinzu:
16min bis 19min; 35min bis 38min; 1h 36min bis 1h 39min; 1h 48min bis 1h 52min;
2h 11min bis 2h 16min [Zeitangaben nach der angegebenen Youtube-Fassung].

Triumph des Willens

D 1935, Regie: Leni Riefenstahl, FSK ungeprüft

Einzusehen unter:

http://www.youtube.com/watch?v=_yoiXQslgI8



Foto: OFDb.de

Arbeitsaufträge:

Verfasse einen Lexikonartikel von 1500 bis 2000 Zeichen zum Konzept des Charismatischen Führers nach Weber.

Visualisiere anschließend die Funktionsweise des Charismas! Du kannst dabei die Form frei wählen – sei es als MindMap, mathematische Funktion oder Comic etc.

„Triumph des Willens“ ist bis heute ein sehr umstrittener Film, bereits seine Genre-Einordnung ist nicht eindeutig. Handelt es sich um einen ästhetischen Dokumentarfilm oder um reine Propaganda? Lass dich nicht aufs Glatteis führen, sondern betrachte den Film als Quelle und urteile selbst!

Mach Dich zunächst kundig zu den konkreten historischen Umstände des NSDAP-Parteitags 1934 in Nürnberg. (Wer? Wann? Wo? Warum? etc.)

Dann lautet die Leitfrage: Wie wird die Person Adolf Hitlers dargestellt und inszeniert?

Such Dir drei Szenen aus, die Dir besonders wirkungsvoll erscheinen und beschreibe sie genau: Wie sind sie aufgebaut und welche Wirkung erzielen sie beim Betrachter? Welche filmischen Mittel kommen zum Einsatz (z.B. Kameraperspektive, Einstellungsgrößen, Einsatz von Musik etc.)?

Das Drama von Dresden
(Reihe: „Schauplätze der Geschichte“)

D 2005, Regie: Sebastian Dehnhardt

Einzusehen unter:

<http://www.youtube.com/watch?v=MOHx6QLRHOU>



Foto: Broadview TV / ZDF

Arbeitsaufträge:

Lies den Text von Berek vor dem Anschauen der Dokumentation.

Achte dann besonders auf die Darstellung der Augenzeugen: Wie werden diese (filmtechnisch) dargestellt? An welchen Stellen der Dokumentation werden sie eingesetzt? Welche Wirkung wird dadurch erzeugt? Notiere Deine Ergebnisse.

Der Soldat James Ryan

(Saving Private Ryan)

USA 1998, Regie: Steven Spielberg, FSK: ab 16

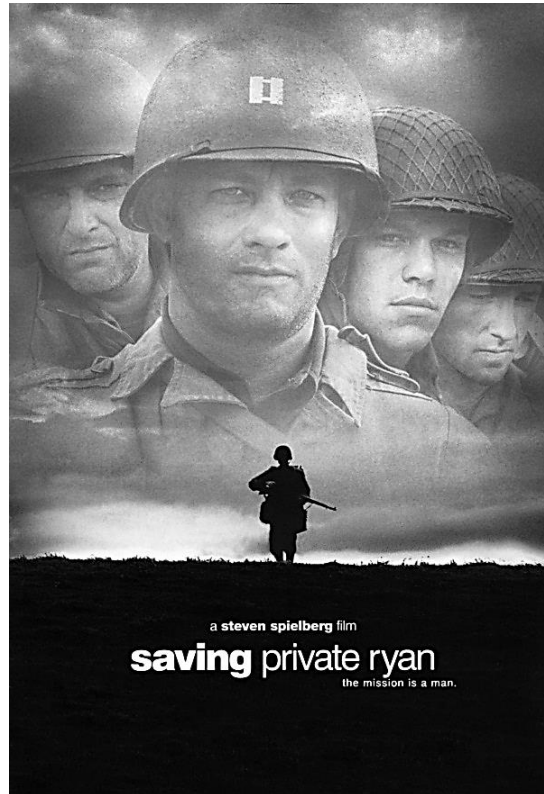


Foto: DreamWorks /
Paramount Pictures

Arbeitsaufträge:

Achte beim Schauen des Films darauf, wie die Soldaten dargestellt werden: Welche Eigenschaften, Charakteristika, Aufgaben werden ihnen zugeschrieben? Notiere Deine Ergebnisse.

Beschreibe, mit welchen filmischen Mitteln diese Charakterisierungen und Darstellungen erfolgen.

Beschreibe kurz, welche Wirkung diese Darstellungsweise (beim ersten Sehen) auf Dich hat(te).

Die Bourne Identität

(The Bourne Identity)

USA/D/TCH 2002, Regie: Doug Liman, FSK: ab 12

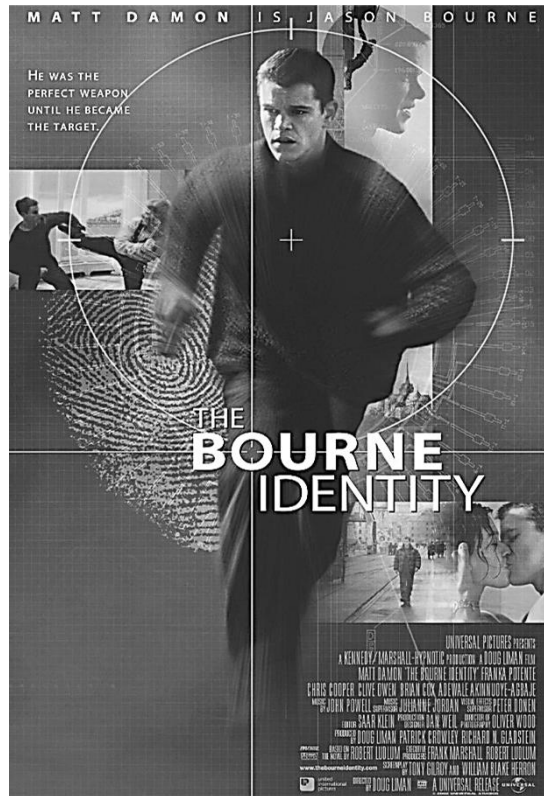


Foto: Universal Pictures

Arbeitsaufträge:

Ist Jason Bourne ein Spion?

Man könnte argumentieren, dass Bourne als Auftragskiller nicht spioniert, sondern ein (Geheim-) Agent ist, ähnlich wie James Bond. Aber „Agent 007“ spioniert doch auch, oder?

Was macht also einen Spion und was einen Agenten aus? Und wie passt Bourne in diese Schemata? Notiere Deine Argumente.

Achte beim Schauen des Films auf Bournes Gegner: Wer sind sie? Wie agieren sie (gegen ihn), welcher Mittel bedienen sie sich? Notiere Deine Ergebnisse.

In welchen Szenen werden (direkte oder indirekte) Aussagen zu Bournes Identität oder Nicht-Identität gemacht? Beschreibe, wie diese Aussagen filmisch umgesetzt werden.

In the Land of Blood and Honey

USA 2011, Regie: Angelina Jolie, FSK: ab 16

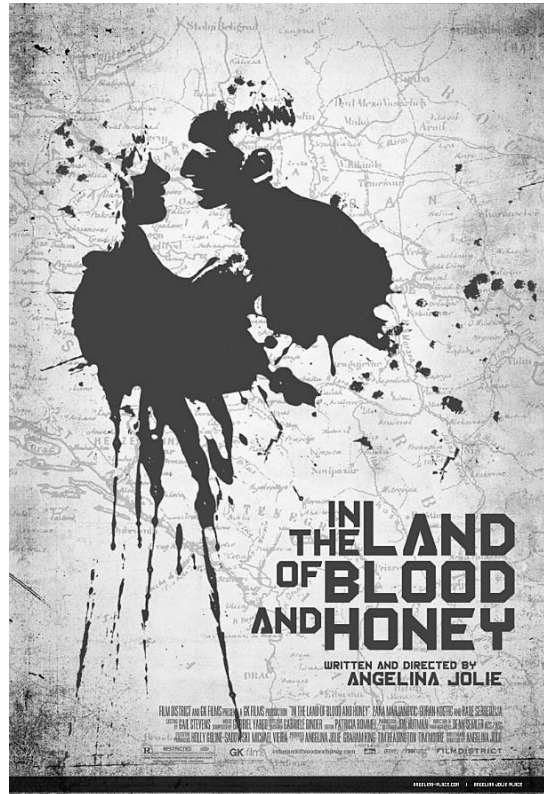


Foto: GK Films / FilmDistrict

Arbeitsaufträge:

Achte beim Schauen des Films darauf, wie Individuen und Gruppen charakterisiert und wie ihre Beziehungen zueinander dargestellt werden. Notiere Deine Ergebnisse.

Beschreibe, mit welchen filmischen Mitteln diese Charakterisierungen und Darstellungen erfolgen.

10. Hessische Schülerakademie
Oberstufe
24. August – 05. September 2014
– Lehreraus- und Weiterbildung –

Dokumentation

Herausgegeben von:
Peter Gorzolla, Cynthia Hog-Angeloni
und Birthe Anne Wiegand

Eine Veröffentlichung der

Hessischen Heimvolkshochschule
BURG FÜRSTENECK
Akademie für berufliche und
musisch-kulturelle Weiterbildung

Am Schlossgarten 3
36132 Eiterfeld

Diese Dokumentation ist erhältlich unter:
<http://www.hsaka.de>



Sie dürfen:

das Werk bzw. den Inhalt vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung — Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.



Keine kommerzielle Nutzung — Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



Keine Bearbeitung — Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.

Wobei gilt:

Verzichtserklärung — Jede der vorgenannten Bedingungen kann **aufgehoben** werden, sofern Sie die ausdrückliche Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Public Domain (gemeinfreie oder nicht-schützbar Inhalte) — Soweit das Werk, der Inhalt oder irgendein Teil davon zur **Public Domain** der jeweiligen Rechtsordnung gehört, wird dieser Status von der Lizenz in keiner Weise berührt.

Sonstige Rechte — Die Lizenz hat keinerlei Einfluss auf die folgenden Rechte:

- Die Rechte, die jedermann wegen der Schranken des Urheberrechts oder aufgrund gesetzlicher Erlaubnisse zustehen (in einigen Ländern als grundsätzliche Doktrin des **fair use** etabliert);
- Das **Urheberpersönlichkeitsrecht** des Rechteinhabers;
- Rechte anderer Personen, entweder am Lizenzgegenstand selber oder bezüglich seiner Verwendung, zum Beispiel für **Werbung** oder Privatsphärenschutz.

Hinweis — Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen alle Lizenzbedingungen mitteilen, die für dieses Werk gelten.

Die ISBN-Nummer dieser Publikation ist 978-3-910097-24-7. Sie ist bei der Verwendung anzugeben. Der Abdruck einiger Grafiken erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Springer-Verlags. Die Rechte an diesen Grafiken werden durch diese Lizenz nicht berührt.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	5
2	Grußwort	6
3	Mathematikkurs	8
3.1	Das Pentagon und das Pentagramm	8
3.2	Konstruktionen mit Zirkel und Lineal	11
3.3	Die Fibonacci-Zahlen und der Goldene Schnitt	13
3.4	Konstruktion und Anwendung des goldenen Schnitts	14
3.5	Die Goldene Spirale	16
3.6	Kettenbrüche	19
3.7	Phyllotaxis – Der Goldene Schnitt in Pflanzen	21
3.8	Platonische Körper	23
3.9	Periodizität von Kettenbrüchen	25
3.10	Penrose-Parkette	27
4	Physikkurs	31
4.1	Physik des Autos	31
4.2	Physik des Fahrrads – Stabilität und Gleichgewicht	32
4.3	Physik des Fahrrads – Luftwiderstand	34
4.4	Physik des ICE – Schienen	36
4.5	Physik des ICE – Bremsen	39
4.6	Physik des Fahrrads – Übersetzung	40
4.7	Fahrassistenzsysteme im Auto	42
4.8	Physik des Flugzeugs	44
4.9	Flugzeugtriebwerke	46
4.10	Bahnmechanik	48
5	Kurs Musikwissenschaften	51
5.1	Was ist das musikalische Werk? – Raumkunst und Zeitkunst	51
5.2	Komponist – Interpret – Rezipient: Wer hat das Sagen?	52
5.3	Interpretationsvergleich	53
5.4	Über musikalische Phänomenologie I	54
5.5	Über musikalische Phänomenologie II	55
5.6	Beethoven und das imaginäre Museum der Musik I – Konzertstätten	56
5.7	Beethoven und das imaginäre Museum der Musik II – Repertoire und Kanon	57
5.8	Was ist der Inhalt der Musik: Ausdruck von Gefühlen oder „tönend bewegte Formen“	59
5.9	Fantasieren – Kolorieren – Variieren: Alternativen zum Werkkonzept I – Corelli	60

5.10	Fantasieren – Kolorieren – Variieren: Alternativen zum Werkkonzept II – Mozart	61
5.11	Das musikalische Werk nach dem „performative turn“	62
5.12	Bach forever?	63
5.13	Schlussdiskussion	65
6	Geschichtskurs	66
6.1	Barthes	66
6.2	Filmtechnik & Heldenreise	67
6.3	Prometheus	68
6.4	Jeanne d’Arc	69
6.5	Der gute Soldat	71
6.6	Augenzeugenschaft	72
6.7	300	74
6.8	Hitler	76
6.9	Der Spion	77
6.10	Birth of a Nation	79
6.11	Ethnische Identität	80
6.12	Vampire	82
6.13	Karl der Große	84
7	Musisch-kulturelle Kurse	86
7.1	Chor	86
7.2	Kontratanz	86
7.3	Kammermusik	87
7.4	English Theatre	87
7.5	Bühnenbild	88
7.6	Theaterimprovisation	88
7.7	Italienisch	88
7.8	Musikalische Improvisation	89
7.9	Naturkunde	89
7.10	Journalismus	90
8	Abendvortrag	91
8.1	Eine kleine Geschichte der ADHS	91
9	Akademiehymne	94
10	Gästenachmittag	96
11	Pressebericht	97
12	Auszüge aus Abschlussberichten	98
13	Teilnehmende	102

6 Geschichtskurs

Mythos (Film) Geschichte

Der Film hat schon lange das Buch als primäre Sozialisationsinstanz für historisches Wissen abgelöst. Dies gilt nicht nur im biographischen Sinne (weil der Konsum von Filmen meist der schulischen Geschichtsvermittlung vorausgeht), sondern auch im quantitativen: Für die meisten Menschen bleiben Historienfilme und TV-Dokumentationen ein Leben lang wichtigste Bezugsquellen für historisches Wissen und Grundlagen für die Ausbildung ihres Geschichtsbewusstseins.

Überraschend ist, wie zögerlich sich Geschichtsdidaktik und Geschichtswissenschaft dem Medium des Films bisher gewidmet haben – dabei sind die Instrumente durchaus schon länger vorhanden: medienwissenschaftliche Methoden der Filmanalyse, strukturanalytische Ansätze der Narratologie (wie in unserem Kurs im letzten Jahr behandelt), theoretisches Rüstzeug aus der Psychologie und Semiotik und vieles mehr...

Im Kurs haben wir uns mit diesen Mitteln einem ausgewählten Aspekt der Thematik genähert: der Beziehung von Mythos und Geschichte und ihre Manifestation im Film. Grundlage waren moderne theoretische Begründungen des Mythosbegriffs, aber den Spuren des Mythischen sind wir vor allem in praktischer Analysearbeit an den Filmen nachgegangen.

Kursleitung

Dr. Peter Gorzolla, Historisches Seminar der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Rainer Burkard, M.A. Deutsche Literatur und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin

6.1 Barthes

Rainer Burkard

Roland Barthes' „Mythen des Alltag“ von 1955 gelten als Antwort auf Sartres Essay „Was ist Literatur?“, in der dieser zwischen engagierter Literatur und reiner Belletristik unterschieden hatte, die sich mit sich selbst beschäftigt. In seiner radikalen, strukturalistischen Entgegnung mit einer solchen inhaltlichen Bestimmung von Literatur räumt Barthes auf. Für ihn ist jeder Text politisch und schon durch seine Form unvermeidbar tendenziös. Zu einem Mythos, in seinem Verständnis einer bedeutungstragenden und damit wirksamen Struktur eines Textes, können daher selbst Alltagsgegenstände werden wie Plastik, die Locken von Römern im Hollywood-Film oder Brot und Wein, über die Barthes in seinem Band neben dem theoretischen Teil Miniaturen geschrieben hat. Sie alle seien politisch und manipulierten den Rezipienten, weil sie mit einem bestimmten Zweck zur Verschleierung der tatsächlichen Machtverhältnisse beitragen würden. Diese „Moral der Form“ verlangt vom Leser einen allzeit-kritischen Blick für alle deformierenden Verfahren des Mythos.

Statt ein transzendentes Substrat von Kulturen zu sein wie Göttergeschichten einer alten Hochkultur, werden für Barthes deshalb Mythen diskursiv permanent neu verhandelt. Er interessiert sich aber nicht nur als Ideologiekritiker für Mythen, sondern auch als Semiotiker. So bestimmt Barthes in „Mythen des Alltags“, auf de Saussures Analyse eines Wortes zwischen Signifikant und Signifikat aufbauend, den Mythos als ein sekundäres semiologisches System als den kleinsten narrativen Bestandteil einer Kultur. Seine Unterscheidung zwischen Form, Begriff und Bedeutung hilft dem Mythenforscher dabei, die Mythenstruktur näher zu bestimmen. Barthes' Analyseschema ist zugleich auch ein zeitliches: Wird zuerst vom Rezipienten die oberflächliche Aussage eines Mythos, seine Form, gelesen – in seinem Beispiel ein

vor der französischen Trikolore salutierender Schwarzer auf dem Coverfoto einer konservativen Zeitschrift – werde der Zeitgenosse bald das Bemühen erkennen, ein Sinnbild für die Amalgamierungskraft des französischen Empires zu schaffen und den Mythos damit auf den Begriff zu bringen. Diesem Schritt voraus gehe eine Entleerung des ursprünglichen „Sinns“ und eine „Naturalisierung von Geschichte“: Die blutigen französischen Kolonialkriege in Afrika und mit ihnen die Geschichte des europäischen Resentiments gegen andere Ethnien würden darin nicht so sehr ausgeblendet, als vielmehr überschrieben mit der verklärenden Utopie einer pseudo-harmonischen Gesellschaft.

Barthes' Mythenmodell, seine Unterscheidung zwischen einem „rechten“ und einem „linken“ Mythos, besonders aber die Beschreibung von Verfahrensweisen des rechten Mythos, haben sich für unsere Zwecke im Kurs als hilfreich erwiesen – wenn auch als einigermaßen sperrig. Der rechte Mythos versucht für Barthes Aussagen zu Wahrheiten zu machen, sie zu verewigen, indem er sie als selbstverständlich oder natürlich präsentiert. Einige dieser Verfahren haben wir deshalb eingehender diskutiert und als Werkzeuge benutzt, um genauer zu verstehen, wie die von uns gewählten Mythen im Film funktionieren. So arbeiten die meisten rechten Mythen mit der rhetorischen Figur der Tautologie, indem sie denselben Sachverhalt immer wieder umschreiben. Andere rechte Mythen exotisieren das Fremde und halten es sich durch Überzeichnung so vom Leib (etwa Russen zu Marsmenschen machen) oder trivialisieren im Gegenteil das Fremde und machen es sich ähnlich.

Barthes hilft so, den Konstruktionscharakter von Mythen offenzulegen, zugleich lehrt er aber auch, Sprache als arbiträres System von Zeichen zu verstehen, das zunächst so nüchtern wie möglich dechiffriert werden muss. Sein professionelles Misstrauen gegenüber der Produktion von Bedeutung hat sich für die Arbeit an unseren Filmen als besonders fruchtbar erwiesen.

Quellen

- Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*, Neudruck [übers. v. Horst Brühmann], 2. Aufl., Berlin 2013 [orig. 1957].

6.2 Filmtechnik & Heldenreise

Peter Gorzolla

Anhand einer detaillierten Analyse der ersten Sequenzen des „13. Kriegers“ (1999) haben wir uns in mit den Grundlagen der Filmtechnik vertraut gemacht, die uns im weiteren Verlauf des Kurses von Nutzen sein würden, v.a. Kamera (Einstellungsgrößen, Perspektiven und Bewegungen) und Montage (Schnitt, Rhythmus und Montagearten), aber auch Mise-en-Scène (hier v.a. Licht und Bild-Ton-Beziehung). Schnell wurde klar, wie sehr die uns vertraute Art des „Sehens“ und „Verstehens“ eines Films und seiner Inhalte ein direktes Produkt dieser Filmtechniken sind. Identifikation von Protagonisten, Fokussierung der Aufmerksamkeit, Stimmungen und Atmosphäre, „intuitives“ Erfassen von Beziehungen zwischen Charakteren, jegliche Emotionalität – all dies wäre ohne diese Techniken nicht oder nur ungleich schwerer zu erreichen. Und wer erst mal begriffen hat, wie solche Effekte beim Zuschauer evoziert werden, geht an die nächsten Filme deutlich aufmerksamer und kritischer heran.

Einen weiteren Zugang zum Verständnis von Spielfilmen gewannen wir durch die Auseinandersetzung mit dem Konzept der „Heldenreise“. Dieses (im Kern strukturalistische) Analysemodell ist vom Drehbuchautor Christopher Vogler auf Grundlage der Arbeit des Mythologen Joseph Campbell ursprünglich als Handreichung zum Verfassen erfolgreicher Drehbücher geschrieben worden. Nichtsdestotrotz ist die Heldenreise heute nicht nur Pflichtlektüre in Hollywood, sondern ebenso für jeden Wissenschaftler, der

sich ernsthaft mit der Analyse von Spielfilmen beschäftigt. Das Modell identifiziert typische und wiederkehrende Strukturelemente, die wir in Tausenden von literarischen oder cineastischen Erzählungen vorfinden können. In den Blick genommen haben wir in der Sitzung v.a. die typischen Entwicklungsphasen der Heldenreise sowie einige Figurenfunktionen im „13. Krieger“. Der Film entpuppte sich dabei als beinahe idealtypische Heldenreise, jedoch mit einigen strukturellen Reduplikationen und Redundanzen – und einer fast vollständigen, versteckten zweiten Heldenreise im Hintergrund, die man erst sieht, wenn man weiß, wonach man suchen muss. Auch diese neugewonnene Analysekompetenz unterstützte also ein aufmerksames und kritisches Betrachten unserer Filmquellen im Kurs.

Quellen und Literatur

- Sabine MOLLER: Movie-Made Historical Consciousness, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 64 (2013) 7/8, S. 389-404.
- Gerhard TEUSCHER: Filmanalyse, in: *Praxis Geschichte* 5 (2006), S. I-IV.
- *Der 13. Krieger* (1999, Regie: John McTiernan) [orig. *The Thirteenth Warrior*].
- Christopher VOGLER: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2010 [orig. 1992].

6.3 Prometheus

Rainer Burkard

Prometheus, wörtlich übersetzt der Vorausdenkende, ist schon am griechischen Götterhimmel keine ganz gewöhnliche Gestalt. An keiner Figur hat sich unsere Moderne derart entzündet: von Coleridge bis Hughes, von Shelley (der Titel ihres berühmten Buchs heißt vollständig: „Frankenstein oder der moderne Prometheus“) bis Heiner Müller und Ridley Scott. Dabei ist Prometheus älter als die griechischen Götter. Als Titan half er laut Hesiod gegen seine eigene Familie den jungen Göttern um Zeus an die Macht. Nur dankte Göttervater Zeus Prometheus diese Hilfe nicht. Weil Prometheus sich der Menschen erbarmt hatte, für die die neuen Götter nicht viel übrig haben, und ihnen aus dem Olymp das Feuer stiehlt, lässt ihn in der griechischen Mythologie Zeus an einen Felsen schmieden, wo ein Adler ihm an der immer nachwachsenden Leber frisst. Hier setzt Aischylos' Drama ein. Verschiedene Personen, die Prometheus am Felsen besuchen, werfen neues Licht auf diese komplexe Figur.

Während sich der Geschichtskurs mit Geschichts-Mythen beschäftigt hat, die in Filmen reflektiert werden, wollten wir in der ersten inhaltlichen Sitzung eine Figur des griechischen Mythos vorstellen, von der auch das 21. Jahrhundert fasziniert zu werden nicht aufgehört hat.

Zunächst untersuchten wir die erste narrative Darstellung der Neuzeit, ein sogenanntes „canzone“, ein Bild gemalt für eine Hochzeitstruhe Adliger von Piero di Medici 1505. Di Medici modelliert Epimetheus, den Bruder des Prometheus, in der linken Bildhälfte als schwächlichen und ungeschickten Bildhauer, dessen Versuch einen Menschen zu schaffen kläglich scheitert, während in der rechten Bildhälfte sein Bruder Prometheus wohlgefällig Göttin Athene neben ihm auf sein Werk verweist, das Michelangelos „David“ als Vorbild gedient haben könnte: eine strahlende menschliche Statue, den rechten Zeigefinger in die Luft gestreckt und in der Mitte des Bildes platziert, die zum Musterbeispiel des „homo civilis“ wird. Diskutiert wurde im Folgenden über die Instrumentalisierung des Prometheus-Bildes in der Renaissance. Statt des heroischen Verlierers, der am Fels verendet, steht jetzt der Zivilisator Prometheus im Zentrum, der die Menschheit, die er selbst geschaffen hat, goldenen Zeiten entgegenführt.

Nach dieser Einleitung stand in der Doppelstunde aber die selbstständige Bearbeitung zweier deutscher Prometheus-Texte im Zentrum. In Goethes Ode „Prometheus“ spricht ein stürmischer und drängender

Prometheus, vor allem aber ein stolzer: Diese Figur hat seine Fesseln selbst aufgebrochen, er macht sich über die Götter lustig, vor allem aber ist er hier bereits ein Aufklärer, der die Götter als Projektion der Menschheit entlarvt, als Scheinhimmel, der nur durch den Akt der Devotion überhaupt noch existiert. Goethes Behandlung des Mythos erzählt über dessen eigene Aufbruchszeit mindestens so viel wie über die griechische Antike. Die Schüler arbeiteten sich in drei Gruppen an diesem einflussreichen Gedicht der deutschen Literaturgeschichte ab. Die einen hatten den Auftrag, das Gedicht zu vertonen – in einem Wechsel von chorischen und solistischen Einsätzen und begleitet von Rhythmusinstrumenten gelang ihnen eine lebendige wie eigenständige Interpretation. Die zweite Gruppe spielte ein Gesellschaftsspiel der Goethe-Zeit nach, indem sie das Gedicht in drei „Tableau Vivants“ zerlegten, jener Darstellung einer Szene durch lebende Personen. Mit drei Personen, nämlich Zeus, Prometheus und einem Vertreter der Menschheit, zeichneten sie genau den wachsenden Zorn des Prometheus, die Blasiertheit des Zeus und die Abhängigkeit des Menschen nach. Die dritte Gruppe schließlich verlängerte Goethes Mythos-Bearbeitung in die moderne Kunst. Auf Max Klingers Radierung „Prometheus nach seiner Befreiung“ hockt Prometheus, frisch durch Herkules von den Fesseln gelöst, verzweifelt da und bedeckt sich das Gesicht mit den Händen. Ob aus Traurigkeit angesichts des miserablen Zustands seiner eigenen Schöpfung (links neben der Felsklippe sieht man eine im Meer untergehende Menschengruppe) oder ob aus Angst vor einer unsicheren Zukunft, bleibt unklar.

Noch einen Schritt weiter geht Franz Kafka in den 14 Zeilen, die er über den Prometheus-Mythos geschrieben hat. Er bringt den Mythos gewissermaßen zu einem Ende. Geschickt lässt er die „vier Sagen“, die von Prometheus berichten, gegeneinander laufen und betont damit ein Wesensmerkmal des Mythos: dass hier nämlich verschiedene Narrative nebeneinander bestehen, dass es „den Prometheus“ nicht gibt und dass der Mythos „wahr“ ist und zugleich nur eine Geschichte. Wir haben uns nach 15-minütiger Diskussion am Ende im Felsgebirge des Textes verirrt. Kafka hätte sich wohl darüber gefreut.

Quellen

- Johann Wolfgang GOETHE: Prometheus, in: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., Bd. 1: *Gedichte und Epen*, 5. Aufl., textkrit. durchg. und komm. v. Erich TRUNZ, Hamburg 1960, S. 44-46.
- Franz KAFKA: [Prometheus], in: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost SCHIL-LEMEIT, Frankfurt 2002, S. 69-70.

6.4 Jeanne d’Arc

Viktor Warkentin
Betreuerin: Cathryn Kreher

Konstruktion und Variation von Mythen am Beispiel der Jeanne d’Arc

Die historische Figur der Jeanne d’Arc wird in den Quellen ganz unterschiedlich dargestellt – mal wird sie als Heilige verehrt, mal als Ketzerin verflucht. Doch wer war Jeanne? Auf diese Frage können wir als Historiker nicht mit Gewissheit antworten, da es einfach zu viele widersprüchliche Antworten gibt – und so bleibt Jeanne für uns immer auch ebenso Mythos wie historische Persönlichkeit.

Um einen Zugang zum Mythos der Jungfrau von Orleans zu gewinnen, können wir uns am Mythensystem von Dietmar Rieger orientieren. Er operiert mit drei Hauptbegriffen: Prämythos, Submythos und Dachmythos. Der „Submythos“ beschreibt einen der vielen Mythen, die Jeanne thematisieren. Zum Beispiel können wir uns den Mythos der royalistischen Jeanne als Submythos denken, ebenso

wie den der Märtyrerin, der Visionärin, usw. Dabei sind diese Mythen auch oft voneinander abhängig, sie können aufeinander aufbauen oder sich bekräftigen. Sie sind mehr oder weniger eng miteinander vernetzt.

Speziell dieser starke Zusammenhang ist für Historiker interessant zu betrachten, da dieser Bezug der Submythen zu anderen „älteren“ Mythen für jeden Mythos in gewisser Weise vorhanden ist. Das heißt, wir haben eine Art „Prämythos“, der für andere Mythen Beförderer und geistiger Ideengeber ist. Bezüglich Jeanne haben wir hier zum Beispiel die angebliche Merlin-Prophezeiung, nach der Frankreich durch eine Jungfrau errettet werde. Auf diesem Prämythos bauen z.B. alle zeitgenössischen Mythen, welche bereits oben beim Submythos erwähnt worden sind, auf.

Riegers Begriff für diesen Komplex aus Wechselwirkungen der Prä- und Submythen ist der „Dachmythos“. Als Mythos an sich existiert dieser nicht und wird so nicht greifbar, lediglich als Konstrukt, das die Submythen umfasst. Mit dem „Dachmythos Jeanne“ konfrontiert, betrachtet der Historiker den gesamten Diskurs, welcher durch die verschiedenen Jeanne-bezogenen Submythen zustande kommt. Das ganze System ist im ständigen Wandel und stetig diversen Einflüssen von außen und untereinander unterlegen. Einfacher gesagt sind also die bereits genannten inneren Wechselwirkungen und die Einbindung in den Diskurs die Ursache für eine stetige (Weiter-)Entwicklung unseres Bildes von „Jeanne“ und unserer Narrative über sie.

Vergleichen wir Riegers Mythenstrukturierung mit der von Barthes, stellen wir fest, dass dieser sich lediglich mit den Diskursen um und zwischen Riegerschen Submythen beschäftigt. Das weiterführende System Riegers des Dachmythos ist für Barthes' Verständnis nicht von Belang, weil dieser seinen Fokus auf die Dekonstruktion des einzelnen Submythos richtet.

Wenn wir uns mit diesem Wissen dem Film „Johanna von Orleans“ von Luc Besson widmen, stellen wir fest, dass auch die hier dargestellte Jeanne lediglich einen Submythos darstellt. Es ist ein Ausschnitt, der uns präsentiert wird, während wichtige Wechselwirkungen und alternative Darstellungen nicht eingebracht werden. Es findet „Komplexitätsreduktion“ statt. Spielfilme sind narrativen Erzählregeln unterlegen, daher sind sie in ihrer Kapazität eingeschränkt und erreichen in der filmischen Darstellung ihre Grenzen. Um die Funktion eines Spielfilms zu gewährleisten, ist es daher nicht möglich, in einem solchen die gesamte Komplexität und Widersprüchlichkeit der Jeanne aufzuzeigen, man muss sich auf einen leicht verständlichen Mythos beschränken – oder genauer: die Darstellung auf diesen reduzieren.

Besson warb (im Booklet nachzulesen) für seinen Film damit, er habe die „historische Jeanne“ dargestellt. Doch wie wir gerade festgestellt haben, stellte auch er nur einen Teil des Mythensystems dar – und zudem auch noch einen kleinen. „Historisch“ ist ausschließlich Bessons Informationsrecherche zum Kontext: konkrete Zahlen der damaligen Brustplatten, Schwerter und Helme, exakte Nachbauten der Schlachtverhältnisse... Auch dieses Versprechen des Historischen ist also einem ganz speziellen Narrativ unterstellt und nicht gleichzusetzen mit der wissenschaftlichen Arbeit eines Historikers.

Zusammenfassend: Die Mythenträgerin Jeanne d'Arc ist an ein sehr komplexes System aus Mythen gebunden. Ein solches Konstrukt muss vereinfacht werden, um einem Konsumenten als (bewegtes) Bild nutzbar gemacht werden zu können.

Quellen und Literatur

- *Johanna von Orléans* (1999, Regie: Luc Besson) [orig. *The Messenger: The Story of Joan of Arc*].
- Dietmar RIEGER: Geschichte und Geschichtsmythos. Einige Überlegungen am Beispiel der Jungfrau von Orléans, in: *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, hg. von Stephanie WODIANKA (Media and Cultural Memory 4), Berlin 2006, S. 17-30.

6.5 Der gute Soldat

Isabelle Teister
Betreuer: Paul Alke

Cinema of Immersion und der Mythos vom guten Soldaten

Krieg ist ein Zustand, den Menschen, die nicht an ihm beteiligt waren, nicht nachempfinden können. Dennoch machen sich die meisten ein Bild von ihm: aus den Nachrichten etwa oder aus Hollywoods Kriegsfilmern.

Auf der Suche nach dem Mythos des „guten Soldaten“, nach dessen Eigenschaften und Repräsentationen, wollten wir uns seiner Welt annähern. Deshalb führten wir die Beteiligten mit einem Experiment in die Sitzung ein: Mit verbundenen Augen wurden sie durch einen Parcours über Stock und Stein und unter lautem Trommelfeuer geführt. Daraufhin wurden sie in einer Simulation des filmischen „Drill-Sergeant“-Topos in voller Lautstärke angebrüllt. Bei der anschließenden Reflexion wurde klar, dass die Kursteilnehmer eine völlig unbekannte und neue Situation erlebt hatten. Sie berichteten von ganz unterschiedlichen Emotionen: von zeitweiligem Orientierungsverlust und Beklemmung bis hin zum Nervenkitzel der Neugierde. Bemerkenswert waren die Reaktionen beim Anschreien. Diejenigen, welche die Simulation sehr intensiv erlebt hatten, berichteten von einem anhaltenden, geradezu körperlichen Eindruck jenseits ihrer rationalen Einschätzung der Situation. Während alle die Simulation als solche zwar erkannten, schaltete sich bei vielen trotzdem eine Art „Kontrollinstanz“ mit dem Gedanken ein, man müsse sich diese Bloßstellung nicht bieten lassen. Oftmals kamen die Emotionen – mit ungutem Gefühl und Lachen – erst zum Vorschein, als die Situation bereits überstanden war.

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen haben wir über die Frage debattiert, inwiefern Krieg im Film realistisch dargestellt werden könne. Dabei half ein Zitat des Hollywood-Regisseurs Samuel Fuller, demzufolge man realistische Filme über Liebe oder Arbeitslosigkeit drehen könne, nicht aber einen realistischen Kriegsfilm. Fullers Ansicht wurde kontrovers diskutiert. Der Fokus lag auf der mangelnden Kriegserfahrung bei Produzenten und Rezipienten. Weder könnten Schauspieler solche Erlebnisse wirklich imitieren, noch könnten Zuschauer sie wirklich nachvollziehen. Beide handelten in sicheren Räumen, für beide bliebe der Zustand des Krieges abstrakt. Das gleiche könne jedoch auch für die Geschichte eines Arbeitslosen gelten: Als Schüler wird man in der Regel selbst noch nicht arbeitslos gewesen sein. Dennoch spiele sich der Themenkomplex „Arbeitslosigkeit“ in einem uns bekannten System ab, dessen Normen wir nutzten und innerhalb dessen wir Handlungen einschätzen und berechnen könnten. Der Krieg aber besitze sein eigenes System, mit uns fremden Regeln.

Wie wird nun der Krieg im Film „Der Soldat James Ryan“ inszeniert? Dem Hollywoodstreifen wurden durchaus authentische Momente zugeschrieben, die allerdings durch eine große Portion amerikanischen Patriotismus konterkariert würden. Neben der Anfangs- und Schlusszene, in denen eine große amerikanische Flagge vor blauem Himmel im Wind weht, verstärkten auch die als heroisch empfundene Musik und die Darstellung amerikanischer Soldaten als opferbereite Helden diesen Eindruck.

Die „Authentizität“ des Films und anderer des gleichen Genres wird durch spezifische Filmtechniken erreicht, die unter dem Begriff des „Cinema of Immersion“ („Kino des Eintauchens“) gesammelt werden. Da „Saving Private Ryan“ vor allem für seine Anfangsszene – eine Reinszenierung der alliierten Landung an Omaha Beach – bekannt ist, haben wir diese näher untersucht. Es fällt auf, dass die Kamera wackelt, die Soldaten begleitet, sogar mit ihnen unter Wasser taucht und dem Zuschauer somit den Eindruck vermittelt, er sei mitten im Geschehen und blicke sich selbst hektisch im Kriegsgetümmel um. Dieser Effekt wird durch harte Schnitte unterstützt, die Blinzeln simulieren. Wenn die Kameraperspektive hinter die Schulter eines deutschen Maschinengewehrschützen wechselt, scheint es nun so, als hätte das Publikum selbst die Hand am Auslöser – und einige Teilnehmende beschrieben den Reflex, nicht schießen zu wollen.

In einer anderen Szene steht Captain John H. Miller (Tom Hanks) gegen Ende des Films im Mittelpunkt, der durch eine nahe Explosion sein Gehör kurzzeitig verliert. Der Ton ist nahezu ausgeblendet, Geräusche sind nur gedämpft zu vernehmen. Der Zuschauer übernimmt durch diese Effekte die Perspektive des Protagonisten. Die physische Beteiligung des Zuschauers steht im Zentrum des „Cinema of Immersion“, und „Saving Private Ryan“ ist ein Paradebeispiel für dessen Techniken.

Die heroische Darstellung amerikanischer Soldaten hat Auswirkungen über den Film hinaus. Angesichts der vielfachen militärischen Engagements der USA scheint dem amerikanischen Verteidigungsministerium an einem wohlwollenden Porträt gelegen zu sein. Die Befreiung Europas im Zweiten Weltkrieg und der damit verbundene militärische wie moralische Sieg dienen dem US-Militär weiterhin als wichtiger Leitfaden in seinen Planungen. Seither hieß die grundlegende Strategie zahlenmäßige und vor allem technische Überlegenheit im Kampf und anschließende zivile und stabilisierende Maßnahmen. Denkt man an die amerikanischen Kriege in Korea, Vietnam, Afghanistan und dem Irak, scheint diese Strategie infrage gestellt. Skandale wie die Misshandlung und Folter von irakischen Gefangenen durch US-Militärpersonal in Abu-Ghuraib haben auch im Bild des guten Soldaten tiefe Spuren hinterlassen. Indem „Saving Private Ryan“ den heroischen Sieg der USA und ihre guten Soldaten publikumswirksam zelebriert, ist er Träger eines wirksamen Narratives, das benutzt wird, die fortwährenden Kriege der Vereinigten Staaten zu rechtfertigen.

Und was ist ein guter Soldat? Der Film gab uns keine eindeutige Antwort. Bei der assoziativen Sammlung von Eigenschaften wurden neben „soldatischen“ Eigenschaften vor allem „menschliche“ genannt. Hierbei fiel auf, wie schwierig es sein kann, nicht normativ zu denken und eigene Wertevorstellungen in einen wesensfremden Kontext zu projizieren. Den guten Soldaten gibt es nicht, es kommt auf die Perspektive an, in ihm eine funktionierende Kampfeinheit oder einen moralischen Bürger in Uniform finden zu wollen. So muss der gute Soldat vorerst ein Mythos bleiben.

Quellen und Literatur

- *Der Soldat James Ryan* (1998, Regie: Steven Spielberg) [orig. *Saving Private Ryan*].
- Il-Tschung LIM: *Die Spionage, der Krieg und das Virus. Populäres Globalisierungswissen im zeitgenössischen Hollywood-Kino*, München 2012.

6.6 Augenzeugenschaft

Caroline Becker
Betreuerin: Julia Wirth

Funktion und Inszenierung von Augenzeugen in historischen Dokumentationen

Die Dokumentation „Das Drama von Dresden“ erzählt die Ereignisse der Bombardierung Dresdens während des Zweiten Weltkriegs in der Nacht vom 13. Februar 1945 und beschränkt sich dabei ausschließlich auf die Zeit unmittelbar vor und während der Bombardierung. Sie gibt somit nur einen Ausschnitt der Gesamtsituation des Krieges wider. Den Kern der Dokumentation bilden die Aussagen zahlreicher Zeitzeugen, die von traumatischen Erlebnissen wie dem Feuersturm, dem Abwurf von Phosphorbomben, dem Verlust von Familienangehörigen oder Tieffliegerangriffen am Elbufer berichten. Historiker aber widersprechen einigen dieser Aussagen, insbesondere der Möglichkeit von Tieffliegerangriffen, seit vielen Jahren. Diesem Widerspruch zwischen den Aussagen von Historikern und Zeitzeugen nachzugehen, war Leitfrage der hier behandelten Sitzung.

Von Beginn an legt „Das Drama von Dresden“ einen Fokus auf die Verzweiflung und das Leid der Menschen in Dresden während der Bombardierung. Die Deutschen werden als Opfer des Krieges dargestellt und die filmischen Mittel wie auch die dramatische Musik, die Verteilung der Redezeiten oder der überlappende Einsatz von Archivmaterialien und Spielszenen zur Untermalung der Zeitzeugenaussagen betonen und verstärken die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen. Schon nach kurzer Zeit ist es dem Zuschauer durch die Art der Schnitte kaum noch möglich, zwischen echten und nachgestellten Aufnahmen und Fotos zu unterscheiden. Gleichzeitig wird durch die verschiedenen Zeitzeugen und deren individuelle Geschichten ein breites Zuschauerspektrum angesprochen, da sämtliche Facetten des Leides von der Mutter, die ihr Baby weggeben muss, über das Kind, welches seine blinden Eltern zurücklässt, bis zur Trennung eines jungen Liebespaars aufgezeigt werden.

Aussagen von Zeitzeugen werden von Historikern jedoch immer wieder als problematisch angesehen. Dies wird auch in der Dokumentation deutlich, als der letzte Angriff der Alliierten beschrieben wird, an dem Tiefflieger gezielt Jagd auf Zivilisten gemacht haben sollen. Wissenschaftliche Erkenntnisse wie auch der Kommentator der Dokumentation widersprechen dem jedoch. Wie die Historiker Götz Bergander und Helmut Schnatz seit 1977 detailliert gezeigt haben, wäre es für die die Flugzeuge bei ihrer Flughöhe und ihrer Treibstoffsituation aufgrund des Wetters und der Nähe zur Reichweitengrenze äußerst riskant gewesen, Angriffe im Tiefflug durchzuführen. Zudem finden sich in den Aufzeichnungen der Alliierten keinerlei Informationen oder Befehle zu derartigen Angriffen an jenem Morgen. Im Gegenteil befanden sich die Geschwader, von denen berichtet wird, zur Zeit des Angriffs gar nicht in Dresden, sondern waren in Luftkämpfe in verschiedensten Gebieten Deutschlands verwickelt.

Die Berichte über Tieffliegerangriffe verbreiteten sich trotzdem sehr schnell in der Bevölkerung. Deren Angst vor Phosphorbomben und Tieffliegern, die bewusst von den Alliierten geschürt worden war, um den Kriegswillen des deutschen Volkes zu brechen, war groß. Vor diesem Hintergrund, auch in Anbetracht der an anderen Orten tatsächlich stattfindenden Tieffliegerangriffe und der traumatischen Erlebnisse zuvor, traf das Gerücht auf fruchtbaren Boden – und wird bis heute immer wieder verteidigt. Aus dieser Betrachtung ergeben sich für uns also folgende Fragen: Kann man Zeitzeugen wirklich trauen? Und inwiefern sagen Zeitzeugen die „Wahrheit“?

Mathias Berek stellt wie andere Historiker die Glaubwürdigkeit von Erinnerungen grundsätzlich infrage, indem er auf den Prozess des Erinnerens sowie die Faktoren, die diesen beeinflussen, hinweist. Der Prozess des Erinnerens sei eine kognitive Operation und ein aktiver Vorgang, bei dem ein Mensch vergangene Wahrnehmungen lediglich reproduziere. Beim Erzählen von Geschichten passe er dann das, was er erzähle, an die Erwartungen seines Publikums an und beseitige mögliche Widersprüche, stelle kausale Zusammenhänge her und deformiere somit die Erinnerung. Insbesondere die Zuordnung von Erinnerungen zu deren Entstehungszusammenhang sei anfällig für solche Veränderungen und Manipulationen. Angewendet auf „Das Drama von Dresden“ stellen diese Forschungsergebnisse somit den Wahrheitsanspruch der Zeitzeugen, der durch die filmischen Mittel so klar verteidigt wird, in Frage. So waren viele der Zeitzeugen 1945 noch Kinder oder Jugendliche, deren Wahrnehmung des Krieges nicht mit der von Erwachsenen verglichen werden kann und die zusätzlich stark traumatisiert waren.

Produziert Augenzeugenschaft damit einen Mythos? Diese Frage muss im Zuge der Sitzung klar bejaht werden. Warum sich die Dokumentation trotz wissenschaftlicher Erkenntnisse dem Medium der Zeitzeugen und deren dramatischer Inszenierung bedient hat, zeigen die hohen Zuschauerzahlen, aber auch eine Reihe von Amazon-Rezensionen der Dokumentation. In diesen werden immer wieder empörte Stimmen laut, die den wenigen quellenkritischen Ansätzen des Filmes widersprechen und auf der Glaubwürdigkeit der Augenzeugen beharren. Hier wird also deutlich, wie stark die filmischen Mittel das Publikum beeinflussen und dazu beitragen, dass die von der Dokumentation vermittelte Opferrolle auch auf den Zuschauer übertragen wird. Schlussendlich zeigt die Analyse des „Dramas von Dresden“ damit nicht nur, dass man dem Wahrheitsanspruch von Zeitzeugen grundsätzlich misstrauen sollte.

Man sollte vielmehr grundsätzlich Dokumentationen misstrauen, die ihren eigenen Zeitzeugen nicht misstrauen und die durch filmische Mittel darauf abzielen, unter Verzicht auf einen kritischen Umgang mit historischen Quellen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zugunsten von Zuschauerzahlen weiter zu verwischen.

Quellen und Literatur

- *Das Drama von Dresden* (aus der Reihe „Schauplätze der Geschichte“ von Guido Knopp) (2005, Regie: Sebastian Dehnhardt).
- Mathias BEREK: *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*, Wiesbaden 2009.

6.7 300

Dalila Truchan

Die Geschichte der 300 wird von antiken Geschichtsschreibern wie Herodot, Thukydides und Diodor überliefert: 300 Spartaner und einige Thespier und Thebaner unter Führung des spartanischen Königs Leonidas stellten sich an einem Engpass, den Thermopylen, der übermächtigen Armee des persischen Königs Xerxes entgegen und starben dort den Helden-/Opfer-/Tod. Der Mythos beinhaltet eine Darstellung von patriotischem Heldentum bis zur Selbstaufopferung und vermittelt uns das Bild mutiger und unbeugsamer Krieger. Wir untersuchten den Mythos in einigen aktuellen Manifestationen: in Görings Appell an die Wehrmacht von 1943, in der Graphic Novel „300“ (1999) von Frank Miller sowie dem darauf basierenden Film von Zack Snyder (2006).

Der Mythos bietet ein typisches Beispiel für Barthes' „Naturalisierung von Geschichte“. Im Diskurs erscheinen die Spartaner als ein „Volk“, das sein gesamtes gesellschaftliches Leben dem Kriege und dessen Vorbereitung widmet. Erzeugt wird ein Bild von „den Spartanern“, welches schon immer so gewesen ist und darum auch keine Notwendigkeit eines Hinterfragens mit sich bringt. Die gesamte „reale“ Historie Spartas wird „entleert“, einzig der Bezug auf das Kriegertum bleibt erhalten. Diese Komplexitätsreduktion sowie die allmähliche diskursive Verfestigung des Bildes der 300 lässt ihr Handeln und ihre Motive „natürlich“ im Sinne einer logischen Folge erscheinen: Weil Spartaner nun einmal so sind, wie sie sind, können sie auch nur so in dieser Situation handeln.

Von besonderer Bedeutung ist, dass der Mythos der 300 ein Opfermythos ist. Als dieser wurde er in der Vergangenheit immer wieder aufgegriffen und (besonders in der NS-Zeit) instrumentalisiert. Im „Appell an die Wehrmacht am 10. Jahrestag der Machtergreifung“ bezieht Hermann Göring das Handeln der 300 auf die Schlacht von Stalingrad. Die Analyse von Görings Mythen(re)produktion macht deutlich, dass die Mythenstruktur weitgehend erhalten bleibt: Die 300 bleiben ein Opfermythos, wie wir ihn auch bei Herodot vorfinden. Es geht um den Kampf und die Opferbereitschaft für eine Sache, ein Ideal und ein Land. Durch den Opfertod für ein höheres Ziel wird die Niederlage in einen Sieg verwandelt. Damit werden die Krieger bzw. Soldaten zu Helden und zum Vorbild für die Nachwelt, welche dadurch mobilisiert werden soll. Entscheidender Unterschied zwischen Görings Rede und anderen Darstellungen des 300-Mythos ist lediglich, dass wir inzwischen die NS-Ideologie als Motiv für die Opferbereitschaft zurückweisen. Wir rezipieren anders, die Struktur des Mythos bleibt aber gleich.

Das zeigt sich umso deutlicher beim Blick auf eine andere, „zeitgemäßere“ Darstellung des Mythos: Statt nationalistischer oder rassistischer Motive geht es hier um die Errettung des westlich-rationalistischen Abendlandes vor dem orientalischen Despotismus. Die Abwehrkämpfe der Griechen gegen

übermächtige Perser werden dabei als weichenstellend für eine europäische Sonderentwicklung (und spätere Sonderstellung) in der Welt verstanden. In der Darstellung von Miller und Snyder steht die Verteidigung von „law, justice and reason“ im Mittelpunkt – westliche Werte, welche in unserer Gesellschaft eine Identifikation des Rezipienten ermöglichen. Trotzdem bleibt die Grundstruktur des Mythos unverändert: Stolze und unbeugsame Spartaner sterben aus einer inneren, wertbestimmten Motivation heraus den Opfertod; durch die Tugenden von Tapferkeit, Gehorsam, Disziplin und nicht zuletzt „Vaterlandsliebe“ wird die totale Vernichtung zu einem Opfer und damit in einen „moralischen“ Sieg umgedeutet. Aber gerade weil *wir* heute sicher *nicht* glorreich im Kampf sterben wollen, macht das die Frage so interessant, weshalb dieser antike Stoff in der Gegenwart immer noch erfolgreich sein kann.

Für einen Antwortversuch müssen wir den Blick zu den Darstellungsweisen des Mythos wenden: „Moralischer Sieg“, Tapferkeit, Unbeugsamkeit usw. verweisen auf ein aus der Rhetorik bekanntes Stilmittel zur Verstärkung des Mythos: den Pathos. Christian Schmitt beschreibt diesen als „ein(en) wirkmächtige(n) Produzent(en) gesellschaftlicher Wirklichkeiten. Ob man nun die ›Achsen des Bösen‹ beschwört oder mit Slogans à la ›Du bist Deutschland‹ die Nation noch einmal zu aktivieren versucht: Zur Konstruktion kollektiver Identitäten, der Herstellung von Feindbildern und gemeinschaftsstiftenden Sinn- und Wertehorizonten eignet sich auch im 21. Jahrhundert kaum eine Form der Rede so sehr wie die pathetische.“ Über die Jahrhunderte hat der Pathos beständig den Mythos der 300 getragen (oder ausgemacht?), und insbesondere Snyders Film zeigt auf, wie problematisch das werden kann: Seiner pathetischen Überhöhung von spartanischer Tugendhaftigkeit gegenüber persischer Perversion wurden von Kritikern latent faschistoide Züge beigemessen; es entstanden sogar politische Spannungen zwischen den USA und dem Iran, welche der Vereinfachung der Handlung geschuldet sind.

Demgegenüber ist Millers Graphic Novel ebenso pathetisch (Snyders Bilder von Tugendhaftigkeit und Perversion sind ihr detailgetreu entnommen!), sie erscheint dennoch keineswegs simpel, da Miller den Pathos konsequent ironisch bricht. Die Grausamkeit, mit der die Spartaner den Persern gegenüber treten, unterscheidet sich kaum vom Umgang untereinander. Die Krieger sind so von ihrem Körperideal besessen, dass sie unaufhörlich trainieren. Die autoritätshörigen und militaristischen Spartaner sollen nach Leonidas' Willen für Freiheit und Vernunft kämpfen. Und obwohl die Krieger das Konzept gar nicht richtig verstehen, ziehen sie freudig dafür in den Tod – während Leonidas deutlich macht, dass Kampf und sicherer Tod nicht optional sind, kein Heldentum aus freien Stücken, sondern einer auf Befehl. Die 300 der Graphic Novel sind nach Anna Pawlak von einer Selbst- und Fremdgewalt beherrscht, die unser moralisches Empfinden wie das gängige Bild von Heldentum hinterfragt. Wenn sie darum bescheinigt, dass innerhalb der Rezeptionsgeschichte des 300-Mythos' der Populärkultur eine bedeutende Rolle zukommt, können wir das so nur bestätigen.

Quellen und Literatur

- *300* (2006, Regie: Zack Snyder)
- Frank MILLER, Lynn VARLEY: *300*, Dark Horse Comics 1999.
- HERODOT: *Historien*, hg. u. übers. v. Josef FEIX, Düsseldorf/Zürich 2004 [Buch VII].
- Anna PAWLAK: Leonidas zwischen Heldentod und medialer Auferstehung. Zur (De-)Konstruktion eines antiken Heroen in Film und Comic der Gegenwart, in: *Kritische Berichte* 1/2011: Superhelden, S. 34-50.
- Christian SCHMITT: *Kinopathos. Große Gefühle des Gegenwartsfilms* (Deep Focus 8), Berlin 2009.

6.8 Hitler

Sidonie Stumpf
Betreuerin: Nina Quandt

Charismatische Führerschaft nach Weber und ihre Inszenierung in Riefenstahls „Triumph des Willens“

In Leni Riefenstahls Film „Triumph des Willens“ (1935) sind verschiedene Huldigungen des Volkes an den Führer Hitler visualisiert. Das Volk strahlt, reckt sich zu seinem erhöht positionierten Führer empor, sie jubeln ihm zu. Doch wie funktioniert diese Beziehung zwischen charismatischem Führer und Volk?

Max Webers Konzept der charismatischen Herrschaft ist ein soziologisches Modell, das die soziale Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschten beschreibt und 1921 erstmals in „Wirtschaft und Gesellschaft“ postum veröffentlicht wurde. Grundannahme Webers ist es, dass das Volk eine krisenhafte Situation erfahren haben muss, damit daraus eine besondere Beziehung zwischen Volk und Führer entstehen kann. Dieser Führer müsse alte Traditionen stürzen, um Neues zu schaffen.

Laut Weber kann man kein Charisma „besitzen“, sondern es nur von seiner Gefolgschaft durch „Zuschreibung“ erhalten. Diese Vorstellung weicht stark von unserem heutigen, umgangssprachlichen Verständnis des Wortes „Charisma“ ab, welches eher davon ausgeht, dass eine Person eine besondere Form der Anziehungskraft besitzt und „ausstrahlt“. Charisma ginge demnach von einer besonderen Person aus – nach Weber verhält es sich jedoch genau anders herum: Das Volk spürt Vertrauen zu seinem Herrscher, setzt Hoffnung in ihn und spricht dieser Person somit Charisma zu. Dadurch, dass die Beherrschten den Herrscher anerkennen, legitimieren sie dessen Herrschaft. Charisma zeigt somit eine Wechselwirkung zwischen Herrscher und Beherrschten. Des Weiteren kann eine charismatische Herrschaft nach Weber nur bestehen, solange sie nicht alltäglich wird. Wäre sie alltäglich, müsste sie sich an normale Alltagserfordernisse anpassen. Das Revolutionäre, also jene kurzfristigen, krisenbewältigenden Umstürze, geriete hierdurch in die undankbare Vergesslichkeit durch die Probleme des Alltags.

Da in der historischen Forschung viel über die Beziehung zwischen Adolf Hitler und dem deutschen „Volk“ diskutiert wurde, bot es sich für unsere Sitzung an, an dieser Beziehung die Theorie Webers exemplarisch anzuwenden.

Hitler wurde vom gescheiterten Kunststudenten, Kriminellen und Obdachlosen zum (Volks-)Führer und Diktator, welcher über lange Jahre als „Erlöser“ für sein „Volk“ galt. Dabei halfen Hitler nicht nur die historischen Umstände, sondern auch seine besonderen Fähigkeiten, wie etwa seine rhetorische und analytische Begabung. Am Ende der Weimarer Republik ergab sich die krisenhafte Situation Deutschlands aus der Erschöpfung und politischen Instabilität der Republik, mit ihren wechselnden Koalitionen und der wirtschaftlichen Not nach der Weltwirtschaftskrise 1929. Das Misstrauen der Bevölkerung gegenüber den ständig wechselnden Regierungen war groß, es gab kaum Zutrauen darauf, dass diese in der Lage wären, die Krise zu lösen. Hieraus erwuchs die Sehnsucht nach einem „Erlöser“.

Riefenstahls „Triumph des Willens“ eignet sich gut dafür, die Darstellung der Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschten zu untersuchen. Er ist nämlich nicht nur ein Dokument, das Hitlers Charisma beschreibt, er half zugleich bei der Inszenierung dieses Charismas. Der Film zeigt die NSDAP-Reichsparteitage von 1934 in Nürnberg. Zeitgenössische Zuschauer, welche in die Kinos strömten, nahmen den Film als Dokumentation wahr, für heutige Zuschauer gilt „Triumph des Willens“ als Musterbeispiel des Propagandafilms. Gezeigt werden unter anderem der charismatische Führer Hitler, die NSDAP, die Hitlerjugend und das „Volk“. Hitler wird mit Reden seiner Anhänger gehuldigt, er wird als Heldenfigur dargestellt. In ausgewählten Szenen wird deutlich, dass Riefenstahl vor allem die „Schuss-gegen-Schuss“ Technik anwendet, um so einen Bezug zwischen der Masse und dem „Führer“ herzustellen. Außerdem wird Hitler oft von unten gefilmt. Dies bewirkt die Sichtnahme des Volkes,

welches Hitler ebenfalls von unten zu den Tribünen zujubelte, außerdem erscheint Hitler hierdurch optisch größer. Gleichermäßen wirken diese Techniken wie ein Dialog zwischen den beiden Parteien.

In den Worten Barthes' „identifiziert“ sich der Zuschauer mit dem dargestellten „Volk“ im Film und wird dadurch selbst Teil dieses Volkes. Am Beispiel der Hitlerjugend etwa können wir entdecken, dass die dort dargestellten Jungen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten kommen, jedoch als Volk uniform erscheinen.

Während unserer Analysen sahen wir uns auch zwei weitere Filmbeiträge an: ein Wochenschaubeitrag zu den Feierlichkeiten zum „Anschluss“ Österreichs 1938 und ein Obama-Wahlkampfclip von 2012. Auf dessen Wahlplakaten stand der Begriff „change“. „Change“ ist für die Bevölkerung ein Versprechen und Ausdruck einer großen Hoffnung. Verglichen wurden hier natürlich nicht Barack Obama und Adolf Hitler, sondern die Funktion der Filme im Sinne Webers: Beide zeigen, wie eine Masse von Menschen ihrer Führungsperson, man könnte versöhnlicher auch von ihrem Hoffnungsträger sprechen, huldigt. Zum Ende unserer Sitzung gelangten wir mit diesen Clips und Webers Hilfe also zu wichtigen Erkenntnissen. Zum Beispiel, dass auch die Menschen der Gegenwart in krisenhaften Situationen die Sehnsucht verspüren, ihr Vertrauen einem charismatischen Führer entgegenzubringen. Und dass diese Hoffnung auf Lösung der Krise nur kurzzeitige Begeisterungsströme auslöst und sich die Realpolitik wieder an den Ereignissen des Alltags beweisen muss. Das Verfahren Webers funktioniert also auch bei anderen, zeitgenössischen Politikern. Sein Modell bleibt deshalb aktuell und bedeutsam, um politische Herrschaftsverhältnisse zu erklären.

Quellen und Literatur

- *Triumph des Willens* (1935, Regie: Leni Riefenstahl).
- Frank MÖLLER: Zur Theorie des charismatischen Führers im modernen Nationalstaat, in: *Charismatische Führer der deutschen Nation*, hg. v. F.M., München 2004, S. 1-18.
- Dirk VAN LAAK: Adolf Hitler, in: *Charismatische Führer...*, S. 149-169.

6.9 Der Spion

Miriam Mayer
Betreuerin: Dalila Truchan

Die Frage gesellschaftlicher und individueller Identität im Mythos des Spions

Der Spion ist ein Kind des Kalten Krieges, einer Zeit, in der die Welt durch eine klare Grenze in zwei Blöcke, Ost und West, Gut und Böse geteilt ist. Diese Trennung ist nicht nur territorial, sondern auch ideologisch, zwischen Kommunisten und Kapitalisten, Freund und Feind; eine klare Grenze, die gesichert und fest abgeriegelt ist, sodass jedes Durchkommen verhindert wird – mit einer Ausnahme: dem Spion. Der Spion überschreitet die territoriale Grenze, begibt sich auf die Seite des Feindes unter Einsatz des eigenen Lebens. Er wird zum Landesverräter, da er Wissen über diesen produziert und Staatsgeheimnisse stiehlt. Diese transportiert er wieder zurück über die Grenze, wobei er nur Medium, nicht aber Subjekt des Wissens ist.

Obwohl sich unsere Gesellschaft und die politischen Umstände seit dem Kalten Krieg verändert haben, werden der Spion und seine Aufgabe immer noch ähnlich definiert. In einem Interview von 2014 beschreibt Edward Snowden sich und seine Arbeit als die des „klassischen“ Spions, der unter falschem

Namen und falscher, aber von der Staatsmacht sanktionierter Identität undercover Informationen in anderen Ländern sammelt. Dies ist das Bild des Spions, wie es in unserer Gesellschaft verankert ist.

Eine Erzählung über den Spion kann nach Il-Tschung Lim jedoch nicht die „Realität“ der Spionage zeigen, da erfolgreiche Spionage sich durch Geheimhaltung definiert und daher den Kern der Arbeit der Geheimdienste verbirgt. Dennoch „funktioniert“ die Erzählung, denn sie beruht nicht nur auf Fiktion, sondern auch auf einer Kombination von Wissen und Nicht-Wissen über die Spionage, das Geheime, das Verborgene an ihr. An dieses Wissen bzw. Nicht-Wissen knüpft die Erzählung an. Indem sie kulturelle Topoi aufgreift, die aus verschiedenen öffentlichen Herkunftskontexten entnommen werden (z.B. Enthüllungsberichte der Medien), produziert sie ein stimmiges Bild der Spionage. Dieses wird als glaubwürdig angenommen, weil es die schon vorhandenen Vorstellungen bestätigt.

Wenn wir dieses Konzept mit dem Modell des Mythos nach Barthes vergleichen, dann fällt auf, dass auch hier der Mythos so „funktioniert“, dass er in einem Diskurs entsteht, der den „realen“ Spion von seiner Geschichte entleert (also all dem, was die „Realität“ der Spionage ausmacht) und mit einem neuen Begriff füllt, um neue Bedeutung zu erlangen. Anders als bei den anderen Mythen scheint es hier aber so, als ob der Diskurs sich selber speist, indem er nur das an Bedeutung schafft, was ohnehin schon in ihm vorhanden war. Die Folge dessen ist etwas, was schon wieder sehr nach Barthes klingt: nämlich die Stabilisierung der bürgerlichen Vorstellungen von der Welt der Geheimdienste und Spione.

Die historischen Ereignisse im Sinne der „Geschichte“ des Spions sind also unerheblich, für die Entwicklung des Diskurses aber können historische Ereignisse von großer Bedeutung sein: Sie sind in der Lage, Relevanz und Popularität des Mythos zu beeinflussen. Im Falle des Spions sind es Ereignisse, die Gefühle der Bedrohung und Angst in der Gesellschaft auslösen und damit den Mythos stärker in den Vordergrund rücken. Eva Horn stellt fest, dass das Aufkommen von Spionagedarstellungen in den Hochphasen des Kalten Krieges und nach 9/11 zunahm. Daraus lässt sich ableiten, dass der Mythos des Spions eine Art Sicherheitsbedürfnis in undurchsichtigen Gefühlslagen eines Kollektivs befriedigt. Dazu wird paradoxerweise die Hoffnung auf Sicherheit in unserer Gesellschaft auf eine Figur projiziert, die alle Regeln und Gesetze dieser Gesellschaft brechen darf und selbst nicht vertrauenswürdig ist.

Dieselben historischen Ereignisse können auch die inhaltlichen Aspekte der Mythenerzählung verändern. Nach dem Kalten Krieg ging der westlichen Welt der äußere Feind verloren. Die vielfach beschriebene Suche nach einem neuen Feindbild führte offenbar nicht nur nach Afghanistan oder in den Irak, sondern wendete den Blick auch nach innen: Mit der verstärkten Popularität des Spionagefilms nach 9/11 veränderten sich nämlich die Darstellung des Spions und die Identifikation seiner Gegner erkennbar; diese waren jetzt auch immer häufiger im Inneren zu suchen – in den Geheimdiensten selbst oder in Regierungskreisen.

All diese Elemente finden sich auch in der „Bourne Identität“ (2002) wieder. Doch der Film bietet unserer Analyse noch einiges mehr. Der Spion zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass er für die Welt unsichtbar ist, dass er im Grunde genommen nicht existiert. Doch was hat es für Konsequenzen für den Spion als physisch vorhandenen Menschen, nicht existieren zu dürfen? Der Zuschauer wird zusammen mit dem Protagonisten Jason Bourne, einem CIA-Spion, der seine Erinnerung an sein bisheriges Leben durch eine gescheiterte Mission verloren hat, auf die Suche nach dessen Identität geschickt. Hierbei wird Bourne schließlich als eine „nichtfunktionierende 30-Millionen-Dollar-Maschine“ definiert, welche für die Öffentlichkeit nicht existieren darf. Es wird klar, dass Bourne nicht als eigenständige Person angesehen wird, sondern so manipuliert wurde, dass er nur noch als Maschine, die Befehle ausführt, von Nutzen sein kann. Damit wird der Spion zum Objekt, dessen Wert sich lediglich in der Effizienz und der Produktivität seiner Arbeit auszeichnet.

Einmal mehr macht die Erzählung deutlich, dass der Spion nicht in der Art eines „normalen“ Menschen existiert. Er lebt zwar, hat aber keine Identität. Diese sowie seine alltäglichen Sicherheiten, sein soziales Umfeld legt er mit dem Übertritt auf die „dunkle Seite des Politischen“ ab und führt nunmehr

ein „Leben als Simulation“. Dahinter verbirgt sich aber kein „wahres Ich“. Vielmehr ist der Spion eine undurchdringliche Existenz, die sich aus dem Komplex all seiner Fähigkeiten und seinem Handeln zusammensetzt und es so unmöglich macht, seine Loyalitäten klar zu definieren.

Quellen und Literatur

- *Die Bourne Identität* (2002, Regie: Doug Liman) [orig. *The Bourne Identity*].
- Eva HORN: Der Spion, in: *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, hg. von E.H. u.a. (Copyrights 6), Berlin 2002, S. 136-155.

6.10 Birth of a Nation

Nada Magued

Betreuerin: Cathryn Kreher

„*The Birth of a Nation*“ und die filmische Konstruktion von „Schwarz“ und „Weiß“

Rassismus ist kein Thema, welches der Vergangenheit angehört, es ist aktueller denn je und nimmt Einfluss auf Sprache und Denkweise aller Menschen. Viele Menschen denken, sie hätten ein klares Bild von dem, was Rassismus ist und bedeutet. Dessen Komplexität und die Wirkmechanismen werden dabei jedoch selten vollkommen durchdrungen.

Der Vorwurf, rassistisch zu sein, traf 1915 auch D. W. Griffith. Sein von uns untersuchter Film „The Birth of a Nation“ zog damals Massen in die amerikanischen Kinos und wurde sogar im Weißen Haus gezeigt. Er erzählt die Geschichte des amerikanischen Bürgerkrieges anhand der Darstellung zweier befreundeter Familien aus den Nord- bzw. Südstaaten.

Trotz des Bemühens Griffiths, sich den Vorwürfen zu erwehren, können wir manipulative und rassistische Tendenzen in seinem Film schnell erkennen und klar aufzeigen. Man kann sogar sagen, dieser sei explizit rassistisch. Und darum würde wohl kaum ein Mensch angesichts der geschichtlichen Ereignisse der letzten 100 Jahre behaupten, dass dieser Stummfilm von 1915 ihn noch manipulieren könne – leider falsch, wie wir erkennen mussten. Die Beeinflussung in „Birth of a Nation“ arbeitet nämlich auf zwei unterschiedlichen Ebenen, wobei der offene Rassismus die tiefergehende, subtile Manipulation verbirgt.

Jene arbeitet mit gezielten Einsätzen von Zwischentiteln, wie beispielsweise dem berüchtigten Zwischentitel zu Beginn des Films: „The bringing of the African to America planted the first seed of disunion“. Schwarze werden im Film als minderwertig, dumm und bösartig präsentiert, was sich in ihrer Mimik und Gestik zeigt. Dies wird auch im Kontrast zu den weißen Amerikanern verdeutlicht. Während wir uns heute der offensichtlichen Ebene zu erwehren versuchen und dadurch eher zu positiver Diskriminierung tendieren, gelingt uns dies in Bezug auf die subtileren Formen nicht – einige Beispiele:

Die Fokussierung auf die weißen Protagonisten kriert, unterstützt durch ihre inhaltliche und technische Darstellung, ein empathisches Miterleben der Zuschauer mit den Protagonisten – und damit Sympathie für diese. Bei den Zuschauern 1915 führte dies zur Untergrabung rationaler Denkweisen. Es ist offenkundig, dass der Film dem Zuschauer nicht den amerikanischen Bürgerkrieg näherbringen, sondern ihn vielmehr durch Plot, Charaktere und Beziehungen auf zwischenmenschliche und gefühlsgesteuerte Inhalte lenken soll. Der Krieg, den die Nordstaaten hier um der Sklavenbefreiung willen führen, entzweit die zuvor tief verbundenen Familien. Durch die entstandene Sympathie der Zuschauer gegenüber den weißen Amerikanern und die beim Betrachter auf ähnliche Weise geschaffene Assoziation der Schwarzen mit dem durch den Krieg verursachten Leid werden rassistische Gefühle konsequent

heraufbeschworen. Das Leid der Weißen wird als unmittelbare Folge eines Aufstandes der schwarzen Bevölkerung dargestellt. Die Zuschreibung „des Guten“ auf die Weißen und „des Schlechten“ auf die Schwarzen wird währenddessen durch eine dritte Dimension, eine technische, noch verstärkt. Dadurch, dass die Schwarzen häufig in chaotischen, gesichtslosen Massen, die Weißen hingegen als eine in strukturierter Ordnung handelnde Minderheit dargestellt werden, verstärkt dieser Einsatz inhaltliche Aspekte. Neben vielen weiteren Details wird die filmtechnische Neuerung der Musik als gezieltes Mittel der Fokussierung eingesetzt, so zum Beispiel in der Szene, in der der neugegründete Ku-Klux-Klan mit schnellen Geigenklängen als Retter der weißen Zivilisation inszeniert wird.

Ein weiteres wesentliches Merkmal des Films ist das sogenannte „Blackfacing“. Dabei wurden Schwarze von weißen Schauspielern gespielt. Ihre Gesichter waren dafür mit verbranntem Kork, Schuhcreme oder schwarzer Schminke bemalt. Bereits seit den 1830er Jahren war dies die gängige Darstellungsform Schwarzer im Unterhaltungsmillieu. (Nicht zuletzt nach der negativen Beurteilung des „Blackfacings“ in „The Birth of a Nation“ verlor diese Form der Darstellung später ihre Popularität.) Die Reaktion Schwarzer fiel unerwartet aus. Sie bemalten ebenfalls ihr Gesicht und gaben sich selbst ein neues „Blackface“. Diese Reaktion stößt uns geradezu auf die Frage, was eigentlich „Schwarz“ und „Weiß“ sind. In unserer Sitzung haben wir erkannt, dass es sich dabei in erster Linie um Konstruktionen handelt, die der Mensch sich macht, um sich seine Umwelt zu erklären und anzueignen. Sie führen leicht dazu, dass gewisse Vorurteile, Eigenschaften und Merkmale bestimmten konstruierten Gruppen zugeordnet werden. Nur abhängig vom Standpunkt des Betrachters lässt sich bestimmen, ob eine Beschreibung rassistisch oder diskriminierend ist – denn Schwarz und Weiß sind keine real existierenden Merkmale, lediglich Zuschreibungen zur Simplifizierung und Komplexitätsreduktion. Sie folgen dem typisch menschlichen Drang nach Ordnung und Klassifizierung, sind vermutlich notwendige Produkte eines Prozesses der Auseinandersetzung mit der Welt.

Wie und wann funktioniert also Rassismus? Er funktioniert dann, wenn diese zugeschriebenen, abstrakten Kategorien unkritisch akzeptiert und dadurch naturalisiert, also zu einem feststehenden, unumstößlichen Begriff, werden. Wie manipuliert uns also „The Birth of a Nation“? In dem Moment, in dem wir die offenkundig rassistische Darstellung „der Weißen“ gegenüber „den Schwarzen“ im Film kritisieren, haben wir bereits rassistisch gedacht, da wir die dafür notwendige, aber ihrerseits bereits rassistische Kategorisierung von „Schwarz und Weiß“ akzeptiert haben.

Wir haben in der Sitzung noch lange darüber diskutiert, ob dieses „Kategorisieren“ überhaupt Rassismus genannt werden kann, ob es vermeidbar wäre, und wenn nicht, wie damit umzugehen sei. Lösungen haben wir keine gefunden – aber einiges über das Hinterfragen von Gewissheiten gelernt.

Quellen und Literatur

- *Geburt einer Nation* (1915, Regie: D. W. Griffith) [orig. *The Birth of a Nation*].

6.11 Ethnische Identität

Doi Park
Betreuer: Paul Alke

Filmische Konstruktion und Inszenierung ethnischer Identität

Was bedeutet es, Deutsche zu sein? Welche Kriterien sind zu berücksichtigen, um jemanden als Deutsche zu akzeptieren? Was ist denn „typisch“ deutsch?

Es ist nicht so einfach, wie einige behaupten, dass die deutsche Staatsbürgerschaft ausreicht, um als deutsch zu gelten. Man muss deutsch sprechen, in Deutschland leben und sich natürlich „integrieren“. Spielt die Physiognomie eine Rolle? Sind Blauäugige und Blondhaarige deutscher als dunkelhäutige Menschen? Ist „multikulti“ heutzutage nicht längst ein Teil des „Deutsch-Seins“?

Unter anderen widmen sich auch die Sozialwissenschaften der Aufgabe, ethnische Identität zu definieren. Phinney (1990) gliedert Ethnizität beispielsweise in vier Komponenten: Selbstidentifikation als Mitglied einer bestimmten nationalen Gruppe, Gefühl der Zugehörigkeit zu dieser Gruppe, positive und negative Einstellung der Gruppe gegenüber und die Beteiligung an der Pflege der eigenen nationalen Tradition und Kultur. Andere akzentuieren in ihren Definitionsversuchen sozialpsychologische, historische, subjektive, bisweilen auch geographische Aspekte. So ergibt sich eine kaum überschaubare Vielzahl unterschiedlicher Ansätze, die vor allem eines offenbart: Ethnizität ist kein eindeutig fassbares Konzept, sondern eine abstrakte Kategorie – die aber häufig erhebliche praktische Konsequenzen hat. Dabei wird deutlich, dass ethnische Identität als besondere Form der Gruppenidentität nicht nur vom aktiven, bejahenden Subjekt lebt, sondern erst im intersubjektiven Raum von Belang ist. Die ethnische Gruppe definiert sich und wird in Abgrenzung zu anderen Gruppen definiert.

Eine besondere Brisanz besaß und besitzt ethnische Identität beim Zerfall Jugoslawiens und in den Konflikten zwischen seinen Nachfolgestaaten. Unter dem sozialistischen Regime Josip „Tito“ Broz lebten zahlreiche Ethnien größtenteils friedlich zusammen. Kaum mehr als zehn Jahre nach seinem Tod beendete ein blutiger, ethnisch-nationalistisch begründeter Bürgerkrieg den Vielvölkerstaat, der das zweite Jugoslawien war. Der Film „In the Land of Blood and Honey“ (2011) von Angelina Jolie befasst sich mit dem Bosnienkrieg und zeigt die brutalen Auseinandersetzungen zwischen Serben und bosnischen Muslimen. Dabei wird die Liebesbeziehung zwischen dem serbischen Polizisten und späteren Soldaten Danijel und der bosniakischen Malerin Ajla in den Mittelpunkt gestellt. Obwohl er eher mäßige Kritiken erhalten hat und im ehemaligen Jugoslawien kontrovers diskutiert wurde, offenbart der Film beim näheren Betrachten interessante Charakterentwicklungen. Dabei spielen insbesondere Filmtechniken eine Rolle; die Ethnien werden nach ästhetischen Merkmalen differenziert, Beziehungen mittels Kamera perspektiviert und erklärt.

Im Film leben Bosniaken und Serben vor dem Krieg harmonisch miteinander. Der Kriegsausbruch weist Danijel und Ajla Rollen zu, die gegensätzlicher (und plakativer) kaum sein könnten: Er wird Soldat auf serbischer Seite, sie Kriegsgefangene jener Serben. Er gehört zu den Tätern, sie zu den Opfern. Wie verhält sich der Soldat gegenüber der Gefangenen und wie sieht das Opfer den Täter? Mit Liebe. Beide wehren sich gegen das Schwarz-Weiß-Denken des Krieges, für Ajla ist Danijel kein „serbischer Mörder“ und für ihn ist sie keine „kriegsgefangene Bosniakin“. Ihre Nähe wird uns auch kameratechnisch angezeigt: Trotz des offensichtlichen Gefälles von Macht und Ohnmacht begegnen sich beide zunächst auf Augenhöhe. Der gemeinsame Liebesakt ist gefühlvoll, fast zart. Dennoch vermögen sie sich der ethnischen Trennung nicht zu entziehen. Nach den Introszenen ist der Unterschied zwischen Serben und Bosniaken optisch kaum zu übersehen: Die Serben werden ausschließlich uniformiert, die Bosniaken ausschließlich in Zivil gezeigt. Auch Ajla und Danijel geraten in den Sog des Denkens ihrer jeweiligen ethnischen Gruppen. Sie flieht und schließt sich einer Partisanengruppe an, bezieht also Position und wird aktiv. Nach ihrer erneuten Gefangennahme wird die Kluft zwischen ihr und Danijel immer größer, die Gewalt eskaliert nach und nach. Die Kamera schaut nun aus Danijels Perspektive auf Ajla herab oder im umgekehrten Fall zu ihm herauf, der nächste „Liebesakt“ ist eine Vergewaltigung. Ein Anschlag schlägt fehl und Danijel findet heraus, dass Ajla beteiligt war. So wird der dramatische Höhepunkt des Filmes in seiner Bildsprache wieder eindeutig: Danijel in verstaubter, dunkler Uniform, Ajla in schneeweißem Kleidchen und ihr tiefrotes Blut auf der weißgetünchten Wand. Beide werden zu Sinnbildern ihrer ethnischen Gruppen: Ajla das Opfer, in Unschuld gequält, geschändet und ermordet; Danijel der Mörder, der sich und implizit die ganze serbische Armee richtet: „I am a criminal of war.“

Diese ikonischen Zuschreibungen sind lange vor Jolies Film in den Diskurs um Kriegsschuld und Kriegsverbrechen in den Jugoslawienkriegen eingeflossen. Sie sind darüber hinaus Teil der Selbst- und Fremdwahrnehmung zwischen den Ethnien geworden und wachsen sich zu Mythen aus. Der Mythos der ethnischen Identität speist sich aus ihnen, er entleert sie und füllt sie auf mit dem Bild der Nation oder des Volkes.

Zu ethnischer Identität gehört mehr als ein Personalausweis. Die Ethnie selbst ist ein wackliges Konstrukt, das starke Mythen benötigt, um sich zu stabilisieren. Gerade in der Multikulti-Gesellschaft reichen Kriterien wie Hautfarbe oder selbst Herkunft kaum mehr aus, um Ethnien zu beschreiben. Selbst- und Fremdwahrnehmung können unterschiedlich sein und sich verändern. Einiges davon nimmt „In the Land of Blood and Honey“ auf. Es bleibt kritisch zu hinterfragen, inwiefern Filme wie dieser durch ihre Interpretationen historischer Ereignisse und deren (filmtechnische) Darstellungsweise National-/Volkmythen beeinflussen oder sogar längerfristig prägen.

Quellen und Literatur

- *In the Land of Blood and Honey* (2011, Regie: Angelina Jolie).
- Martin ALTMEYER: Im Spiegel des Anderen. Gruppe, Narzissmus, Gruppennarzissmus, in: *Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik* 47 (2011) 69, S. 86-87.
- Srđan PUHALO: *Ethnische Distanz und (Auto-)Stereotypen der Bürger Bosnien und Herzegowinas*, Sarajevo 2009.

6.12 Vampire

Katharina E. Kraus
Betreuerin: Nina Quandt

Vergessen, Unsterblichkeit und Geschichte bei Nietzsche und im Vampir-Mythos

Der Vampir ist spätestens seit den Anfängen des Films zu einem begehrten Phänomen für kulturhistorische Betrachtungen geworden. Anlass genug, sich ihm auch auf der Akademie zu widmen. Am Anfang steht der Reiz einer „unendlichen Existenz“ als Besonderheit und Kernstück der „vampirischen“ Existenz. Auch klingt es äußerst verlockend, bei allem Zeitzeuge sein zu können und ewig lernen zu dürfen. Doch lehren uns nicht zuletzt die großen Werke der Literatur, dass erst die Endlichkeit unserem Leben einen positiven, exklusiven Wert verleiht?

Doch wie würde sich ein unsterbliches Leben auf den Umgang mit der Geschichte als solcher auswirken? In unserer Sitzung gingen wir dieser Frage zunächst in den Filmen „Only Lovers Left Alive“ (2013) und „Interview mit einem Vampir“ (1994) nach.

Der Protagonist Adam aus „Only Lovers left Alive“ hat keinen Bezug mehr zum Leben und gibt sich äußerst suizidal seiner Einsamkeit hin. Er und seine Frau Eve umgeben sich mit Gegenständen aus der Vergangenheit, mit denen sie Erinnerungen an verstorbene Größen der Literatur und Musik verbinden, so zum Beispiel mit Gitarren großer Musiker oder Bücher von Schriftstellern, die sie persönlich kennenlernten. Dies wird schon in der Einführungsszene, dem sogenannten „establishing shot“, anhand der Bildkomposition deutlich: Durch eine weiche Überblende werden die sich an unterschiedlichen Orten befindlichen Vampire parallel betrachtet: Adam bzw. Eve liegen auf dem Boden, um sie herum liegen zahlreiche Gegenstände ohne erkennbare Ordnung. Die Kamera, die Musik, die Zeit: alles scheint verlangsamt. Die beiden Vampire treiben in der Vergangenheit dahin. Sie nehmen keinen Anteil an ihr,

noch scheinen sie in irgendeiner Weise gestalterisch an ihr teilnehmen zu wollen. Sie sind einzig bei sich, genügen einander wie Adam und Eva im Paradies vor dem Sündenfall.

Auch in „Interview mit einem Vampir“ bewegen sich die Vampire losgelöst von der menschlichen Geschichte. Sie nehmen Veränderungen nur am Rande wahr und verharren bezüglich neuer Entwicklungen im Stadium der Unberührtheit, ohne daraus einen Impuls für die eigene Mitwirkung abzuleiten. Die Geschichte erscheint für sie, und damit auch für uns, wie eine Kulisse.

Zur Analyse der Beziehung zwischen Geschichte und „Leben“ des Vampirs haben wir ein kulturhistorisches Konzept von Nietzsche, basierend auf seinem Text „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ (1874), herangezogen. Nietzsches Meinung zufolge schadet eine übermäßige Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart dem Leben. Im Zuge dessen unterscheidet er drei Kategorien zum Umgang mit Geschichte: Der *unhistorische* Umgang beinhaltet das vollständige Vergessen. In beiden Filmen dreht sich viel um das Vergessen, da es durch die Unsterblichkeit unmöglich wird. Der Tod ist das ultimative Vergessen, und wer ewig lebt, erinnert scheinbar ebenso lange auch jenes, was er lieber vergessen hätte. Die Ewigkeit wird so zur Qual. In „Only Lovers Left Alive“ leben die Protagonisten sogar im Extremum des *Überhistorischen*. Sie können keine Besonderheiten in modernen Entwicklungen ausmachen und wirken passiv, beinahe wie Gegenstände. Dies trifft auf Adam deutlich stärker zu als auf Eve. Doch der Mensch kann so nicht funktionieren, sagt Nietzsche. Er müsse das Vergangene verarbeiten und für seine Zwecke nutzbar machen, um zu überleben – weshalb der *historische* Umgang mit Geschichte, der der glücklichste sei, seinen Blick in die Zukunft richte, um die Gegenwart vorwärts gewandt zu gestalten. Nach Nietzsche muss der Umgang mit der Geschichte stets dem Leben dienen; ohne dies sei alles Streben sinnlos.

Auch Nietzsches „drei Arten, Historie zu betreiben“ – die monumentalische, die antiquarische und die kritische Art – stellen einen möglichen analytischen Zugang dar, da sie mit kennzeichnenden Charakterzügen des Agierenden verknüpft sind. So ordnet Nietzsche der „monumentalischen Form“ die Eigenschaften „tätig und strebend“ zu. Diese Art der Geschichtsbetrachtung sei geprägt durch die Suche nach der Größe von geschichtlichen Vorbildern für gegenwärtige Taten. Derjenige, der „die antiquarische Historie“ betreibe, sei hingegen der „Bewahrende und Verehrende“. Dies Sorge für eine Untergrabung alles Neuen, was wiederum zu einer Abkehr von der Welt und einem Unsterblichkeitsgedanken der Geschichte führe. Die letzte Form gilt „dem Leidenden“ und dem „Befreiung Bedürftigen“ und wird als „richtende und verurteilende Historie“ bezeichnet. Sie prüfe die Vergangenheit auf belastende Inhalte, um diese gegebenenfalls zu vergessen.

Die antiquarische Art, Historie zu betreiben, scheint Adam wie auf den Leib geschneidert, während die Vampire in „Interview mit einem Vampir“ nicht in dieses Schema passen. Sie bedürfen keiner Geschichte, da sie viel zu sehr damit beschäftigt sind, sich entweder mit dem eigenen Leiden auseinanderzusetzen oder sich der triebhaften Natur eines Vampirs vollends hinzugeben. In keinem der beiden Filme tritt ein „glücklicher“ Vampir auf. Bringen also Unsterblichkeit oder Langlebigkeit letztlich doch kein Glück, sondern reinste Qual?

Nietzsche wünscht sich einen variablen Umgang mit der Geschichte, der historisches, unhistorisches und überhistorisches Empfinden, je nach Situation, kombiniert und so dem Leben nutzt. Hat er Recht, wenn er das „ewige Erinnern“ als die Ursache allen Übels bezeichnet? In anderen Sitzungen haben wir festgestellt, wie individuell verschieden Erinnern verläuft und dass sowohl kollektives Erinnern als auch kollektives Vergessen wichtig und kennzeichnend sind, für das Individuum ebenso wie für Gesellschaften. Vielleicht spiegelt sich in der Faszination des Mythos Vampir eben dieses unterbewusste Erkennen über die Bedeutung des Vergessens wieder, gekoppelt mit dem gleichzeitigen Wunsch nach einem langen, nicht enden wollenden Leben voll von schier unendlichen Möglichkeiten.

Quellen und Literatur

- *Interview mit einem Vampir* (1994, Regie: Neil Jordan) [orig. *Interview with the Vampire*].
- *Only Lovers Left Alive* (2013, Regie: Jim Jarmusch).
- Friedrich NIETZSCHE: *Unzeitgemäße Betrachtungen, 2: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: F.N.: Werke, S. 3989ff. (gekürzt).

6.13 Karl der Große

Ruth Heil
Betreuerin: Julia Wirth

Mythenkonzept und Mythendiskurs nach Roland Barthes am Beispiel von Karl dem Großen

Der Name „Karl der Große“ taucht heute immer wieder und in verschiedensten Zusammenhängen auf – erst recht natürlich im Jubiläumsjahr 2014. Ihn umgeben Mythen und Legenden wie wenig andere historische Figuren: So wird er nicht nur als Gründer Deutschlands, Frankreichs und Europas gefeiert, sondern auch als Vaterfigur der Sorbonne in Paris betrachtet, als „Sachsenschlächter“ genauso wie als idealer christlicher Herrscher dargestellt. Doch wer war Karl? Wir untersuchen, wie und weshalb sich bestimmte Karlsmythen zu bestimmten Zeiten entwickelt haben, weshalb es immer wieder er ist, der instrumentalisiert wird, und wie Barthes' Mythenkonzept uns dabei hilft, das Ganze zu verstehen.

In der Sitzung haben wir uns dazu exemplarisch mit zwei Mythen und deren künstlerischer Darstellung beschäftigt. Zum einen nutzten wir den Aachener Karlsschrein vom Beginn des 13. Jahrhunderts. Auf diesem wird Karl sowohl auf der Stirnseite als auch auf den Deckenplatten in einer direkten Verbindung mit Gott dargestellt, die seine Herrschaft auf Erden legitimiert. Es entstehen dadurch Bild und Mythos eines christlichen Universalherrschers. Das zweite Beispiel stellten die Rethel-Fresken dar, welche Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden und im Aachener Rathaus zu finden sind. Hier wird Karl als heiliger Gründer eines im Kampf gegen Heiden und Muslime geeinten Reiches abgebildet, das zur Zeit der Freskenentstehung unter dem Einfluss des Nationalismus wiederhergestellt werden sollte. Hiermit wird der Mythos von Karl dem Großen als Nationalvater Deutschlands legitimiert.

Schon anhand dieser zwei Beispiele fiel schnell auf, dass Barthes' Konzept des „rechten Mythos“ perfekt anwendbar sein würde. Besonders zwei wesentliche rhetorische Mittel, der *Entzug der Geschichte* und die *Identifizierung*, kommen in diesem Fall zum Tragen. Beim Entzug der Geschichte wird dem Mythos seine historische Komplexität (sein „Sinn“) genommen, und es verbleiben lediglich einzelne, für den Mythos relevante Aspekte. So wird beispielsweise im Falle Karls als Nationalvater Deutschlands der historische Kontext seines Wirkens in Frankreich oder die Tatsache, dass weder „Deutschland“ noch „Frankreich“ zu seiner Zeit existierten, ausgeblendet und somit Komplexität reduziert. Übrig bleibt Karl, eine Persönlichkeit mit hohem Einfluss auf die deutsche Geschichte, welcher durch die Füllung mit dem Begriff „Deutsche Nation“ eine andere Bedeutung bekommt, nämlich die des in den Rethel-Fresken dargestellten Nationalvaters Deutschlands.

Durch das Mittel der Identifizierung hingegen schreibt der Betrachter einem Objekt unbewusst eine Eigenschaft zu, welche „das Andere“ in seinem Gegenüber besser verständlich macht und es dem eigenen Verständnishorizont angleicht. Dies lässt sich beispielsweise am Mythos „Karl der Große als christlicher Universalherrscher“ verdeutlichen, der besonders im 12. Jahrhundert prävalent war. Damals war das Christentum bereits eine stark heterogene Gruppe, die sich über ein großes Gebiet ausgebreitet hatte und in der sich unterschiedlichste Interessen zeigten. Karl diente hier als Identifikationsfigur für eine ganze Reihe dieser Gruppierungen und Interessen, um diese unter einer Idee zu vereinen: der

des Christentums. In einem Reich, das unter der christlich motivierten Herrschaft Karls des Großen entstanden war, konnten so alle Unterschiede durch den gemeinsamen Glauben verdeckt werden.

Durch diese Aspekte des rechten Mythos können wir zwar sehr gut verstehen, wie der Mythos von Karl funktioniert. Es bleibt jedoch eine Frage, die wir im Kurs noch nicht gestellt hatten: Wie sucht sich der Mythos eigentlich seinen Mythenträger und warum sind einige dieser Mythenträger über die Zeit hinweg scheinbar attraktiver und erfolgreicher als andere? Kurz gesagt: Warum eigentlich Karl?

Eine wichtige Voraussetzung ist, dass Karl eine historische Persönlichkeit ist, von der zwar jeder schon einmal gehört hat, über die wir aber trotzdem sehr wenig wissen und die somit eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten für verschiedene Mythen bietet. Das allein reicht allerdings nicht. Die wenigen Fakten, die über ihn bekannt sind, müssen zusätzlich bestimmte Eigenschaften besitzen. Was also macht Karl aus? Was für ein Eindruck bleibt, nachdem die Persönlichkeit Karls, wie es der rechte Mythos nach Barthes vorsieht, entleert wurde? Karl der Große gilt vor allem als Reformator und Gründer in den Bereichen Religion, Kultur, Wissenschaft und Politik. Fast noch wichtiger ist jedoch, dass er Erfolg hatte. Karl verbreitete das Christentum, war Initiator für weitreichende Bildungsreformen, eroberte große Teile des heutigen Europas und vielleicht am wichtigsten: Er starb, bevor er an all diesen Unternehmungen scheitern konnte – das taten dann erst seine Nachfolger. So scheint es sich also anzubieten, Karl für Zwecke beziehungsweise Ideen zu instrumentalisieren, die neu sind. Dies lässt sich an einem weiteren Mythos Karls veranschaulichen: dem des Vaters Europas. Die Europa-Idee war insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs umstritten, doch mithilfe Karls konnte sie legitimiert werden: Hatte er denn nicht Europa bereits einmal gegründet und damit Erfolg gehabt?

Karl ist also eine historische Figur, deren mythische Funktion durch Barthes' Konzept in ihren verschiedensten Ausformungen durchaus erklärt werden kann – allerdings werfen gerade ihre Komplexität und Langlebigkeit Fragen auf, die auf diese Weise nicht zu beantworten sind: Wie suchen sich Mythen ihre Mythenträger? Und was passiert eigentlich mit einem Mythos im Moment eines Umbruchs in seiner Bedeutung? Kann er sich ewig weiterentwickeln und neu erfinden oder wird er irgendwann obsolet und findet keine Anknüpfungspunkte mehr? Und was passiert eigentlich mit dem Karls-Mythos in dem Moment, in dem das Konzept von „Europa“ der „Globalisierung“ weichen muss?

Quellen und Literatur

- „Karlsschrein“ (1215), Chorhalle des Aachener Doms.
- Alfred Rethel u.a., Freskenzyklus (1847-1861), Krönungssaal des Aachener Rathauses.