

Martin Nies (Hg.)

Deutsche Selbstbilder in den Medien

Film – 1945 bis zur Gegenwart

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung	7
Martin Nies Deutsche Selbstbilder in den Medien Kultursemiotische Perspektiven	11
Eckhard Pabst «Die Mörder sind unter uns» Filmische Selbstfindung und Auftakt für den Trümmerfilm 1946–1949	25
Dennis Gräf «Grün ist die Heide» Die (Re-)Konstruktion von «Heimat» im Film der 1950er Jahre	53
Andreas Blödorn «Wir Wunderkinder» Filmische Selbstbilder vom deutschen «Wirtschaftswunder» der 1950er/60er Jahre	83
Jan Henschen «Deutschland im Herbst» Die filmische Verarbeitung einer nationalen Krise der 1970er Jahre	109
Christer Petersen «Der Mann auf der Mauer» Die innerdeutsche Grenze im Film der 1980er Jahre	125
Ingold Zeisberger «Good Bye, Lenin!» Die deutsche «Wende» im Film seit 1989	151
Hans Krahl «Heimat» Edgar Reitz' HEIMAT-Zyklus 1984–2004	167
Stefan Halft «40 qm Deutschland» – «Kanak Attack» – «Tatort» Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985–2008	225
Zu den Autoren	249

Einleitung

Der vorliegende Band widmet sich ›deutschen Selbstbildern‹ in Spielfilmen von 1945 bis zur Gegenwart, das heißt er untersucht narrative Konstrukte von ›Deutschland‹ und deren kulturellen Wandel am Beispiel von Produktionen, die in diesem Zeitraum im deutschen Sprachraum entstanden sind und Deutschland als ein zentrales Thema in den filmisch dargestellten Welten zeichenhaft verhandeln. Die Beiträge fokussieren dabei unter einer kultursemiotischen Perspektive die jeweils medial präsentierten Konstrukte von ›Realität‹, ›Gesellschaft‹ und ›Geschichte‹, anthropologische und ethische Konzepte, die zu Grunde gelegten Normen- und Wertesysteme und die in den erzählten Geschichten skizzierten individuellen oder sozialen Problemkonstellationen und Problemlösungen sowie nicht zuletzt die spezifischen ästhetischen Strategien, die bei deren Repräsentation zum Einsatz kommen. Gemeinsam ist den Beiträgen damit die Auffassung, dass Filme, wie jedes medial überlieferte kommunikative Produkt, als ›kulturelle Speicher‹ fungieren, deren semiotische Konstrukte in zeittypische Diskurse eingebunden sind, und die damit Zeugnis davon ablegen, wie in der Kultur, die sie hervorgebracht hat, gedacht wurde.

So ergibt sich eine Doppelperspektive aus einerseits den Einzelbeiträgen, die je synchron ein zeitspezifisches ›deutsches‹ filmisches Diskursphänomen und dessen Regularitäten am Beispiel mehrerer Filme rekonstruieren (z. B. in Trümmerfilmen, Heimatfilmen, Wirtschaftswunderfilmen, Filmen über den ›Deutschen Herbst‹ und über die deutsche Teilung sowie in Wendefilmen). Andererseits ermöglicht die Lektüre der Beiträge in ihrer chronologischen Anordnung eine diachrone Sichtweise auf den kulturhistorischen Wandel von deutschen Selbstbildern und gesellschaftlich relevanter Diskurse, Problemkonstellationen und filmkünstlerischer Ästhetiken. Zwei Beiträge nehmen in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein:

Erstens der Artikel von Hans Krah über Edgar Reitz' HEIMAT-Zyklus, der seinerseits den kulturellen Wandel im Fall des seriellen Erzählens über einen längeren Zeitraum (1984–2004) in den Blick nimmt, und zweitens derjenige von Stefan Halft über die historische Entwicklung des filmischen Migrationsdiskurses in Deutschland. Wenn von ‚Heimatfilmen‘, ‚Wirtschaftswunderfilmen‘ etc. die Rede ist, soll dadurch keineswegs ein Anspruch auf eine vermeintliche Geschlossenheit der unter diesen Etiketten subsumierten Filme erhoben werden; diese Bezeichnungen mögen also weniger als Genrezuschreibungen angesehen sein, denn je als pragmatische Zusammenfassung einer Gruppe von Filmen, die dem benannten Diskurs angehören und diesen thematisch einführen. Die Filmtitel, die den jeweiligen Beiträgen ihren Namen leihen, sind dabei exemplarisch zu verstehen: Diese Filme radikalisieren entweder Probleme, die das Korpus behandelt (z. B. ‚Deutschland im Herbst‘) oder sie weisen für eine Vielzahl von Filmen repräsentative oder konstitutive Merkmale auf (z. B. ‚Grün ist die Heide‘).

Wie bei jedem Projekt dieser Art stellt sich auch hier das grundsätzliche Problem der Repräsentativität des ausgewählten Korpus und der thematischen Eingrenzung. Jede Auswahl aus einer Anzahl von Möglichkeiten konstruiert ihrerseits erst ‚Bedeutung‘ und ‚Sinn‘ und grenzt dabei gewissermaßen ideologisch andere potenziell relevante Aspekte aus. Der leitende Gedanke bei der Konzeption dieses Bandes war, auf solche Filme schlaglichtartig zu fokussieren, die Deutschlandbilder mehr oder weniger zeitnah in historischen Momenten eines Übergangs oder einer Systemkrise reflektieren – als solche ‚Zeitenwenden‘ sind ausgemacht etwa die Nachkriegszeit, das Wirtschaftswunder, der ‚Deutsche Herbst‘ und die ‚Wende‘ (das bedauerliche Fehlen eines Beitrags zum ‚Neuen deutschen Film‘ um und nach ‚1968‘, der bis zur Publikation leider nicht mehr realisiert werden konnte, sei hier nicht verschwiegen). Als Ausgangshypothese ist gesetzt, dass in Geschichten, die filmisch von derartigen fundamentalen Transformationen oder Anfechtungen des soziokulturellen Systems erzählen, grundlegende Fragen der eigenen Identität und Zugehörigkeit in Kondensation verhandelt werden. Denn davon handeln Selbstbilder ja im Kern: von dem Bemühen, ‚Eigenes‘ von ‚Fremdem‘ abzugrenzen und darüber eine ‚Identität‘ zu finden oder zu behaupten. Mit dem Fokus auf der *Krise* wird deutlich, welche Merkmale und Strukturen im jeweiligen diskursiven Kontext als konstitutiv und unverzichtbar für das ‚Eigene‘ gesetzt sind bzw. welche als ‚fremd‘ im Sinne von ‚nicht dazu gehörig‘ ausgegrenzt werden.

Ist hier von ‚Deutschland‘ als einem soziokulturellen System die Rede, muss eine notwendige Eingrenzung vorgenommen werden, die der systemischen Verschiedenheit der beiden deutschen Staaten bis 1990 Rechnung trägt: Berücksichtigt sind in diesem Band folglich nur die *bundesrepublikanischen* Filmproduktionen bzw. nach 1990 die des ‚wiedervereinigten‘ Deutschland. Wenngleich die sog. ‚Wendefilme‘ thematisch von der DDR handeln, sind diese DDR-Bilder doch nachzeitige semiotische Konstrukte, die im kulturellen Kontext Deutschlands der 1990er und

2000er Jahre interpretiert werden müssen. Die ›Grenze‹ und deren Überschreitung als zentrales Merkmal (wobei im deutschen Fall noch deren spätere Tilgung folgt) koinzidieren letztlich mit den in der Narratologie als definitiv herausgestellten Merkmalen des Erzählens von Geschichte(n) überhaupt: Eine Erzählung braucht wesentlich das ›Ereignis‹, an ihm misst und erprobt sich die Ordnung der dargestellten Welt.

Sülfeld, im April 2012

Martin Nies