



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Hollywood gegen den Rest der Welt: Der
Anachronismus im amerikanischen Mainstream-Film und
sein Einfluss auf die Vorstellungskomplexe der
Zuseher*innen“

verfasst von / submitted by

Fabian Amadeus Peters-Fricke, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater,- Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Anke Charton MA

Für Franziska

Ohne dich hätte ich es nicht geschafft.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin, Frau Dr. Charton, für die freundliche, kompetente und geduldige Unterstützung sowie für unser zwangloses und auf Selbständigkeit beruhendes Zusammenarbeiten. Ebenfalls möchte ich mich recht herzlich bei Herrn Prof. Dr. Bernhard Groß bedanken, der mir durch spannende Seminarinhalte und fordernde Debatten in seiner Zeit am Institut zu Gedankengängen verhalf, die letztlich im Entwurf meines Arbeitsthemas mündeten.

Ebenso danke ich Herrn Florian Hahl für aufschlussreiche und zielführende Debatten über philosophische Fragen, die mich in der Abgrenzung und Strukturierung meines Arbeitsthemas bestärkten.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Mutter danken, ohne deren permanente und unumstößliche Unterstützung ich heute nicht wäre, wo ich bin. Ich danke dir für deine Geduld, deine Stärke und dein Vertrauen in mich – und für's Korrekturlesen.

Max, du bist der beste Bruder, den man sich wünschen kann. Danke, dass ich immer auf dich zählen kann.

Inhalt

1. Einleitung.....	5
2. Theorie.....	11
2.1 Entstehungsgeschichte eines rigiden Verständnisses von Zeit und Geschichte	12
2.2 Freilegung, Umdeutung und Verwendung des Anachronismuskonzepts.....	32
3. Wie das Beeinflussungspotential der Kulturproduktion sichtbar gemacht werden kann .	45
3.1 Kulturproduktion beeinflusst Kulturproduktion.....	49
3.2 Kulturproduktion beeinflusst Rezipient*innen.....	57
4. Filmanalyse.....	66
4.1 Wie der MSF den Zweiten Weltkrieg inszeniert	67
4.2 Vereinfachte und forciert linear-chronologische Zeitzusammenhänge im Mittelalter- Historienfilm.....	86
4.3 Amerikas Blick nach Innen	93
5. Schluss	115
Quellen	127
Zusammenfassung.....	140

1. Einleitung

Die Vergangenheit ist keine feststehende und abgeschlossene Sache. Zwar wird oft mit ihr umgegangen, als wäre der Umstand, dass die Dinge bereits geschehen sind, gleichbedeutend mit ihrer Unverrückbarkeit. Entscheidend für die Verortung der vergangenen Wirklichkeit sind allerdings nicht nur die Geschehnisse in der Zeit, sondern auch deren Betrachtung aus der Gegenwart. Zunächst braucht es verschiedenartige Beweisstrukturen, um grundlegende Zusammenhänge herzustellen und abzusichern. Hat man einen groben Konsens bezüglich der entsprechenden Geschehnisse gefunden, beginnt die Verhandlung der Details. Und gerade hier ist es, da die unterschiedlichsten Ansichten und Blickwinkel zusammen mit den jeweils zugänglichen Quellen entscheidenden Einfluss auf die Verortung von Geschehnissen der Vergangenheit nehmen. Je nachdem, wer, wann und wozu Quellen analysiert und zu welchen persönlichen Einschätzungen kommt, spielt neben dem zugänglichen Beweismaterial eine immense Rolle darin, wie Sachverhalte der Vergangenheit erfasst, kategorisiert und bewertet werden. Aufgrund dieser Fluktuation und Beweglichkeit entzieht sich die vergangene Wirklichkeit häufig einer akuten und absoluten Erfassung, was nicht nur den Reiz ihrer Ergründung ausmacht, sondern auch ihre fortwährende Aktualität, Multidimensionalität und weitläufige Bedeutsamkeit untermauert. So stellte bereits Walter Benjamin fest:

„Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. ‚Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen‘ – dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“ (695)

Das Konzept, Vergangenheit als ein sich veränderndes und flüchtiges Konstrukt zu begreifen, ist also nichts neues. Die vergangene Wirklichkeit stellt ein ebenso lebendiges und wandelbares Universum innerhalb der Zeit dar wie es Gegenwart und Zukunft sind. Der einzige Unterschied ist, dass die Dinge bereits geschehen sind und nicht bevorstehen bzw. gerade ablaufen, was aber nicht mit absoluter Erfassbarkeit und erkenntnistheoretischer Totenstarre einhergeht. Durch die Einsicht, dass die schier unüberblickbare Parameterauswahl innerhalb der Betrachtungsmöglichkeiten zu stets neuen Einsichten über die Vergangenheit führt, bedeutet also die Befreiung der geistigen Arbeit von unnötigen Eingrenzungen, indem sie den Ereignissen, auch wenn sie bereits zurückliegen, keine absoluten Positionen und Bewertungen

zuteilt. Die vermeintliche Lücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit wird im Moment der Betrachtung durch die forschende Person überbrückt. Dadurch, dass jede Untersuchung, selbst wenn die Parameter die gleichen sind, von Betrachter*in zu Betrachter*in unterschiedlich ausfällt, bedeutet auch jede Untersuchung neue Bezugspunkte von der Gegenwart in die Vergangenheit, wodurch letztere immer wieder neu modifiziert und verortbar wird.

Für die Geschichtsschreibung hat das zur Folge, dass Untersuchungsgegenstände über die intensive Betrachtung ihrem Feststehen in der Zeit entzogen werden können. Damit ist gemeint, dass der dem Ereignis vormals zugeschriebene Status als Fakt – sprich, der bereits oben erwähnte objektive Konsens, der beispielsweise innerhalb einer Gesellschaft über gewisse historische Zusammenhänge herrscht – relativiert wird. Je nach Betrachter*in und Perspektive gewinnt oder verliert das Ereignis an Nuancen und Bedeutungen. Durch die verschiedenen Betrachtungsoperationen, mit denen das Medium der Zeit aktiv bearbeitet wird, um Erkenntnisse zu erlangen (syn- und diachrone, rückwärtsgewandte, raffende Betrachtungen usw.) wird die vergangene Wirklichkeit nicht nur immer wieder von anderen Winkeln beleuchtet, der Lauf der Geschichte wird so auch stetig neu verhandelt. Das soll nicht heißen, dass etablierte Fakten und Erkenntnisse ohne Weiteres keinen Bestand mehr haben. Sowohl bei anerkannten Tatsachen als auch bei strittigen Themen müssen derartige Paradigmenwechsel eingängig geprüft und diskutiert werden. Rein objektiv betrachtet muss jedoch anerkannt werden, dass der Gesamteindruck von historischen Zusammenhängen einem permanenten Wandel unterliegt. Der schmale Grat, auf dem sich ein Geschichtsverständnis bewegt, das diese Realitäten akzeptiert, ist offensichtlich. Tatsächliche historiographische Neuerkenntnisse müssen unbedingt klar von missbräuchlichen Anwendungen (Geschichtsrevisionismus, Propaganda) abgegrenzt werden. Nichtsdestoweniger ergibt sich hieraus der Schluss, dass sich nicht nur das Selbstverständnis der Historiographie, sondern auch die Geschichte selbst ständig verändert.

Gesellschaftlich gesehen bedeutet die Weiterführung dieses Gedankens, dass einmal erreichte Konsense nicht zwingend unumstößlich im kollektiven Bewusstsein verankert sind. Neben den offensichtlichen Vorzügen einer entsprechend freien und stets weitersuchenden Wissensgesellschaft, in der die Wissenschaftsdisziplinen und ihre Erkenntnisse wandelbar bleiben, ergeben sich aber auch Negativauswirkungen. Geistiger Freiraum und ungehinderter Zugang zu Informationen bieten neben enormem wissenschaftlichem Potential auch den Nährboden für pseudowissenschaftliche Ideen und gezielte Desinformation. Der stetige Zuwachs zu solchen Gruppierungen wie den Impfgegner*innen, Flat-Earth-Theoretiker*innen und Holocaustleugner*innen ist hierfür nur ein Anhaltspunkt von vielen. Dennoch bedeutet neu

erschlossener Deutungsspielraum zunächst ganz einfach ein gesteigertes Potential, um überkommene, auf festgeschriebenen Grundsätzen bestehende Ansichten zu überwinden und wissenschaftliche wie gesellschaftliche Positionen neu zu verhandeln. Jede Gesellschaft hat die Verantwortung inne, aktiv und offen über die Aushandlung der Rahmenbedingungen für Neuüberlegungen und die möglichen Konsequenzen innerhalb der verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen zu debattieren.

Was in einem so proaktiven Verständnis wandelbarer Perspektiven bezogen auf Geschichte und Geschichtsschreibung jedenfalls keinen Platz mehr hat, sind naive Fragen, wie die extremen Ansichten, die aktuell dazu beitragen, den gesellschaftlichen Status Quo zu gefährden, entstehen konnten und können. Es muss klar sein, dass diejenigen, die die gültigen Übereinkünfte und Werte unserer Gesellschaft nicht akzeptieren und die versuchen, die eigenen extremen Ansichten zu propagieren, sich des Potentials der individuellen Meinungsbildung längst bewusst sind. Diesen Kräften ist klar, dass mittlerweile viele Menschen klassischen Informationsquellen und gängigen gesellschaftlichen Positionen misstrauen. Unser seit Dekaden anvisiertes ‚Informationszeitalter‘¹ ermöglicht es den Leuten, sich Zugang zu der Art von ‚Fakten‘ zu verschaffen, die ihren persönlichen Lebensrealitäten und Ansichten entsprechen. So kann auch hinsichtlich der Vergangenheitsarbeit die öffentliche Meinungsbildung durch unlautere mediale Inhalte beeinflusst werden.² Je geschickter das entsprechende Narrativ konzipiert ist, desto schwieriger ist es für Rezipient*innen, desinformierende und apologetische Motive darin zu erkennen und das Narrativ entsprechend einzuordnen. Mit dem vielgepriesenen ubiquitären Wissenszugang der Informationsgesellschaft geht also auch das stete Potential zur geistigen Brandstiftung einher. Daher ist es an der Gesellschaft, den Menschen die entsprechenden geistigen Werkzeuge zugänglich zu machen, mit denen sie sich selbst ein Bild über komplexe gesellschaftliche und historische Zusammenhänge machen und aktiv Einfluss auf den Lauf der Geschichte nehmen können, damit schlussendlich Narrative, die unbegründet Angst schüren und Fakten verdrehen, wieder auf den gesellschaftlichen Randplatz gedrängt werden, auf den sie gehören.

Bezogen auf die Verhandlung der Vergangenheit bedeutet diese aktive Einflussnahme auf den Lauf der Geschichte mehr als nur die Durchbrechung der Vorstellung von vergangener Wirklichkeit als festgeschriebenen Ereignissen. Wie bereits beschrieben, können

¹ Siehe hierzu „1979“.

² Siehe. hierzu beispielsweise die Kontroverse rund um Karl Höffkes und seine Firma Polarfilm (Brahms; „Klage“) oder die unzweideutigen Inhalte des *YouTube*-Kanals *Soldaten Erzählen*. Siehe auch Jürgen Langowskis Internetsammlung unterschiedlichster Schwachsinnigkeiten aus dem Dunstkreis der holocaustleugnenden Szene (Langowski).

unterschiedliche Betrachtungsoperationen direkten Einfluss auf die Wahrnehmung von historischen Ereignissen haben und deren Verortung dadurch in unterschiedlichem Ausmaß verändern. Auch wird so die Zeit selbst auf einen anderen Status als schlicht von A nach B verlaufendes Kontinuum gehoben: Im Moment der Betrachtung aus der Gegenwart, wenn neue Erkenntnisse getroffen oder bisher vernachlässigte Punkte neu beleuchtet werden, zeitigen diese Operationen in der Zeit neue Andockpunkte aus der Gegenwart in die Vergangenheit, die immer wieder und von verschiedensten Akteur*innen genutzt werden können (vgl. Rancière 50). Diese neuen Anlaufpunkte für Beobachtungen revitalisieren die scheinbar erstarrten historischen Prozesse, indem sie ihnen zuvor nicht dagewesene oder unbeachtete Entwicklungswege erschließen. Hierdurch wird die Zeit zwar nicht zurückgedreht, allerdings erhält sich ihre Lebendigkeit über den steten Zuwachs nachvollziehbarer historischer Entwicklungen. So können beispielsweise Ereignissen der Vergangenheit, die bislang immer wieder von gleicher Warte aus betrachtet wurden, durch einen Perspektivenwechsel in der Gegenwart neue Facetten abgetrotzt werden. Neben der rein mechanisch (ab-)laufenden Zeit existiert also noch eine weitere Ebene, auf der sie sich als ein in alle Richtungen ausbreitendes und ständig wandelndes Universum offenbart, dessen aktive Vernetzungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nutzbar werden. Zuletzt bedeutet die Möglichkeit sich über festgefahrene Konventionen der Vergangenheitsarbeit hinwegzusetzen einen emanzipatorischen Akt für die jeweiligen Akteur*innen, die dezentral und mit persönlicher Wahl der Arbeitsmittel zu eigenen relevanten Ergebnissen kommen können.

Dass ein linear-chronologisches Zeitverständnis nicht zu einem wandelbaren Geschichtsverständnis passt, das mit flexiblen Zeitbewegungen operiert und Zusammenhänge nie gänzlich als erörtert anerkennt, ist offensichtlich. Und auch die Vorstellung, historische Prozesse liefen in einer Art Ereignisgeschichte ab, bei der immer ein Prozess auf den nächsten folgt, hat wenig mit der Realität zu tun. Der Versuch, den Dingen der Vergangenheit retrospektiv eine Ordnung und Struktur zu geben, aus der heraus sie sich erfassen und klassifizieren lassen, bedeutet die artifizielle Stilllegung organischer historischer Prozesse. Bestenfalls handelt es sich um ein bewusstes Provisorium, das verwendet wird, um abstrakte Prozesse überblickbar zu machen; fatal jedoch ist es, davon auszugehen, dass ein solches Konzept eine Widerspiegelung des wahren Gangs der Dinge ist. Kommt hierzu nun noch eine teleologische Auslegung der historischen Prozesse, die unterstellt, dass diese auf bestimmte Ziele hinauslaufen und einer inneren Logik folgen, hat das entsprechende Geschichtsbild gänzlich den Bereich organischer und realitätsnaher Entwicklungsprozesse verlassen und bewertet die Dinge aus einer rigiden synthetischen Perspektive.

Nichtsdestoweniger herrschte im westlichen³ Kulturkreis über lange Zeit ein Geschichtsverständnis vor, das von zielgerichteten Entwicklungen, linear-chronologischen Ereignisketten und gesellschaftlichen Gemeinsamkeiten, die angeblich ganze Epochen prägten, ausging (vgl. Lützeler 69). Zwar kann je nach Interessens- bzw. Forschungsschwerpunkt mit Hilfe eines solchen Ansatzes die Geschichte auf die unterschiedlichsten Details befragt und die Ereignisse entsprechend verortet werden. Hernach kann anhand der jeweils zentralen Fokalfpunkte in den einzelnen Kategorien versucht werden, die historischen Prozesse nach den gewählten Kriterien hin aufzuschlüsseln und spezifische Entwicklungsketten zu beleuchten und zu ordnen. Historiographisch gesehen kann es jedoch bereits problematisch sein, sich auf einheitliche Bezeichnungen und Fokalfpunkte sowie auf (beispielsweise zeitliche) Eingrenzungen festzulegen, da komplexe historische Prozesse sich solchen Kategorisierungskonzepten widersetzen (vgl. Kernbauer 19). Viel tiefergehend ist allerdings die Störung im zeitlichen und geschichtlichen Grundverständnis: Die vergangene Wirklichkeit aus der Retrospektive nach vorgegebenen Prinzipien streng zu kategorisieren, und so nachträglich Sinnzusammenhänge zu schaffen, bedeutet eine Verzerrung der Realität. Natürlich ist jedwede Vergangenheitsforschung immer nur eine Approximation, aber derartig gravierende Eingriffe in die Darstellung (und damit auch in die Wahrnehmung) historischer Prozesse kommen der Umleitung und Begradigung eines Flusses gleich. Symptomatisch für dieses rigide Zeit- und Geschichtsbild ist die herkömmliche Vorstellung des Anachronismus, die, folgt man dem Verständnis Rancières, *nicht* etwa davon ausgeht, dass gewisse Dinge nicht geschehen sind, sondern dass sie *gar nicht erst hätten geschehen können* (39). Es handelt sich hierbei also um eine im Nachhinein ausgesprochene Negierung von potenziellen Entwicklungen in der Zeit, die die Chance auf ein Zustandekommen von Geschichte unterläuft. Wie diese Negierung überhaupt begründet wird, soll später dargelegt werden. Für den Moment ist entscheidend zu erahnen, wie stark in diesem Geschichtsverständnis der Einfluss einer rigiden Sichtweise auf die Gesamtverortung historischer Zusammenhänge ist. Jedenfalls bedeutete der Anachronismus innerhalb dieser geistigen Strömung eine Kardinalssünde in der Historiographie, die es tunlichst zu umschiffen galt (vgl. Febvre 17).

³ ‚Westlich‘ meint in dieser Arbeit in der historischen Analyse zunächst Europa und im späteren Verlauf auch die USA bzw. Nordamerika. Diese grobe Begriffsbezeichnung wird hauptsächlich dazu verwendet, Ideen, Konzepte und Ansichten verwandter Denkweisen, die in der europäischen Geisteskultur verwurzelt sind, von anderen Denkweisen und Kulturkreisen abzugrenzen, die nicht auf verallgemeinernde Weise in unsere Einschätzungen und Analysen einbezogen werden sollen.

Was haben nun diese Überlegungen mit dem Mainstream-Film Hollywoods⁴ zu tun? Es soll hier aufgezeigt werden, dass über den MSF sehr häufig Motive verbreitet werden, die eine Sicht der Dinge widerspiegeln, welche auf das zuvor beschriebene rigide Zeit- und Geschichtsbild zurückzugehen scheint. Es soll also nachgewiesen werden, dass sich in Teilen des MSF noch immer Ansichten halten, die auf ein unzureichendes und obsoletes Verständnis von Zeit und Geschichte hindeuten. Man schafft sich hier eine Parallelvergangenheit und übergeht dabei historiographische Grunderkenntnisse und geschichtliche Realitäten gleichermaßen, wie gesellschaftliche und kulturelle Normen und Besonderheiten. Hollywood hat durch seinen großen Einfluss eine alles überragende, prägende Wirkung auf die Konventionen des MSF und entsprechend sichtbar sind wiederkehrende Motive und Mechanismen. Das bedeutet, dass man nachweisen kann, wenn in filmischen Verarbeitungen historischer Stoffe und Personen(-gruppen) immer wieder ähnliche Motive vorkommen, die den Versuch der Filmverantwortlichen widerspiegeln, aus der Gegenwart Dinge der Vergangenheit den eigenen Ansichten entsprechend darzustellen und einzuordnen. Herausgelöst aus dem Prozess der belegbaren historiographischen Verhandlung verarbeitet das System der MSF-Produktion komplexe Zusammenhänge aus der externen Perspektive einer Geisteshaltung, die die eigenen Ansichten sowohl über objektive Realitätsansprüche als auch über die Belange der tatsächlich betroffenen Menschen stellt. Es soll hier sichtbar gemacht werden, wie über diese Art von filmischen Motiven im MSF Personen(-Gruppen) der Vergangenheit pauschalisiert und misrepräsentiert und historische Prozesse vereinfacht und verfälscht werden. Überblickshaft wird ebenfalls erörtert, welche möglichen Folgen sich hieraus für die Vorstellungen der Rezipient*innen ergeben können. Um die Motive aufzudecken und damit die Spuren des obsoleten, rigiden Zeit- und Geschichtsbildes in den einzelnen Narrativen nachzuweisen, wird der Anachronismus als zentraler Indikator dienen.

⁴ ‚Hollywood‘ stellt in dieser Arbeit mehr ein Eichmaß denn den zentralen Fokuspunkt unserer Beobachtungen dar. Das heißt, es geht hier weder darum, die US-amerikanische Kultur, noch das Hollywood-System per se zu verunglimpfen, sondern regelmäßig auftretende Mechanismen innerhalb der westlichen Mainstream-Bewegemedien (dieser Begriff wird in Folge mit ‚MSF‘ abgekürzt; das ‚F‘ bezieht sich hauptsächlich auf Film, beinhaltet aber auch Fernsehformate bzw. Video-on-Demand; die Abkürzung umfasst nicht nur die Werke, sondern auch die der Produktion zugehörigen Instanzen) bezüglich der filmischen Verarbeitung von Zeit und Geschichte aufzudecken. Die Konventionen dieses westlichen Mainstream-Films erstrecken sich weit über den US-amerikanischen Kulturkreis hinaus, aber da Hollywood den MSF klar dominiert, liegt der Schluss nahe, dass spezifische, die US-Kultur betreffende, Ansichten innerhalb des gesamten MSF gehäuft auftreten. Dementsprechend verwenden wir die Bezeichnungen ‚Hollywood‘ als Orientierungspunkt und ‚Mainstream-Film‘ als Sammelbezeichnung und denken bei beidem an ein breites Spektrum filmischer Produktionen, die sich den groben Kriterien nach (Massentauglichkeit, hohes Produktionsbudget, moralische Normen usw.) zwar theoretisch von überall auf der Welt diesem Filmsystem zuordnen ließen, sich in unserer spezifischen Auswahl aber hauptsächlich auf den anglophonen Raum belaufen. Vgl. zu dieser sprach- bzw. kulturspezifischen Grenzziehung hinsichtlich der Zugehörigkeit von MSF-Produktionen auch Beevors Einschätzung (Beevor).

Allerdings wird das klassische Begriffskonzept hierfür ins Gegenteil umgekehrt und es wird dadurch nicht nach Anhaltspunkten gesucht, warum etwas nicht hätte passieren können, sondern es wird aufgezeigt, warum es anachronistisch ist, historischen Zusammenhängen kategorisch das Existenzrecht abzusprechen. Eine detaillierte Erläuterung dieser Vorgehensweise folgt im Theorieteil.

2. Theorie

Die in dieser Arbeit vertretene Position eines liberalen Geschichtsverständnisses mit einer flexiblen Form der Vergangenheits- und Zeitarbeit muss natürlich davon ausgehen, dass ein Geschichtsverständnis, welches historische Entwicklungsmöglichkeiten und somit Vernetzungspunkte in der Zeit kategorisch ausschließt, nicht valide ist. Um nun nachzuvollziehen zu können, weshalb dieses Konzept so stark in den Vorstellungen der Menschen präsent war und noch immer in Teilen der Kulturproduktion (MSF) fortlebt, muss zunächst erörtert werden, wo seine historischen Wurzeln im westlichen Verständnis von Zeit und Geschichte liegen.

Im folgenden theoretischen Abschnitt soll daher zunächst erörtert werden, woher die westliche Vorstellung kommt, die Zeit sei ein linear verlaufendes Kontinuum und wie daraus die Vorstellung von Ereignisketten in der Geschichte entstanden ist. Da wir die Analyse des beschriebenen westlichen, rigiden Geschichtsbilds⁵ innerhalb eines filmtheoretischen Kontexts⁶ anwenden, ist es außerdem sinnvoll, über die Beschreibung der Entstehungsgeschichte des WRG seit der Antike gleichzeitig auch seine mediale Verarbeitung (Literatur) schlaglichthaft mitzubeleuchten. Hierdurch kann in einzelnen Akzenten aufgezeigt werden wie sich die Verarbeitung von zeitlichen und geschichtlichen Vorstellungen in der Literatur gestaltete und wie hieraus Genrekonventionen entstanden, die häufig noch immer im medialen Kanon (hier also im Film) präsent sind. Im Anschluss bildet die klassische Auslegung des Anachronismuskonzepts und seine Verortung als Teil dieses tradierten Geschichtsbilds und die anschließende Umdeutung und Neuverwendung den Fokuspunkt des Theorieteils. In der

⁵ Wird im Folgenden mit WRG abgekürzt.

⁶ Es handelt sich bei dieser Arbeit dezidiert um *kein* geschichtswissenschaftliches, sondern ein filmtheoretisches Werk, weshalb davon Abstand genommen wird, spezifische Klassifikationen, Epochenbezeichnungen und historiographische Schulen en Detail zu beschreiben und zu bewerten. Die Verwendung entsprechender historiographischer Anleihen wird jedoch gekennzeichnet.

Auseinandersetzung mit der Bedeutung und Verwendung des Begriffs in seiner ursprünglichen Form wird überblickshaft gezeigt, wie der Anachronismus sinnbildhaft für das obsoletere Geschichtsbild steht, welches zwanghaft bemüht ist, der vergangenen Wirklichkeit rigide Strukturen aufzuzwingen, um sie erfass- und kategorisierbar zu machen. Den Theorieteil abschließend wird zuletzt erläutert, wie der Anachronismus, ausgehend von Rancières Kritik und Neudeutung des klassischen Konzepts, in dieser Arbeit verwendet wird, um die Spuren des WRG im MSF nachzuweisen.

2.1 Entstehungsgeschichte eines rigiden Verständnisses von Zeit und Geschichte

Um nachzuvollziehen, woher das westliche vom linearen Ablauf der Zeit und die daraus abgeleitete Vorstellung der Ereignisgeschichte kommt, empfiehlt sich zunächst ein Blick auf zwei klassische antike Hochkulturen, die mit am prägendsten für den Werte- und Kulturkanon Europas, und, infolgedessen, des erweiterten westlichen Kulturkreises sind: Griechenland und Rom. Kulturelle Konzepte der beiden Zivilisationen werden seit der Antike überliefert und kontinuierlich rezitiert, wodurch sie der westlichen Kulturlandschaft und Geisteswelt immer wieder von Neuem Vorschub leisten. Es ist ein unbestreitbarer Sachverhalt, dass diese beiden verschwisterten Kulturen von der nachfolgenden europäischen Intelligenzia spätestens seit der Renaissance auf das Podest der europäischen Kulturwiege gehoben wurden und diesen Status seither innehaben. Geht es um Staatsform oder Dichtkunst, Redewendungen oder Motive in der Kunst, die römisch-griechischen Hinterlassenschaften prägen die westlichen Zivilisationen und erfahren permanente Reminiszenz und Aktualisierung. Die Maßgeblichkeit dieses Einflusses auf Kulturproduktion und Vorstellungskomplexe des westlichen Kulturraums ist nicht abzustreiten, ganz gleich wie viele weitere Einflüsse und Faktoren bei der Bildung der westlichen Identität und Mentalität womöglich zusätzlich eine Rolle spielten und welche Kulturen wohl bereits früher Kulturkonzepte entwickelt hatten, die später dem antiken Rom und Griechenland zugeschrieben wurden.

Bezogen auf unsere Nachforschungen zum Zeit- und Geschichtsverständnis könnte man, folgte man dieser klassischen Rangordnung nicht, bereits bei Mesopotamien beginnen und nachzeichnen, dass sich schon in der Akkadzeit ein Paradigmenwechsel von der zyklischen zur linearen Zeitvorstellung vollzieht und infolgedessen die ersten gezielten, historiographischen Prozesse in Gang gesetzt werden (vgl. Cwik-Rosenbach 7-11). Das ist hier aber nicht unser Anliegen, denn es geht um die Favorisierung der hellenischen und römischen

Kultur als kulturstiftenden Instanz durch die europäische bzw. gesamtwestliche Bildungselite. Aufschlussreich sind jedoch die Parallelen zwischen diesen Vorstellungsweisen zyklischer Zeit in den frühgeschichtlichen Kulturerzeugnissen Sumers und literarischen Quellen im antiken Griechenland: Bachtin erwähnt in seinen Aufzeichnungen über die Chronotopoi der Antike die idealisierte zyklische Zeit als Spezifikum der altgriechischen Literatur in deren Thematisierung des idyllischen Landlebens (vgl. 1186). Die zyklische Vorstellung von Zeit stellt in der griechischen Antike wohl kein abgrenzbares Vorstadium der Zeitwahrnehmung ähnlich dem der Sumerer dar (vgl. Czwik-Rosenbach 7-11). Vielmehr scheint es sich hierbei um ein Phänomen der literarischen Verarbeitung bestimmter Lebensaspekte zu handeln, wie beispielsweise die Abhandlungen über die Natur und die Feldarbeit Hesiods anzeigen (vgl. Bachtin 1177); nichtsdestoweniger zeigt das Vorhandensein des Phänomens der zyklischen Zeit in der griechischen Antike, dass die lineare Vorstellung von Zeit keineswegs seit jeher die einzige Variante war. Auch tritt die zyklische Zeit weiterhin in verschiedenen literarischen Gattungen der griechischen Antike in Erscheinung und unterstreicht somit das klare Bewusstsein für eine Form der Zeit, die vom stetig in eine Richtung verlaufenden Kontinuum abweicht. So spielt sie nicht nur in der Bukolik und in der Mythologie eine wichtige Rolle, sondern tritt sogar noch im 19. Jahrhundert bei Flaubert in Erscheinung (vgl. Bachtin 1171, 1186, 1190). Ein weiteres Merkmal für das noch wandelbare Zeitverständnis im antiken Griechenland ist die starke Verflechtung der historischen Zeit im Epos und der Tragödie mit der mythologischen Zeit. Wie Bachtin beschreibt, offenbart sich die historische Zeit Griechenlands stark über Lokalität: Städte, Staaten und Landschaften stellen die historische Grundlage und gleichzeitig mögliche Schauplätze mythologischer Szenen dar (Bachtin 1172). Diese an spezifischen Orten stattfindenden Ereignisse geben ein Bild isolierter Zeitpunkte in einer nicht genau definierten Vorzeit wieder, was wiederum darauf schließen lässt, dass nicht seit jeher ein lineares Zeitverständnis vorherrschte.

Wo aber ist dann der Beginn einer historiographischen Aufarbeitung der Vergangenheit im antiken Griechenland zu suchen, die mit einer stärker gerichteten Vorstellung von Zeit einhergeht? Nach Nickel werden erstmals gegen Ende des 6. Jahrhunderts von verschiedenen Autoren Bemühungen unternommen, Ereignisse der poetisch überformten Mythen- und Sagenzeit zu entheben und sie sachlich und chronologisch zu ordnen. Obschon hier bereits empirisch geforscht wurde, kann jedoch noch nicht von einer standardisierten Geschichtswissenschaft gesprochen werden. Zwar arbeitet bereits Hekataios von Milet auf eine wirklichkeitsbasierte Ordnung der räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten hin. Allerdings steht auch er noch stark in der Tradition Hesiods und versucht „durch rationalistische Kritik aus

den überlieferten Sagen ihren vermeintlichen historischen Kern herauszuschälen“ (Nickel 464). Auch wenn es sich bei Hekataios‘ Forschungsgegenständen offensichtlich um Geschehnisse handelt, deren Wahrheitsgehalt aus heutiger Sicht mehr als zweifelhaft ist, wodurch keine *tatsächliche* Geschichtsschreibung geschehen kann, bahnt sich ein Paradigmenwechsel an. Wie Nickel weiter ausführt, beginnt mit den Aufzeichnungen Herodots und Thukydides‘ dann eine Herausdifferenzierung verschiedener Methoden der Arbeit mit jüngerer Vergangenheit bzw. Zeitgeschichte. Spätere Autoren lassen sich laut Nickel meist entsprechend der Herangehensweise grob entweder zu Herodot oder Thukydides zuordnen. Allerdings betont er die Schwierigkeit, die Arbeit der verschiedenen Autoren hinsichtlich ideologischer Vorstellungen und Methodologien zu ordnen, da man in unterschiedlichem Maße auf Durchdringung, Systematisierung und Auslegung der Quellen bedacht war. Hinzu kommt die nur fragmentarische Überlieferung dieser ersten historiographischen Bemühungen (vgl. Nickel 461ff).

Nichtsdestoweniger lassen sich also bei Herodot und Thukydides die ersten Anhaltspunkte für Historiographie im klassischen Sinne finden. Es muss wohl nur am Rande erwähnt werden, dass diese arbiträre Eingrenzung der Ursprünge der Geschichtswissenschaft ebenso kritisch betrachtet werden kann, wie dies hier mit dem WRG aufgrund seiner rigiden Konzeption von Vergangenheitsarbeit geschieht. Aber genau hier liegt schließlich der Knackpunkt: Die nachträgliche Quellenarbeit in geschichtstheoretischen Aufzeichnungen, welche – den Maßstäben der jeweiligen Zeit entsprechend – versucht, basierend auf minimalen Eindrücken umfassende und finale Urteile über komplexe historische Prozesse zu treffen, entspricht genau der Denkweise, deren Entwicklung wir hier nachverfolgen und deren Spuren wir dann innerhalb unseres des MSF nachweisen wollen. Es wird also in der nachfolgenden Geschichtswissenschaft davon ausgegangen, dass mit Herodot die Geschichtsschreibung im eigentlichen Sinne beginnt. Nicht umsonst wird er bereits von Cicero als „Vater der Geschichtsschreibung“ bezeichnet (zit. n. Nickel 466). So entsteht das Narrativ, dass Herodot am Anfang der europäischen Erinnerungskultur steht – auch wenn Cicero nach Nickels Einschätzung diese Bezeichnung durchaus doppelbödig gemeint zu haben scheint. Im Zusammenhang mit unseren Erkenntniszielen ist es ebenfalls noch wichtig zu erwähnen, dass Herodot innerhalb seiner Arbeiten zum Hauptgegenstand seiner historischen Untersuchungen, den Perserkriegen, bereits teleologisch vorgeht und darauf aus ist, die Taten der Griechen und Perser im Krieg zu beschreiben, sowie die Ursache für den Konflikt zu ergründen (vgl. Nickel 466). Es wurden zwar auch schon in den Genealogien der vorhistoriographischen Phase teilweise teleologische Bestrebungen verfolgt, etwa um Herrschaftsansprüche zu legitimieren

(vgl. Nickel 465f); für unsere Nachforschungen zum WRG ist allerdings ausschlaggebend, dass man sich die Vergangenheit bereits in den – sogenannten – Anfängen der Historiographie zum Erreichen bestimmter Ziele zurecht legte.

Für Herodot sind die Handlungen großer historischer Persönlichkeiten entscheidend für den Geschichtsverlauf. Um dieses Argument zu illustrieren greift Nickel das prominente Beispiel von Xerxes' Feldzug gegen die Hellenen heraus, bei dem Herodot nicht nur militärische und wirtschaftliche Beweggründe beschreibt, sondern auch übernatürliche. So sei die göttliche Vorsehung der Ausschlaggebende Punkt, der Xerxes zum Handeln bewegte – der Lauf der Dinge *musste* sich also so entwickeln wie er es tat. Alles lief auf Krieg mit den Hellenen hinaus (vgl. Nickel 468). Herodot übergibt die Entwicklung komplexer historischer Prozesse also nicht nur in die Hände einzelner historischer Persönlichkeiten, er verknüpft sie auch noch mit Ursachen, die außerhalb des menschlichen Erfahrungshorizonts liegen.⁷ Für ihn sind trotz seiner analytischen Forschungsarbeit letztlich überirdische Mächte die wahren Gründe, durch die Entwicklungen gezeitigt werden. Zwar erwähnt Nickel hiervon auch Ausnahmen empirischer Untersuchungen, übergreifend fasst er Herodots Vorstellung von historischen Prozessen jedoch angelehnt an E. Meyer als „transzendente[] Kausalität“ zusammen (470). Für unser Thema ist ausschlaggebend, dass hier die Grundsteine für ein linear-chronologisches Zeitverständnis und ein zugehöriges Geschichtsbild gelegt werden. Letzteres basiert auf einer sehr spezifischen Kausalität und wird von einzelnen historischen Akteuren⁸ beherrscht.

Wichtig für die Verortung des linearen Zeitbilds seit der Antike ist auch Aristoteles' Sicht auf die Geschichtsschreibung, welche er in Kapitel 23 der *Poetik* darlegt. So bedeutet für ihn Historiographie lediglich die Festhaltung empirisch nachweisbarer Ereignisreihen. Anders als Herodot geht er allerdings von keiner übergeordneten Kausalität aus, sondern nimmt die nacheinander geschehenden Begebenheiten als Abläufe wahr, die ohne ein ihnen gemeinsames Ziel vonstatten gehen (33). Aristoteles gewährt den Vorgängen der Geschichte also keine weitere Bewandnis, als bloße, in die Zeit eingeschriebene Tatsachen zu sein. Dennoch bleibt die lineare Abfolge der Ereignisse aufeinander als generelles Funktionsprinzip der Geschichte und somit indirekt auch dem der Zeit bestehen, auch wenn es kein übergeordnetes Kausalitätsprinzip wie bei Herodot gibt.

⁷ Beides sind Gedankenkonstruktionen, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch eine Rolle spielen werden.

⁸ Wann immer im Verlauf dieser Arbeit die historische Grundlage die gegenderte Form der Personenbezeichnung nicht unterstützt, wird im Sinne der wissenschaftlichen Genauigkeit darauf verzichtet.

Die Nebensächlichkeit die Aristoteles dem Festhalten historischer Entwicklungen beimisst, liegt in seiner Auffassung von der Zeit selbst begründet: Dem Zeitkonzept von Aristoteles unterliegt das Vernichtungsprinzip, dem alle Dinge des *Einzelnen* (kath'hekaston) anheimfallen und die somit flüchtig und letztlich unbedeutend sind. Hierzu gehören alle Singularitäten und mithin historische Personen und Ereignisse sowie sämtliche Bezüge, die sich zu ihnen ergeben. Die Ereignisse in der Zeit unterliegen deren Wechsel und Unbeständigkeit – das macht das quintessenzielle Prinzip des Einzelnen aus. Im Gegensatz hierzu steht das *Allgemeine* (katholon), was die Zeit und somit die eigene Vernichtung überdauert, da es nicht dem Prinzip des Wechsels bzw. der Vernichtung unterliegt. Da es sich beim Allgemeinen um generelle und abstrakte Prinzipien handelt, bedarf es keiner spezifischer und singulärer Bezüge, die sie in der Zeit festschreiben müssen – die Dinge unterliegen also der dauerhaften Allgemeingültigkeit und somit der Beständigkeit (vgl. Heinemann 6f). Die Dinge des Allgemeinen fallen entweder dem Ordnungsprinzip der *Notwendigkeit* oder der *Wahrscheinlichkeit* zu. Insbesondere die Poesie zählt Aristoteles insbesondere zu letzterem Ordnungsprinzip. Die Arbeit der Historiker bedeutet für ihn lediglich das Aufzeichnen von willkürlich ablaufenden, singulären Ereignissen, die in die flüchtige Zeit eingeschrieben sind und somit keinen Bestand haben (vgl. Scheunemann 296). Dichter jedoch stellen Dinge nicht dar wie sie gewesen sind, sondern wie sie ihrer inneren *Notwendigkeit* oder *Wahrscheinlichkeit* nach geschehen *müssten* (oder sollten, könnten etc.). Folglich siedelt Aristoteles die Poesie der Bedeutsamkeit nach über der Geschichtsschreibung an, da sie nicht etwas *Einzelnes* aussagt (bloße Faktizität der Ereignisse), sondern etwas *Allgemeines* (vgl. Aristoteles Kap.9, 13f).

So hat Poesie bei Aristoteles als abstraktes, ganzheitlich ordnendes und somit allgemeingültiges Prinzip laut Rancière die Fähigkeit, „eine wahrscheinliche Verbindung zwischen fiktiven Ereignissen her[zustellen]“ (36). Genau hier setzt Rancière an, um die Etablierung der Geschichtsschreibung als Wahrheitsdiskurs darzustellen, welcher sich – entgegengesetzt der Prämisse der bloßen empirischen Faktizität – des Wirkprinzips der Poesie ermächtigt bzw. sich ihr „ähnlich [macht]“ (37).⁹ Er erläutert dies anhand des Geschichtsschreibers Polybios, der über einen Zeitraum von ca. 50 Jahren der römischen Geschichte berichten sollte, in der die Karthager sowie die Makedonier besiegt worden waren und Rom zur führenden Herrschaftsmacht aufgestiegen war. Um der römischen Doktrin der gottgegebenen Weltherrschaft zu entsprechen, musste Polybios die vergangenen Ereignisse einem inneren Ordnungsprinzip (der göttlichen Vorsehung) unterstellen, anstatt sie als

⁹Rancières Beobachtungen über Wahrheitsregime und wie diese sich in der Historiographie konstituieren, wird weiter unten noch en Detail besprochen.

willkürliche Entwicklungen zu beschreiben. Die Vorsehung entspricht hier also dem aristotelischen Prinzip der *Notwendigkeit* bzw. *Wahrscheinlichkeit*, nach dem die historischen Ereignisse rund um die Siege Roms organisiert sind und die somit dem Einzelnen enthoben und Teil der poetischen Allgemeinheit werden; die göttliche „Wahrheit“ greift in der „Ordnung der Zeit des Menschen“ ein und zeitigt Geschichte (Rancière 37). Polybios bleibt also mit seinen historiographischen Überlegungen im Raum der aristotelischen Philosophie, enthebt aber die Geschichtsschreibung ihrer von Aristoteles beigemessenen, relativen Bedeutungslosigkeit und stellt sie auf eine Ebene mit der Poesie. Für uns ist von Bedeutung, dass das lineare Zeitdenken also noch immer prävalent ist; allerdings kommt ihm wieder ein unterliegendes Kausalitätsprinzip hinzu, nämlich die göttliche Vorsehung, welche an das transzendente Kausalitätsprinzip Herodots erinnert.

Wie man bei Perl nachlesen kann, ist die Vorstellung des göttlichen Auftrags zur Weltherrschaft in der gesamten römischen Historiographie omnipräsent. Zwar beginnt die eigentliche römische Geschichtsschreibung erst mit dem Ende des zweiten punischen Kriegs um das Jahr 216 v.Chr., allerdings ist es bereits davor Usus, das historische Bewusstsein lebendig zu halten (z.B. durch Triumphzüge und Ahnenkult). Die römische Geschichte wird über die Errungenschaften einiger weniger Adelsfamilien bzw. berühmter Einzelpersonen erzählt, was in der Historiographie fortgeführt wird. Über diese Annalen versucht man seitens der Familien ebenfalls den eigenen Machtanspruch zu legitimieren. Hierin und in der generellen Staats- bzw. Gesellschaftsdoktrin des römischen Herrschaftsanspruchs wohnt also auch ein stark teleologischer Ansatz des Geschichtsverständnisses inne (vgl. Perl 562f). Bei vielen berühmten römischen Schreibern wie Asellio und Quintilian sind die Anleihen der griechischen Vorgänger wie Thukydides, Polybios und Aristoteles klar erkennbar; Cato ist unter ihnen der erste, der nicht länger über die Taten der Adelsfamilien schreibt, sondern die Historiographie dazu verwendet, eigene innenpolitische Inhalte zu forcieren, was die Einschätzung der Geschichtsschreibung im antiken Rom als vornehmlich teleologisch weiter erhärtet (vgl. Perl 566). Zudem beschreibt Perl, dass bereits vor der eigentlichen Geschichtsschreibung in der bildenden Kunst (Malerei, Reliefs) Ereignisse als „kontinuierliche Reihe einzelner Momente und punktueller Aktionen“ dargestellt wurden (563). Es finden sich also bereits seit Beginn der hellenischen und römischen Geschichtsschreibung die gleichen Muster des linear-chronologischen Zeitverständnisses sowie des mit Einzelpersonen besetzten und teleologischen Geschichtsbilds wieder. Die Beweggründe scheinen dabei meist ebenfalls stark verwandt: Die Heldentaten und Errungenschaften der eigenen Zivilisation werden

aufgezeigt und Herrschaftsansprüche legitimiert, und historische Ereignisse werden mit einigen wenigen berühmten Personen besetzt.

Wie Perl außerdem erläutert, besteht in der römischen Geschichtsschreibung von Anfang an eine Nähe zum literarischen Schreiben. Das liegt darin begründet, dass vor den ersten (zeit)geschichtlichen Aufzeichnungen Epiker über die Geschehnisse berichteten. Die Problematiken in der Grenzziehung zwischen historischen Epen und historiographischen Werken, die sich hierdurch ergeben, sind offensichtlich. Aus der Vorzeit der Historiographie erhalten bleiben außerdem der geringe Hang zur Erläuterung der angewandten Methoden, unübersichtliche Quellenarbeit, fragliche Objektivität der Autoren und dergleichen (vgl. Perl 564f). Abgesehen davon zeigt diese enge Verknüpfung von Literatur und Geschichtsschreibung auch, wie wenig selbstverständlich das Entstehen einer reinen Form des einen oder anderen ist. Es offenbart sich, wie stark sich verschiedene kulturelle Produkte (Kunst, Poesie, Literatur, Philosophie und Wissenschaft) einander beeinflussen und auch, wie sich die hellenische und römische Kulturpraxis gegenseitig überlagern, sodass zunächst keine völlig eigenständige Form der Historiographie entsteht. Perl unterstreicht das zugehörige Sentiment im antiken Rom mit den Aussagen Ciceros, der die Aufzeichnung von Geschichte eindeutig ins Aufgabenfeld der Literatur rückt und sich dabei auf das griechische Erbe bezieht (vgl. 565). All diese Erkenntnisse über die nahen Verwandtschaften zwischen den hellenischen und römischen Kulturpraxen helfen dabei, sich einen Überblick über die Entstehung und Weiterentwicklung des WRG zu machen. So wird zum einen ersichtlich, weshalb sich gewisse Muster in der Inhaltsvermittlung häufig wiederholen (z.B. das Belegen historischer Prozesse mit den Taten einzelner Personen) und zum andern, wodurch sie motiviert sind (z.B. Legitimierung von Herrschaftsansprüchen). Auch lässt sich so nachvollziehen, weshalb sich kulturspezifische Ausprägungen der Verarbeitung des WRG – wie die enge Verknüpfung von Literatur und Historiographie – entwickelten.

Auch an Vergils Beispiel ist zu erkennen, dass die enge Verknüpfung von Literatur und Geschichtsschreibung und die noch starke Beeinflussung der Vorbilder aus der Epik einen prägenden Effekt auf die Darstellung und Rezeption von historischen Zusammenhängen hatten. Kaum ein literarisches Werk der Antike gelangte zu solchem Ruhm und ist heute noch so vielzitiert, wie die *Aeneis*. Vielerorts ist zu nachzulesen, wie sich das Werk auf das europäische Verständnis von Staatsphilosophie seit der Spätantike bis in die frühe Neuzeit auswirkte: Es vertrat die Verheißung des Staates als sicherem Hafen des Friedens und der Ordnung nach umstürzlerischen und grausamen Zeiten. Ob man Vergil nun tatsächlich als „Vater des

Abendlandes““ (Kytzler) sehen will oder nicht, unbestreitbar ist der Einfluss der *Aeneis* auf die europäische Intelligenzia der über die Jahrhunderte hinweg bestehen blieb (vgl. Frick 114) und das Fortleben der ihm innewohnenden, bis heute tradierten Vorstellungen des augusteischen Prinzipats und der mythischen Entstehungsgeschichte Roms. In Vergils Hauptwerk, das die *Annales* von Ennius als Nationalepos ablöst (vgl. Perl 564), kulminiert die teleologische Ausrichtung der historiographischen und personenbesetzten römischen Literatur: Aus der Asche Trojas rettet sich der Held Aeneas und besteht allen Widrigkeiten zum Trotz jede Prüfung, bis er schließlich den Grundstein für die römische Zivilisation setzt, an deren Höhepunkt Augustus und sein heilversprechendes Kaiserreich stehen. Es handelt sich also abermals um die Wiedergabe eines Geschichtsbildes, das historische Ereignisse und Prozesse mit wenigen, alles überragenden Personen besetzt und den Lauf der Geschichte anhand von Zielpunkten ausrichtet. Vergil schließt mit der *Aeneis* nicht nur an das Vorbild Homers an und inkorporiert dessen bis heute ebenso berühmte Epen *Illias* und *Odyssee*; er wandelt auch auf den Spuren des Polybios und dessen Legitimation der Herrschaftsrolle Roms. Hierfür bedient er sich des gleichen, der aristotelischen Poesie entlehnten Kunstgriffs, wie eben auch Polybios, indem er Jupiters Willen und Prophezeiung noch vor die Entstehung der Stadt Rom selbst stellt und somit zukünftige Ereignisse durch das allem unterliegende, göttliche Kausalitätsprinzip erklärt. Leisner nennt dieses aus der Vergangenheit rührende, die Gegenwart überragende und in die Zukunft verweisende Prinzip „Staatsrechtfertigung aus Staatsprophezeiung“ (434). Somit wird sowohl der Machtanspruch Roms als auch, in letzter Konsequenz, der des Kaisers Augustus selbst durch den göttlichen Willen Jupiters legitimiert. Wir haben es also abermals mit einer linear-chronologisch aufgebauten Erzählung zu tun, die historische Ereignisse und Prozesse mit wenigen, alles überragenden Akteuren besetzt und die eindeutig staatspolitische und gesellschaftliche Ziele verfolgt.

Dass Vergil in der *Aeneis* nicht nur stark auf Homer zurückgreift, sondern auch auf die *Annales* von Ennius, ist offensichtlich. Die Fachmeinungen sind allerdings recht eindeutig, dass die Leistung Vergils die des Ennius nicht zuletzt in Sachen Dichtung übertrifft. Hierbei scheint es vor allem der veraltete und teils krude Stil des Ennius zu sein, der bemängelt wird. Als wichtigstes Alleinstellungsmerkmal der *Aeneis*, und somit größte Leistung Vergils, ist jedoch die ganzheitliche narrative Zusammenfügung aller wichtigen Ereignisse der römischen Geschichte seit dem Fall Trojas zu erachten, die unweigerlich auf die verheißene Grundsteinlegung der römischen Zivilisation und deren inneren Befriedung durch die Retter-Figur Augustus hinausläuft (vgl. Felgentreu 24). Die eindeutige Spiegelung des Augustus in der Aeneas-Figur und die somit positiv konnotierten Parallelen in der Handlung der *Aeneis* und

den tatsächlichen Taten des Augustus sind ein weiteres Indiz für die teleologische Ausrichtung dieses Werkes. Nicht nur „die Verbindung von Mythos, Geschichte und Gegenwart zu einer einheitlichen Gesamtdarstellung“ ist laut Griebhaber neu an der *Aeneis*, sondern „auch der Versuch eine lange Kette historischer Ereignisse sinnvoll zu deuten“ (Griebhaber). Ob diese Form der Ereigniskette tatsächlich das erste Mal in der *Aeneis* auftritt, sei dahingestellt; in jedem Fall kann man anhand des Bekanntheitsgrades dieses Werkes davon ausgehen, dass es die Nachwelt hinsichtlich der Vorstellung von Geschichte als zusammenhängendem Kontinuum einzelner Geschehnisse immens geprägt hat. Vergils dichterische Klasse und das wegweisende Arrangement der Ereignisse verhalfen der *Aeneis* im Folgenden zu großer und anhaltender Berühmtheit. Nicht umsonst scheint sie im weiteren Geschichtsverlauf im europäischen Literaturkanon immer wieder durch – wobei Dantes *Göttliche Komödie* wohl das berühmteste Beispiel ist. Diese archetypische und wegweisende Qualität der *Aeneis* stellt also zweifelsohne einen der Grundpfeiler für das spätere WRG dar, denn alle zugehörigen Elemente sind vorhanden: Das linear-chronologisch ablaufenden Zeitmodell, die zielgerichtete Entwicklung der Ereignisse, die durch berühmte Retter-Figuren verkörperte Heilsversprechung (einer bestimmten Staatsphilosophie) und ein allem übergeordnetes Kausalprinzip.

Um zusätzliche Eindrücke über den weiteren Entwicklungsverlauf des WRG zu erhalten, ist es sinnvoll, auch einen Blick auf dessen literarische Verarbeitung zu werfen. Hierfür erweisen sich Bachtins Erkenntnisse über den antiken Abenteuerroman und dessen mittelalterliche Nachfolger als guter Einstiegspunkt. Wie Bachtin in seinem Text „Zeit und Raum im Roman“ dezidiert ausführt, gibt es im antiken Abenteuerroman keine klassische linear-chronologische Entwicklung der Handlung. So gibt es eine Zeit vor dem Abenteuer und eine Zeit danach ;alles was dazwischen liegt, die ‚Abenteuerzeit‘, folgt keiner linearen Entwicklung. Die Zeit ist weder wirklich bemessen, noch haben die in ihr beschriebenen Geschehnisse erkennbare Auswirkungen auf die Zeit nach dem Abenteuer. Die Figuren der Erzählung altern nicht, ihr Wesen und ihr Werdegang bleiben gleich, ebenso wie ihre Beziehungen untereinander. Die Abenteuerzeit bedeutet im Werdegang der Figuren also eine Zäsur ohne wirkliche Folgen – sie „fügt sich nicht in die biographisch-chronologische Reihe ein“ (Bachtin 1164). Bachtin beschreibt weiter, dass die Ereignisse der Abenteuerzeit zwar in einer Reihe aufeinanderfolgen, diese aber unendlich ausdehnbar ist: Auch wenn es immer wieder um spezifische Zeiteinheiten in der Handlung gehen mag, ergibt die Aneinanderreihung dieser Einheiten (Stunden, Tage, Wochen usw.) dennoch keine „reale[] zeitliche[] Reihe“, welche Spuren im Leben der Menschen hinterlässt (1167). Zudem haben die Figuren in der Abenteuerzeit keinen Einfluss auf die Entwicklungen; diese werden ausschließlich durch das

Schicksal bzw. den Zufall in Gang gebracht. Wie Bachtin darlegt, bedeutet dies allerdings nicht, dass es im Universum des antiken Romans keine normale, dem Leben ähnliche Entwicklung mit Kausalketten gibt, es ist nur so, dass sich diese eben auf das Vor- und Nach der Abenteuerzeit beläuft und von dieser durchtrennt ist (1167f). Im antiken Roman scheint es also eine sehr spezifische Verschränkung von einer durchaus linear gedachten Erzählzeit des Abenteurers, mit der sie sozusagen einfriedenden Normalzeit zu geben, wobei beide Zeiten nicht in einem linear-chronologischen Zusammenhang stehen. Das heißt, die Konzepte der sich linear entwickelnden Zeit und der Kausalkette waren sehr wohl vorhanden, nur standen sie in dieser hochstilisierten Literaturform in einem gänzlich anderen Kontext als beispielsweise in der *Aeneis* oder der *Illiad*. Gleichzeitig zeugt diese weitere kulturelle Form der Besprechung des Phänomens der Zeit, des Werdens und der Kausalität von der Notwendigkeit in der damaligen Kulturproduktion, diese Themen auf unterschiedliche Weise zu beleuchten und zu verarbeiten.

Dass diese Art der Darstellung von Zeit sich auf die weitere literarische Entwicklung im europäischen Raum niederschlug, legt Bachtin hernach dar, indem er verschiedene Beispiele aus dem europäischen Roman zitiert, in denen die Abenteuerzeit und somit der Zufall ebenfalls eine wichtige Rolle spielen, auch wenn sie die jeweiligen Werke nicht zwingender Weise vollständig dominiert. So betrachtet er die ersten historischen Romane des 17. Jahrhunderts und attestiert dieser Gattung ein spezifisches Geschichtsbild, welches auf dem Gedankenmodell der durch die Abenteuerzeit durchschnittenen Realzeit aufbaut und das die historischen Entwicklungen hierauf zurückführt. Es geht hier nun um ein ganzheitliches Geschichtsverständnis, weil nicht mehr nur einzelne Figuren, sondern auch „die Schicksale der Völker, Reiche und Kulturen“ einbezogen werden (Bachtin 1168). Auch Röcke beleuchtet in seiner Exegese der verschiedenen Formen des Apollonius-Romans, welche von der Spätantike bis in die frühe Neuzeit reichen, wie sich u.a. die Darstellungsweise von Zeit und Kausalität ausgehend von der klassischen antiken Grundlage weiterentwickelte. Wie er erläutert, folgt der Aufbau des Apollonius-Romans der standardisierten antiken Form des Reise- und Liebesromans von Vereinigung, Trennung und Prüfungen und Wiedervereinigung. Hierbei verläuft die erzählte Zeit im Mittelteil anhand der gleichen Parameter wie die von Bachtin herausgestellte Abenteuerzeit im antiken Roman: Sie schreibt sich zunächst ebenfalls weder in die Biographien der Figuren noch in die Geschichte ein und ist demzufolge als leer zu erachten, da sie keinerlei Spuren hinterlässt. Hieraus folgert Röcke, dass erst mit dem Abdanken dieses Prinzips ein wirklich neuer Romantyp entsteht, zu dem er die Apollonius-Erzählung Steinhöwels aus dem 15. Jahrhundert zählt. Bedingt durch die bis ins 19. Jahrhundert anhaltende Popularität dieses Werks kann hier ebenfalls von einer signifikanten Wirkung auf

die Vorstellungen der Menschen über Zeit und Kausalität ausgegangen werden (vgl. Röcke 94-101).

Formal befindet sich der zeitliche Aufbau bei Steinhöwel noch immer in der klassischen Form des antiken Romans, allerdings wird die leere Abenteuerzeit zur „historisch-konkreten Zeit“ (Röcke 98). Wie Röcke darlegt, gibt es nun anstatt des „zeitlichen Irgendwann[s]“ des antiken Romans konkrete „historische[] Bezüge“ (98). Auch wenn diese konkreten Anhaltspunkte in der Darstellung historischer Zusammenhänge in Steinhöwels Werk sich laut Röcke im Widerspruch zur restlichen zeitlichen Darstellung befinden, da sie nur im Epilog vorkommen und der Rest der zeitlichen Konstruktion wieder leere Zeit ist, sind also hier die ersten Ansätze für ein Durchbrechen des Zeitverständnisses des antiken Romans zu erkennen. Ebenso weist er darauf hin, dass die Ereignisse sich eindeutig in die Entwicklung der Figuren einschreiben und diese dadurch verändern, was ein weiteres klares Indiz für das Abrücken von der standardisierten Darstellungsweise von Kausalität im antiken Roman ist (vgl. Röcke 98ff). Hierfür spricht auch, dass sich die Veränderung über eine „Dialektik von Schicksalsfügung und eigener Leistung“ vollzieht (Röcke 100). Das heißt, das ursprüngliche Kausalprinzip des Zufalls bzw. des Schicksals/Glücks (=Fortuna) ist noch vorhanden, wird aber mehr und mehr durch das Prinzip der Eigenverantwortung der Figuren verdrängt. Mit Blick auf den Wandel des Kausalprinzips weist Röcke zudem auf eine weitere Bedeutungsverschiebung in den gleichbleibenden Motiven des Apollonius-Romans seit der Antike hin: Aus der vollständigen Wirkmacht der Götter in den homerischen Epen entwickelt sich im Apollonius-Roman sukzessive die Vorherrschaft der „blinde[n] Macht der Fortuna“, welche mit dem Bild der „Schiffahrt als Lebensfahrt“ korreliert (97). In weiterer Folge wird die Schiffsmetaphorik schließlich mit christlichen Inhalten besetzt. So wird die raue See gleichgesetzt mit „der Sünde und de[n] Gefahren des Teufels“, das Schiff selbst wird zur Kirche und Jesus zum „Steuermann“ (97). Es ist also eine sukzessive Ablöse der vorchristlichen durch christliche Bedeutungsinhalte zu erkennen, was gleichzeitig den Übergang im Glauben der Bevölkerung selbst belegt (vgl. Röcke 97). Um mit Rancière zu sprechen: In den sich verschiebenden Bedeutungsmustern der dennoch gleichbleibenden Motive ist ein Übergang vom vorchristlichen zum christlichen Wahrheitsregime zu beobachten (vgl. 35ff). Dieser Umbruch ist nicht nur als signifikant zu erachten, weil die äußere historische Entwicklung durch ihn nachgezeichnet werden kann, sondern gerade auch weil er einen Paradigmenwechsel im Kausalitätsprinzip des sozio-kulturellen und geschichtlichen Verständnisses im Roman bedeutet. Nicht nur, dass Fortuna stückweise abgelöst wird (auch wenn das Glück in Steinhöwels Apollonius-Erzählung noch eine entscheidende Rolle spielt) und die Figuren durch

ihre Verantwortlichkeit für das eigene Schicksal ermächtigt werden; die Geschehnisse sind nun auch wieder auf ein zentrales Ziel ausgerichtet: Die Prüfung der Tugend und des Glaubens, derer es benötigt um die Würdigkeit (sprich, die Tugendhaftigkeit) der Figuren zu bemessen. Ultimativ hat das der Erzählung unterliegende Kausalitätsprinzip also wieder einen teleologischen Hintergrund, nämlich die Bestätigung christlicher Kerninhalte. Röcke macht aber im Rückbezug auf Le Goff auch deutlich, dass es sich bei dem Zeitmodell des Apollonius-Romans im Mittelalter keineswegs um die einzige Betrachtungsweise handelt, sondern dass die damaligen Vorstellungen anscheinend wesentlich „widersprüchlicher“ einzustufen sind, als dies über die bloße Betrachtung „außerliterarische[r] Quellen“ den Anschein machen könnte (99). Wenn aber im antiken und späteren Roman mit der Abenteuerzeit ein spezifisches Zeitverständnis gezeitigt wurde, welches mit dem der Linearität der zeitlichen Entwicklung und der Kausalität von Ereignissen konkurriert, so scheint Steinhöwel dies hier zu überwinden. Die Ungreifbarkeit und die nebulöse Kausalität der Abenteuerzeit, die keine Auswirkungen auf die restliche zeitliche Reihe hat, wird zurückgedrängt durch klare Sinnbezüge der übergeordneten christlichen Thematik zu den Geschehnissen, deren direkten und anhaltenden Auswirkungen auf die betroffenen Figuren und dem teleologischen Prinzip der Tugendprüfung.

Ebenfalls ist hier Bachtins Hinweis herauszustellen, dass das Prüfungsmotiv seit der Antike eine zentrale Rolle im Roman einnimmt und trotz der Umwälzungen innerhalb der Gattung bestehen blieb. So zeigt er beispielsweise auf, dass die deutsche Literaturwissenschaft den Barockroman des 17. Jahrhunderts, welcher als direkter Nachfolger des griechischen Vorbilds in Europa gewertet wird, als ‚Prüfungsroman‘ bezeichnet (vgl. 1173). Ebenso findet man das Prüfungselement in verschiedenen mittelalterlichen Romantypen vor. Auch hier wird dem unterlaufenden Kausalitätsprinzip wieder ein teleologisches Ziel vorangestellt – das Abprüfen von „Idealbilder[n] des Menschen“ (Bachtin 1174). Zwar verliert das Prüfungsmotiv nach dem Barock an Relevanz, allerdings bleibt es bis heute unter verschiedenen ideologischen Vorzeichen im Roman bestehen. Jedoch betont Bachtin, dass das Element der Prüfung in den neuen Formen und Abwandlungen seit der Antike seine ursprüngliche Simplizität verloren und damit an Schlagkraft eingebüßt hat (vgl. 1174f). Nichtsdestoweniger ist aber zu erkennen, wie sich dieses genrespezifische Grundmotiv seit der Antike weiterentwickelt und die Zeit – ob in abgeänderter Form oder nicht – überdauert hat. Wie im Verlauf dieser Arbeit noch ersichtlich wird, begegnen wir ihm auch häufig im Film, was eine weitere wichtige Verbindung zwischen den verschiedenen westlichen Kulturproduktionen der Geschichte, die die Thematik von Zeit und Kausalität verhandeln, darstellt.

Es scheint, dass sich mit der literarischen Verarbeitung von Zeit und Kausalität im früheren Roman eine spezifische Kulturpraxis herausbildete, die zwar klare Bezüge zum linear-chronologischen Zeitverständnis hatte, über den Mittelpunkt der leeren Abenteuerzeit allerdings eine eigene Strategie verfolgte, die komplexe Thematik zu verarbeiten. Das ist auch im Hinblick auf den Fokus dieser Arbeit eine wichtige Erkenntnis, denn es zeigt auf, dass auch dominante Vorstellungen über spezifische Sachverhalte immer nur Trends anzeigen und keineswegs auf völlig abgeschlossene und homogene Zustände hinweisen.¹⁰ In jedem Fall bildet die Fortentwicklung des Romans mit seinem zentralen Element der Abenteuerzeit den Versuch ab, das Verstreichen von Zeit und den Ablauf von Ereignissen und deren Auswirkungen auf kultureller Ebene zu verarbeiten. Es ist zu erkennen, dass, auch wenn das linear-chronologische Zeitprinzip den Stützrahmen dieser literarischen Gattung bildet, in deren Kern ein alternativer Versuch steckt, zu ergründen, wie Entwicklungen gezeitigt werden und welche Konsequenzen sie nach sich ziehen können.

Wir haben nun nachvollzogen, wie die Denkstrukturen des WRG sich in der Antike entwickelten und im europäischen Raum via kultureller Verarbeitungsmethoden weitergegeben- und entwickelt wurden. Es ist noch einmal zu betonen, dass es hierbei keineswegs um den Versuch geht, ein allgemeingültiges Bild der vorherrschenden Ansichten über die Entwicklung und den Fortgang von Geschichte bzw. Zeit zu schaffen, sondern lediglich um die Nachzeichnung der Entwicklung einer sehr spezifischen Darstellungs- und Verständnisform historischer Entwicklungen- und Zusammenhänge. Daher ist es auch nicht notwendig, jeden einzelnen etwaigen Entwicklungsschritt abzubilden, sondern es genügt, einige Schlaglichter auf diesen großen und komplexen, hypothetischen Prozess zu werfen, da es unsere Position eben gerade *nicht* vorschreibt, im Besitz totaler Deutungshoheit zu sein, um eine fundierte Einschätzung über historische Zusammenhänge treffen zu können. Vielmehr zeigen diese Stationen in der Darstellung von Ereignissen, Personen und Bedeutungskomplexen über die jahrtausende lange Entwicklung der westlichen Geschichtsschreibung und Literatur,

¹⁰ Es geht hier schließlich nicht um den Nachweis totalitärer Denkstrukturen in homogenen Meinungsbildern, sondern um das Erkennen von wiederkehrenden Mustern in der kulturellen Verarbeitung der Phänomene Zeit, Kausalität und Geschichte. Gleich wie die Formen der Verarbeitung des Zeit- und Kausalitätsphänomens im antiken und späteren Roman eine spezifische Auseinandersetzung mit einer komplexen Thematik bedeuten, die gleichzeitig nicht zwingenderweise ein generelles Meinungsbild der damaligen Zeit widerspiegelt, bedeutet das vom MSF häufig verbreitete Geschichtsbild kein allumfassendes Meinungsbild, sondern ein spezifisches, das innerhalb eines ebenso spezifischen Systems angesiedelt ist. In dieser Untersuchungen geht es darum, nachzuvollziehen, wie der MSF die Vorstellungskomplexe mancher Menschen(-gruppen) beeinflussen *kann* und nicht darum, zu zeigen, dass die durch ihn teilweise propagierten Ideen gleichbedeutend mit denen ganzer Gesellschaften sind.

dass gewisse, *vereinzelte* Denkmuster erhalten bleiben bzw. weiterentwickelt werden. Diese Erkenntnisse über Prävalenz und Wandelbarkeit der jeweiligen Ansichten über Zeitentwicklung, Teleologie, Kausalität usw. ermöglichen es, Rückschlüsse über die entsprechenden Vorstellungskomplexe der Menschen zu ziehen. Dass diese Rückschlüsse äußerst bruchstückhaft und heterogen sind, liegt ebenfalls in der Natur der Sache, denn es bestätigt die zentrale Prämisse dieser Arbeit, dass ein nachträglich erstelltes Bild eines historischen Zusammenhangs niemals vollständig sein kann und dass die Behauptung dieser Leistung einen Anachronismus in sich bedeutet.

Man wird im Versuch, Teilen der kulturellen Strömung des MSF ein linear-chronologisches Geschichts- und Zeitbild, das seine Wurzeln im WRG hat, nachzuweisen, nicht darum herumkommen, geschichtstheoretische Anhaltspunkte zu finden, die erklären, wie es sein kann, dass diese veralteten Vorstellungen noch immer vorherrschen. Es macht dabei wenig Sinn, aus purer Prinzipientreue zur eigenen Kritik an der linear-chronologischen Ordnung von Ereignisreihen in einer solchen Zusammenschau nicht ebenfalls chronologisch vorzugehen. Immerhin wird hier nicht die Methode kritisiert, sondern das Geschichtsverständnis, das deren Status des Annäherungsmittels an komplexe Problemstellungen zum Kern der Erkenntnis selbst überhöht. Es ist daher durchaus angezeigt, Proben und Argumente anhand eines bestimmten Schemas auszurichten und die zugehörigen Ereignisse ggf. chronologisch anzuordnen, wie es auch in dieser Arbeit bisher geschehen ist. Dabei müssen allerdings stets die Begrenztheit und die forcierte Ausrichtung einer solchen Anordnung auf einen bestimmten *artificialen* Gesichtspunkt betont werden, anstatt einen holistischen Gesamtsinn zu postulieren, wie dies beispielsweise im 18. Jahrhundert mit der Theorie zur Universalgeschichte versucht wurde. In diesem Zeitraum befinden sich die Eckpfeiler der von uns nachverfolgten spezifischen Ausformung des WRG, die *explizit* die Linearität von Zeit betont und einen gerichteten Gesamtzusammenhang aller historischer Ereignisse postuliert.

Wie Müller kurz und prägnant zusammenfasst, waren es die Bemühungen von Vertreter*innen der pragmatischen Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts, Geschichte in quantifizierbare Daten zu fassen und graphisch wie chronologisch aufzuarbeiten, die mit dem Weg für eine Geschichtsforschung im 19. Jahrhunderts ebneten, in der Geschichte erstmals in „größeren Einheiten [gedacht]“ wurde (126). Zwar schränkt Müller diesen Punkt sofort wieder ein, da er findet, dass der Erkenntnisgewinnung im 19. Jahrhundert durch Vorleistungen wie der „erzählerischen Nachbildung der zeitlichen Abfolge“ von Historikern wie Ranke mehr

Relevanz zukam, als der tatsächlich neuen (graphischen) Kategorisierungsformen (126).¹¹ Für uns ist jedoch der Gedanke der Zeit als sich fortwährend bewogender Fluss, der offensichtlich dieser geistigen Strömung gesamtübergreifend innewohnt, erheblicher, als eine nuancierte Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Wirkungsgraden der wissenschaftlichen Methoden. Müller betont die Übereinstimmung der Vorstellung von der Linearität von Zeit und der teleologischen Ausrichtung der Ereignisreihen, indem er Rankes erzählerische Herangehensweise mit der bildlichen Darstellung *Strom der Zeiten* von Friedrich Straß aus 1804 vergleicht (vgl. 126). Betrachtet man Straß' Darstellung der Weltgeschichte als Fluss mit seinen vielen Verästelungen und Abzweigern, so wird deutlich, wie maßgeblich die Idee der Zeit als unverrückbar in eine Richtung verlaufende Instanz in diesem Werk ist. Beginnend mit dem Quellsprung der Weltgeschichte fließen sämtliche Flüsse, die grob vereinfachte Volksgruppen (z.B. „Griechen“, „Assyrer“, „Chinesen“ und auch „Juden“) repräsentieren, entlang eines Zeitstrahls der sowohl in „Jahre[n] der Welt“ rechnet, als auch in christlicher Zeitrechnung (Straß). Wichtige Stationen (Zivilisationen, historische Personen etc.), welche auf der Zeitleiste markiert sind, werden dabei nacheinander passiert. Zudem laufen alle Ströme am unteren Ende des Bildes mit der Jahresgrenze 1800 auf schriftlich angedeutete Nationalstaaten von Dänemark bis China zu, was die teleologische Ausrichtung der zugrundeliegenden Denkweise unterstreicht (vgl. Straß). Nach Einschätzung der Redaktion Tabellenwerke der LMU München ist in Strauss' Werk „die Idee der synchronistischen Tabellenordnung [...] unverkennbar“, was ein weiterer Hinweis auf den inhärenten Kausalitätsgedanken ist (Redaktion Tabellenwerke). Die Vorstellung von Zeit als linear verlaufendem Kontinuum, das auf die Bildung von Nationalstaaten hinauslaufende teleologische Grundprinzip und das Hervorheben einzelner historischer Akteur*innen sind also auch in dieser geistigen Strömung dominante Motive in der Verortung von Historie.¹²

Eine Auseinandersetzung mit der Strömung des Historismus im Zusammenhang mit den Zielen dieser Arbeit bedeutet vor allem eine Auseinandersetzung mit der Vorstellung vom Feststehen der historischen Ereignisse in der Zeit, ihrer gegenseitigen Bedingung und einer Gesamtgerichtetheit der Entwicklungen. Mehr noch als durch Gatterers Konzept des *nexus*

¹¹ Auf Rankes Einfluss in der Herausbildung der Geschichtswissenschaft weisen auch Jaeger und Rüsen hin und benennen im gleichen Atemzuge Rankes zentrale „Vorstellung von der europäischen Geschichte als einem politischen und kulturellen Kontinuum, das zur Einheit des neuzeitlich-modernen Staatensystems des 19. Jahrhunderts geführt hat“ (82).

¹² Dass sich bereits in der frühen Neuzeit – wie beispielsweise in der Kunst der Renaissance – sehr wohl auch andere Zeitmodelle entwickelten, beschreibt u.a. Kernbauer (vgl. 23). Der Rückbezug auf die offensichtliche Diversität in der kulturellen Verarbeitung dieser Konzepte verdeutlicht erneut die zentrale Aussage dieser Arbeit, dass totalitäres Denken hinsichtlich des Zutreffens historiographischer Ansätze fehl am Platze ist.

rerum universalis, also „des allgemeinen Zusammenhangs der Dinge in der Welt“ (zit. n. Müller 125) scheint dieses Sentiment in Rankes „große[m] Gang der Dinge“ durch (zit. n. Rüsen „Rhetorik“ 7). Wie Rüsen ausführt, wird dieser Gedanke nämlich nicht als „subjektives Konstrukt“ verstanden, sondern als „realer Zeitzusammenhang menschlicher Geschehnisse“, der sich via hermeneutische Arbeit aus den Quellen heraus bestimmen lässt – daher die Bezeichnung *nexus rerum temporalis* („Rhetorik“ 7). Es ist also ein integraler Bestandteil dieser Geisteshaltung, das Vonstattengehen historischer Prozesse in einem übergeordneten zeitlichen- und gegenseitigen Zusammenhang zu betrachten. Die Annahme einer solchen gegenseitigen Bedingung setzt somit voraus, den Ablauf der Zeit bezogen auf die Aufeinanderfolge von Ereignissen in einer linear-chronologischen Form zu denken und übergeordnete historischen Zusammenhänge einem gemeinsamen Kausalitätsprinzip unterzuordnen. Auch mutet der Ansatz, rückwirkend das Prinzip der hermeneutischen Untersuchung anzuwenden um einen – wie auch immer gearteten – Gesamtzusammenhang ermitteln zu können, äußerst konstruktivistisch an. Geschichte als festgeschriebenen, rückverfolgbaren Prozess, also als objektiv wahr und dauerhaft gültig zu erkennen, ist ein Trugbild. Das was die Historiographie betreibt, kann immer nur ein Näherungsversuch sein. Einzelne Aspekte der vergangenen Wirklichkeit kann man nur versuchen zu beleuchten, aber niemals gänzlich aufdecken. Genau dieses Ziel scheint aber in der Geisteshaltung der Strömung zentral zu sein, was Jaeger und Rüsen unterstreichen, wenn sie dem Historismus die „Überzeugung [attestieren], daß Geschichte sinnhaft konstituiert und ein Produkt des menschlichen Geistes und Handelns [sei]“ (24). Mit Hilfe der hermeneutischen Arbeitsweise sei es das Ziel gewesen, diesen „Sinn“ zu erkennen und dadurch in der „Gegenwart orientierungsfähig zu sein“ (Jaeger und Rüsen 24).¹³

Während die Errungenschaften einer solchen, neuartigen Wissenschaftlichkeit in der Betrachtung von Vergangenheit und deren Beitrag zur Erkenntnisgewinnung zweifelsohne ein Meilenstein in der modernen Geschichtswissenschaft darstellen, bleibt als Schlussfolgerung auf das zugrundeliegende Geschichtsverständnis für uns festzuhalten, dass es sich um ein deutlich zurechtgelegtes handelt. Die gesamte Kausalität, die die menschliche Handlung als agierende, die Entwicklungen bedingende Instanz ins Zentrum rückt, die Fixierung der Ereignisse in der Zeit und die Zuversicht, die Vergangenheit in der Gegenwart zur Gänze freilegen zu können,

¹³ Zu diesem Eindruck trägt auch die Herauskristallisation des „Kollektivsingular ‚die Geschichte‘“ in der Spätaufklärung bei, der nun erstmalig zusammenfassend als Oberbegriff für sämtliche Einzelphänomene benutzt wurde, die bisher nur begrenzte Teilaspekte der Historie, also ‚Geschichten‘ beschrieben hatten (Jaeger und Rüsen 16). Jaeger und Rüsen weisen darauf hin, dass mit diesem Kollektivsingular nun „ein eigener Gegenstandsbereich erschlossen“ war, mit Hilfe dessen gezielt Einsichten über das menschliche Leben erlangt werden konnten (16).

spiegeln einen Vorstellungskomplex wieder, der die Geschichte als einen objektiv erfassbaren, festverankerten Gegenstand begreift. Auch wenn dieser sich erst über den Verstand der betrachtenden Person manifestiert, so wird er hier dennoch als gesetzte Wahrheit anerkannt. Dieses Sentiment lässt sich gut anhand zweier Zitate veranschaulichen. Jacob Burckhardt sagte über das wesentliche Ziel der „historischen Geschichtswissenschaft: „Sie geht auf das Innere der vergangenen Menschheit und verkündet wie diese war, wollte, dachte, schaute und vermochte““ (zit. n. Jaeger und Rüsen 24). Hierin drückt sich also das vermeintliche Vermögen der Historiker*innen aus, über sämtliche Details der vergangenen menschlichen Existenz urteilen zu können. Vielerorts als sinnbildhaft für den Geist des Historismus zitiert wird folgender Gedanke Rankes: „Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen künftiger Jahre zu belehren, beigemessen: So hoher Ämter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen“ (zit. n. Jaeger und Rüsen 45). Auch hier steht die Annahme im Mittelpunkt, man könne durch objektives, wissenschaftliches Arbeiten klar aufzeigen, wie sich die vergangene Realität de facto abgespielt hat. Auch wenn hier jede unterschiedliche Perspektive Einfluss darauf hat, welche Erkenntnisse gezogen werden, so bleibt das was ‚gewesen‘ dennoch sprichwörtlich in Stein gemeißelt (vgl. Jaeger und Rüsen 19f). Vermittelnd hieran schließt sich jedoch unter anderem Wilhelm von Humboldts Gedanke an, der von Rankes Objektivitätsforderungen ein wenig abweicht: Auch für Humboldt erkennen Historiker*innen die vergangene Realität an sich, allerdings ist die Zusammenfügung der einzelnen Erkenntnisse zu einem Gesamtbild der Geschichte dann Teil ihrer „theoretischen Kompetenz“, was anders als bei Ranke zumindest Spielraum für Subjektivität in der Erkenntnisgewinnung lässt (Jaeger und Rüsen 39). Egal, welchem dieser Ansätze man folgt, die Vorstellung davon, wie Geschichte in der Zeit zustande kommt, dass sie in ihr festgeschrieben und später aufdeckbar ist, ist allen gleich.

Jaeger und Rüsen betonen im Verweis auf Hegels Gedanken zu Freiheit und Vernunft einige Aspekte des deutschen Idealismus, die ihrer Ansicht nach ebenfalls zur Ausprägung des Historismus beitrugen. Im Hinblick auf den Kontext dieser Arbeit sticht hierbei die teleologische Argumentation bezüglich des finalen Zwecks der Weltgeschichte ins Auge, welcher der „Fortschritt im Bewußtsein [sic!] der Freiheit“ sei (Hegel zit. n. Jaeger und Rüsen 32). Nach Hegel ist die Geschichte ein dialektisches Produkt des Geistes und wird somit auch durch ihn evoziert. Wenn Hegels Positionen auch unter Vertretern des Historismus umstritten waren, so weisen Jaeger und Rüsen auf seinen klaren Einfluss auf seinen Schüler Droysen hin, der insbesondere die letztgenannte Ansicht Hegels teilte (32ff). Auch hier wird wiederum deutlich, wie sehr der Geschichtsbegriff in dieser Geisteshaltung vom menschlichen Tun

dominiert ist und wie sehr er auf bestimmte Ziele hin formuliert wird. Was die Annahme einer objektiven Wahrheit in der Vergangenheit und deren völlige Aufdeckung durch die Historiker*innen betrifft, so bleibt hier aus kritischer Sicht eine deutliche Lücke zwischen ‚Vermuten‘ und ‚Wissen‘ bestehen. Hohendahl positioniert sich hierauf bezogen kurz und schlüssig: „[D]er ontologische Status von Geschichte bleibt hier unbezweifelt; es gibt die Gewißheit [sic!] der wirklichen Geschichte dort draußen, von der sich die historische Darstellung als Rekonstruktion abhebt“ (78). Aber auch hier wird die Wechselwirkung zwischen Betrachter*in und Objekt nicht genug berücksichtigt. Denn abgesehen von tatsächlichen physischen Spuren und Artefakten von Ereignissen in der Zeit bleiben keine absoluten Wahrheiten bestehen, die aus der Vergangenheit einen rein objektiv bewertbaren Erfahrungsraum in der Gegenwart machen. Daher ist die historische Darstellung nicht nur eine Rekonstruktion der Realität, sondern alleine schon die Annahme des Faktums der ‚Geschichte‘ die erste Stufe der Manipulation der Vergangenheit. Nicht, dass Geschichtsforschung jemals ohne diese Manipulation von statten gehen könnte, geschweige denn, dass dies per se negativ zu bewerten wäre. Es muss allerdings erkannt werden, dass in der Fügung und Bewertung durch die forschende Person die einzelnen Anhaltspunkte und Fragmente bis zuletzt flexibel bleiben und das sich schlussendlich ergebende Muster folglich immer individuell ist. So gesehen ist die *absolute* Gewissheit über historische Zusammenhänge ein Trugschluss.

Auch wenn die Betrachtung des Historismus in dieser Arbeit anmutet wie die Wiederaufbereitung klassischer Kritikpunkte, so handelt es sich dennoch um eine Analyse, die einen differenzierten, selektiven Blick auf die Thematik versucht. So wird nicht der Vorwurf der übermäßigen Gewichtung der Vergangenheit gegenüber der Gegenwart erhoben und der Wert der Betrachtung von Vergangenheit für eine Bewertung der Geschehnisse der Gegenwart wird ebenfalls nicht in Frage gestellt, wie dies oftmals getan wird (vgl. Jaeger und Rösen 5). Im Gegenteil: Durch die Betrachtung vergangener Prozesse wird – hier bezogen auf die Inhaltsvermittlung durch den MSF – ebenfalls versucht, deutlich zu machen, wie bestimmte Meinungsbilder in der Gegenwart zustande kommen können. Was allerdings einige der Vorwürfe des „Ontologismus, Totalitätsstreben[s], Objektivismus und teleologische[n] Denken[s]“ angeht, so hat die obige Auseinandersetzung dieser geistigen Strömung gezeigt, dass einige dieser Kritikpunkte nachvollziehbar sind (Hohendahl 78).¹⁴ Das große ‚Aber‘ in der

¹⁴ Es muss dazu erwähnt werden, dass es auch innerhalb der Strömung des Historismus prominente Meinungsunterschiede in grundlegenden Fragen gab. So waren Hegel und Ranke beispielsweise völlig unterschiedlicher Ansicht darüber, ob aus der Gegenwart die gesamte historische Entwicklung überblickbar sei

gesamten Betrachtung beinhaltet allerdings gleichzeitig einen der Knackpunkte dieser Vorwürfe: Es geht hier nicht darum, der gesamten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Historie und den Versuchen, objektiv zu bewerten und die Vergangenheit erschließbar zu machen, eine poststrukturalistische Totalabsage zu erteilen. Vielmehr kommt genau der Punkt zu tragen, der sich als – der von uns so bewertete – zentrale Schwachpunkt dieser Denkweise entpuppt: Die völlige Abgeschlossenheit der Vergangenheit, die Absolutheit mit der Prozesse bewertet werden und die geforderte vollständige Objektivität in der Betrachtung durch die forschende Person sind pauschalierende Abirrungen. So wie diese Ansprüche im Historismus selbst unrealistisch sind, können sie ihm gleichermaßen nicht als generell bestehende Grundattribute vorgeworfen werden. Zudem gibt es auch in der Bewertung und in der Kritik am Historismus unterschiedliche Standpunkte, beispielsweise in der Auslegung der grundsätzlichen Wirkmacht des Historismus, die von den einen als „Zersetzung der Aufklärung“ und von den anderen als „Vollend[ung] der Aufklärung“ gewertet wird (Jaeger und Rüsen 10). Was bleibt ist die Einsicht, dass es sich in der generellen Betrachtung der Vergangenheit in großen Teilen dieser Geisteshaltung um eine Gedankenoperation handelt, die eine stark konstruktivistische Komponente hat, die Zeit und Vergangenheit zu sehr zu einem erfahrbaren und wissenschaftlich objektiv bewertbaren Gegenständen macht und die der wissenschaftlichen Methode in der Erfassung komplexer historischer Zusammenhänge zu viel Kompetenz zuspricht. Es zeigt sich, dass der westliche Vorstellungskomplex von Linearität der Zeit, teleologischer Ausrichtung historischer Prozesse und der Überantwortung von Geschichte in die Hände menschlicher Akteur*innen, dessen Entwicklung in Europa wir seit der Antike verfolgt haben, hier in mancherlei Hinsicht seinen Zenit erreicht. Nichtsdestoweniger ist diese Strömung ebenso heterogen zu bewerten, wie es die Überzeugung von der Notwendigkeit zur Heterogenität in jedweder historischen Betrachtung – aus der heraus diese Arbeit entstanden ist – verlangt. Es soll hiermit also noch einmal drauf hingewiesen sein, dass es sich in den bisherigen Einschätzungen um keine Pauschalurteile über die Gesamtheit geistiger Strömungen handelt, sondern um die Suche nach Anhaltspunkten für eine spezifische Denkweise, welche letztendlich als Grundgerüst für die Darstellung von historischen Zusammenhängen in Teilen des MSF gelten kann. Der Konnex zwischen dieser spezifischen Geisteshaltung, also dem sich durch die Zeit fortentwickelnden WRG, und der Darstellungsweise im Film wird noch aufgezeigt.

und hierdurch ein finales Endentwicklungsziel ableitbar wäre (vgl. Jaeger und Rüsen 36). Auch entwickelt sich im Historismus ein sehr spezifisches Konzept von Objektivität über die Perspektive der betrachtenden Person, welches den Vorwurf des blinden Objektivismus unterläuft (vgl. Jaeger und Rüsen 44-48).

Ein erster Hinweis auf den weitreichenden und vielschichtigen Einfluss des Historismus kommt von Jaeger und Rüsen, die aufzeigen, dass sich die spezifische, zunächst hauptsächlich in der deutschen Geschichtsforschung nachgewiesene Geisteshaltung des Historismus auch im Rest Europas herauskristallisierte. So erklären sie, dass die Fokussierung auf Deutschland aus dessen Vorreiterrolle in der Geschichtswissenschaft herrührt und dass sich diese geistige Strömung dann auch in vielen anderen Ländern und Kulturbereichen niederschlägt. Die Erkenntnis, dass ein großer Aspekt der Beeinflussung in der literarischen Verarbeitung liegt, ist ein erster Fingerzeig auf den möglichen Erkenntnisgewinn dieser Arbeit hinsichtlich der filmischen Einflussnahme auf menschliche Vorstellungskomplexe (vgl. Jaeger und Rüsen 75-81). Schließlich macht dies, wie bereits weiter oben mehrmals aufgezeigt wurde, deutlich, dass sich eine vorherrschende geistige Strömung in den gängigen Medien der Zeit niederschlägt. Auch deutet es eine wechselwirkende Beeinflussung von dominanten Meinungsströmungen und ihrer Reflexion in den Medien an. Jaeger und Rüsen weisen im Zusammenhang mit dem Historismus beispielsweise auf die europaweite Ablösung der Religion durch die Findung der kollektiven Volksidentität („die Geschichte der Nation verrät den Sinn des Lebens“) hin und wie drastisch sich dies in der Aufbereitung der Quellbestände äußerte (78). Dass sich das von uns nachgezeichnete WRG irgendwann auch im MSF wiederfindet und dessen Darstellungsformen und dadurch die Vorstellungen der Menschen beeinflusst wird, liegt also nahe. Zuletzt bleibt noch als ein zentrales Element des Historismus die Vorstellung der Vorherrschaft einer bestimmten Geisteshaltung in historischen Zeitabschnitten, also in Epochen zu nennen. Es wurde im Historismus darauf hingearbeitet nachzuweisen, dass eine bestimmte „definierbare[] Perspektive [...] als statische[r] Bezugspunkt bei der Erklärung der Ereignisse und strukturellen Änderungen der betreffenden Ära“ über den gesamten Zeitraum dominant war (Lützel 69; vgl. Jaeger und Rüsen 6). Hiermit sind wir nun am Kern unserer Nachforschungen über das WRG angelangt. Die Vermutung einer vorherrschenden Geisteshaltung in einer bestimmten, abgesteckten historischen Epoche ist es nämlich auch, was Febvre zu seiner Einschätzung des Anachronismus als „unverzeihlichste[r] aller Sünden“ bringt (17). Diese Aussage Febvres wird von Rancière zum Anlass genommen, das gesamte Konzept des Anachronismus neu zu bewerten. Im nächsten Kapitel wird ersichtlich, wieso der klassische Anachronismus die Kulmination der von uns untersuchten Parameter des WRG ist und wie wir uns Rancières Umdeutung dieses Konzepts zu Nutze machen können, um nachzuweisen wie das WRG Teile des MSF pägt.

Abschließend für dieses Kapitel bleibt zusammenzufassen, dass seit der Antike in Europa ein spezifisches Zeit- und Geschichtsbild fortbesteht, welches eine Reihe relativ

unveränderter Charakteristika in sich trägt. Dazu gehört ein Verständnis von Zeit als linear-chronologisch verlaufendem Kontinuum und die sich hieraus ergebende Vorstellung von historischen Entwicklungen als klar nachvollziehbaren Ereignisreihen in der Zeit. Das zugehörige Geschichtsbild erschließt die Dinge häufig über teleologische und kausale Zusammenhänge und betont bevorzugt den herausragenden Einfluss von Einzelpersonlichkeiten auf den Lauf der Geschichte. Wie hier nachvollzogen wurde, wurde dieser Vorstellungskomplex seit der Antike durch literarische Verarbeitungsformen weitergegeben und auch weiterverändert, wobei verschiedene kulturelle Verarbeitungen unterschiedliche Formen der Kausalität und des Zeitablaufs mit einbrachten. Auch wenn in der kulturellen Verarbeitung (beispielsweise in der Darstellung von Zeit) neue, stilisierte Ausdrucksformen entstanden¹⁵, so sind viele der hier herausgearbeiteten grundsätzlichen Vorstellungsmuster und Darstellungsweisen bezüglich Zeitenentwicklung, Kausalität und Geschichte bis heute in der Kulturproduktion prävalent.¹⁶

2.2 Freilegung, Umdeutung und Verwendung des Anachronismuskonzepts

Was haben nun also die Ansichten Febvres und Rancières damit zu tun, wie sich das WRG im MSF niederschlägt? Im vorherigen Teil der Arbeit haben wir versucht, anhand einer schlaglichthaften Auswahl an Entwicklungsstationen die Herauskristallisation und das Fortbestehen bzw. die Weiterentwicklung einer bestimmten Wahrnehmung und Darstellung vom Ablauf der Zeit und dem Zustandekommen von Geschichte in Europa, also des WRG nachzuzeichnen. Zur Wiederholung: Zu den Bestandteilen des WRG gehören der linear-chronologische Ablauf von Zeit, die teleologische Sicht auf historische Prozesse, die nachträgliche Vereinfachung von komplexen historischen Entwicklungen und die Überantwortung der Handlungsmacht – die zum Zustandekommen von historischen Ereignissen führt – in die Hände einiger weniger Persönlichkeiten. Dieses spezifische Zeit- und Geschichtsbild ist die Voraussetzung für das theoretische Szenario, aus dem heraus sich die spezifischen Darstellungsmuster im MSF entwickeln konnten, denen hier nachgeforscht werden soll.¹⁷ Es wurde bereits nachgewiesen, dass aus dieser Wahrnehmung von Zeit und

¹⁵ Siehe Roman.

¹⁶ Prominente Gegenstimmen zu dieser Konzeption von der Vergangenheit und ihrem Verhältnis zur Gegenwart und dem Zustandekommen von Geschichte, wie die Walter Benjamins oder die ganze Strömungen, wie des New Historicism, bilden hier freilich nennenswerte Ausnahmen (vgl. Lützel 57-63).

¹⁷ Da die Darstellungsweisen, die hier analysiert werden, ident mit den einzelnen Bestandteilen des WRG sind, aber nicht zwangsläufig gebündelt auftreten müssen, umschreiben wir sie hier fortan als ‚Spuren des WRG‘.

Geschichte im europäischen Kulturraum spezifische Konventionen der kulturellen Verarbeitungen entsprungen sind. Nun wollen wir zeigen, dass sich die Grundbestandteile dieser Wahrnehmung ebenfalls auf die westliche Mainstreamausprägung des Kulturprodukts ‚Film‘ übertragen haben. Wie aber ergibt sich nun der Konnex von der beschriebenen Entwicklung, die im Historismus des 18. und 19. Jahrhunderts kulminiert, zum MSF? Über welches zentrale Motiv kann das Vorhandensein von Spuren des WRG im Film nachgewiesen werden, und wie soll auf den so großen Themenkomplex des MSF im begrenzten Umfang dieser Arbeit zielführend zugegriffen werden? Die Antwort liegt im zentralen Untersuchungsgegenstand der Arbeit: Der Anachronismus stellt in seiner klassischen Konzeption eine Gedankenkonstruktion dar, die eindeutig der hier verfolgten Denkweise des WRG entspricht. Wie gezeigt werden wird, ist das so, da der Anachronismus aus Sicht der Gegenwart Entwicklungen und Zusammenhänge der Vergangenheit in einer Art und Weise bewertet, die eine teleologische, limitierende, pauschalisierende und voreingenommene Sicht auf die Dinge nahelegt. Da Febvre selbst die Bewertung der Vergangenheit über den Anachronismus ins Spiel bringt, wird unser Blick automatisch auf die dem Historiker zugehörige geistige Strömung gerichtet, die vom Historismus nicht weit entfernt ist. Zudem werden wir zeigen, dass es eine eindeutige Überschneidung innerhalb Febvres Denkweise und Merkmalen des Historismus gibt. Febvres Vorstellung vom Anachronismus und dessen Grundbedingungen und Aussagewerte werden von Rancière in seinem Text „Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers“ als Blaupause dazu verwendet, das gesamte zugehörige historische Denken zu sezieren, seine Schwachstellen aufzuzeigen und den Begriff des Anachronismus ins praktische Gegenteil umzudeuten. Dieses Vorgehen Rancières bildet für unser Anliegen einen der wichtigsten Stützpfeiler, um zunächst die Denkweise, die den klassischen Anachronismus begleitet als Bestandteil des WRG¹⁸ zu markieren und den Begriff anschließend – in abgeänderter Form, die auf Rancières Neudeutung aufbaut – selbst anzuwenden. So wollen wir in der Filmanalyse mit dem Nachweis von anachronistischen

¹⁸ Es muss erneut darauf hingewiesen werden, dass hierbei nicht von einer generellen Vorstellung innerhalb der Annales-Schule gesprochen wird, zumal diese mit der Abwendung von zwei der Grundbestandteile der bisherigen Historiographie assoziiert wird, welche integral für den Komplex des WRG stehen: Die Übergewichtung bzw. Verknappung von Geschichte auf (groß-)politische Ereignisse, sowie die übertriebene Betonung ‚wichtiger‘ Einzelpersonen (vgl. Simiand zit. n. Burke 15). Der Hinweis auf Febvres Konzeption des Anachronismus in diesem Zusammenhang und die dadurch entstehende Schlussfolgerungen zu den Gründen für seine Verwendung des Begriffs soll also keine Allgemeindarstellung der Geisteshaltung innerhalb der Annales bedeuten. Das Vorkommen des Begriffs bei Febvre und die Überschneidungen hinsichtlich seines Zeitkonzepts mit Teilen der Vorstellungen im Historismus sollen vielmehr anzeigen wie über die Rückfokussierung durch die spezifischen Linsen gewisser Kernaspekte (hier eben die des Anachronismus) Verknüpfungspunkte in ganz unterschiedlichen Vorstellungskomplexen aufgedeckt werden können, die in *gleichwertigem Maße* die Darstellung historischer Zusammenhänge auf ähnliche Weise beeinflussen.

Motiven¹⁹ das Vorkommen von Darstellungsweisen und Denkstrukturen (= Spuren) des WRG im MSF aufdecken und benennen.

Die ausgewählten anachronistischen Motive sollen als Marker für Ansichten über Vergangenheit und Geschichte fungieren, die sich nicht aus einer objektiven Bewertung historischer Fakten speisen, sondern aus subjektiven Positionen, zu deren Propagierung die angepasste Darstellung von Geschichte im Film verwendet wird. Was ist nun die klassische Auslegung bzw. die ursprüngliche Definition des Anachronismus, so wie sie von Febvre verwendet wird? Um dies zu beantworten gehen wir zunächst einen Schritt zurück zur am Ende von 2.1 erwähnten Vorstellung innerhalb des Historismus, einer jeden historischen Epoche wohne eine spezifische, umfassende Geisteshaltung inne, anhand derer sich zentrale Paradigmen und Phänomene aufzeigen und erklären ließen. Wie Rancière in seiner Exegese von Lucien Febvres Ausführungen zur Religion Rabelais nachzeichnet, geht Febvres zentrales Argument, dass es ein Anachronismus sei, Rabelais vorzuwerfen Atheist gewesen zu sein, auf ein sehr ähnliches Zeitdenken zurück, wie wir es im Historismus finden: Um diesen Vorwurf nämlich als Anachronismus, welchen er als „schlimmste, die unverzeihlichste aller Sünden [des Historikers]“ bezeichnet, zu markieren, benötigt Febvre zunächst eine gedankliche Grundkonstruktion, welche die Rahmenbedingungen vorgibt, unter denen sich der Anachronismus festmachen lässt (Febvre 17). Diese Grundkonstruktion Febvres beschreibt Rancière so: „Der Vorwurf des Anachronismus ist nicht die Behauptung, dass etwas zu einem gegebenen Datum nicht existiert habe, sondern die Behauptung, dass es zu diesem Datum *nicht habe existieren können*“ (39). Um das genauer zu beleuchten: Der Vorwurf Lefrancs, hinter Rabelais Dichtung verbärge sich eine atheistische Überzeugung, war anscheinend der Anlass für Febvres Anstrengung, eine solche Überlegung grundsätzlich ins Reich des Anachronismus zu verbannen (vgl. Rancière 38). Denn der Anachronismus bestünde darin, „ein Denken zum Zeitgenossen der Zeit von Rabelais zu machen, das nicht zu dieser Zeit gehört“ (Rancière 39). Rancière entschlüsselt diese Konstruktion für uns. So war es nach Febvres Überzeugung zu Rabelais' Lebzeiten überhaupt nicht möglich, wirklich ungläubig zu sein. Die Zeit – also die Epoche – in der er lebte, hätte dies gar nicht erst zugelassen, da das gesamte Leben der Menschen sich an der Religion orientierte und von ihr abhängig war. Zwar räumt Febvre die Möglichkeit der Devianz von der gottesfürchtigen bzw. religiösen Grundhaltung innerhalb der Gesellschaft ein. Allerdings tut er dies nur für Personen, die unüberlegte, impulsive Einzelaussagen tätigten (er nennt sie „Hitzköpfe“ (zit. n. Rancière 39)) – was überhaupt nichts

¹⁹ Anachronistisch im Sinne unserer Neudeutung, die weiter unten ausformuliert wird.

beweise – oder für Personen, die „ihren Zeitgenossen um ein Jahrhundert voraus [gewesen wären]“ (zit. n. Rancière 41). Letztere hätten Unterstützung von außen erhalten haben müssen (z.B. durch die Wissenschaft), damit sie sich gegen das Religionssystem hätten behaupten können. Da allerdings zu jener Zeit die Rahmenbedingungen für diese Hilfe von außen absolut nicht gegeben waren, besteht laut Febvre auch keine Grundlage, für eine etwaige atheistische Einstellung Rabelais' zu argumentieren (vgl. Rancière 41). Daher stellt er den Vorwurf, Rabelais sei Atheist gewesen, auf die gleiche Ebene mit „d[em] Gewieher eines Betrunkenen“ und stempelt es dadurch als unbelegbare Einzelmeinung ab, was die gesamte Argumentationskette in seinem geschichtswissenschaftlichen Verständnis des Anachronismus ausmacht (zit. n. Rancière 41).

Zusammengefasst sind für uns folgende Eckpunkte dieser Argumentation von Bedeutung: Es handelt sich bei Febvres Einschätzung der notwendigen Ähnlichkeit von Personen mit ihrer Zeit und der dieser Ähnlichkeit zugehörigen Grundvoraussetzung der Religiosität um eine Denkweise, die mit jener, die bereits am Ende von Kapitel 2.1 von uns als Bestandteil des Historismus freigelegt wurde vergleichbar ist. Die Annahme, ein gesamter historischer Zeitabschnitt sei von einer spezifischen, die Menschen verbindenden Geisteshaltung beseelt, ist nun an sich noch nicht keine herausragende, unumstößliche Behauptung, auch wenn sie so oder so keine besonders wissenschaftliche Aussage bedeutet. Sie aber als hundertprozentige Norm zu formulieren, die jedwede natürliche Abweichung negiert, scheint haltlos. Es ist zwar offensichtlich, dass die Wahrscheinlichkeit für bestimmte historische Entwicklungen enorm von den äußeren Rahmenbedingungen abhängt; diesen möglichen Entwicklungen aber jedwedes Existenzrecht von vorne herein abzuspochen, weil sie äußerst unwahrscheinlich scheinen, bedeutet eine nachträgliche Hinwegsetzung über die historische Chance für ein Zustandekommen von Geschichte. Rancière fasst Febvres entsprechenden Gedankengang so zusammen: „[D]amit Rabelais ein Vorläufer hätte sein können, hätte er bereits Vorläufer haben müssen“ (41). Folgt man dieser Argumentation, stellt sich die Frage, wie denn allein durch menschliches Denken und Handeln jemals Fortschritt gezeitigt werden sollte, wenn dafür immer schon die Grundsteine gelegt sein müssten. Nachdem Rancière einige Schlüsselstellen von Febvres Ausführungen zitiert, entlarvt er diese als Totschlagargumentation:

„Die Zeit von Rabelais erlaubte es ihm nicht, nicht zu glauben, weil die Form der Zeit mit der Form des Glaubens selbst identisch ist. Die Zugehörigkeit zu einer Zeit bedingt für die Sterblichen selbst die Tatsache, zu existieren. Somit ist diese Zugehörigkeit zu

einer Zeit voll und ganz identisch mit der Zugehörigkeit zu einem Glauben. Nicht an den Glauben seiner Zeit zu glauben, hätte für Rabelais bedeutet, nicht zu existieren. Die Sache präsentiert sich in Form einer einfachen Alternative: Entweder hat Rabelais nicht existiert, oder er hat geglaubt. Nun hat er aber existiert, also hat er geglaubt.“ (40f)

Für Febvre wird der Anachronismus also nicht durch eine Behauptung konstituiert, die wider der faktischen Beweislage den historischen Zusammenhang des Vorkommens von Atheismus in die falsche Rahmenzeit vorversetzt, sondern bereits durch die Unterstellung der *theoretischen* Möglichkeit des Vorkommens von Atheismus in einer bestimmten Epoche (der Zeit von Rabelais). Das Postulat vom Vorhandensein von Religiosität und Gottesfurcht in jeder historischen Person einer Epoche – also die Entsprechung der notwendigen Ähnlichkeit der Menschen mit und in ihrer Zeit – ist unser Verbindungsstück zum Vorstellungskomplex vom Ablauf und der Entwicklung von Zeit im Historismus; und die Grundvorstellung für die Herleitung des Anachronismus in seiner klassischen Form bei Febvre, dass historische Entwicklung nicht gezeitigt wird, wenn die Rahmenbedingungen in übermächtigem Maße dagegensprechen, führt uns nahe ans Herz der Argumentation Rancières gegen dieses Konzept des Anachronismus.

Wie bereits weiter oben angedeutet, geht es beim Dreh- und Angelpunkt der Kritik an Febvres Ansatz um die Verbauung von Chancen zur Entstehung und Entwicklung möglicher historischer Prozesse. So erwähnt auch Burke, im Rückgriff auf Frappier, als wichtigsten Kritikpunkt an Febvres Vorgehen, dessen homogenisierende Darstellung der Vorstellungswelt der gesamten französischen Gesellschaft im 16. Jahrhundert (Burke 34). Wenn Febvre hier von einem flächendeckenden Konformitätsgedanken ausgeht und davon, dass der christliche Glaube und die Unterwerfung unter die Konventionen der Religion zu allermeist der Norm entsprachen, so ist dies durchaus nachvollziehbar. Dass er aber mögliche Zwischentöne in den Ansichten der Menschen unterschlägt und selbst die geringste Chance zur Devianz kategorisch ausschließt, bedeutet einen subjektiv gesteuerten Eingriff in die Organik des historischen Zusammenhangs. Der Historiker Febvre scheint durch sein eigenes Geschichtsbild derart motiviert, dass er von seinem eigenen Pauschalurteil über die Unmöglichkeit zum Unglauben im Frankreich des 16. Jahrhundert ausgeht und dieses hernach zu bestätigen sucht, anstatt aufgrund von neutralen Beobachtungen zu einem differenzieren Blick auf die Dinge zu kommen. Das essenzielle Charakteristikum seines Geschichtsbildes ist es also anscheinend, aufgrund persönlicher, höchster Informiertheit historischen Zusammenhängen Kategorien zuzuweisen und deren Validität unter Zuhilfenahme komplexer Gedankenkonstruktionen zu

verteidigen. Ein entgegengesetzter Ansatz würde anstelle der strikten Verteidigung der Unmöglichkeit zunächst die Plausibilität einer *Möglichkeit* untersuchen und aufgrund der Ergebnisse eine Aussage über die Wahrscheinlichkeit des Zustandekommens der entsprechenden historischen Entwicklung machen. So wird Chancen der Erkenntnisgewinnung nicht aufgrund rigider Ansichten der Nährboden entzogen und der historische Zusammenhang bleibt in seinen Entfaltungsmöglichkeiten weitestgehend unberührt.

Mit Hilfe einer – zugegebenermaßen unnötig komplexen – Herleitung über Platons und Paul Veynes‘ Ausführungen zum Glauben gelangt Rancière zur Entschlüsselung von Febvres Gedankenmodell bezüglich des Anachronismus in Rabelais‘ mutmaßlichem Unglauben (vgl. 42ff). Wie er nachweist, verfährt Febvre nach dem klassisch rhetorischen bzw. poetischen Aufbau von „*dispositio* und *elocutio*“ in seiner Herleitung, wobei in der *dispositio* der Anachronismus als zur Zeit nicht passendes Element identifiziert wird und mit der *elocutio* dessen Widerlegung via syntaktische Überlegungen quasi in der Zeit validiert und im historiographischen Herleitungskonstrukt verankert wird (45). Die Besonderheit in Febvres Identifizierung des Anachronismus liegt nun im Aufbau des theoretischen Settings, in dem er den Anachronismus ‚nachweist‘. Wie Rancière nämlich erklärt, erbringt Febvre den Beweis für das Bestehen des Anachronismus nicht anhand von Regeln der Wahrscheinlichkeit, wie dies beispielsweise noch in der Aufklärung gefordert gewesen wäre, sondern er betrachtet den Anachronismus schlichtweg als gesetzte Tatsache. Durch die bloße Beschreibung der Rahmenbedingungen zu Rabelais‘ Zeit wird auf das Nichtvorhandenseins des Unglaubens rückgeschlossen, da dieser hier ein Element darstellt, „das nicht [zum Alltagsleben im 16. Jahrhundert] passen würde“ (46). In der *elocutio* schafft Febvre den Erfahrungsraum des historisch berichtenden Präsens, den Rancière als „Mehr-als-präsent“ und „Über-Gegenwart“ bezeichnet (46). Über die Analyse einiger fiktiver Gedankenakte von gleichermaßen fiktiven Personen der Epoche, welche in indirekter Rede dargestellt werden, argumentiert Febvre für die notwendige Ähnlichkeit, bzw. Überschneidung der Personen mit ihrer Zeit, wobei „die Beschreibung des empirischen Falls als der allgemeinen Regel ähnlich erscheint“ (46). So beschreibt Rancière, wie Febvre diese gedanklichen Sätze der Personen im „Präsens der Narration“ darstellt, anstelle sie in der Vergangenheitsform zu formulieren, da sie das empfindlich an Durchschlagskraft und der direkten Verankerung im historischen Hier-und-Jetzt berauben würde (vgl. 46). Aus „Er konnte sich nicht vorstellen, das christliche Begräbnis abzulehnen, das wäre für ihn undenkbar gewesen“ (Rancière) wird also „Von sich aus das christliche Begräbnis zu verweigern: unmöglich und undenkbar“ (Febvre) (Rancière 46). Durch diese gezwungene Perspektive der unmittelbaren Gegenwart der Menschen *in* ihrer Zeit

unterstreicht Febvre die Vorherrschaft der absoluten Notwendigkeit der Ähnlichkeit der Menschen *mit* ihrer Zeit; jedwede – eben auch syntaktische – Andeutung der Alternative wird hierdurch unmöglich gemacht. Rancière weist darauf hin, dass Febvre dieses erzählerische Modell der Zeitdarstellung von Michelet übernommen hat, in dem „eine Erzählung, die dadurch, dass sie im Präsens – und sogar im Mehr-als-Präsens – stattfindet, bereits von sich aus die Präsentation ihres eigenen Sinnes ist“ (47).

Rancière fährt fort mit seiner Aufschlüsselung dieser Argumentationsweise Febvres, die für unsere Zwecke weiter nicht relevant ist. Wichtig sind hier zwei Einschätzungen Rancières: Die erste ist, dass in dem Geschichtsverständnis, das auf den Anachronismus zurückgreift, die Zeit so dargestellt wird, als hätte sie „die Eigenschaften ihres Gegenteils, also der Ewigkeit, spurenlos absorbiert“ (47); die zweite ist, dass sich Febvre in seinem Nachweisverfahren des historischen Zeitszenarios, in dem eine bestimmte Denkweise in einer bestimmten Zeit unmöglich ist, der Poetik und Rhetorik bedient (vgl. 47). Anstatt also irgendetwas mit Fakten nachzuweisen, wird über sprachliche Winkelzüge „die Evidenz des Anachronismus zu einem klandestinen ontologischen Argument“ gemacht (Rancière 47). Rancière attestiert der Geschichtswissenschaft in diesem Zusammenhang eine Argumentationsweise, die die Suche nach der Wahrheit nicht differenziert betreibt. Stattdessen löse sie die Fragestellung nur oberflächlich, indem sie mit Hilfe einer rhetorischen Verklammerung aus der ursprünglich philosophischen Frage nach der Wahrscheinlichkeit von einer historischen Begebenheit eine ontologische Frage mache (vgl. Rancière 48). Die Antwort auf diese ontologische Frage liegt nun einfach in der Rückführung auf das „rhetorische[] Argument[], [...] das, um eine Nichtexistenz geltend zu machen, nur die Unmöglichkeit dieser Existenz ins Feld zu führen braucht“ (Rancière 48). Rancières Standpunkt ist eindeutig: Er wirft dieser Vorgehensweise schlichtweg Unwissenschaftlichkeit vor, die sich durch den Aufbau der Argumentationskette ergibt, welche dem Sachverhalt letztlich nicht auf den Grunde zu gehen versucht, sondern ihn *ex post* als gesetzte Tatsache annimmt und hernach über einen rhetorisch-poetischen Winkelzug auflöst. Hierherauf führt er den zentralen Punkt seiner Kritik ins Feld, nämlich, dass er das Konzept des Anachronismus auf geschichtswissenschaftlicher Ebene grundsätzlich für Unsinn hält:

„Es ist der Begriff des Anachronismus, der in sich selbst pervers ist. Die Unterwerfung der Existenz unter das Mögliche ist im Grunde anti-historisch. Der Historiker darf die Urteile der Nichtexistenz nicht in Abhängigkeit von Unmöglichkeiten aussprechen, deren Status nicht definiert ist. Und er darf vor allem nicht die Bedingungen der

Möglichkeit und der Unmöglichkeit mit der Form der Zeit gleichsetzten. Es ist gerade die Idee des Anachronismus als Fehler in der Zeit, die dekonstruiert werden muss.“ (48)

In diesem Punkt greift er also ganz grundsätzlich die Einteilung von historiographischen Fehlannahmen in die spezifische Fehlerkategorie des Anachronismus an. Seiner Ansicht nach handelt es sich bei einer problematischen Einschätzung eines historischen Sachverhalts entweder schlichtweg um einen nachweisbaren Fehler (Beispiel: Technologie wird einer Zeit zugeschrieben, zu der es sie laut wissenschaftlichem Kenntnisstand noch nicht gab) oder – wie im Falle von Rabelais‘ Unglauben – um eine Hypothese, die stark bezweifelt werden kann (vgl. 48f). Diese Hypothese allerdings mit Hilfe der bekannten Argumente einfach als unmöglich abzustempeln, sei „ein[] unzulässige[r] Gebrauch [...] der Kategorie des Möglichen und [...] der Kategorie der Zeit“ (Rancière 49). Rancière plädiert explizit dafür, das Konzept des Anachronismus ad acta zu legen, da es verhindere, dass Geschichte gezeitigt werden könne. Es sei sehr wohl möglich, dass sich Geschichte ereigne, wenn Menschen etwas anderes täten, als das, was sie – nach Febvre – in Einklang mit ihrer Zeit tun dürften bzw. könnten. Dies sei aber nur deshalb möglich, weil in jeder Zeit viele „Linien der Zeitlichkeit“ vorhanden seien, die sich untereinander verbinden ließen, um so Geschichte zu zeitigen, indem die Menschen mit der Zugehörigkeit zur eigenen Zeit zu brächen (Rancière 49). Rancière steht hier also für die diametrale Gegenansicht zu Febvre ein, indem er, anstatt die Chance zum Zustandekommen von spezifischer und unwahrscheinlicher Geschichte kategorisch auszuschließen, ihr die hypothetische Plattform zur Entwicklung bietet. In einem letzten argumentativen Griff kehrt er das Negativpotential des Anachronismusbegriffs schließlich einfach um, indem er diesen im Positiven als ‚Anachronien‘ neuformuliert. Diese Anachronien, also die sinnlichen „Verbindungsarten [wie] Ereignisse, Begriffe, Bedeutungen“, die sich der Zeitzugehörigkeit einer einzigen, spezifischen Zeit entheben, ermöglichen die Chance zum Zustandekommen von Geschichte, die sich so aus der Verbindung verschiedener zeitlicher Aspekte und Ebenen untereinander ergibt (Rancière 50). Rancière fordert von der Geschichtswissenschaft hiermit ein, anzuerkennen, dass sich gerade deswegen Geschichte ereignet, weil innerhalb einer jeden Zeit immer auch diese vielen unterschiedlichen Vernetzungsmöglichkeiten bestehen, die eben nicht nur einer Zeit zugehörige Strukturen sind. Er fordert, sich innerhalb der Wissenschaft darauf zu fokussieren, wie dieser geschichtsstiftende Prozess abläuft, anstatt sich in einer selbstreferentiellen Debatte über die eigene Wissenschaftlichkeit zu verlieren (vgl. 47-50).

Genau hier schließt unsere Argumentation an, auch wenn das – sicherlich absichtlich überspitzt formulierte – Urteil Rancières über die Verwendung des Anachronismusbegriffs ein

wenig abgemildert werden muss: Denn die Idee, dass eine Vorstellung über die Vergangenheit sich nicht organisch zu deren nachgewiesener Entwicklung verhält ist schließlich nicht völlig abwegig. Es erscheint ein wenig zu rigide, jeden Einwand, gegen die mögliche Zeitzugehörigkeit von Ereignissen der Vergangenheit unterbinden zu wollen. Die Historiographie hat schließlich – neben zwar hochgradig interessanten, aber dennoch von der Alltagspraxis recht weit entfernten Debatten über das Für und Wider von theoretischen historischen Prozessen – die konkrete Aufgabe, greifbare Erkenntnisse über die gemeinsame Geschichte der Menschen zu vermitteln. Rüsen formuliert diesen Punkt sehr treffend aus:

„Die historische Erinnerung zaubert keine imaginären Sinngebilde aus der Ferne tatsächlicher Vergangenheit in die Nähe menschlicher Handlungsorientierung, sondern sie stellt eine (manchmal geradezu verzweifelte) Anstrengung dar, den Determinationsdruck der Vergangenheit auf das gegenwärtige Leben und seine Zukunftschancen durch die Deutungsarbeit des Geschichtsbewußtseins [sic!] zu mildern.“ (*Lebendige* 30)

Um unter dieser Prämisse sinnvoll zu Arbeiten, ohne gleichzeitig sämtliche ausgearbeitete Einwände gegen ein zu rigides Geschichtsmodell über Bord zu werfen, braucht es also eine vermittelnde Überlegung. So könnte die Vorstellung des Möglichen in der Vergangenheit sozusagen standardmäßig die des Unmöglichen übertrumpfen, es sei denn, es ließe sich zweifelsfrei das Gegenteil nachweisen. Die entsprechende Prognose würde so auch als *Wahrscheinlichkeit* formulierbar und müsste nicht als *totale Aussage* verteidigt werden. Dies ließe immer Spielraum zur Devianz in beide Richtungen, ohne Prognosen generell zu unterbinden, die schließlich teilweise einfach nötig sind, um sich in der Verortung von historischen Zusammenhängen an etwas halten zu können. Der Vehemenz, mit der Rancière die kategorische Negierung möglicher Geschichte durch Historiker*innen wie Febvre verurteilt, ist allerdings eindeutig beizupflichten. Wie bereits mehrmals angedeutet, ist es schließlich der große Fehler in der Verwendung des Anachronismuskonzepts (so wie es u.a. von Febvre verstanden wird), pauschale und homogenisierende Urteile über komplexe und heterogene historische Zusammenhänge zu treffen und dadurch mögliche Chancen zur Neuentfaltung von vergangenen Entwicklungen zu verschenken. Das Wort ‚Neuentfaltung‘ wird hier bewusst verwendet, denn die Vergangenheit ist nicht abgeschlossen und unveränderlich, sondern *lebendig*. Die vielzitierte Kluft zwischen dem ‚Jetzt‘ und dem ‚Damals‘ erstreckt sich nicht weiter als über die Dimension der mechanisch abgelaufenen Zeit. Abgesehen davon, dass die Ereignisse zurückliegen, sind die Vergangenheit und ihre vielen verschiedenen

zeitlichen Bezugspunkte ein ständig neu erschließ- und streitbarer Erfahrungsraum, der sich permanent und je nach betrachtender Instanz weiterentwickelt. Über den Akt des Betrachtens und Bewertens der Zusammenhänge bewahrt sich die Geschichte ein aktives Bedeutungspotential, dessen Ausmaß im Grunde nicht begrenzt ist. Um diesem Bedeutungspotential aber habhaft zu werden und es zu vermitteln bedarf es einer entsprechenden Herangehensweise, die behutsam und subtil mit der Aufarbeitung und Darstellung der Vergangenheit umgeht. Hierin begründet sich auch Rancières Kritik am Vorgehen Febvres, der, seiner Meinung nach, weniger der Aufgabe der Historiker*innen nachgeht, neue Einsichten in die Geschichte zu liefern, sondern stattdessen aufgrund von persönlichen Ansichten in die Vermittlung des Bilds des historischen Zusammenhangs eingreift. Rancières Umformulierung des Anachronismusbegriffs zu ‚Anachronien‘ bedeutet indes den Versuch des genauen Gegenteils: Durch den unvoreingenommenen Blick auf die Vergangenheit und durch die Entfesselung des Potentials des Unbekannten und auch des Unwahrscheinlichen ermöglicht dieser Ansatz es, ohne künstliche Barrieren neue Zugänge zur vergangenen Wirklichkeit zu gewinnen. Kernbauer fasst dieses Konzept der Anachronie(n) prägnant zusammen:

„Es soll [im vorliegenden Band] nicht darum gehen, Anachronie als eine Alternative zu Geschichtsmodellen darzustellen, sondern als ein historiografisches Instrument zu verstehen, das dem gleichförmigen ‚Strom‘ der Geschichte das Potential von Ereignissen und Bedeutungssetzungen entgegenzustellen vermag. Die Anachronie ist eine Bedingung für Geschichte ebenso wie für deren Verstehen durch die Geschichtswissenschaft, wenngleich sie kein wissenschaftliches Instrument im direkten Sinne darstellt.“ (23)

Die Erkenntnis Rancières, dass die Verwendung des klassischen Anachronismuskonzepts historisches Entfaltungspotential unterbindet, anstatt es zu fördern, bildet für uns die Grundlage, um unseren Untersuchungsrahmen abzustecken. Es sollen hier schließlich Erkenntnisse über den negativen Bedeutungszusammenhang zwischen filmischen Darstellungsweisen, die den Blick auf die Vergangenheit verfälschen und den Vorstellungskomplexen der Rezipient*innen erarbeitet werden. Zusammengefasst beinhalten die Darstellungsweisen, die in unser Muster passen, zwei große Prinzipienkomplexe. Der erste Komplex umfasst die homogenisierende und pauschalisierende Darstellung von historischen Personengruppen sowie die übermäßige Herausstellung von einzelnen historischen Persönlichkeiten. Letzteres fällt oftmals auch mit einer Archetypisierung und/oder

Glorifizierung dieser Persönlichkeiten zusammen. Der zweite Prinzipienkomplex beinhaltet grob vereinfachende und verknappende Darstellungen von komplexen historischen Prozessen. Diese sind häufig gekennzeichnet durch lineare Darstellungen historischer Zeitabläufe, der künstlichen Zuspitzung der Gesamtzusammenhänge zugunsten von forcierten Spannungsbögen und einer teleologischen Ausrichtung auf bestimmte (z.T. ideologisch motivierte) Endziele. Inwieweit diese Darstellungsweisen Einfluss auf die Vorstellungskomplexe der Zuschauer*innen nehmen können, wird im nächsten Kapitel erörtert.

Zunächst muss allerdings noch geklärt werden, inwiefern der Anachronismusbegriff verwendet werden kann, um das WRG im Film anzuzeigen und aufzuschlüsseln. Um dieses Ziel zu erreichen, wird der bereits von Rancière neuformulierte Begriff hier erneut abgeändert. Rancières positiv konnotierter Neuentwicklung der ‚Anachronien‘ wird hier auf die klassische Bezeichnung ‚Anachronismus‘ und dessen Bedeutung rückgespiegelt. Wir wollen dabei die ursprüngliche Bezeichnung ‚Anachronismus‘ weiterverwenden und den Begriff ‚Anachronien‘ im Ideenkosmos Rancières belassen. Immerhin soll das Konzept in dieser Arbeit keine positiv konnotierten Prozesse beschreiben, sondern sozusagen als Bündelungslinse den forschenden Blick auf Dinge zu lenken, die dem was Rancière auch dem Denken Febvres vorwirft stark ähneln: Das Auftreten anachronistischer Motive wird hier als Marker für eine Vorstellung bzw. Darstellungsweise von Vergangenheit, Zeit und Geschichte verwendet, die historische Entwicklungspotentiale unterbindet, über geschichtliche Zusammenhänge bereits im Vorfeld einer eigentlichen Analyse der Umstände entschieden hat und historische Persönlichkeiten bzw. Gruppen aburteilt, kategorisiert und instrumentalisiert. Wir werden nachweisen, dass sich der Anachronismus als recht zuverlässiges Indiz für diese Herangehensweise häufig dort finden lässt, wo filmische Narrative wenig Interesse daran zeigen, geschichtliche Zusammenhänge als offenen Erfahrungsraum, als Möglichkeit zur Einsicht in unsere Vergangenheit darzustellen. Stattdessen werden dort historische Bezüge lediglich als Trägermaterial verwendet, um uns zu kurzfristig gedachten Schlussfolgerungen und den immer selben, einsilbigen Antworten auf die von vorneherein durchsichtigen Fragen zu verführen. Um jedenfalls so als Marker fungieren zu können, wird der klassische Anachronismus von uns nicht nur in seinem Bedeutungsgehalt, sondern auch in seiner Fragestellung umgedreht: So soll hier nicht aufgezeigt werden, dass irgendein Sachverhalt der Vergangenheit nicht passiert ist bzw. gar nicht hätte passieren können. Wir wollen im Gegenteil zeigen, dass das entsprechende filmische Motiv eben genau deswegen problematisch (= anachronistisch) ist, weil es den Sachverhalt als absolut und ohne Möglichkeit zur Devianz präsentiert – ohne Nuancen, ohne Zwischentöne und ohne Widersprüchlichkeiten. Solche Darstellungsformen unterbinden genau das, was wir – gestützt

durch Rancières Erkenntnisse – als immanentes Kriterium der Vergangenheitserschließung erachten: Die Möglichkeit zur Entfaltung von Geschichte, auch wenn diese unwahrscheinlich erscheint. Entsprechende Motive, die wir als anachronistisch bewerten, beinhalten beispielsweise die pauschalisierende und homogenisierende Darstellung heterogener historischer Gruppen und die Inszenierung historischer Einzelpersonen als archetypische Figuren, die als Sinnbilder für spezielle Vorstellungen fungieren, anstatt sich anhand von historischen Fakten zu orientieren. Ebenfalls dazu gehört die Umstrukturierung komplexer historischer Prozesse zu simplen Abläufen, welche besser in filmische Narrativkonzepte passen, beispielsweise in Form von fiktiven Ereignisketten, die unterliegende Kausalitäten suggerieren, welche anhand der historischen Faktenlage überhaupt nicht nachweisbar sind. Wir wollen also ausarbeiten, wann in einem Narrativ *definitive* Aussagen zu unklaren historischen Entwicklungen getroffen werden und wo vielschichtige Themenkomplexe zu simplen Universalmotiven zusammengeführt werden. Homogenisierende, pauschalisierende und vereinfachende Darstellungen von komplexen, heterogenen und uneindeutigen Zusammenhängen können weder objektiv noch realistisch sein; betrifft eine entsprechende Darstellung Zusammenhänge in der Vergangenheit, so verfälscht sie den unvoreingenommenen und objektiven Blick auf diese. Selbst wenn klar ist, dass Objektivität in der (filmischen) Darstellung ohnehin oft nicht gewollt ist, muss dennoch betont werden, dass durch diese Art des Erzählens die Verortung von Geschichte in den Vorstellungskomplexen der Menschen negativ beeinflusst werden kann, wenn diese die Zusammenhänge nicht kritisch genug hinterfragen.

Es ist natürlich nicht der Anspruch eines jeden Unterhaltungsfilms, der historische Motive verwendet, objektive historiographische Berichterstattung zu führen und völlig realitätstreu und unvoreingenommen zu sein. Auch sind Konzessionen zugunsten von Ästhetik und erzählerischen Notwendigkeiten nachvollziehbar. Unser Ausgangspunkt ist allerdings, dass es über die dichterische Freiheit hinausgeht, immer wieder tendenziöse und den Blick auf die Vergangenheit verfälschende Motive zu verbreiten, ohne diese so zu kennzeichnen, dass sie als bewusst gesetzte Eingriffe in die Vergangenheitsvermittlung zu erkennen sind (z.B. Satire). Elemente wie Spannungsbögen sind in einem kommerziellen Film wohl kaum wegzudenken, aber dem muss nicht der gesamte historische Rahmenbezug mit aller Gewalt untergeordnet werden. Es tut dabei einer entsprechenden Analyse dieser Strukturen im MSF auch keinen Abbruch, wenn es sich beim entsprechenden Narrativ um Fiktion handelt, solange die fiktiven Ereignisse einem realen historischen Zusammenhang untergeordnet sind. Handelt es sich allerdings offensichtlich um ein filmisches Paralleluniversum, so ist eine derartige Analyse

logischerweise gegenstandslos.²⁰ Eine Personen(-gruppen) bezogene Analyse von filmischen Narrativen kann hier sogar noch weiter gehen: Solange die Darstellung von (historischen) Menschengruppen oder Einzelpersonen als repräsentativ für die jeweilige Gruppe gewertet werden kann, ist es für eine Analyse des betreffenden Narrativs unerheblich, ob es sich bei diesem um völlige Fiktion handelt. Die Darstellung von filmischen Figuren, die repräsentativ für (historische) Menschengruppen stehen, ist solange unbedenklich, wie dies innerhalb eines offenen Rezeptionsrahmens geschieht; wenn sich diese Darstellung allerdings als so einseitig und schablonenhaft offenbart, dass der Rezeptionsprozess gar nichts anderes als die Bildung von Klischees und Vorurteilen zulässt, bedeutet dies eine Form der Misrepräsentation der entsprechenden Menschengruppe. Dabei ist dann unerheblich, welche Realitätsbezüge der narrative Rahmen hat. Bei der entsprechenden Analyse ist erhöhte Vorsicht geboten, etwaige satirische oder ähnliche Marker zu erkennen, die jedoch nicht zwangsläufig darauf hindeuten, dass eine entsprechende Analyse von vorne herein ertragslos ist.²¹

Zusammengefasst markiert der Anachronismus in dieser Arbeit also eine Darstellungsweise, die, anstatt Möglichkeiten zur Devianz offen zu halten und verschiedene interpretatorische Horizonte in der Verortung von Geschichte zu ermöglichen, Aussagen trifft, die das komplette Gegenteil bewirken. Ob diese Aussagen nun absichtlich so formuliert werden – ob also noch zusätzlich eine Agenda hinter der jeweiligen Darstellung steht – oder ob es sich schlicht um einen schlampigen Umgang mit der Verortung von Vergangenheit handelt, muss im Einzelfall erörtert werden. Ebenfalls stellen wir vorweg, dass von unserer Untersuchung satirische, eindeutig propagandistische und sonstige Werke ausgeschlossen werden, die sich ohnehin außerhalb einer von uns verwertbaren Herangehensweise an Vergangenheitsverortung bewegen. Das Setting jedoch, in dem der Anachronismus im filmischen Narrativ entstehen kann und das zugehörige Verständnis von Zeitentwicklung und Geschichte (Spuren des WRG) sind nun umschrieben. Bevor im praktischen Teil der Arbeit über die Filmanalyse nachgeprüft wird

²⁰ Vgl. *Inglorious Basterds* (2009): Die historischen Bezüge des Narrativs sind offensichtlich und absichtlich so weit von der Realität entfernt, dass es hier keine Indikation für historiographisch angelegte Vergleiche gibt.

²¹ Bleiben wir gleich beim selben Beispiel: Es ist wohl eindeutig, dass man sich mit einer ernsthaften Analyse der Darstellung historischer Personen(-gruppen) in *Inglorious Basterds* unausweichlich auf Glatteis begibt. Die Darstellung historischer Persönlichkeiten (allen voran natürlich Hitler und Göbbels) ist so überzogen, dass sich der Zusammenhang der parallel-historischen Satire automatisch ergibt. Auch Standartenführer Landa als Personifikation des ultimativen Nazibösewichts fällt in diese Kategorie. Regisseur Tarantino umschiffet bei der Darstellung der deutschen Figuren trotz aller Satire dennoch gleichzeitig die Gefahr des Abdriftens in eine pauschalisierende Repräsentation aller Deutschen, indem er den überzeichneten Nazischergen ebenso überzeugte deutsche Nazigegner (z.B. Stiglitz) gegenüberstellt. Auch wenn eine entsprechende Analyse aufgrund dieses Films aufgrund der eindeutigen Zuordnung zur Satire wenig Sinn macht, bleibt zu erkennen, in welchem feindifferenzierten Rahmen eine entsprechende Untersuchung von Misrepräsentation historischer Gruppen im Film noch erarbeitet werden könnte.

wie Anachronismen sich im MSF tatsächlich äußern und wie ihr Auftreten zu deuten ist, muss im nächsten Teil noch erörtert werden, inwieweit anachronistische Motive Einfluss auf die Vorstellungen der Menschen nehmen können.

3. Wie das Beeinflussungspotential der Kulturproduktion sichtbar gemacht werden kann

Da es das Forschungsziel ist, aufzuzeigen, dass es in einer spezifischen Sparte der Filmindustrie gehäuft vorkommt, dass in historisch motivierten Narrativen ein Zeit- und Geschichtsbild propagiert wird, das negativen Einfluss auf die Vorstellungen der Zuseher*innen nehmen kann, muss vor dem eigentlichen, filmanalytischen Kernstück dieser Arbeit noch erörtert werden, wie dieser filmische Einfluss grundsätzlich festgestellt werden kann. Selbstverständlich wäre es ebenfalls möglich, diesen Schritt direkt in der Filmanalyse mit den Untersuchungsbeispielen zu verknüpfen, allerdings steht der Aufwand dieser Herangehensweise nicht im Verhältnis zum eigentlichen Gegenstand der Arbeit. Dies ist keine quantitative Studie und es geht auch nicht darum, die Auswirkungen jedes einzelnen Films mit detaillierten Beweisen zu belegen. Vielmehr soll über eine Zusammenschau verschiedener Filmbeispiele und die Bündelung der enthaltenen Motive zu einigen Hauptmustern gezeigt werden, dass grundsätzlich die Möglichkeit der Einflussnahme über anachronistische Motive gegeben ist und wie sie sich darstellt. Natürlich gehört hierzu aber auch, zunächst zu klären, ob der Vorwurf des Einflusses überhaupt Substanz hat. Wenn diese Annahme allerdings mit Hilfe einiger repräsentativer Beispiele belegbar ist, so reicht dies aus, um in diesem Rahmen von einem grundsätzlich bestehenden Phänomen auszugehen, ohne dass jedem Filmbeispiel im Analyseteil eine Investigation zu dessen Auswirkungen angehängt werden muss. Es ist definitiv auch denkbar, dass die Belegbarkeit des Einflusses auf die Vorstellungen der Menschen überhaupt nicht bei jedem Film gegeben ist, da es beispielsweise keine erhebbaren Daten diesbezüglich gibt. Wie bereits erwähnt, ist es auch nicht das Ziel dieser Arbeit, die Einflussnahme zu quantifizieren und im Einzelnen herauszuarbeiten; es geht vielmehr darum, in der Analyse der einzelnen Filme mit Hilfe der vorgegebenen Rahmenbedingungen anachronistische Motive in den filmischen Narrativen zu kennzeichnen und zu zeigen, was die *möglichen* Intentionen bzw. Gründe für das Vorkommen der Anachronismen sind und welche Bedeutungen von ihnen ausgehen *können*. In welcher Form der Film dann im Einzelnen Einfluss auf wen genau genommen hat, ist insofern

irrelevant, da die Möglichkeit zur Einflussnahme nachgewiesen ist und alles andere Teil einer anderen Untersuchung wäre.

Was gehört nun also noch zum vorab zu klärenden Gegenstandsbereich? Es war hier bisher schon des Öfteren von den ‚Vorstellungskomplexen‘ der Rezipient*innen die Rede. Auch wenn sich hinter dieser Bezeichnung kein feindifferenziertes Konzept verbirgt und es bei seiner Verwendung in dieser Arbeit hauptsächlich darum geht, eine einheitliche Sammelbezeichnung für ein weitläufigeres Spektrum verschiedener kognitiver Prozesse zu benutzen, wollen wir – im Sinne der Wissenschaftlichkeit – zumindest eine generelle Eingrenzung und Erläuterung des Begriffs vornehmen. Allein schon durch die wörtliche Zusammensetzung des Begriffs ist wohl bereits ableitbar, was grundsätzlich mit ‚Vorstellungskomplexen‘ gemeint ist; um nun ein wenig eindeutiger zu werden, bietet sich ein Blick in die Herangehensweise der Mentalitätsgeschichtsforschung an, da sich in der Grundkonzeption dieser Form von Geschichtsforschung Berührungspunkte zu unserem Konzept des Vorstellungskomplexes ergeben.²² Wichtig ist hierbei vor allem der Arbeitsansatz der Mentalitätsgeschichte, der, wie Röcke beschreibt, unterschiedlichste wissenschaftliche Disziplinen von Ethnologie bis Anthropologie inkorporiert, sowie die „kollektiven Dispositionen des Denkens, Fühlens und Handelns“ beinhaltet (91). Auch wenn Röcke letzteren Punkt auf „vormoderne Gesellschaften“ eingrenzt, ergeben sich hieraus die Grundkomponenten, die wir auch in einer generellen Aufstellung des Konzepts des Vorstellungskomplexes benötigen (91): Das interdisziplinäre Zusammenführen von verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen und das Zurückführen von gesellschaftlichen bzw. menschlichen Phänomenen auf die drei Basisoperationen, die allen Menschen gleich sind. Röcke führt den Begriff der ‚Mentalität‘ auf Durkheims „mentalités collectives“ zurück und umschreibt diese dementsprechend

„als System bewußter wie unbewußter [sic!] Deutungsmodelle, [...] die das Denken, Sprechen und Handeln prägen oder sogar generieren. Dabei handelt es sich zum einen um sprachliche oder kategoriale Hilfsmittel zur Aneignung von Welt [sic!], wie z.B. Sprechmuster, zum anderen um Sinngabungsmodelle im eigentlichen Sinn, wie z.B.

²² Die Ironie, den Forschungsansatz eines Vertreters der Annales zu kritisieren, nur um sich hernach selbst der Arbeitsweise einer Teildisziplin dieser Strömung zu bedienen, soll hier nicht unter den Tisch gekehrt werden. Nichtsdestoweniger macht der Vergleich in diesem Rahmen schon aus ökonomischer Sicht Sinn. Abgesehen davon sei, wie bereits mehrfach geschehen, auf die Grundprämisse dieser Arbeit hingewiesen, dass totalitäres und pauschales Denken immer eine unnötige Einschränkung bedeutet – so also auch in diesem Fall.

Deutungsschemata, Wissensformationen, Ordnungs-Systeme des Glaubens, Wertmaßstäbe u.ä.“ (zit. n. Röcke 92)

Wie sich im folgenden querschnittshaften Überblick über die möglichen Auswirkungen der Perpetuierung anachronistischer und tendenziöser Motive in der Unterhaltungsindustrie zeigen wird, umfasst diese Beschreibung recht flächendeckend die kognitiven menschlichen Phänomene, die wir auch mit unserem Begriff der Vorstellungskomplexe beschreiben wollen. Die Auswahl an verschiedenartigen Beispielen wird zeigen, auf welche unterschiedliche Weise sich anachronistische Motive im Verortungsprozess der Menschen niederschlagen können.

Ein weiterer Punkt, den Röcke in Rückgriff auf Le Goff anspricht, ist, dass „das Interesse der Mentalitätshistoriker an kollektiven Überzeugungen, Vorstellungsmustern und Praktiken“ höher ist, als das an den „Wirkungsmöglichkeiten des Einzelnen“ (94). Da es bei seiner Untersuchung um die Zweckverbindung der Mentalitätsgeschichte mit der Literaturforschung geht, stellt Röcke hier heraus, dass jedoch gerade die Gegenüberstellung des Kollektiven und des Einzelnen in der Analyse der zu untersuchenden historischen Texte auf eine „fundamentale Dialektik von Individuum und Gesellschaft“ hinweist, die sich durch die Epochen zieht (94). Eine stärkere Gewichtung des Kollektiven erscheint in unserer Analyse zwar zunächst ebenfalls wahrscheinlich. Schließlich lassen sich hierbei leicht anschauliche Ergebnisse zu Tage fördern und es ergibt sich aufgrund gleicher (kollektiver) Bezugspunkte zunächst (rein quantitativ) eine höhere Relevanz gegenüber dem Einzelnen; nichtsdestoweniger wird unser Querschnitt zeigen, dass Röcke recht damit hat, das Einzelne dem Kollektiven qualitativ auf selber Ebene gegenüberzustellen. Denn auch bezüglich unseres Forschungsgegenstandes lassen sich die Wirkweisen in beiden Sphären verorten und das Einzelne kann sich – in manchen Fällen – in Sachen Bedeutsamkeit und Außenwirkung sehr wohl gegenüber dem Kollektiven behaupten. Letzten Endes ist diese unterschiedliche Einstufung der beiden Sphären für unseren Forschungsansatz aber eher zweitrangig, da nicht über die Qualität und Quantifizierung der Einflussnahme entschieden wird, sondern auf die Möglichkeit zu ihrem grundsätzlichen Zustandekommen geprüft wird. Zudem wird hier Röckes Beschreibung der Herangehensweise der Mentalitätsgeschichte – bzw. der Literaturforschung als Auxiliarwissenschaft innerhalb der Mentalitätsgeschichte – nur als grobe Richtungsweisung für die Verortung und den Einsatz unseres Konzeptes des Vorstellungskomplexes verwendet. Denn der direkte Einfluss der Auswirkungen anachronistischer und tendenziöser Motive im Film auf die Vorstellungen der Menschen ist, ohne eine empirische Untersuchung, großräumig wohl nur schwer zu ermitteln; das wäre also die Aufgabe für nachfolgende Forschungen. Wovon aber ohne Weiteres

ausgegangen werden kann, ist, dass das Aufzeigen der vielzähligen Rezipienten von Motiven – in welcher Form auch immer – bereits den Nachweis einer kollektiven, medialen und kognitiven Verdichtung der entsprechenden Vorstellungen in der Gesellschaft bedeutet.

Um noch einmal zusammenzufassen: Röcke spricht unter anderem selbst von ‚Vorstellungsmustern‘, wenn er die Phänomene beschreibt, die die Mentalitätsgeschichte untersuchen will. Wir hingegen nutzen den Begriff ‚Vorstellungskomplex‘. Allerdings verwenden wir ihn nicht im Zuge einer größeren, ganzheitlichen Forschungsphilosophie, wie der Mentalitätsgeschichte – welche sich auch Kritikpunkten wie der „begriffliche[n] Unschärfe der Arbeitstitel“ und „ein[em] eher ‚verschwommenen Gegenstandsbereich‘“ gegenübersteht (Jöckel zit. n. Röcke 92) – sondern verwenden ihn als Überbegriff zur Beschreibung einer Vielzahl an deutbaren kognitiven Phänomenen im Kontext der Beeinflussung von Rezipient*innen durch Film.²³ Der zuvor genannte Kritikpunkt der definitiven Schwammigkeit ist kein wirkliches Problem, denn es soll in dieser Arbeit ‚nur‘ aufgezeigt werden, wie sich Einzel- und Kollektivvorstellungen aus filmischen Motiven ergeben können und wie sie im Sinne allgemeingültiger Zeichen verstanden werden und in kollektiven Verortungssystemen wie beispielsweise zwischenmenschlichen Verhaltenskodizes Anwendung finden. Eine weitere Ausdifferenzierung ist für unsere Zwecke nicht notwendig. Außerdem wird keine in Stein gemeißelte, unbedingte Kollektividentität bzw. Kollektivmentalität postuliert – das ist schließlich Teil des Vorwurfs, den wir auch Febvre machen – es geht hier darum, dass ein Großteil der Menschen²⁴ gleiche oder ähnliche Zeichen- und Bezugssysteme teilt und die unterschiedlichen Zeichen und Motive innerhalb dieser Systeme eben auch von Kulturprodukten wie dem Film beeinflusst werden. Im Zentrum stehen also die Vorstellungen von Einzelpersonen und Gruppen und die Spuren die das Kulturprodukt ‚Film‘ auf diesem Teilaspekt der kulturellen und gesellschaftlichen Erfahrung hinterlässt. Mit diesem Ansatz könnte beispielsweise aufgezeigt werden, wie eine Gesellschaft durch Film

²³ Film wird hier als wesentlicher Bestandteil der Unterhaltungsindustrie betrachtet. Wir verwenden bei dieser Grundabsteckung des Gegenstandsbereichs bewusst die Überkategorien ‚Unterhaltungsindustrie‘ sowie ‚Kulturproduktion‘, obwohl es uns letzten Endes nur um Film geht. Der Kontext des Zusammenwirkens verschiedenster Aspekte innerhalb der kulturellen Systeme von Gesellschaften darf nicht außer Acht gelassen und Film nicht einfach als isoliertes Phänomen betrachtet werden, das ohne Einflüsse von außen entsteht und existiert. Daher ist es hier sinnvoll, ihn als einen Bestandteil des komplexen Wirkgeflechts der Unterhaltungsindustrie zu kategorisieren, die wiederum der Kulturproduktion unterzuordnen ist. Die Unterhaltungsindustrie steht auf einer Ebene mit anderen kulturellen Verarbeitungsformen komplexer Themen, die ebenfalls Einfluss auf die Vorstellungen der Menschen nehmen. Film ist also nur ein Kulturprodukt von vielen, das aber seine speziellen Aufgaben und Wirkweisen innerhalb der Gesellschaft hat. Entsprechend dieses Verständnisses wird sein Beeinflussungspotential hier eingestuft und mit Hilfe der Einzelbeispiele dieses Kapitels kurz illustriert.

²⁴ Man könnte hier ebenfalls zu verschiedenen Kulturkreisen und Gesellschaftsschichten forschen; im Rahmen dieser Arbeit wird von einer breit aufgestellten Begriffsauslegung ausgegangen, die zur groben Eingrenzung hier lediglich das Label der ‚westlichen‘ Kultur bekommt.

repräsentiert wird, wie diese Repräsentation dann die Vorstellungen der Menschen über die eigene Gesellschaft beeinflusst oder wie fremde Gesellschaften²⁵ ihre Darstellung im Film erfahren. Da der Nachweis einer generellen Beeinflussung auch die Beeinflussung via anachronistische Motive beinhaltet, wäre es eigentlich nicht notwendig, diesbezügliche Beispiele explizit zu erwähnen; nichtsdestotrotz werden in der hier anschließenden Übersicht neben genereller Beeinflussung durch Film auch solche Fälle mitbesprochen, die eindeutig vom Anachronismus (mit)geprägt sind.

Nachdem nun das begriffliche Handwerkszeug zurechtgelegt ist, wollen wir im Folgenden einige praktische Beispiele als generelle Bezugspunkte für das Konzept der Beeinflussung der menschlichen Vorstellungskomplexe durch die Unterhaltungsindustrie anführen, damit im filmanalytischen Hauptteil der Arbeit diesbezüglich keine Beweisführung mehr notwendig ist. Wie erwähnt, ergibt sich aus der großen Diversität der Bezugspunkte der menschlichen Erfahrungen auch eine Vielzahl an möglichen Beispielen, die hierfür herangezogen werden können. Im Sinne der Übersichtlichkeit unterteilen wir die Beispiele hier deshalb grob in zwei Themenkategorien. Die erste Kategorie umfasst das Weiterreichen gleicher oder ähnlicher Motive innerhalb der Unterhaltungsindustrie, was bereits eine Verdichtung und Perpetuierung der jeweiligen Thematik innerhalb eines Konsenses (hier also der Industrie selbst) bedeutet (Kulturproduktion beeinflusst Kulturproduktion). Die zweite Kategorie beinhaltet Äußerungen und Überlegungen, die von Einzelpersonen oder Gruppen in Bezugnahme auf bzw. ausgelöst durch Motive der Unterhaltungsindustrie getätigt werden, unabhängig in welcher (medialen) Form dies geschieht (Kulturproduktion beeinflusst Rezipient*innen).

3.1 Kulturproduktion beeinflusst Kulturproduktion

Ein immer wieder rezitiertes, tendenziöses bis rassistisches und z.T. auch anachronistisches Grundmotiv im MSF ist die übermäßig stereotype Darstellung von Personen aus anderen Kulturkreisen und Nationen.²⁶ Der Facettenreichtum möglicher Beispiele für diese erste Unterkategorie der Beeinflussung reicht vom eher harmlosen, offensichtlich nicht ernst gemeinten Klischee wie dem der ewig freundlichen, in Ahornsirup vernarrten und an jeden Satz ‚eh?‘ anhängenden Kanadier*innen²⁷ bis zur grotesk-schablonenhaften, offen rassistischen

²⁵ In unserem Fall also Gesellschaften, die man ohne Weiteres beispielsweise als ‚nicht-westlich‘ kategorisieren könnte.

²⁶ Anders‘ meint in diesem Fall außerhalb der nicht-indigenen Bevölkerung der USA.

²⁷ Siehe ‚*How I Met Your Mother*‘; ‚Canada References‘.

Karikatur wie der Yellow-Face Darstellung Mickey Rooney's in *Breakfast at Tiffany's* (1961). Dazwischen gibt es nahezu in jeder Abstufung Motive, die von Misrepräsentation von Volksgruppen und Nationen und generellem Rassismus zeugen. Entsprechend komplex wäre daher auch eine tiefergehende Analyse der Ursachen und Bedeutungen, wobei Darstellungen wie die des Mr. Yunioshi in *Breakfast at Tiffany's* noch am direktesten auf alte Feindbilder zurückzuführen sind (vgl. „Asian American Perspective“). Da eine nuancierte Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex allerdings den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde, verzichten wir an dieser Stelle darauf und fokussieren uns auf einige bekannte und klar deutbare Darstellungsarten, die nur kurz genannt werden sollen.

Bleiben wir gleich beim Rassismus. Mittlerweile liegen – sollte man meinen – die Tage der offen zur Schau gestellten Verhöhnung von Minderheiten im Mainstream-Film in der Vergangenheit. Sieht man sich jedoch zum Beispiel die *Black-Face* Praxis genauer an, so fällt zwar auf, dass es nicht erst seit gestern einen Konsens zu geben scheint, der diese Form der Illustration und Perpetuierung rassistischer Stereotypen als nicht mehr salonfähig und indiskutabel brandmarkt. Aus kritisch geführten Debatten dazu wird allerdings ersichtlich, dass diese Darstellungsform nur oberflächlich aus dem Mainstream verbannt ist. Zwar spielen nur noch äußerst selten weiße Schauspieler*innen afroamerikanische Charaktere.²⁸ Eine Auseinandersetzung mit der heutigen Repräsentation angeblich afroamerikanischer Charakteristika zeigt allerdings, dass viele Inszenierungen – wenn auch mittlerweile dargestellt von afroamerikanischen Schauspieler*innen – noch immer die gleichen Stereotypen beinhalten. Dieser Umstand wird auch von bekannten Vertreter*innen der Community in der Filmindustrie äußerst kritisch bewertet (vgl. Holden; Padgett). Gleiches gilt auch für viele Darstellungen der indigenen amerikanischen Bevölkerung. So scheinen historische Darstellungen dieser Menschen als unzivilisierte und barbarische Wilde eigentlich Teil des vergangenen klassischen Wild-West-Sujets zu Zeiten John Fords zu sein; wiederum genügt allerdings schon ein kurzer Blick in die Filmlandschaft der letzten Jahre und dieses Bild zerbricht. Für starke Dissonanzen sorgte letztthin beispielsweise die Westernkomödie *The Ridiculous 6* (2015), die von Adam Sandler geschrieben und mitproduziert wurde und in der er auch eine Hauptrolle spielt. In diesem Film werden amerikanische Ureinwohner*innen auf äußerst herabsetzende Weise porträtiert, was einige Darsteller*innen sogar dazu veranlasste, das Filmset zu verlassen (vgl. Moyer; Stedman). Zur kanonisierten anachronistischen und auch rassistischen Inszenierung der historischen indigenen Bevölkerung gehören klassischerweise die Darstellung der Figuren als

²⁸ Ein Prominentes Gegenbeispiel der jüngsten Vergangenheit ist *Tropic Thunder* (2008); auch wenn es sich hier sozusagen um eine Meta-Black-Face Darstellung handelt, ist die Inszenierung umstritten (vgl. Pabst).

rothhäutige, einfältige und barbarische Tipibewohner*innen.²⁹ Auch wenn solche überzogenen Darstellungen wohl größtenteils der Vergangenheit angehören, so zeigen differenzierte Auseinandersetzungen mit Produktionen der jüngeren Vergangenheit, dass es heute aktualisierte Formen dieser stereotypen Darstellungen gibt. Darunter fallen zum Beispiel Inszenierungen, in denen indigene Figuren ihre eigene Kultur vermarkten, der Regierung misstrauen und bevorzugt in Casinos arbeiten bzw. diese besitzen (vgl. McLaurin 57-62).³⁰ Die gelebte Erfahrung von Angehörigen der Community zeigt, dass sowohl Misrepräsentation³¹, als auch alte und neue Formen von stereotypen Vorstellungen bezüglich der indigenen Bevölkerung noch immer Bestandteil der öffentlichen Wahrnehmung sind. Dass die entsprechenden Vorurteile in Verbindung zu medialen Darstellungsformen stehen, liegt mehr als nahe (vgl. „6 Misconceptions“; „A Conversation“; Nittle).

Auch wenn Black- und Red-Face nur Teilaspekte der komplexen Thematik rund um rassistische Darstellungen im MSF sind, so zeigt bereits dieser knappe Überblick, dass die Umstände die zum Zustandekommen dieser Motive beitragen äußerst vielschichtig sind und dass die Motive selbst – wenn auch in abgeänderter Form – virulenter in Film und Fernsehen auftreten, als man es heutzutage erwarten würde. In jedem Fall wird ersichtlich wie diese Motive der Misrepräsentation und des Rassismus durch die ständige mediale Wiederaufbereitung über die Zeit tradiert wurden und dadurch ein allgemeingültiges Bezugssystem bildeten, dessen Rückbezüge noch immer aktuell sind und dessen Einfluss auf die Wahrnehmungen der Menschen man bis heute nachweisen kann. Dabei ist die Rolle des Anachronismus eindeutig: Viele der aktuellen stereotypen Vorstellungen über die afroamerikanische bzw. indigene Bevölkerung der USA offenbaren ihre Verbindung zu tendenziösen, historisch falschen und pauschalen Urteilen der Vergangenheit. Um unser Konzept des Anachronismus hier nachzuweisen, genügt es also, der Entstehung dieser Vorstellungen ein Pauschaldenken zu attestieren, das eine objektive und unvoreingenommene Darstellung und Begegnung mit diesen Teilen der Bevölkerung unmöglich macht. Nur weil sich die Modi der Darstellung dieser Stereotypen verändert haben und diese in der Filmindustrie nicht mehr allgegenwärtig zu sein scheinen, bedeutet dies nicht, dass die Vergangenheit diesbezüglich in den Köpfen der Menschen nicht bis heute nachwirkt. Ein Blick auf frühere filmische Darstellungen dieser Menschen genügt allenfalls, um zu erkennen, dass der

²⁹ Siehe z.B. Disneys *Peter Pan* (1953) und *Pocahontas* (1995); Warner Bros.' *Hiawatha's Rabbit Hunt* (1941); André De Toths *The Indian Fighter* (1955); Tom Fords *The Searchers* (1956).

³⁰ Siehe „The Son Also Draws“; „Bart to the Future“; „Casino“; „Harvest Festival“.

³¹ Siehe hierzu die Kontroverse um den Namen der Washington Redskins („Washington Redskins Name Controversy.“).

diesbezügliche Anachronismus in der Entstehungsgeschichte des MSF so stark verwurzelt ist, dass es redundant wäre, ihn hier überhaupt zu erwähnen. Denn wer noch immer davon ausgeht, so komplexe und vielgestaltige Kulturen wie die der indigenen und der afroamerikanischen Bevölkerung (bzw. der afrikanischen Diaspora) seien durch die in der Vergangenheit des Films omnipräsenten Darstellungen Tomahawk schwingender Krieger und einfältiger, gefügiger Feldarbeiter*innen angemessen repräsentiert, dem ist nicht mehr zu helfen.

Um den zweiten Teilaspekt (Nationalitätsbezug) der hier eingeführten Unterkategorie der stereotypen Darstellung zu illustrieren, ließen sich ebenfalls mehr als eine der häufig betroffenen Nationalitäten als Beispiel anführen; aufgrund der günstigen Quellenlage und in Rückbezug auf die deutsch-österreichische Ausgangsperspektive dieser Arbeit, soll hier die Darstellung von Figuren aus eben diesem Nationalitätsraum näher betrachtet werden. Auch hierbei handelt es sich um ein facettenreiches Thema, da die Misrepräsentation Deutscher und Österreicher*innen sich in verschiedensten Teilaspekten wie Kulturzugehörigkeit, Nationalidentität, Sprache und vergangene Entwicklungen niederschlägt. Da wir im Hauptteil dieser Arbeit ohnehin auf den Komplex der nationalsozialistischen Vergangenheit und ihrer Darstellung im MSF eingehen, soll dieser Aspekt für den Moment außenvorbleiben. Die restlichen Klischeebilder reichen schließlich vollauf aus, um hier einen umfangreichen Nachweis der Misrepräsentation zu erbringen. Denn welche*r Deutsche oder Österreicher*in kennt sie nicht, Darstellungen deutscher Figuren im MSF aus der Schnittmenge folgender Stereotypen: Hut und/oder Lederhosen bzw. Dirndl tragende, mit Maßkrügen bewaffnete Kleinbürger*innen, die penibel, pünktlich und humorlos sind und mit hartem Akzent (Englisch) sprechen?³² Innerhalb dieses Stereotypspektrums wird zudem oftmals nicht wirklich zwischen österreichischen und deutschen Charakteristika differenziert bzw. werden diese häufig auch vertauscht und/oder zusammengenommen.³³ Der Punkt, dass sehr oft nichtdeutsche Schauspieler*innen diese Figuren verkörpern und meist mehr Kauderwelsch als richtiges Deutsch sprechen, erhärtet den Vorwurf, dass es in der Mainstream-Industrie mehr um das Vorantreiben von Klischees und billigen Gags geht, als um progressive Auseinandersetzungen mit fremden Kulturen und Denkweisen.³⁴ Kein Wunder also, dass Klischees, Vorurteile und Pauschalansichten über Deutsche und Österreicher*innen noch immer eine virulente Rolle in der öffentlichen Wahrnehmung außerhalb Deutschlands und Österreichs spielen (vgl. Behrendt; „The German stereotypes“). Es ist klar, dass einige dieser Darstellungen (wenn nicht die

³² Siehe „Mr. Burns speaks German“; die deutschen Nihilist*innen in *The Big Lebowski* (1998); *Beerfest* (2006).

³³ Siehe „*Family Guy* - German Puppet Song HD“; „Prince Gerhardt“ und *Brüno* (2009).

³⁴ Siehe Seth MacFarlane als Johann Krauss in *Hellboy II: The Golden Army* (2008); „My Interpretation“.

meisten) absichtlich übertrieben und nicht ernst gemeint sind. Auch ist es unsinnig, jede Form der Verballhornung einer Nationalität zu kritisieren, denn Satire und Humor sind ein äußerst wichtiges Element, um gesellschaftliche und politische Debatten anzufachen und am Leben zu halten. Dennoch zeugt die Häufigkeit und mangelnde Variabilität dieser Stereotypen bis heute davon, dass man es im MSF noch immer nicht erreicht hat, sich von einem Schubladendenken abzuwenden, das dank seiner unreflektierten und pauschalen Form der Darstellung ab einem gewissen Punkt von Komik in Ignoranz übergeht und die Vorstellungen der Menschen negativ beeinflusst.

Etwas weniger mit politischer und gesellschaftlicher Brisanz aufgeladen ist die nächste Unterkategorie von Beeinflussung innerhalb der Kulturproduktion, die wir untersuchen wollen: Die Wiederaufnahme bzw. Perpetuierung spezifischer Darstellungen von Zusammenhängen der Geschichte, welche durch die Weiterverbreitung innerhalb der Unterhaltungsindustrie dem Kontext der singulären Darstellung entzogen wurden und eine Vergegenständlichung im Sinne von Artefakten der Kulturproduktion erfahren haben. Was mit dieser etwas komplizierteren Umschreibung gemeint ist, wird mit der Erläuterung des ersten Teilaspekts dieser Unterkategorie schnell ersichtlich: Es geht um das Wiederholte auftreten spezifischer Darstellungsweisen historischer Ereignisse, und zwar als Reinszenierung von Filmszenen des MSF in Videospiele.

Es ist mittlerweile wohl hinlänglich bekannt, dass es im inzwischen höchstprofitablen und hart umkämpften Videospiegelmarkt eine gängige Vermarktungsstrategie ist, Videospiele zu produzieren, die auf Filmen bzw. ganzen Filmuniversen basieren. Vom *Star Wars*- bis zum Marvel-Universum gibt es unzählige Videospieleauskopplungen zu Blockbuster Filmreihen. Aber auch einzelne Filmtitel, die nicht Teil großangelegter Franchises sind, werden teilweise nachträglich als Videospiele ausgekoppelt.³⁵ Ebenso gibt es den umgekehrten Fall, dass Filme gedreht werden, die Videospiele zur Vorlage haben. Klassische Vertreter dieser Kategorie sind beispielsweise *Tomb Raider* und *Resident Evil*.³⁶ Zwar handelt es sich bei diesen Beispielen bereits um eine gegenseitige Befruchtung einzelner Produkte der Unterhaltungsindustrie, allerdings bergen sie, um für uns sachdienlich zu sein, noch nicht die ganz optimalen Marker. Natürlich zeigt dieses Wiederauftreten von ganzen Universen und den zugehörigen Figuren im

³⁵ Siehe *Fight Club*; *The Fifth Element* (Videospiele).

³⁶ Der japanische Originaltitel lautet eigentlich *Bio Hazard*, allerdings läuft die Videospielereihe in der westlichen Hemisphäre unter *Resident Evil*.

Grunde genommen bereits den hier verfolgten Gegenstand der Beeinflussung von Kulturproduktion durch Kulturproduktion an; allerdings offenbart sich die wirkliche Kraft der Beeinflussung dieser Sparte der Unterhaltungsindustrie durch Film erst in einem Blick auf Videospiele, die Filmszenen inkorporieren, welche nicht in direkter (vermarktungs-)Verbindung zu den Spielen selbst stehen. Der Umstand, dass es sich bei den folgenden zwei Beispielen um historische Ereignisse handelt, verstärkt die Bedeutung dieses Vorgangs noch, da davon auszugehen ist, dass diese popkulturelle Verarbeitung der Thematik die Verortung geschichtlicher Zusammenhänge in den Vorstellungskomplexen der Gamer*innen mitbeeinflusst.

Das erste Beispiel kommt aus dem Videospiel *Medal of Honor: Allied Assault* von 2002. In diesem dritten Teil der Ego-Shooter Reihe im Setting des zweiten Weltkriegs stellt die dritte Mission („Operation Overlord“) die Landung der amerikanischen Truppen in der Normandie am 6. Juni 1944 nach. Der Ablauf, das Pacing und die visuelle Darstellung der gesamten Mission sind nahezu direkt aus dem Film *Saving Private Ryan* (1998) übernommen. Selbst Teile der Dialoge im Spiel erinnern stark an die entsprechenden Szenen im Film.³⁷ Ein Blick auf die Liste der Entwickler*innen des Videospieles verdeutlicht warum: Steven Spielberg, Regisseur des Films, war gleichzeitig für die Story des Spiels verantwortlich. Hier zeigt sich also, wie eine fixe Vorstellung einer historischen Begebenheit gleichzeitig in zwei weitreichend bekannten³⁸ Kulturproduktionen Einzug halten und dadurch über verschiedene Kanäle die Vorstellungen der Rezipient*innen beeinflussen kann. Das zweite Beispiel betrifft die Videospielserie *Call of Duty*. Bereits im ersten Teil der Reihe aus dem Jahre 2003, welcher ebenfalls im zweiten Weltkrieg spielt, gibt es eine ausgedehnte Hommage an Jean-Jacques Annauds Kriegsfilm *Enemy at the Gates* (2001). In der ersten Mission der sowjetischen Kampagne des Videospieles wird der russische Sturm auf das durch die Deutschen besetzte Stalingrad stark an die endsprechenden Szenen des Films angelehnt.³⁹ Innerhalb dieser Videospielreihe gibt es viele Referenzen zu Filmen, auffällig ist jedoch die Detailtreue und der Umfang der Spielsequenzen, die *Enemy* nachempfunden sind.⁴⁰ So greifen die Entwickler*innen noch einmal im fünften Teil der Hauptreihe *Call of Duty: World at War* auf den Film zurück und stellen in der Anfangssequenz der vierten Mission („Vendetta“) Teile einer Szene nach: Der Protagonist des Spiels Dimitri Petrenko muss hier, ähnlich wie der im Film

³⁷ Siehe „Normandy D-Day *Medal of Honor: Allied Assault*.“

³⁸ Sowohl der Film als auch das Spiel waren große finanzielle Erfolge.

³⁹ Siehe „Stalingrad Battle - Soviet Control Retake Of The Red Square - *Call of Duty* 1 Gameplay HD.“

⁴⁰ Vgl. Cotter

von Jude Law verkörperte Vassili Zaitsev, aus einem mit Gefallenen gefüllten Brunnen heraus mit einem Scharfschützengewehr deutsche Gegner eliminieren.⁴¹ Das Alleinstellungsmerkmal dieser spezifischen Anleihen aus Mainstream-Filmen ist die detailgetreue Nachempfindung ganzer Szenenabschnitte. Die Rezitationen der filmischen Motive stellen hierbei mehr dar als bloße Referenzen – welche in Videospielen häufig vorkommen.⁴² Durch das genaue Nachempfinden ganzer Filmabschnitte wird nicht nur ein Fingerzeig zu anderen Popkulturprodukten getätigt, sondern auch ein hoher Grad an Immersion erreicht. Das heißt, die spezifischen Motive, die bereits in den Filmen die Wahrnehmung der Rezipient*innen bezüglich bestimmter historischer Ereignisse und Zusammenhänge beeinflusst haben, werden nun aktiv (noch einmal) von ihnen beim Spielen durchlebt. Geht man davon aus, dass sämtliche Kulturprodukte, denen Rezipient*innen ausgesetzt sind zu deren Wahrnehmung und Vorstellungsbildung beitragen, so kommt man nicht umhin darauf zu folgern, dass diese direkte Verbindung von der historischen zur persönlichen Vergangenheit der (Spiel-)Erfahrung einen bleibenden Eindruck in der Verortung von Geschichte bei den Rezipient*innen hinterlässt. Diese wiederholten, ganz spezifischen Darstellungen gewisser historischer Ereignisse bilden somit mediale Artefakte, erlebbare Versatzstücke einer Anschauung über die Dinge, die über ihre ständige Rezitation einen Teilaspekt der popkulturellen Verarbeitung von Geschichte prägt. Die Frage danach, inwiefern hier auch anachronistische und tendenziöse Ansichten entwickelt und weitergegeben werden können, steht nun in diesem Teil der Arbeit nicht explizit zur Debatte; nichtsdestotrotz erscheint es nur als logische Folgerung, dass entsprechenden Darstellungen (z.B. deutsche Gegner sind ausnahmslos Nazis; russischen Soldat*innen sind allesamt von Hass und Vergeltungssucht getrieben) in Spielen eine ebenso beeinflussende Wirkung auf die Vorstellungskomplexe der Rezipient*innen bzw. Gamer*innen haben wie Filme.

Der zweite Teilaspekt dieser Unterkategorie umfasst die Herausformung eines popkulturellen Gegenstands, der bereits den Status eines bloßen medialen Artefakts verlassen hat und eher als ein sich verselbstständigtes und lebendiges Kulturphänomen erachtet werden muss. Es geht um die kanonisierte Darstellung von Piraterie in humoristischer und romantisierter Weise. Wie Skowronek und Ewen in ihren Ausführungen zum Hollywood einfluss auf die Archäologie der Piraterie anschaulich schildern, entwickelte sich aus der im 19. Jahrhundert zunächst in literarischer Form verarbeiteten Periode der Piraterie in amerikanischen und karibischen Gewässern ein popkulturelles Phänomen, welches sich später

⁴¹ Siehe. „*Call of Duty: World at War*- Mission 4: Vendetta ‘Veteran Mode.’“

⁴² Siehe „Top 10 Movie References in Video Games.“

auf nahezu alle Sparten der Unterhaltungsindustrie – somit natürlich auch auf Film und Fernsehen – ausbreitete (vgl. 195-198). Die klassisch stereotypen Bilder, die man mit den Film- und Fernsehadaptationen in Verbindung bringt, scheinen hauptsächlich auf die literarischen Werke von Autoren wie Robert Luis Stevenson und auf visuelle Konzepte des Illustrators und Autors Howard Pyle zurückzugehen, wobei Skowronek und Ewen keine abschließende Erklärung zu den genauen Ursprüngen der mythisch verklärten Darstellungen von Pirat*innen dieser Zeit angeben (vgl. 196). Wie die Autoren beschreiben, stellte der Pirat*innentopos innerhalb der USA während der Great Depression und des Zweiten Weltkrieges eine romantische Zufluchtsphantasie von Freiheit und Unbekümmertheit dar (vgl. 196). In Zeiten wirtschaftlichen Aufschwungs hielt das Piratenphänomen auch verstärkt Einzug in die Spielzeugindustrie. Auch wenn die popkulturelle Auseinandersetzung mit dieser Thematik heute weniger geworden ist, zeigen beispielsweise die enormen Erfolge der *Pirates of the Caribbean* Filmreihe, dass es noch immer ein interessiertes Publikum für diese Form der Unterhaltung gibt (vgl. Skowronek und Ewen 196f). Die Autoren weisen zudem auf die sich durch die gesamte Serie ziehende Pirat*innenikonographie bei *SpongeBob SquarePants* hin und veranschaulichen, dass viele der hier verwendeten stereotypen Darstellungen deckungsgleich mit der Ikonographie aus Barries *Peter Pan* sind. Wie sie folgern, zieht sich dank der häufigen Wiederaufbereitung des *Peter Pan*-Universums durch die großen Hollywoodstudios – allen voran natürlich Disney – die zugehörige Ikonographie seit Jahrzehnten durch die (filmische) Unterhaltung und beeinflusst somit seit mehreren Generationen die Vorstellungen von Kindern (vgl. Skowronek und Ewen 198). Dass die entsprechende Thematik auch außerhalb des Hollywooduniversums im immer gleichen Gewandt daherkommt und dennoch Anklang findet, zeigt u.a. der Erfolg des Videospielkassenschlagers *Assasin's Creed IV: Black Flag* von 2013. Das Beeinflussungspotential einiger weniger anachronistischer Motive in der Unterhaltungsindustrie offenbart sich in diesem Fall also als besonders stark. Denn, dass die Bilder von Holzbein und Augenklappe und die Vorstellung von Pirat*innen als einerseits freiheitsliebenden Abenteurer*innen und andererseits unberechenbaren Halsabschneider*innen keine akkurate Widerspiegelung von historischer Piraterie ist, ist klar. Genau diese Bilder sind aber dennoch omnipräsent in den Vorstellungen der Menschen, was nicht zuletzt der internationale ‚Talk-Like-a-Pirate-Day‘ am 19. September beweist (vgl. Skowronek und Ewen 207).

3.2 Kulturproduktion beeinflusst Rezipient*innen

Zuletzt haben wir also erörtert, inwiefern gewisse Motive innerhalb der Unterhaltungsindustrie immer wieder rezipiert und weiterentwickelt werden und wie sich das auf ihr Beeinflussungspotentials innerhalb der Industrie auswirkt. Nebenbei ist bereits hier und da zu Vorschein getreten, inwiefern sich diese Weitergabe von Bildern und Ideen auch auf die Vorstellungen der Rezipient*innen auswirken kann. Diese Beeinflussung der Vorstellungskomplexe der Rezipient*innen durch die Unterhaltungsindustrie wollen wir nun ins Zentrum unserer kurzen Betrachtung rücken. Es soll hierbei als Beweis genug für eine bestehende oder mögliche Beeinflussung gelten, wenn Einzelpersonen oder Gruppen sich in Äußerungen auf entsprechende Motive der Unterhaltungsindustrie beziehen. Der Rückschluss auf die Beeinflussung durch genau diese Narrative muss nur plausibel und nachvollziehbar sein.

Als Einstiegsbeispiel für den Einfluss, den filmische Motive auf die Wahrnehmung von Einzelpersonen haben können, eignet sich eine Rede des ehemaligen US-Präsidentschaftskandidaten Bob Dole von 1996. Das Grundthema der Rede ist der Einfluss Hollywoods auf die (amerikanische) Gesellschaft. Dole bezieht sich hier mehr auf die Vermittlung moralischer Werte – die seiner Ansicht nach durch einige der Filme Hollywoods mit ihren angeblich übermäßigen Darstellungen von Sexualität und Gewalt unterlaufen wird – als auf eine Beeinflussung komplexer kognitiver Verortungsprozesse wie sie hier untersucht werden. Viel interessanter als Doles Vorwurf des angeblichen durch Hollywoods Werteverfall mitverursachten Verrohungszustandes der US-Gesellschaft, ist das Ausmaß seiner eigenen⁴³ Beeinflussbarkeit, welches er in diese Rede unfreiwillig preisgibt. So verunglimpft er auf der einen Seite Hollywoodfilme, deren Inhalte angeblich einen schlechten Einfluss auf die Moral der Menschen hätten und stellt ihnen auf der anderen Seite Filme gegenüber, die seinem Wertekompass entsprechen. Dabei offenbart sich in seinen Äußerungen, welche sich auf die Erfolge aktueller Filme der Zeit beim Publikum beziehen, das Beeinflussungspotential der enthaltenen Motive. Anhand seiner Aussagen kann man direkt nachverfolgen wie über den Aufbau der jeweiligen filmischen Narrative die entsprechenden Andockpunkte in den Vorstellungskomplexen der Rezipient*innen zielstrebig gesucht und manipuliert werden: Zunächst sind seine Äußerungen zu den Filmen, die die seiner Ansicht nach positive menschliche Aspekte darstellen, noch eher breit angelegt und recht unverfänglich; so hätte das amerikanische Publikum „das Abenteuer und die Tapferkeit“ („the adventure and courage“) in *Apollo 13* (1995) „bejubelt“ („hailed“) und „die Ergebenheit und Demut“ („faithfulness and

⁴³ Wir wollen Dole an dieser Stelle zumindest eine *inhaltliche* (Mit-)Autorenschaft an seiner Rede zugestehen.

humility“) in *Forrest Gump* (1994) „geliebt“ („loved“). Kommt er aber schließlich auf *Braveheart* (1995) zu sprechen, so zeigt sich das volle Ausmaß des Beeinflussungsmechanismus der darin enthaltenen tendenziösen und anachronistischen Motive: Dole meint, die „Geschichte von Liebe, Ehre“ und – so räumt er ein – „gewaltsamem Kampf“ („a story of love and honor – and yes – violent battle“) handle von Männern, die für ihre Freiheit kämpften. Die gezeigte Gewalt sei relevant für diese Geschichte und würde nicht nur gezeigt werden, um zu schockieren. *Independence Day* (1996) bezeichnet Dole gar als „High-Tech-Thriller“, in dem es um „Patriotismus und die Menschheit in ihrer besten Form“ („about patriotism and humankind at its best“) ginge (Dole 11:00).

Völlig unabhängig davon wie man die genannten Filme auf handwerklicher oder ästhetischer Ebene bewerten möchte, wird durch diese Aussagen Doles eindeutig wie filmische Narrative mit gezielt gewählten Motiven an (offensichtlich) gesellschaftsspezifische Vorstellungen appellieren: So wird ein zutiefst europäischer historischer Zusammenhang, der komplexe Themen wie Erbfolge, Besitz- und Herrschaftsansprüche beinhaltet, im filmischen Narrativ auf den idealisierten, mainstreamtauglichen Minimalkonsens des Freiheitskampfes heruntergebrochen; hierzu werden sämtliche Beweggründe für die schottische Rebellion auf die Linie der romantisierten Formel des bewaffneten Widerstands gebracht – allen voran die Urmotivation des filmischen William Wallace: Dieser kämpft zunächst aus Liebe zu seiner Ehefrau, deren Ermordung durch einen englischen Sheriff er rächt. Auch wenn der Film sich nicht völlig von der historischen Vorlage abwendet, so werden dennoch viele historische Details verändert und arrangiert, damit sie sich in das Hollywoodnarrativ des heroischen Kampfes gegen Unterdrückung fügen (vgl. Maltaweel, Admin und EricLambrecht). Wozu dies seitens der Rezipient*innen führen kann, wird anhand von Aussagen wie der Doles ersichtlich: Anstatt das Werk als das zu erkennen was es ist – ein Unterhaltungsfilm, dessen historischer Kern auf die Sehgewohnheiten des Zielpublikums angepasst wurde – attestiert Dole ihm genau die Kernaussage, die der Film auch als Rechtfertigung für die Darstellung des bewaffneten Kampfes vorschützt. Die schottischen Kämpfer besitzen die moralische Überlegenheit unterjochter Idealist*innen, die für ihre Rechte bereit sind zu sterben. Worum es bei dem historischen Konflikt in Wahrheit einmal gegangen sein könnte wird absolut nebensächlich – und in der Tat das ist es auch. Es wäre auch für unsere Betrachtung völlig unerheblich, ob historisch inspirierte Filmfiguren wie Wallace nun für Freiheit, Liebe oder Herrschaftsansprüche kämpften, solange die filmischen Verarbeitungen im Stile *Bravehearts* nicht immer wieder historische Zusammenhänge verdrehten, um auf deren Rücken kontemporäre Ansichten zu propagieren. In Doles Aussage wird aber eben diese

gleichmacherische und die Vergangenheit verfälschende Vorgehensweise Hollywoods bestätigt, die sich historischer Zusammenhänge bemächtigt, um daraus filmische Narrative zu entwickeln, welche die hausgemachten Konzeptionen von Liebe und Moral propagieren, anstatt die tatsächlichen historischen Hintergründe der Entwicklungen zu illustrieren. Bezüglich Doles Äußerung über *Independence Day* muss man indes nicht mehr viele Worte verlieren, außer dass man sein Prädikat der „humankind at its best“ vor dem Hintergrund des zum x-ten Mal dargestellten Nimbus der unbezwingbaren USA und dem Triumph ihres nuklearen Waffenarsenals über den außerirdischen Feind noch weniger ernst nehmen kann, als das was er über *Braveheart* sagt (Dole 15:15).

Wie hier ersichtlich wird, reichen ein durchtrainierter Mel Gibson, der kurz vor der Enthauptung auf dem Schafott „Freedom!“ (*Braveheart* 2:44:45) brüllt und ein junger Will Smith, der Sprüche klopfend und Zigarre rauchend die USA zum Sieg über eine außerirdische Vernichtungsarmee führt (vgl. *Independence Day*), um einen US-amerikanischen Präsidentschaftskandidaten zu entlarvenden öffentlichen Aussagen über Freiheit, Liebe und Patriotismus zu verleiten. Das ausschlaggebende Moment ist für uns hierbei, dass Dole diese Filme bierernst im gleichen Atemzuge mit dem angeblichen Werteverfall Hollywoods als positive Beispiele für die Darstellung gerechtfertigter Gewalt und für erbauliche Unterhaltung nennt. Sie spiegeln offensichtlich seine Sicht auf die USA und die Welt wider und er beweist uns damit, wie leicht ein filmisches Motiv sich in die Vorstellungskomplexe der Menschen einklinken und diese mitformen kann, wenn es die richtigen Mechanismen bedient.

In einem sehr ähnlichen Kontext steht auch die nächste Beispielgruppe, die veranschaulichen soll, wie der Motivkomplex des US-amerikanischen Patriotismus und der unhinterfragten Truppentreue bzw. der offen zur Schau gestellten Verehrung der Armee durch filmische Narrative beeinflusst wird. Sichtbar gemacht werden kann diese Beeinflussung durch einen Blick auf die Kommentarspalten von *YouTube* unter Ausschnitten von entsprechenden Hollywoodfilmen. Hier zeigen sich häufig auftretende Muster in den Äußerungen von Nutzer*innen,⁴⁴ die eindeutig deren Haltung gegenüber der Armee und der amerikanischen Rolle in verschiedenen (historischen) Konflikten widerspiegeln. Unter einem Video einer unveröffentlichten Szene aus dem Film *We Were Soldiers* (2002) gibt es beispielsweise eine Vielzahl an Kommentaren, welche den Einsatz der Truppen in Vietnam würdigen und unter

⁴⁴ Sämtliche der hier zitierten Kommentare sind im Bildverzeichnis als Screenshots einzusehen.

denen gleichzeitig viele sind, die den damaligen Umgang der US-amerikanischen Zivilgesellschaft mit den Heimgekehrten anprangern. So schreibt Matthew Brunette:

„I sometimes wonder who has it worse: the Korea veterans whose war is often nothing more than a page or two in history books, or the Vietnam veterans who were spit on when they came home.“

John Kulakovich meint:

„[This scene] should have been left in to honor these troopers and to honor all who served in Vietnam.“

Goose Green fügt hinzu:

„My respect to all Vietnam veterans coming home and being mistreated.“

James Brynelson schreibt noch:

„As George Orwell pointed out, people sleep peacefully in their beds at night only because rough men stand ready to do violence on their behalf.“ (,We Were Soldiers Deleted Scene“; Screenshot 1-2)

Dies sind (zur Zeit der Abfrage) fünf der sechs Kommentare, die unter der Sortierungseinstellung ‚Top-Kommentare‘ als erstes angezeigt werden, was unterstreicht wie die entsprechende Ansichten der Kommentator*innen über das Gezeigte von anderen Nutzer*innen gewertet wird. Besonders auffällig ist neben dem offensichtlichen Bedürfnis eines Großteils der Kommentator*innen, die Heimkehrerfahrung der Truppen zu thematisieren, deren Beteiligung am Vietnamkrieg umstandslos zu glorifizieren. Dabei fällt die Einheitlichkeit der Argumentation gegen eine kritische Position gegenüber der US-amerikanischen Rolle im Vietnamkrieg auf. Der generelle Konsens ist hierbei, die Soldaten von jeder Schuld freizusprechen, da sie den Krieg an sich nicht zu verantworten hätten. Die Rolle der Truppen selbst wird also in eine Unschuldsmetaphorik überführt, die daran erinnert, wie beispielsweise über lange Zeit hinweg in Deutschland die Schuld der Wehrmacht an Kriegsgreueln im Unterschied zur Schuld der SS diskutiert wurde. Es geht hier nicht um eine Gleichstellung der Untaten des Dritten Reichs mit den Aktionen der USA in Vietnam. Vielmehr soll aufgezeigt werden, dass die gedanklichen Mechanismen derer, die die historischen Ereignisse retrospektiv bewerten, sich in beiden Fragen stark ähneln. Der gravierende Unterschied von einer vertretbaren Bewertung der Geschehnisse zur eskapistischen Abwiegelungsmetaphorik ist hierbei nämlich ebenfalls das Pauschalurteil. Ganz sicher waren nicht alle beteiligten US-

Kombattanten⁴⁵ Kriegsverbrecher, ebenso wenig wie alle Wehrmachtsangehörige. Deswegen aber die Rolle *aller* kämpfender Soldaten auf bloße Pflichterfüllung herunterzuspielen, bedeutet darüber hinwegzusehen, dass die US-Armee sehr wohl massive Kriegsverbrechen an der Zivilbevölkerung Vietnams und der benachbarten Kriegsschauplätze verübte. Die Schuldfrage muss insofern immer im *Einzelfall* diskutiert werden. Ein weiterer auffälliger Punkt bezüglich der Kommentare zu diesem Spielfilm ist die scheinbar mangelnde Übertragsleistung der Rezipient*innen von den historischen Ereignissen zur Darstellung im Spielfilm. Natürlich handelt *We Were Soldiers* von tatsächlichen Geschehnissen und portraitiert historische Personen. Dass es sich hierbei dennoch um eine Hollywoodadaption handelt, scheint für die Kommentator*innen allerdings nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Es stellt sich die Frage, inwiefern es eine vertretbare Reaktion darstellt, die filmische Inszenierung einer historischen Schlacht, die im Rahmen einer zumindest äußerst umstrittenen kriegerischen Auseinandersetzung stattfand, als Ehrendenkmal der beteiligten Kräfte (meist nur einer Seite) zu bewerten. Natürlich ist es Teil des Kalküls der Filmverantwortlichen, dass ein Großteil des Publikums dieses Sentiment vertritt. Dennoch muss man aber genau solche Zusammenhänge im Rahmen einer Auseinandersetzung wie der unseren ansprechen. Es ist eine Sache, historische Ereignisse nicht dem Vergessen anheimfallen zu lassen und auch die Rolle Einzelner offen zu diskutieren, aber eine andere, ganze Zusammenhänge (hier also die Rolle Hal Moores und seiner Soldaten) undifferenziert wiederzugeben. (Anti-)Kriegsfilme wie *Platoon* (1986) oder *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) beweisen, dass es möglich ist, kontrovers diskutierte Fragen, wie die Mitschuld Einzelner an Kriegsverbrechen, differenziert zu inszenieren, ohne dabei Pauschalaussagen in die eine oder andere Richtung zu treffen.

Mangelnde Distanz zum Gezeigten und daraus resultierende Pauschalurteile finden sich auch andernorts auf *YouTube*. So gibt es zum Beispiel ein Video, das einen Ausschnitt aus der HBO-Miniserie *The Pacific* (2010) zeigt und bezeichnenderweise den Titel „*The Pacific Panicked Jap Soldier*“ trägt. Im Szenenausschnitt sieht man wie der letzte überlebende Soldat einer japanischen Einheit von US-Soldaten mit absichtlich schlecht gezielten Schüssen gequält und aufgrund seiner hoffnungslosen Situation verspottet wird. Bereits der Titel lässt auf die Gesinnung derjenigen Person schließen, die das Video hochgeladen hat.⁴⁶ So ist es auch nicht verwunderlich, dass es neben den vielen Kommentierenden, die die Sinnlosigkeit des Krieges und auch das schämliche Verhalten der gezeigten Soldaten betonen, auch solche gibt, die ihre Verachtung gegenüber dem historischen japanischen Feinde offen zur Schau stellen. Dazu

⁴⁵ Siehe zur Rolle von weiblichen Angehörigen des US-Militärs im Vietnamkrieg: *History* Redaktion.

⁴⁶ ‚Jap‘ ist das englische Pendant zu ‚Japse‘.

gesellen sich häufig Aussagen, die die Handlungen der hier gezeigten US-Soldaten mit mutmaßlichen vorangegangenen japanischen Kriegsverbrechen entschuldigen. So schreibt Joe A.:

„Before you feel too much sympathy for the Japanese soldier, remember what kind of men they were as the early winners. They were cruel, sadistic rapists and were not by any means above torture. The Japanese soldier in WWII was a monster and deserved far worse than this.“

Fasiapule kaufusi schlägt in dieselbe Kerbe und schreibt:

„The Japanese have done way worse.“

Während wir es bei diesen beiden Kommentaren (und vielen weiteren, hier ungenannten) noch ‚nur‘ mit dem Herabspielen des inszenierten Kriegsverbrechen der Amerikaner und apologetischen Begründungen dafür zu tun haben, lassen andere Kommentator*innen jedwede Differenziertheit und Etikette fahren. Matrix494 schreibt:

„Butcher the animal.“

Skylar durrant erklärt sich solidarisch und gibt offen zu, dass er/sie ähnlich gehandelt hätte:

„I’d do the same thing not finish him off but toy with him and make him suffer.“ (ibid; Screenshot 3-5)

Auch wenn *The Pacific* über die gesamte Handlung hinweg das Verhalten der japanischen Soldaten äußerst negativ und wenig differenziert darstellt, so wird in dieser und vielen weiteren Szenen zumindest darauf hingewiesen, dass sich auch amerikanische Soldaten mit Schuld beluden. Viele Kommentare unter diesem Video beweisen, dass ein Großteil der Nutzer*innen durchaus differenziert mit dem Filmstoff umzugehen weiß, jedoch zeigt die ebenfalls nicht zu vernachlässigende Zahl an Kommentaren, die den gleichen oder ähnlichen Sentiments folgen wie den hier beschriebenen, dass klassische filmische Motive in der Darstellung von historischen Feindbildern noch heute Anklang finden und sich undifferenziert in das Geschichtsverständnis mancher heutiger Rezipient*innen einfügen.

Das folgende Beispiel soll die Auswertung von *YouTube*-Kommentaren im Zusammenhang mit der Beeinflussungsmöglichkeit von Vorstellungskomplexen durch filmische Narrativen abschließen, da es – traut man seinem Wahrheitsgehalt – nicht nur das volle Beeinflussungspotential von Filmen unter Beweis stellt, sondern sich, davon unabhängig,

auch durch ein maximales Niveau an Absurdität ausgezeichnet. Unter einem Video, das einen Filmausschnitt zu *Tears of the Sun* (2003) zeigt, schreibt Spick Cracker:

„I remember watching this movie when it came out in theater. Made me cry but also made me strong enough to join the Special Force [sic!]! #America #FreedomForAll“
(„*Tears of the Sun* – Rescue Villagers“; Screenshot 6)

Zunächst bräuchte es wohl eine erhebliche Vertrauensleistung gegenüber der kommentierenden Person, um ohne Weiteres zu glauben, dass er/sie tatsächlich Mitglied der Special Forces ist bzw. war. Abgesehen davon ist zumindest fragwürdig, ob wirklich dieser Film ausschlaggebend in der vermeintlichen Entscheidung war, sich freiwillig zu melden. Sollte der Kommentar allerdings tatsächlich der Wahrheit entsprechen, so würde das das Beeinflussungspotential von filmischen Narrativen in seinem maximalen Ausmaß zeigen. Ohne diesem höchst fraglichen Sachverhalt allerdings weiter nachzugehen ist alleine schon durch die patriotische und tendenziöse Aussage, Amerika stünde für „Freiheit für Alle“ – zumal sie unter Bildern eines Spielfilms steht, die US-Soldaten bei Kriegshandlungen auf dem afrikanischen Kontinent zeigen – ein weiterer Beweis für die Verbreitung entsprechender Motive durch den MSF erbracht (Screenshot 6). Was die gesamte Situation in Bezug auf mangelnde Distanz und Wirklichkeitserfahrung von Rezipient*innen allerdings ad absurdum führt, ist die Tatsache, dass es sich beim Gezeigten nicht etwa um historische Zusammenhänge handelt, sondern um einen fiktiven Konflikt. Dass also die Darstellung von fiktiven US-Soldaten, die in einem fiktiven Konflikt gegen fiktives Unrecht vorgehen, tatsächlich Menschen dazu veranlasst, ihre Verehrung der US-amerikanischen Staatsdoktrin zu proklamieren und obendrein mutmaßlich den Streitkräften beizutreten, zeigt, dass nicht einmal mehr Bezugspunkte zu realen historischen Ereignissen notwendig sind, um einen Teil der Zuseher*innen mit filmischen Motiven derart zu beeinflussen, dass sie die entsprechenden Ansichten übernehmen bzw. in den eigenen bestärkt werden.

Durch den Blick auf die Kommentarfunktion von *YouTube* haben wir veranschaulicht, dass sich nicht nur der Einfluss filmischer Motive auf Einzelpersonen, sondern auch der auf (heterogene) Gruppen von Rezipient*innen nachweisen lässt. Zur abschließenden Illustration der beeinflussenden Wirkmacht filmischer Narrative auf Einzelne und Gruppen soll nun noch als Beispiel das Image einer berühmten Personalie der US-Unterhaltungsindustrie angeführt werden, die nachweislich enormen Einfluss auf die Vorstellungskomplexe einiger Rezipienten hatte. Die Rede ist vom Heldenimage John Waynes. In einer filmtheoretischen Arbeit wie dieser muss die Außenwirkung dieses Ausnahmestars als Repräsentant Hollywoods und des

konservativen Amerika der mittleren Dekaden des letzten Jahrhunderts wohl nicht näher erläutert werden. Daher direkt der Sprung ins für diesen Zusammenhang interessante Detail: In dem dokumentarischen Filmportrait *John Wayne, l'Amérique à tout prix* (2019), welches für ARTE produziert wurde und das sich intensiv mit der Persönlichkeit Waynes in Zusammenhang mit seinem beruflichen und privaten Lebensweg auseinandersetzt, wird sehr eingängig gezeigt, welche starke Wirkung das Image des Schauspielers nach außen entfalten konnte. Dabei ist für unsere Beobachtung entscheidend, dass Wayne selbst unter den absoluten Hollywoodsuperstars eine Ausnahmeposition einnahm, da die Grenzen zwischen dem Schauspieler, der öffentlichen Person und dem Privatmensch ‚John Wayne‘ über die Jahre hinweg immer undeutlicher wurden. Es gibt wohl wenige andere Vertreter*innen der Unterhaltungsindustrie, deren Existenzen als Privatmenschen so stark von ihren öffentlichen Images überlagert wurden bzw. werden.⁴⁷ Waynes Image hatte eine stark patriotische Komponente, was er selbst durch seine Arbeit vor und hinter der Kamera absichtlich befeuerte. Dabei wird durch einen Blick in die Geschichte jedoch deutlich, dass er diesbezüglich im einen wandelnden Anachronismus darstellte: Zwar spielte Wayne immer wieder Kriegshelden, die für die USA kämpften und auch starben, selbst aber ließ er die Chance sich aktiv am Zweiten Weltkrieg zu beteiligen verstreichen (vgl. Monetti). Bereits hierin zeigt sich die Anlage dieser die Wirklichkeit verzerrenden Wirkung seiner Persönlichkeit: Wayne, der nicht einfach nur irgendwelche Rollen spielte und daher als Schauspieler getrennt von diesen betrachtet wurde, galt stattdessen als lebendige Ikone und wahrhaftige Verkörperung seines Leinwandimages. Das was er in seinen Rollen darstellte waren gleichzeitig die Werte einer ganz bestimmten Geisteshaltung innerhalb der US-Gesellschaft (und vorgeblich auch seine eigenen). Wenn man davon ausgeht, dass Hollywood einen Einfluss auf die Vorstellungen der Menschen hat – und das tun wir – dann kann man argumentieren, dass Waynes Karriere während des Zenits dieses Einflusses stattfand. Dementsprechend ist die logische Schlussfolgerung auch, dass es nicht wenige Rezipient*innen gab, die mehr als nur angesprochen von seinen Darstellungen waren. Das ARTE-Portrait stellt diese Hypothese unter Beweis: So kommen darin Veteranen des Vietnamkrieges zu Wort, die beschreiben, welchen immensen Stellenwert die Figur John Waynes und die Werte, für die er stand, in ihren (jungen) Leben einnahmen. Die zwei Männer geben an, dass Wayne als die Verkörperung des amerikanischen Kriegshelden nicht nur ein Vorbild für sie gewesen war, sondern auch Mitgrund, sich den Streitkräften anzuschließen. Aber damit

⁴⁷ Als prominente Ausnahme hierzu wäre beispielsweise Hunter S. Thompson zu nennen, dessen öffentliche Persona (gerade auch durch sein eigenes Zutun) mit der Zeit ebenfalls immer stärker mit seiner Privatperson verwuchs (vgl. *Buy the Ticket, Take the Ride: Hunter S. Thompson on Film* (2006))

noch nicht genug. Einer der beiden Veteranen beschreibt ein Phänomen, das sich unter den Soldaten um ihn herum abspielte und welches die beeinflussende Wirkung des Heldenmotivs ‚John Wayne‘ unterstreicht: Der Veteran berichtet, dass man damals eine besonders risikoreiche und/oder heldenhafte Einzelaktion – zum Beispiel das alleinige Stürmen einer feindlichen Stellung – untereinander als „to do a John Wayne“ bezeichnete (Trailer 02:29).⁴⁸ Das bedeutet, das Image dieses Schauspielers war nicht nur so wirkmächtig, dass es junge Männer dazu bewegen konnte, sich freiwillig zu melden; es durchzog auch ihr Denken innerhalb tatsächlicher kriegerischer Auseinandersetzungen derart, dass es sich in ihrem Jargon niederschlug. Auch wenn die Bezeichnung einen ironischen Unterton hat, zeigt sich hier, welchen starken Einfluss Motive der Unterhaltungsindustrie auf die Vorstellungen Einzelner und von Gruppen entfalten können.

Wir haben nun mit einigen knapp gehaltenen Beispielen veranschaulicht, wie die Beeinflussung der Vorstellungskomplexe von Rezipient*innen durch Motive der Unterhaltungsindustrie bzw. des Films – ob nun anachronistisch oder nicht – sichtbar gemacht werden kann. Damit ist für die Zwecke dieser Arbeit ausreichend nachgewiesen, dass es sich bei unserem Hauptforschungsgegenstand – den anachronistischen Motiven im MSF – nicht um bedeutungs- und wirkungslose Randaspekte der Film- und Unterhaltungsindustrie handelt. Vielmehr haben wir hier im Ansatz bereits gesehen, dass filmische Motive integrale Bestandteile in der kulturellen Verarbeitung gesellschaftlicher und politischer Themenkomplexe sind, die durchaus auch außerhalb der filmophanischen Ebene auf die Zuschauer*innen einwirken. Natürlich böte eine detailliertere Untersuchung dieses Beeinflussungspotentials noch unzählige weitere Bezugspunkte, die es wert wären, sie zu erörtern. Im Zusammenhang unserer Nachverfolgung der Spuren des WRG im MSF und deren Sichtbarwerden durch anachronistische Filmmotive genügen diese wenigen, aber einen guten Querschnitt abbildenden Beispiele, um zu bestätigen, dass man mit Filmen tatsächlich die Vorstellungen der Menschen beeinflussen kann. Daher wenden wir uns nun dem eigentlichen Forschungsgegenstand zu und identifizieren im nun folgenden Hauptteil anachronistische und tendenziöse Motive in Filmen des MSF, ohne jedoch bei jedem Beispiel auf dessen spezifische Beeinflussungswirkung einzugehen.

⁴⁸ Der Timecode bezieht sich auf den im Film- und Videoverzeichnis angegebenen Trailer zum ARTE-Portrait (Trailer).

4. Filmanalyse

Im ersten Abschnitt des Theorieteils haben wir uns einen Überblick verschafft wie sich im westlichen Raum ein Geschichts- und Zeitbild entwickeln konnte, das die Vergangenheit in starren, unveränderlichen Zusammenhängen denkt und Geschichte als ein Phänomen der Welt wahrnimmt, welches in die Zeit gebannt ist (WRG). Hieraus haben wir abgeleitet, dass ein ganz bestimmtes Attribut dieser Denkweise die Verwendung solch restriktiver Gedankenkonstrukte wie des klassischen Anachronismus ist. Aus der Verortung dieses Konzepts innerhalb des WRG, seiner Aufarbeitung und der darauf aufbauenden Umfunktionierung, die versucht, die grundlegende Idee des Anachronismus in eine zeitgemäße, progressive und objektive Form der historiographischen Analyse zu bringen, ergibt sich der Fokuspunkt des Forschungsgegenstandes dieser Arbeit. Das umgearbeitete Konzept des Anachronismus wird nun dazu verwendet, im MSF die Spuren eben jenes obsoleten Zeit- und Geschichtsverständnis kenntlich zu machen, dessen Entwicklung über die Jahrtausende in der westeuropäischen Geisteshaltung im Theorieteil nachverfolgt wurde. So soll nicht nur gezeigt werden, dass diese Art Geschichte – und damit ganz grundlegende Zusammenhänge der Welt – zu begreifen bis in die Kulturproduktion der westlichen Unterhaltungsindustrie überdauert hat, sondern auch, dass speziell die US-amerikanische Ausprägung dieser Denkweise, aufgrund ihrer Dominanz innerhalb der Unterhaltungsindustrie (hier: im MSF) ein nachhaltiges Beeinflussungspotential gegenüber den Rezipient*innen besitzt und so kontinuierlich spezifische sozio-kulturelle und politische Werte verbreitet. Wie diese Beeinflussung der Vorstellungen bei den Menschen sich tatsächlich äußern kann, haben wir bereits überblickshaft nachgewiesen. Nun aber gilt es, dieses Wirkprinzip zu seinen Ausgangspunkten im Film zurückzuverfolgen, zu erörtern, auf welche Weise und warum es im filmischen Narrativ zustande kommt und welche die möglichen Implikationen seines Vorkommens sind.

Um dieses Ziel zu erreichen, wird das Wirkprinzip des WRG über die Bündelungslinse des abgeänderten Anachronismuskonzepts betrachtet und aufgeschlüsselt. Hierzu wird der Forschungsgegenstand in die bereits in 2.2 angeführten, zwei großen Prinzipienkomplexe unterteilt. Der erste Komplex befasst sich, wie erwähnt, mit der filmischen Repräsentation historischer Gruppen und Einzelpersonen. Gruppen werden hinsichtlich des Anachronismusprinzips hauptsächlich auf pauschalisierende Darstellungen untersucht und bei Einzelpersonen wird der Fokus auf der übertriebenen Gewichtung ihrer Taten, auf ihrer Glorifizierung und auf sonstigen verklärenden Darstellungen liegen. Im zweiten Prinzipienkomplex geht es um historische Abläufe und Zeitzusammenhänge und wie diese in

der filmischen Darstellung auf anachronistische Weise verändert werden (lineare Zeitdarstellung, forcierte Ereignisketten und Kausalzusammenhänge), um verschiedene narrative und ideologisch motivierte Ziele zu erreichen. Im Folgenden werden die Prinzipienkomplexe mit „P1“ (Darstellung von historischen Einzelpersonen und Gruppen) und „P2“ (Darstellung von historischen Abläufen und Zeitzusammenhängen) bezeichnet. Die ausgewählten filmischen Narrative können somit anhand beider Themenkomplexe analysiert werden, was nicht nur die Funktions- und Wirkweise der jeweiligen anachronistischen und tendenziösen Motive gezielt beleuchtet, sondern auch Auskunft darüber verschafft, inwiefern deren Einsatz auf die jeweiligen Intentionen und Ansichten der Macher*innen der Filme zurückzuführen ist. Zusammengefasst ergibt sich also ein Überblicksbild darüber, inwieweit durch die filmische Verarbeitung in Teilen des MSF bestimmte historisch angelegte Themen auf spezifische Weise dargestellt werden und wie diese Darstellungen die Vorstellungen der Rezipient*innen (negativ) beeinflussen kann. Um die Analyse ein wenig übersichtlicher zu gestalten, werden die einzelnen Filmbeispiele in Unterkapiteln thematisch voringeteilt.

4.1 Wie der MSF den Zweiten Weltkrieg inszeniert

Beginnen wir mit einem der medial und gesellschaftlich wohl am umfangreichsten verarbeiteten Themenkomplexe der jüngeren Geschichte. Es ist das historische Großereignis, welches das 20. Jahrhundert am nachhaltigsten geprägt hat und dementsprechend vielschichtig, weitläufig und bedeutungsbeladen sind auch weite Teile der kulturproduktiven Auseinandersetzung damit.⁴⁹ Nachdem der zweite Weltkrieg wohl nur in den wenigsten Bereichen des menschlichen Denkens und Handelns keine Spuren hinterlassen hat, ist es daher keine einfache Aufgabe, ihn hinsichtlich der Darstellung durch den MSF auf einige wenige Teilaspekte und Darstellungen zu begrenzen. Besprechen muss man diesen Themenkomplex in einer solchen Arbeit allerdings zweifelsohne, denn es handelt sich um einen Zusammenhang, der nicht zuletzt über die Verarbeitung in der Mainstream-Kulturproduktion immens mit Bedeutung aufgeladenen ist. In einer Filmanalyse, die sich mit der Wahrnehmung markanter historischer Zusammenhänge aus der Warte des US-amerikanisch geprägten Mainstreamfilms

⁴⁹ Mit Sicherheit würden einige dem bedingt widersprechen und den Ersten Weltkrieg als ‚Urkatastrophe‘ des 20. Jahrhunderts bezeichnen, die die Entwicklungen danach erst ins Rollen brachte. Mit diesem Wissen im Hinterkopf verzichten wir jedoch auf eine weitere differenzierte Analyse dieser komplexen geschichtlichen Vernetzungen. Mit ‚am nachhaltigsten geprägt‘ ist hier gemeint, dass das vermittelte Bild dieses Krieges, der Konfliktparteien und der Ereignisse fernab vom Schlachtfeld wie kein zweites das (westliche) historische, gesellschaftliche und politische Verständnis bis heute beherrscht.

befasst, kommt man an diesem Thema schlichtweg nicht vorbei. Die Rolle der USA in der Befreiung der Welt vom Faschismus, die Heldenhaftigkeit und Demut der ‚Great Generation‘ die sich diesem Ziel verpflichtet sah, der Wiederaufbau Europas – all diese Dinge haben sich tief in das kollektive Bewusstsein der Welt eingebrannt. Generell wird in filmischen Darstellungen des MSF über den Kampf gegen das Dritte Reich bevorzugt eine Haltung eingenommen, in der keine der Seiten wirklich differenziert repräsentiert wird. Die Seite der Alliierten wird zumeist übertrieben positiv und heldenhaft dargestellt, wogegen die Deutschen meist kategorisch als böse und skrupellos inszeniert werden. Auch wenn eine dementsprechende Weltsicht gemessen am Schrecken, den das Dritte Reich verbreitete, nachvollziehbar erscheint, so werden solche Darstellungen dennoch keiner objektiven Sicht auf den historischen (kriegerischen) Konflikt gerecht. Da man diese Unterkategorie ohne Weiteres zum Hauptthema der Analyse machen könnte, in dieser Arbeit aber ein allgemeiner Überblick über die Darstellungen verschiedener Zusammenhänge gefragt ist, muss die Thematik rund um das Dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg hier drastisch eingegrenzt werden. Auch auf die Gefahr hin, damit ins Plakative abrutschen zu können, werden daher ausschließlich Darstellungen von direkten und indirekten Kriegshandlungen analysiert. Durch diesen besonders direkten Zugang sollen Eindrücke gewonnen werden, wie das patriotische und glorifizierte Selbstbild der USA (bzw. der Alliierten) als für das Gute kämpfende Nation(en) aus dem Kontrast zur pauschal böse und unmenschlich dargestellten deutschen Seite im MSF entwickelt wird. In der Sichtbarmachung anachronistischer und tendenziöser Motive fokussieren wir uns daher insbesondere auf die charakterliche Inszenierung der sich gegenüberstehenden Kombattantengruppen und analysieren die Filmbeispiele dementsprechend hauptsächlich bezüglich P1.

Saving Private Ryan (1998) ist eines der monumentalsten und bekanntesten Filmdenkmäler, das dem amerikanischen Heroismus und Patriotismus im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg bisher geschaffen wurde. Es ist die Erzählung einer Heldengeschichte, die sinnbildhaft für den amerikanischen Geist des patriotischen Pflichtopfers und der Demut gegenüber den Veteranen dieses Kampfes steht. Die gesamte Inszenierung der Grundidee des Films, aus der heraus sich die Geschehnisse der Haupthandlung zur Zeit der Invasion der Normandie entwickeln, lässt daran keine Zweifel. Dies zeigt sich bereits beim Prolog: Die erste Einstellung des Films ist ein Close-Up einer im Wind wehenden Flagge der Vereinigten Staaten, begleitet von einem pathetischen Bläser-Thema. Im Anschluss sehen wir den

titelgebenden, gealterten James Ryan⁵⁰ in der Gegenwart⁵¹ auf einem Gefallenfriedhof in der Normandie in Begleitung seiner Familie. Zwei weitere Einstellungen zeigen erneut die amerikanische sowie nun auch die französische Flagge aus der Entfernung, untermalt von einzelnen Bläser-Stimmen, die an einen militärischen Appell erinnern. Die Ryan-Familie erreicht ein Feld mit in Reih und Glied angeordneten, weißen Grabkreuzen und Davidsternen. Die musikalischen Untermalung steigert sich ins Dramatische: Zunächst wird eine der gesteigerten Emotionalität der Gesichtszüge Ryans entsprechende Streichermelodie miteingeführt und während der alte Mann die Reihen der Kreuze durchschreitet, kommen noch einige leichte Trommelwirbel im Stile einer Marschkapelle hinzu, die das militärische Pathos dieser Szene nun vollends untermauern. Schließlich sinkt Ryan schluchzend vor einem Kreuz nieder. Zwei kurze Einstellungen entlang der Reihe von Grabkreuzen und fokussiert auf einzelne Namen der Gefallenen, verdeutlichen das Ausmaß der Gefallenenzahl und verknüpfen diese abstrakt wirkende Menge mit greifbaren Einzelschicksalen. In der letzten Einstellung des Prologs blicken wir zunächst aus einem Shoulder Close-Up auf den von seiner Familie umringten, knienden Ryan. Dann wird die Einstellung langsam bis in einen Italian Shot von Ryans Augen gezoomt, sein Blick verändert sich von weinerlich zu ernst, und im Hintergrund klingt das Rauschen der Wellen am ‚Omaha Beach‘ an: Es beginnt ein Rückblick in den Juni 1944 und damit gleichzeitig die Haupthandlung des Films.

Mit dieser Sequenz geben die Macher*innen des Films den Grundton des folgenden Narrativs vor: Die Bilder der US-Flagge, die militärisch-emotionale Musik, ein gealterter Veteran mit seinen Nachkommen – dies alles sind Sinnbilder eines spezifischen Sets an Werten, welche der Film ansprechen will: Patriotismus, Respekt und Ehrerbietung gegenüber den Veteranen des Zweiten Weltkrieges und die Kernfamilie, die sich in Ehrfurcht vor dem heldenhaften Großvater übt. Hinzu kommen die eindrücklichen Shots, die die in geometrischer Präzision angeordneten Grabkreuze der Gefallenen so einfangen, dass die schiere Größe des Opfers betont wird, das vom amerikanischen Volk in diesem Krieg erbracht wurde. Hieran wird im Narrativ auch angeknüpft, um die Backstory weiterzuentwickeln: Ein wenig später im Film – nachdem das monumentale Schlachtenbild der Landung am ‚Omaha Beach‘ vorüber ist – wird von den Bildern der am Strand liegenden gefallenen Amerikaner⁵² zu einer Szene in einem Militärbureau übergegangen. Das Bureau ist besetzt mit unzähligen Sekretärinnen, die

⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt weiß man noch nicht, dass es sich um Ryan handelt.

⁵¹ Diese ist nicht weiter definiert, aber es ist anzunehmen, dass es sich hierbei in etwa um die Entstehungszeit des Films handelt.

⁵² Aufmerksame Beobachter*innen erkennen beim letzten gezeigten Gefallenen den Namensaufdruck auf seiner Uniform, der anzeigt, dass er einer der Ryan-Brüder ist.

Gefallenenmeldungen für die Benachrichtigung der Angehörigen transkribieren. Aus dem Off sind die Stimmen derjenigen – vermutlich die jeweiligen Vorgesetzten der Gefallenen – zu hören, die die Meldungen offiziell verfasst haben. Von einer dieser Stimmen wird zur nächsten übergegangen, ohne dass eine Meldung dabei jemals in Gänze zu hören ist – ein Mittel das offensichtlich noch einmal betonen soll, wie viele Soldaten an diesem Tage gefallen sind. Eine der Sekretärinnen bemerkt die verschiedenen Abschriften, die die Schicksale der drei gefallenen Ryan-Brüder offenbaren und bringt sie energischen Schrittes in das Zimmer des nächsten militärischen Vorgesetzten. Durch das Schaufenster seines abgetrennten Bureaus sehen wir, wie auch er, als die Sekretärin ihn auf die Lage aufmerksam macht, sofort den Handlungsbedarf der Situation erkennt. Nun ist er es, der – in Begleitung der Sekretärin – die Papiere in das Bureau seines Vorgesetzten Captains bringt. In der nächsten Einstellung sind wir in einem neuen Bureau – mittlerweile in dem eines Colonels – welches vom Captain und seinem Untergebenen von eben betreten wird. Der Colonel wird durch den Captain vom Tode der drei Ryan-Brüder an unterschiedlichen Kriegsschauplätzen unterrichtet und erfährt zudem, dass die Mutter der drei Brüder alle Telegramme mit den Todesnachrichte auf einmal erhalten wird. Der Captain macht den Colonel ebenfalls darauf aufmerksam, dass der vierte Bruder noch nicht als gefallen gemeldet ist, aber dass sein Aufenthaltsort in der Normandie – da er einer Fallschirmjägerinheit angehört – nicht bekannt ist. Ob er noch am Leben ist, ist unklar. Wiederum wendet man sich an höhere Stelle – an General Marshall – und unterrichten ihn vom Schicksal der Ryan-Familie. Dazwischen sehen wir noch, wie Mutter Ryan in einer amerikanischen Landidylle auf ihrer Farm vom Tod ihrer drei Söhne erfährt und zusammenbricht. Einer der drei Offiziere erläutert nun dem General, dass eine Rettungsmission für den überlebenden Ryan aussichtslos wäre. General Marshall verliest daraufhin einen historischen Kondolenzbrief Lincolns an die Mutter von fünf Gefallenen des amerikanischen Sezessionskriegs. Das heißt, er verliest den Brief nur ein Stück weit, denn er hat ihn so sehr verinnerlicht, dass er den Rest frei vorträgt. Er schließt den Vortrag mit den folgenden Worten ab: „The boy is alive. We are gonna send somebody to find him. And we are gonna get him the hell outta there“. Mit dem einstimmigen „Yes Sir!“ der restlichen Anwesenden ist es beschlossene Sache und das Narrativ kehrt zur Haupthandlung zurück (00:36:00).

Nimmt man den Prolog und diese Sequenz zusammen, so kristallisiert sich heraus, welches Bild die Filmverantwortlichen über die Rolle der USA in diesem Konflikt, die Soldaten, die ihn austrugen und die amerikanische Armeeführung vermitteln wollen. Man soll erkennen, wie hoch die Opferbereitschaft der amerikanischen Bürger*innen war und dass dieser Einsatz auch von der militärischen Obrigkeit anerkannt wurde. Dazu wird im Narrativ vom

Zweiten Weltkrieg eine Parallele zum amerikanischen Bürgerkrieg gezogen – natürlich zur historisch unbefangeneren Seite der Nordstaaten. Selbst das überlebensgroße Symbol der Freiheit und Gerechtigkeit, Präsident Lincoln, kommt zu Wort. Der Kampf der Alliierten gegen die Achsenmächte wird dadurch mit dem historischen Kampf um die Einheit und die moralische Integrität des eigenen Landes gleichgesetzt. Ein hehrer Vergleich, der den Stellenwert der Opfer beider Konflikte untermauern soll. Der Entschluss der Heeresleitung, trotz verschwindend geringer Erfolgchancen extra eine Einheit zu bilden um Ryan ‚da rauszuholen‘ bedeutet die Vergegenständlichung der zentralen Aussage des Films: Wer zum Wohle des Landes (und/oder der Welt) sein Opfer bringt, wird gewürdigt und nicht vergessen. Nun könnte man es sich in der Analyse dieser Rahmenhandlung leicht machen und sie als anachronistisch bezeichnen, da eine vergleichbare Rettungsmission niemals stattgefunden hat. So geht der Kern der Geschichte zwar auf die ‚sole-survivor policy‘ der US-Armee und das reale Schicksal der Niland-Brüder zurück, allerdings wurde in dieser wahren Kriegsbegebenheit niemand auf riskanteste Weise hinter feindlichen Linien gesucht und gerettet.⁵³ Wir analysieren die Story allerdings nicht hinsichtlich P2, denn es ist offensichtlich, dass es sich hierbei um die hollywoodmäßige Übertreibung eines wahren historischen Kerns handelt. Es wird nie suggeriert, die Dinge hätten über das Setting des Zweiten Weltkriegs hinaus einen wahren Kern. Und die grundsätzliche Idee dieser Rettungsmission ist nicht so weit von der historischen Realität entfernt, als dass dies als grober Eingriff in die Entwicklungsorganik und Rückerschließbarkeit des historischen Gesamtzusammenhangs zu erachten wäre. Den historischen Ablauf der Rahmenereignisse oder die Zeitzusammenhänge auf anachronistische Motive hin zu untersuchen ist also unsinnig. Daher bleibt in der Analyse der Rahmenerzählung als Ansatzpunkt für die Aufdeckung anachronistischer Motive noch P1.

Es nun ist nichts Abwegiges in einem Film über den Zweiten Weltkrieg, dass ein verschollener Soldat gerettet werden soll; wie aber die Entscheidungsfindung hier inszeniert wird, erscheint mehr als fragwürdig: Vier hohe Militärs⁵⁴ kommen – noch während die Kampfhandlungen um den alliierten Brückenkopf in der Normandie in vollem Gange sind – zu einem Gespräch über das Schicksal eines einzelnen Soldaten im einfachen Mannschaftsdienstgrad zusammen. Offensichtlich erachten sie alle ihre sonstigen Aufgaben während dieser größten Landungsoperation der Militärgeschichte als weniger dringend, als dieses Einzelschicksal zu besprechen. Zwar wird von einem der vier angemerkt, dass eine Rettungsmission einem Himmelfahrtskommando gleichkäme, aber ein pathetisches Zitat des

⁵³ Vgl. Timmons.

⁵⁴ Bzw. drei hohe und ein weniger hoher.

ehemaligen Präsidenten Lincoln reicht aus, um ihn zur schweigenden Zustimmung unter vielsagendem Nicken umzustimmen. Keine weiteren Widerworte, kein wenigstens taktischer Einwand wird noch erhoben – die militärische Führungsspitze entschließt sich einstimmig dazu, vor Ort eine Spezialeinheit zusammenzuschustern die Ryan unter enormem Risiko retten soll. Gemessen an der historischen Wirklichkeit erscheint dieser emotionale Ad-hoc-Entschluss noch widersinniger: Nur Stunden zuvor schickte man abertausende Soldaten zugunsten des Invasionserfolgs in den bewusst einkalkulierten Tod am Fuße des Atlantikwalls und nun soll ein riesiger Aufwand betrieben werden, nur um einen einfachen Private hinter feindlichen Linien ausfindig zu machen, wobei nicht einmal klar ist, ob er überhaupt noch lebt. Was mit diesem narrativen Aufbau erreicht wird, ist eindeutig: Das reale Bild der historischen Armeeführung, welche mit den vielen Toten am D-Day und in der Folgephase der Invasion rechnete, wird überlagert vom Bild vier wohlwollender Männer, die einer patriotischen Mutter, die der guten Sache bereits drei Söhne geopfert hat, das vierte Opfer ersparen möchten. Für realistische Einwände ist in diesem bedeutungsschwangeren und patriotischen Motiv kein Platz. Die Armeeführung wird einheitlich als bestehend aus Entscheidern dargestellt, die nicht nur aus schonungslosen Pflichterfüllungsgedanken heraus funktionieren, sondern auch ein Herz für den einfachen Soldaten und seine Angehörigen haben.

Die Inszenierung der Haupthandlung steht zu dieser idealistischen und verklärenden Hintergrundgeschichte im harten Kontrast. Schließlich – so erfahren wir im weiteren Handlungsverlauf – lassen nach und nach sämtliche der Mitglieder der Rettungsmission, bis auf zwei, für Private Ryan ihr Leben. Ryan selbst kann sich für die geopfert Leben dieser sechs Männern (inklusive eines Captains und eines Sergeants) – nur mit einem ‚würdig geführten Leben‘⁵⁵ revanchieren.⁵⁶ Die Prophezeiung, dass die Mission in einem Himmelfahrtskommando enden würde, erfüllt sich in aller Härte. Überhaupt ist es die große Stärke des Films, die Darstellung der Realität des Kampfes nicht mit romantisierten Schlachtenbildern zu verschleiern. Nicht nur, dass der Film bahnbrechende inszenatorische Mittel verwendet, um die Dramatik der Schlachterfahrung unmittelbar und drastisch zu

⁵⁵ Siehe Prüfungsmotiv.

⁵⁶ Der im Sterben liegende Captain Miller flüstert dem am Ende der Haupthandlung geretteten Ryan „James, earn this“ ins Ohr (02:36:25). Im Epilog des Films wird deutlich, dass Ryan zeitlebens versucht hat dieser Aufgabe gerecht zu werden. Seine intakte und mehrere Generationen umspannende Familie, die ihn auf seiner erneuten Reise in die Normandie begleitet, ist der visuelle Beweis für seinen Erfolg. Die Prämisse des Films ist also auf doppelte Weise erfüllt: Das patriotische Opfer der Familie Ryan wird mit der Rettung von James belohnt. Ryan wiederum erweist sich des Opfers der für ihn Gefallenen würdig, indem er den amerikanischen Kernwerten des aufrechten Lebens und der Familiengründung Rechnung trägt. Zuletzt salutiert Ryan vor Millers Kreuz, dessen Nahaufnahme in der letzten Einstellung des Films wieder mit der im Wind wehenden Flagge der Vereinigten Staaten überblendet wird. Der narrative und bildliche Kreis ist geschlossen.

illustrieren⁵⁷, er ist auch im sonstigen Umgang mit dem Wesen des Krieges auffallend wenig beschönigend. So werden amerikanische Soldaten beim Begehen von Kriegsverbrechen gezeigt (beispielsweise werden beim Sturm auf ‚Omaha Beach‘ mehrere sich ergebende Wehrmachtsangehörige mit erhobenen Händen erschossen), der Sanitäter Wade schluchzt im Totenkampf unter Qualen nach seiner Mutter, anstatt heroische letzte Worte zu verkünden und Private Reiben wird beinahe von Sergeant Horvath exekutiert, weil er sich einer direkten Anweisung Captain Millers widersetzen will. Die Darstellungen der Kampfhandlungen ist also alles andere als weichgewaschene Schlachtenromantik und die gezeigten amerikanischen Soldaten sind keineswegs allesamt selbstlose Helden. Wenn aber, nach unserer Definition, hinsichtlich der Darstellung des Kampfes und der amerikanischen Soldaten vordergründig kein anachronistisches oder tendenziöses Motiv zu erkennen ist, wo dann? Die Antwort ergibt sich wiederum über die Analyse der Inszenierung mittels P1 – diesmal bezogen auf die Darstellung der deutschen Kriegsgegner. So heterogen das Bild der amerikanischen Soldaten (mit Ausnahme der bereits besprochenen obersten Führung) nämlich auch ist, so pauschal und homogen werden die Deutschen dargestellt. Zunächst zeigt man sie über die ganze erste Hälfte des Films hinweg lediglich als maschinengleich funktionierende, schemenhafte Figuren, die MGs bedienen, durch Schützengräben rennen und aus dem Hinterhalt mit dem Scharfschützengewehr feuern. Mehr als Ausrufe wie „Ich brauch‘ Munition!“ (00:24:35) und „Hände hoch!“ (00:58:40) kann man sich von diesen anonymisierten Werkzeugen des Dritten Reichs nicht erwarten.

Erst in der zweiten Hälfte des Films bekommt die Rolle des deutschen Soldaten ein Gesicht. Bei der Erstürmung einer deutschen Maschinengewehrstellung unter Verlust des Sanitäters Wade macht die Einheit Captain Millers einen Gefangenen. Dieser wird als furchterfüllt stammelnde, ihre Unschuld an der Gesamtsituation betuernde Figur dargestellt. Verzweifelt versucht der Mann mit Hilfe einiger weniger Brocken Englisch die Amerikaner davon zu überzeugen, ihn nicht hinzurichten. Schlussendlich entschließt sich Miller gegen diese – offensichtlich völkerrechtswidrige – Maßnahme. Unter Protesten der eigenen Mannschaft lässt er den Gefangenen mit verbundenen Augen laufen. Diese Entscheidung erweist sich in der Folge als fatal: Der Soldat schließt sich – entgegen der ihm auferlegten Weisung, sich den nächsten amerikanischen Kräften zu ergeben – wieder den eigenen Verbänden an. Im letzten Kapitel der Haupthandlung trifft die Einheit um Captain Miller (zu der mittlerweile unter anderem auch Private Ryan gehört) wieder auf ihn. Millers Einheit wird bei der Verteidigung

⁵⁷ Siehe hierzu vor allem die Szene der Landung bei ‚Omaha Beach‘.

einer kriegsrelevanten Brücke nahezu vollkommen von einem deutschen Verband der Waffen-SS aufgerieben, dem sich der zuvor Freigelassene angeschlossen hat. Er ist es, der Captain Miller mit einem Schuss tödlich verwundet.⁵⁸ Das Motiv dieses Handlungsstrangs ist unzweifelhaft erkennbar: Einem deutschen Soldaten kann man nicht trauen. Man hätte die Szene, in der der Soldat von Millers Einheit laufengelassen wird auch offen stehen lassen können, um so den inneren Konflikt der Männer zwischen der Schuld einen Gefangenen zu erschießen und der Schuld einen potentiell erneuten Gegner entwischen zu lassen, als unlösbare moralische Schlüsselstelle zu inszenieren. Stattdessen entschied man sich für die Brachialmethode: Natürlich ist es genau dieser Soldat, der dabei erwischt wird, wie er wieder gegen die Amerikaner kämpft – und zwar ausgerechnet gegen die Männer, die ihn freigelassen haben. Und damit nicht genug, er wird zum Hauptantagonisten des Films, indem er der gutmütigen (eigentlichen) Hauptfigur des Films, Captain Miller, sehenden Auges in die Brust schießt. Was bleibt den Zuschauer*innen anderes übrig, als Verachtung gegenüber einer solchen Figur zu fühlen? Damit ist das Facettenreichtum der Darstellung deutscher Soldaten in diesem Film auch bereits erschöpft: Entweder man zeigt sie als anonyme mausgraue Werkzeuge des Todes oder als unreflektierte, kaltblütige Mörder. Natürlich wird die Geschichte aus der amerikanischen Perspektive erzählt, weshalb es sich als narrativ schwierig erwiesen hätte, den Anschluss des Freigelassenen an eine deutsche Einheit (entlastend) zu inszenieren.⁵⁹ Dass man allerdings während des letzten Gefechts sehr wohl in seine Perspektive wechselt und so zeigt wie er gegen die Männer, die ihn zuvor davonkommen haben lassen, kämpft, offenbart den Unwillen der Filmverantwortlichen den deutschen Soldaten auch nur einen Funken Menschlichkeit zuzusprechen. Das Pauschalurteil über den historischen Feind ist getroffen und bleibt bestehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich nicht nur vortrefflich die Bedeutsamkeit des Opfers der bei der Rettungsmission gefallenen amerikanischen Soldaten illustrieren, sondern auch die gegenüber dem deutschen Gegner dargebrachte Brutalität rechtfertigen. Will man

⁵⁸ Corporal Upham, der sich zuvor für dessen Freilassung erfolgreich bei Captain Miller eingesetzt hatte, wird von dem freigelassenen Deutschen bei ihrem erneuten Aufeinandertreffen verschont. Upham allerdings findet nun seine ‚Courage‘ und erschießt den Mann als einzigen der sich ergebenden deutschen Gruppe. Wiederum handelt es sich hier um ein wenig diplomatisches Bild: Der Deutsche verschont ausschließlich Upham, obwohl er sein Leben besonders auch Captain Miller verdankt. Uphams Reaktion steht zwar erneut symbolisch für das ebenfalls negative Verhalten der amerikanischen Soldaten, allerdings wird durch diese narrative Entwicklung nichts dafür getan, der deutschen Seite die historische Chance für menschliches Verhalten einzuräumen, das über ein kurzgegriffenes Quidproquo hinausginge. Erschwerend kommt hinzu, dass ausgerechnet Upham zuvor von einem SS-Soldaten verschont wird; auch dieser Deutsche kann allerdings kaum als positives Beispiel herhalten, da er nur Sekunden zuvor Private Mellish im Zweikampf mit dessen eigenem Bajonett ersticht.

⁵⁹ Womöglich traf er ja als erstes auf eine deutsche Einheit und hatte so gar keine Möglichkeit, sich den Amerikanern zu ergeben.

einen Schritt weiter gehen, kann man argumentieren, dass hiermit bis zu einem gewissen Grad sogar die gezeigten Kriegsverbrechen der Amerikaner relativiert werden.⁶⁰

Ein nicht weniger finsternes und homogenes Bild geben die deutschen Kriegsgegner im bereits erwähnten Film *Enemy at the Gates* (2001) ab. Nicht, dass in der Inszenierung der Schlacht um Stalingrad die russische Seite wesentlich positiver dargestellt würde. So wird bei der ausführlichen Inszenierung des Sturms der russischen Kräfte auf die deutschen Verteidigungsstellungen am Anfang des Films gezeigt, wie russische Offiziere reihenweise die eigenen Leute mit Maschinengewehren erschießen lassen, wenn diese den Rückzug antreten. ‚Deserteur*innen‘, die zum Schutz vor deutschen Sturzkampfbombern in die Wolga springen, wird kurzer Hand in den Rücken geschossen.⁶¹ Zumindest die sowjetische Militärführung wird also gezielt in besonders schlechtes Licht gerückt. Die Darstellung der Wehrmachtsangehörigen steht dem in nichts nach: So erinnern die ersten Einstellungen deutscher Soldaten stark an die Darstellungen in *Searching Private Ryan*. Man sieht hier ebenso die uniformen, mausgrauen Figuren, die in Reih- und Glied auf den russischen Angriff harren. Gesichter sind nur schemenhaft zu erkennen.⁶² Vereinzelt sind wieder die Sorte Ausrufe zu hören, die scheinbar das Universalattribut maschinengleich funktionierender deutscher Krieger im MSF sind: „Ruhig halten, Männer!“, gefolgt von „Sauber draufhalten!“ (00:11:30). Im Anschluss an die Schlachtszenen rund um den Roten Platz wird diese Darstellung der Deutschen als empathielose Kampfmaschinen noch ins Perfide gesteigert: Zunächst wird gezeigt, wie ein Trupp Wehrmachtssoldaten im Vorüberziehen auf russische Gefallene schießt, um auszuschließen, dass sich unter diesen noch lebendige Gegner*innen befinden. Gleich darauf sieht man, wie sich ein deutscher Oberst von seinem Adjutanten eine provisorische Dusche in einer nahegelegenen Ruine mit Ausblick auf diese grausige Szenerie einrichten lässt. Während er sich entkleidet und einseift, ergötzt sich der deutsche Offizier am Anblick dieses Bildes der Vernichtung und des Todes. Mehrmals blickt der korpulente, glatzköpfige Mann auf und lässt seinen Blick betont interessiert schweifen. Kurz darauf treffen zwei deutsche Hauptmänner in Begleitung eines Feldwebels ein. Auf ihre fröhlich vorgetragene Begrüßungsformel, man ließe

⁶⁰ Biguenets Analyse der zentralen Themen des Films ist in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert, da sie einige der hier besprochenen Aspekte zwar ebenfalls kritisch, aber völlig anders interpretiert (vgl. Biguenet).

⁶¹ Aktuelle Erkenntnisse zu dieser Thematik lassen darauf schließen, dass das Ausmaß der Bestrafung der eigenen Leute seitens der sowjetischen Führung im Rahmen des ‚Befehls Nr. 227‘ weniger extrem war, als lange angenommen (vgl. Merridale 158ff; Hubert).

⁶² Es sei hier angemerkt, dass die stürmenden einfachen russischen Soldat*innen nicht weniger schemenhaft dargestellt werden.

es sich hier ja wieder gut gehen, erhalten sie die ebenso gut gelaunte Antwort des duschenden Oberst: „Ja, ja, ist eine tadellose Badeanstalt, die wir hier organisiert haben!“ (00:19:00). Kurz darauf werden allesamt durch die russische Hauptfigur des Films, Vassili Zaitsev, welcher sich bis dahin in einem Leichenhaufen versteckt hielt, erschossen.⁶³ Der beinahe schon aufdringlich forcierte Kontrast dieser Gegenüberstellung ist eindeutig: Auf der einen Seite haben wir den schönen, jungen Helden des Films, gespielt von Jude Law. Er rettet sich gegen jede Wahrscheinlichkeit unversehrt aus dem Gemetzel am Roten Platz, verbirgt sich anschließend erfolgreich vor den leichenschändenden Wehrmachtssoldaten und nun streckt er, bewaffnet mit einem einfachen Repetiergewehr, auf hohe Distanz nacheinander alle fünf deutschen Offiziere⁶⁴ per Kopfschuss nieder. Ihm gegenüber steht der bewusst abstoßend inszenierte deutsche Oberst und seine Untergebenen, die nicht nur offensichtlich mitverantwortlich für das Gemetzel und auch die Leichenschändung danach sind, sondern sich an diesem Anblick auch noch Witze reißend ergötzen. Auch wenn man in Anbetracht der nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschlichkeit eine solches Verhalten nicht als völlig abwegige Übertreibung werten kann, reizen die Macher*innen des Films dieses historische Potential hier maximal aus. Indem der deutsche Gegner in diesen Anfangsszenen ohne Abstufungen auf seinen bestialischsten Kern reduziert wird, bietet er in Folge das perfekte, entmenschlichte Medium, über das die Tötungskunst der russischen Scharfschütz*innen im Film inszeniert werden kann, ohne dass man seitens der Rezipient*innen Gefahr läuft, moralisch ambivalente Gefühle zu wecken. Diese eindeutig bewusst gesetzte, anachronistische Pauschalisierung (Kategorie P1) der deutschen Truppen wird auch zu keinem späteren Zeitpunkt im Film eingeschränkt.

Sie wird eher noch gesteigert. Die anschließende Handlung des Films setzt sich, hinsichtlich der gezeigten Kampfhandlungen, fast ausschließlich mit dem Duell zwischen dem Protagonisten Zaitsev und seinem deutschen Gegenspieler Major König auseinander. Dieser ist wieder einmal auch die einzige deutsche Figur, die einen komplexen Charakter erhält, welcher sich über ein Spannungsverhältnis aus Charisma und Grausamkeit definiert. König, gespielt von Ed Harris, ist nach Stalingrad entsandt worden, um die verfahrenere Situation der Deutschen zu lösen. Diese ergibt sich aus den starken Aktivitäten der russischen Scharfschütz*innen gegen die deutschen Offiziere. König soll Abhilfe schaffen, indem er den prominentesten Vertreter dieser Scharfschütz*innen, Zaitsev, eliminiert. Der hochdekorierte bayrische Aristokrat König zeigt sich in seiner Herangehensweise an die Lage nicht nur methodisch und überlegt, sondern

⁶³ Hierbei handelt es sich um die Szene, die, wie in 3. beschrieben, wenig verändert im Spiel *Call of Duty: World at War* übernommen wurde.

⁶⁴ Bzw. Unteroffiziere.

auch äußerst skrupellos und grausam: Nachdem er mehrere Chancen verpasst, Zaitsev auf konventionellem Wege zu erledigen, versucht er über einen kleinen russischen Jungen, der zu beiden Seiten Kontakt hat, aber eigentlich zu Zaitsev hält, an Informationen über Zaitsevs nächste Schritte zu gelangen. Zunächst tauscht König sich immer wieder wohlwollend mit dem Jungen aus, obwohl – bzw. *weil* – er weiß, dass dieser eigentlich zu den russischen Scharfschütz*innen hält. Dabei droht er ihm weder, noch lässt er ihn sonst zu Schaden kommen. Auch warnt er den Jungen bei ihrer letzten Zusammenkunft, nicht mehr ins Geschehen einzugreifen und zu Hause zu bleiben. All seine gewaltlosen Versuche über den Jungen an Zaitsev heranzukommen (z.B. Bestechung) laufen allerdings ins Leere und so ändert König sein Verhalten drastisch. Nun offenbart sich seine Grausamkeit, die zuvor durch seine charismatischen Charakterzüge verdeckt wurde. Nachdem er den Jungen nach einem weiteren erfolglosen Duell mit Zaitsev erneut am Ort des Geschehens aufgreift, bringt er ihn kurzer Hand um. Danach hängt er ihn als weithin sichtbaren Köder für Zaitsev an einem zentralen Punkt auf dem Schlachtfeld auf. Auch dieser letzte Trick verhilft ihm allerdings nicht zum Sieg über Zaitsev, der schlussendlich triumphiert und König tötet. Auch in *Enemy* haben wir es also bezüglich der Darstellung des deutschen Kriegsgegners mit einem eindeutigen Pauschalbild zu tun, welches gezielt so inszeniert wird, dass man seitens der Zusehenden nicht verleitet ist, wirkliche empathische Regungen für die Gegner der alliierten Held*innen zu empfinden. Zwar wird das schauspielerische Talent von Ed Harris dazu verwendet, dem Charakter Königs mehr Tiefgang zu verleihen und so das Duell mit Zaitsev interessanter zu gestalten, als wenn dieser nur wieder gegen eine weitere schablonenhafte Bestie kämpfte. Die ultimative Skrupellosigkeit Königs löst jedoch schlussendlich jede mögliche positive Wertung seiner Figur auf, durch die die Rezipient*innen in moralische Zwiespalte hätten geraten können. Zu diesem P1 betreffenden, anachronistischen Motiv gesellt sich noch der Aspekt der übertriebenen Herausstellung der beiden Kontrahenten König und Zaitsev. So werden die beiden Figuren ins Zentrum der Schlacht um Stalingrad gerückt, deren Konflikt – so scheint es – sämtliche anderen Kampfhandlungen überragt. Im Film wird es sogar so dargestellt, dass König extra nach Stalingrad beordert wurde, um Jagd auf Zaitsev zu machen, obwohl die historische Faktizität des Duells und sogar der Existenz eines Major Königs mehr als umstritten ist.⁶⁵ Anstelle eines Gesamtbildes des vielerorts historiographisch belegten, durchaus wirkungsvollen Operierens der russischen Scharfschütz*innen⁶⁶, wird die vermutlich teilweise fiktive Geschichte einer

⁶⁵ Wahrscheinlich handelt es sich bei der Figur Königs und dem Duell mit Zaitsev um sowjetische Propaganda (vgl. Meek).

⁶⁶ Zur Rolle weiblicher sowjetischer Scharfschützinnen siehe Pitogo.

einzelnen Heldenfigur erzählt. So wird eine Randfigur der Geschichte nachträglich derart wirkmächtig inszeniert, dass der faktische Kern der diesbezüglichen Ereignisse in Stalingrad in der kollektiven geschichtlichen Verortung Gefahr läuft, dauerhaft von dieser filmischen Inszenierung überlagert zu werden.

Um anachronistische Motive der Kategorie P2 in *Enemy* zu identifizieren, setzen wir beim narrativen Aufbau der Inszenierung der Schlacht bei Stalingrad an. Ganz grundsätzlich besteht hier eine Problematik in der Repräsentation der beiden Konfliktparteien: Keine einzige der Hauptfiguren wird von deutschen bzw. russischen Schauspieler*innen verkörpert. Das soll nicht bedeuten, dass zwingenderweise jede Rolle in einem Film immer durch die passende Nationalität vertreten sein muss, um dem historischen Bezug gerecht zu werden; wenn aber jede einzelne der wichtigen Rollen mit internationalen Schauspieler*innen besetzt wird, so kann man davon ausgehen, dass es den Macher*innen des Films nicht um möglichst hohe Authentizität in der Vermittlung der historischen Grundlage gehen kann. Diese Randnotiz, die eher zu P1 gehört, beiseite, eröffnet sich das Hauptproblem im Stellenwert, den das Narrativ dem Duell zwischen Zaitsev und König einräumt. Man bedient sich hier eines tatsächlichen historischen Kerns (Zaitsev, Stalingrad) und stellt diesen ins Zentrum der erzählten Geschichte. Um aber den intendierten Aussagen und eigenen Ansichten zu entsprechen, werden entscheidende Details stark verändert. Aus dem – aller Wahrscheinlichkeit nach fiktiven – Zweikampf der Scharfschützen, der zufällig während der Schlacht um Stalingrad stattfindet, wird ein durch die deutsche Führung forciertes Duell, das über die Moral der Truppe entscheiden soll. Aus einem russischen Scharfschützen von vielen wird das einzige relevante Ziel, das es für den deutschen Elitekontrahenten zu bekämpfen gilt. Die Erzählweise des Films degradiert die eigentliche Schlacht um Stalingrad zur blanken Staffage und suggeriert, dass der Ausgang des Duells Einfluss auf den weiteren Verlauf der Dinge hätte.⁶⁷ Es wird so ein völlig haltloser Kausalzusammenhang zwischen dem Duell zweier Einzelkämpfer und dem generellen Schlachtverlauf entwickelt. Am Ende triumphiert Zaitsev und damit ist im Narrativ auch die Schlacht um Stalingrad zu Ende erzählt, ohne auch nur einen einzigen weiteren Blick auf den real-historischen Zusammenhang des Schlachtverlaufs geworfen zu haben. Dies erhärtet den Kritikpunkt, dass man einen komplexen historischen Ablauf zu einer linearen Entwicklung verformt, um einen mainstreamtauglichen narrativen Aufbau zu erhalten. All dies spiegelt einen

⁶⁷ Siehe hierzu den originalen Filmtrailer, in dem das Duell Zaitsevs und Königs auf eine Ebene mit dem Kampf ganz Nazideutschlands gegen die Sowjetunion gehoben wird („*Enemy at the Gates* (2001) Official“). Siehe auch die Aussagen des Historikers Beevor, der die Verknappung des historischen Zusammenhangs ebenfalls kritisiert und den Leitspruch der damaligen Promotion Paramounts wie folgt zitiert: „One bullet can change the course of history“ (Paramount zit. n. Beevor).

nonchalanten Umgang der Filmverantwortlichen mit vergangenen Ereignissen wider, der durch die folgende Aussage des Regisseurs Annauds bestätigt wird:

"I feel I'm like a person building a bridge. The pillars are history books and the spans between the pillars are invention. I believe this is what happens with history in general. You have an element of truth and after that it builds into a legend. This is the legend of Charlemagne, of Joan of Arc. We know the legend: what do we know about the life of Jesus Christ? It's written hundreds of years later by people who never met the guy." (zit. n. Meek)

Dieses Verständnis der Filmautor*innen vom Faktizitätsbezug historiographischer Arbeit und deren Wirkmacht überträgt sich ins filmische Narrativ. Der durch seinen Mainstreamstatus bedingte Erfolg verleiht dem Film die Wirkmacht, vielen Rezipient*innen, die ansonsten nie etwas von Zaitsev gehört hätten, ein verfälschtes Bild über die historischen Zusammenhänge der Schlacht bei Stalingrad zu vermitteln. Dabei hätte man sich seitens der Filmverantwortlichen einfach nur entscheiden müssen, entweder ein fiktives Duell zweier Scharfschützen oder Einzelheiten Zaitsevs wahrer Geschichte zu erzählen. Somit wäre es auch möglich gewesen, die Schlacht bei Stalingrad als Hintergrundgeschehen beizubehalten, solange man deren Entwicklung nicht vom Ausgang des Duells abhängig gemacht hätte. Die hier vorhandene Gemengelage aus historischen Fakten, vermischt mit freier Fiktion, erweist sich allerdings auf zu vielen Ebenen als äußerst problematisch – vor Allem hinsichtlich der möglichen Verortung der historischen Zusammenhänge in den Vorstellungen des Publikums.

Zuletzt soll in dieser Themengruppe noch ein Film der jüngeren Vergangenheit bezüglich P1 analysiert werden, der im Vergleich zu den vorherigen Beispielen die pauschalisierende Darstellung der deutschen Kriegsgegner noch steigert. Nachdem es in *Fury* (2014) nicht um die Verfilmung spezifischer historischer Ereignisse geht, sehen wir von einer Analyse hinsichtlich P2 ab, auch wenn die fiktive Geschichte im realhistorischen Gesamtzusammenhang der letzten Wochen des Zweiten Weltkriegs eingebettet ist und sich dadurch durchaus einige Ansatzpunkte ergäben. Der hier relevanteste Analysepunkt ist erneut die Darstellung der deutschen Widersacher der amerikanischen Hauptfiguren des Films. Da die Inszenierung der Deutschen hier so drastisch ausfällt, bietet sich *Fury* optimal als Abschluss der bisherigen Untersuchungsreihe an. Um den Einstieg zur Analyse zu erleichtern, beginnen wir mit einer kurzen Einführung in die narrative Ausgangslage des Films.

Der Film spielt ausschließlich innerhalb Deutschlands und begleitet eine US-amerikanische Panzerbesatzung, die kurz vor Ende des Krieges immer weiter in das von den letzten deutschen Verteidigern besetzte Gebiet vordringt. Die fünf Mitglieder der Crew des titelgebenden amerikanischen Sherman-Panzers ‚Fury‘ sind gleichzeitig die Hauptfiguren des Films, wobei der narrative Fokus auf dem Panzerkommandanten Staff Sergeant Don ‚Wardaddy‘ Collier (Brad Pitt) und dem am Filmanfang neu zur Besatzung zugewiesenen Bugschützen Norman Ellison (Logan Lerman) liegt. Ellison ersetzt einen vor Beginn der Handlung gefallenen Kameraden der erfahrenen und hartgesottenen Besatzung, welche schon sehr lange zusammen kämpft und völlig aufeinander eingeschworen ist. Das Narrativ des Films folgt ab hier in der Entwicklung der restlichen Handlung der Perspektive Ellisons, der noch sehr jung ist, erst vor kurzem eingezogen wurde und dementsprechend unerfahren ist. Erst im Verlaufe der Handlung beginnt er sich zu bewähren, wird schließlich zum vollwertigen Mitglied der Kampfgemeinschaft und erhält dafür von der restlichen Besatzung den Kampfnamen ‚Machine‘.⁶⁸ Zunächst ist er von der gesamten Kriegssituation, der Brutalität, mit der der Kampf geführt wird und der allgemeinen Trostlosigkeit der Lage völlig überfordert, und wird seiner Aufgabe als Bugschütze nicht gerecht. Entsprechend rau ist der Empfang des ängstlichen jungen Soldaten seitens der Crew, und die Eindrücke des Kampfes tun ihr Übriges, ihn zu verstören. Diese narrative Konstruktion ist ein gezielt im Filmaufbau eingesetztes Mittel, um die Schilderung der Ereignisse möglichst drastisch gestalten zu können. Da wir den Verlauf des Geschehens fast ausschließlich aus der Sicht Ellisons verfolgen, der hier in Deutschland die allerersten Kampferfahrungen überhaupt macht, erleben wir auch in aller Eindringlichkeit die verstörende Wirkung dessen was er erlebt. Dieser Umstand wird genutzt, um die gesamte Situation der letzten Kämpfe in Deutschland möglichst düster und erschreckend zu inszenieren, wobei nicht nur die Deutschen, sondern auch die amerikanischen Truppen nicht als unbescholtene Helden inszeniert werden, die bloß ihre Pflicht tun. Stattdessen werden auch die US-Soldaten größtenteils als abgestumpfte, vom Krieg gezeichnete und verrohte Kämpfer dargestellt, die wenig bis keine Empathie gegenüber Gegnern und Zivilist*innen zeigen. Bezogen auf diesen Aspekt ist man also auf wirkmächtige, immersive Inszenierung bedacht, ohne dabei hier bereits in pauschalisierende Anachronismen zu verfallen. Denn es werden immer wieder auch Momente inszeniert, die die Menschlichkeit der amerikanischen Soldaten zeigen, wodurch diese nicht als bloße abgestumpfte Bestien portraitiert werden. Die Darstellung der deutschen Soldaten hingegen fällt erneut pauschal aus. So detailgetreu und authentisch die Inszenierung von Kampfhandlungen (Ausstattung, Gefechtsablauf) und die Darstellung der

⁶⁸ Siehe Prüfungsmotiv.

abgekämpften amerikanischen Truppen sind, so unreflektiert ist die Repräsentation der deutschen Gegner. Zwar spielt die Handlung kurz vor Ende des Krieges, womit der historische Bezug zum Fanatismus mancher der letzten Verteidiger des Dritten Reichs bis zu einem gewissen Grad gegeben ist. Allerdings wird man beim Ansehen des Films gewahr, dass man hier ganz ähnlich wie in der Darstellung der deutschen Gegner in *Enemy at the Gates* das finstere Potential der historischen Faktenlage bis zum Maximum ausreizt. So handelt es sich bei den deutschen Kämpfern, die gezeigt werden, hauptsächlich um Angehörige der Hitlerjugend, zwangsrekrutierte Kinder und fanatische SS-Mitglieder. Der teilweise menschenrechtsverachtende Umgang der US-Soldaten mit dem Gegner wird durch dessen vorangegangenes Verhalten gerechtfertigt. So wird in einer Szene beispielsweise ein gefangener SS-Offizier erschossen, da er aller Wahrscheinlichkeit nach für das Hängen von Kindern verantwortlich ist, die nicht kämpfen wollten. Auch sind die deutschen Feinde erneut weitestgehend anonymisiert. Man kann kaum Gesichter erkennen und hört wieder nur die bereits in bei den vorherigen Beispielen mehrfach beschriebene, immer gleiche Art von Schlachtausrufen und Kommandos.

In einer Szene, in der die letzten vier Sherman-Panzer unter Colliers Kommando alleine gegen einen deutschen Tigerpanzer kämpfen, wird diese Unkenntlichmachung und Überzeichnung des deutschen Gegners auf die Spitze getrieben: Man kann hier tatsächlich davon sprechen, dass Colliers Einheit gegen einen Panzer und nicht dessen Besatzung kämpft, denn während das Gefecht aus der Perspektive der amerikanischen Panzerbesatzungen dargestellt wird und man hautnah deren verzweifelten Kampf gegen den hoch überlegenen Gegner⁶⁹ miterlebt, wird die Gegenseite völlig anonymisiert. Man sieht niemals in das Innere des deutschen Panzers und auch der Kommandant operiert nicht bei geöffneter Kanzel, sodass man ihn erkennen könnte. Dennoch werden aus dem Off die Funksprüche des deutschen Kommandanten an seine Besatzung übertragen, was den Eindruck erweckt, der Panzer spräche selbst. Es wird den Zuschauer*innen natürlich bewusst sein, dass es sich hierbei um die Funksprüche des Panzerkommandanten handelt und nicht um einen sprechenden Panzer, allerdings wird hier eindeutig die Anonymisierung und dadurch die Entmenschlichung des deutschen Gegners forciert. Bei sämtlichen der mittlerweile noch drei einsatzfähigen amerikanischen Panzern sind hingegen die Kanzeln geöffnet und die Kommandanten ragen ab der Brust aus diesen heraus, sodass das Publikum ihre Funksprüche nicht nur hört, sondern die

⁶⁹ Dieser Aspekt der Darstellung ist historisch korrekt. Die amerikanischen Sherman-Panzer waren den deutschen Tigerpanzern tatsächlich stark unterlegen (vgl. Hopkins).

Männer sprechen sieht.⁷⁰ Die Entmenschlichung der gegnerischen Besatzung geht aber noch weiter. So zeugen die Funksprüche der Amerikaner klar von ihrer Eingespeltheit und Vertrautheit (hauptsächlich verwendet man Umgangssprache/Militärjargon; Anreden, die der Kommandostruktur entsprächen, weichen Vor- und Spitznamen) wohingegen die Funksprüche des deutschen Kommandanten an seine Crew so klingen, als wäre er selbst Teil der Maschine. Während Collier beispielsweise „Shoot the son of a bitch! He’s linin‘ up on Roy!“ funkt, hört man vom deutschen Kommandanten: „Fahrer, halt! [...] Nach rechts schwenken! [...] Geradeaus, Marsch!“ (01:19:50). Gerade in einer direkten Gegenüberstellung wie hier wirkt dieser Kontrast beinahe schon lächerlich. Die Macher*innen des Films stellen der durch besondere Nähe erreichten, menschlichen Darstellung der Amerikaner ein anonymisiertes, stählernes Ungetüm gegenüber, dessen zugehörige Kommandofunksprüche so mechanisch und kalt klingen, wie sein äußeres Erscheinungsbild es vorgibt. Dabei sollte wohl klar sein, dass auch die deutsche Panzerbesatzung aus *Menschen* besteht, die das gemeinsame Kämpfen auf engstem Raum zusammengeschweißt hat. Die entrückte Art der Kommunikation des Kommandanten mit seiner Crew ist dementsprechend äußerst unglaubwürdig. Die Darstellung der deutschen Besatzung als kalt und mechanisch funktionierende, roboterhafte Einheit wird also dafür eingesetzt, diese zu entmenschlichen und gleichzeitig die amerikanischen Protagonisten in die emotionale und moralische Nähe des Publikums zu rücken.

Der Zenit dieses narrativen Entmenschlichungsverfahrens wird beim gleichzeitigen Höhepunkt des Films erreicht. Im finalen Gefecht ‚Furys‘, dessen Besatzung allein und mit manövrierunfähigem Panzer einem ganzen Bataillon der Waffen-SS gegenübersteht, werden die Deutschen endgültig als einheitlich furchteinflößender Elitegegner, der fanatisch zu allem entschlossen ist, etabliert. Ellison ist entfernt vom Rest der Crew auf Beobachtungsposten und bemerkt den Feind als erstes. So können auch die Zuschauer*innen sehen, wie das SS-Bataillon durchs Gelände zieht. Die Männer marschieren stramm in Reih und Glied und singen dabei das SS-Teufelslied. Während der Einstellung des marschierenden Bataillons geht der Gesang der SS-Männer in einen Chor aus dem Off über, der das Marschlied begleitet von finsterner musikalischer Untermalung fortführt. Der Eindruck, der hiermit erweckt wird, ist eindeutig:

⁷⁰ Es soll hier keine detailverliebte Debatte eröffnet werden, ob die Darstellung historisch akkurat ist, dass amerikanische Panzerkommandanten in einem Panzergefecht bevorzugt von außerhalb des Panzers (also wesentlich ungeschützt) operierten, während Kommandanten von Tigerpanzern dies ohne Einschränkungen von innerhalb der Kanzel tun konnten. Wenn man sich für den inszenatorischen Schritt entscheidet, die amerikanischen Besatzungen zu zeigen und die deutschen Gegner zu anonymisieren, so tut man dies im Bewusstsein, eine Ungleichgewichtung in der Darstellung der sich gegenüberstehenden Kombattanten zu forcieren, da die Zuschauer*innen den deutschen Kommandanten zwar nicht sehen, aber dennoch *hören* können. Die unheimliche Wirkung der obskuren Gefahr ist durch diesen erzählerischen Trick offensichtlich beabsichtigt.

Während sich andere deutsche Einheiten bereits ergeben, versprengt sind oder nur noch schwachen Widerstand leisten, tritt die SS selbst in dieser desolaten Situation noch als geschlossene Einheit auf, die zu allem bereit ist. Zusätzlich wird durch die finstere Inszenierung des Marsches unzweifelhaft klargemacht, dass es sich bei diesen Deutschen um die Quintessenz des Bösen handelt. Entsprechend ausgiebig wird im folgenden Gefecht auch das Niedermetzeln der todesverachtend vorrückenden SS-Soldaten dargestellt und ausgekostet. Mal fluchend, mal betend werden die Besatzungsmitglieder dabei gezeigt, wie sie eine nach der anderen Angriffswelle der SS niedermähen, bis man sich der deutschen Übermacht schließlich nicht mehr erwehren kann und der Kampf verloren ist. Die SS-Angehörigen werden wie gewohnt als anonyme Staffage inszeniert, die das übliche Schlachtgebrüll verlauten lässt, dessen Höhepunkt der folgende, direkt an die Panzercrew gerichtete Fluch ist: „Ihr Schweinehunde! Wir werden euch lebendig häuten!“ (01:54:00).

Abermals nutzt man seitens der Filmverantwortlichen ein Narrativ, das sich mit einem komplexen historischen Zusammenhang befasst, um diesen den eigenen Vorstellungen und Phantasien entsprechend umzufunktionieren. Es handelt sich bei der filmischen Verarbeitung des Kampfes auf deutschem Boden, der Verbrechen der fanatischen Verteidiger gegen die eigene Bevölkerung und der Taten der SS natürlich um ein heikles Thema; bei einer Analyse dieses Films ist also alle Vorsicht geboten, nicht ungewollt in relativierende oder beschönigende Aussagen zu verfallen. Die Problematik der Darstellungen in *Fury* besteht auch nicht in der Drastik, mit der der Film diese Themen anspricht. Problematisch ist die Erfahrung der historischen Gesamtsituation, die der Film den Rezipient*innen vermittelt. Um das Kriegsende in Deutschland in aller Härte und Schaurigkeit zu inszenieren, werden die deutschen Verteidiger mit wenigen Ausnahmen als anonymisierte, fanatische Kampfmaschinen dargestellt. Es geht hier natürlich nicht darum, die SS oder die Verbrechen die man gegen sogenannte ‚Vollverräter‘ verübte, zu relativieren. Dass aber wieder einmal fast alle der gezeigten Gegner auf eine derart pauschalisierte, beinahe schon comichaft überzeichnete Weise dargestellt werden, lässt nur wieder den Schluss zu, dass man seitens der Filmverantwortlichen mehr Wert darauf legt, amerikanische Soldaten dabei zu zeigen, wie sie das personifizierte Böse massakrieren, als ein differenziertes Bild der historischen Zusammenhänge zu entwickeln. Das Problem liegt also in der Schiefelage der angewendeten narrativen Prinzipie: Würde der Umgang mit den amerikanischen Truppen ebenfalls überzeichnet und pauschalisierend stattfinden,⁷¹

⁷¹ Zwar werden sie als abgehärtete, kaltblütige Krieger inszeniert, im Laufe des Films treten aber auch mehrfach ihre menschlichen Züge zutage. Vor allem werden die Zuschauer*innen immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass die emotionale Verrohung und Abstumpfung der Amerikaner durch den Krieg bedingt ist.

könnte man den Film in einem anderen Genre ansiedeln und neuverorten. Da aber durch die Wahl der inszenatorischen Mittel offensichtlich ein hoher Grad an technischer Authentizität angestrebt wird, kann man in einer Analyse wie der unseren eine derartige inhaltliche Diskrepanz nicht unkommentiert lassen. Sicherlich waren viele der SS-Angehörigen Kriegsverbrecher und Fanatiker. Dass aber so gut wie jeder deutsche Gegner als überzeugtes, willfähiges Kriegswerkzeug dargestellt wird, zeugt von einer noch immer unausgewogenen, anachronistisch motivierten Reflektion der vergangenen Wirklichkeit. Und das bedeutet wiederum, dass durch die Analyse dieses Films weitere aktuelle Nachweise von Spuren des WRG im MSF erbracht sind.

Dabei gibt es in der Filmgeschichte eine eigene Sparte kriegsbezogener Actionfilme, in der die schablonenhafte Darstellung von Nazis in – historiographisch betrachtet – wesentlich harmloserer Form für die Inszenierung der klassischen Antagonistenrolle verwendet wird.⁷² Diese Filme machen vor, dass man ähnliche überzeichnete Bilder entwickeln kann wie *Fury* oder *Enemy*, ohne sich in derselben, die Vergangenheit verfälschenden Problematik zu befinden. Dass es sich bei diesen Filmen um keine geeigneten Analyse Kandidaten bezüglich der anachronistischen Verfälschung von historischen Realitäten handelt, wird schnell klar: Man stellt hier keine historischen Zusammenhänge nach, sondern verwendet nur die Schablone des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Vergangenheit, um die Held*innen der jeweiligen Geschichte gegen möglichst finstere Gegner*innen kämpfen zu lassen. Die Rahmenbedingungen und die Personen – allen voran die Deutschen Gegenspieler*innen der Held*innen – werden so überspitzt dargestellt, dass man keine Gefahr läuft, die Rezipient*innen bezüglich deren Vorstellungen zur vergangenen Wirklichkeit nachhaltig negativ zu beeinflussen. Zu beachten ist in diesem Kontext eher das popkulturelle Erbe der Trope der Nazischurk*innen, die diese Art Film unter anderem mitzuverantworten hat.⁷³ Dieser popkulturelle, gegenseitige Einfluss ist zwar bemerkenswert und wäre an anderer Stelle auch ein interessantes Analyseobjekt – besonders hinsichtlich der Rolle, die frühe Comicbücher gespielt haben.⁷⁴ Allerdings handelt es sich erneut nicht um einen gravierenden und

⁷² Siehe *Where Eagles Dare* (1968); *The Dirty Dozen* (1967).

⁷³ Siehe hierzu z.B. Spielbergs Film *Raiders of the Lost Ark* (1981) oder Mignola und Byrnes *Hellboy*-Reihe (Comicbuch 1994).

⁷⁴ Siehe hierzu z.B. Simon und Kirbys *Captain America Comics*, die noch während des Zweiten Weltkriegs auf den Markt kamen.

nachhaltigen Eingriff in die kollektive Verortung historischer Zusammenhänge, weswegen wir uns hier nicht weiter damit befassen.

Zusammengefasst bleibt noch einmal zu betonen, dass mit dieser Analyse auf anachronistische Motive kein genereller Anspruch einhergeht, ein jedes Kulturprodukt, das sich mit der Repräsentation historischer Gruppen auseinandersetzt, müsse hundertprozentig objektiv und bis zum Äußersten detailgetreu und authentisch inszeniert sein. Die übergeordnete Problematik (bezüglich P1), die hier anhand einiger Filmbeispiele erläutert wurde, besteht vielmehr darin, dass seitens der Verantwortlichen im MSF zu häufig mit zweierlei Maß gemessen wird. Gerne wird die deutsche Seite entmenschlicht und als pauschal verabscheuungswürdig und böse inszeniert, um sich nicht mit ambivalenten narrativen und inszenatorischen Problematiken befassen zu müssen. Die Seite der Alliierten hingegen behält trotz aller etwaiger Konzessionen ultimativ die Heldenrolle. Beispiele wie der Film *U-571* (2000) zeigen auch, dass man im MSF teilweise sogar bereit ist, einfach komplette historische Zusammenhänge umzuschreiben (dies betrifft P2), nur um bei einem bestimmten Publikum besser anzukommen.⁷⁵ Es ist für ein Mainstreamformat schlichtweg einfacher, ein simples und gut verkäufliches Narrativ zum Thema ‚Zweiter Weltkrieg‘ zu entwickeln, wenn die Tatsache unberücksichtigt bleibt, dass zwangsläufig nicht jeder deutsche Gegner durch und durch böse und hintertrieben und nicht sämtliche der alliierten Aktionen heldenhaft gewesen sein können. Unser Kritikpunkt der Misrepräsentation erstreckt sich im Übrigen auch über die Darstellung anderer gegnerischer Parteien, die den Alliierten gegenüberstanden, insbesondere der japanischen Seite. So gibt es auch hierzu Filmbeispiele bzw. sonstige Formate im MSF, in denen die japanischen Gegner ähnlich anonymisiert und pauschalisiert grausam und böse dargestellt werden.⁷⁶ Die durch solche und ähnliche Darstellungen erreichte Distanz gegenüber historischen Gegner*innen ermöglicht eine Aufwertung der ‚eigenen‘ Truppen, sie ermöglicht den Aufbau bzw. das Aufrechterhalten einer Held*innenikonographie, wie die der ‚Greatest Generation‘, die den selbstlosen Kampf dieser Männer gegen Imperialismus, Faschismus und Menschenfeindlichkeit dauerhaft im gesellschaftlichen Konsens verankert. Dieses Opfer soll hier in keinem Falle geschmälert werden; allerdings stellt sich die Frage, wann man endlich flächendeckend bereit ist, die Kriegsthematik⁷⁷ auf objektivere Art und Weise zu verarbeiten und dem Opfer der ‚eigenen‘ Held*innen die Entbehrungen und das Leid der anderen Seite

⁷⁵ Der gravierendste Eingriff in diesem Film ist, dass die entsprechenden Aktionen rund um die Aufdeckung der Enigma-Verschlüsselungen von britischer Seite ausgeführt wurden und nicht, wie in *U-571* dargestellt, von amerikanischer (vgl. von Tunzelmann).

⁷⁶ Siehe *The Pacific* (2010); *Pearl Harbor* (2001).

⁷⁷ Gilt allgemein.

ebenbürtig gegenüberzustellen. Nur weil seitens der kriegsverursachenden Nationen bis heute ein eindeutiger Bedarf an einer gründlichen und differenzierten Auseinandersetzung mit Schuld und historischer Verantwortung besteht, schließt dies eine faire historiographische Behandlung aller Beteiligten und eine objektivere künstlerische Verarbeitung der Thematik nicht aus. Es muss allerdings auch betont werden, dass es genügend Beispiele gibt, die vormachen, dass man trotz der Vorgaben eines Mainstreamformats (Verkäuflichkeit, allgemeine Gefälligkeit usw.) Narrative entwickeln kann, die differenziert auf beide Seiten bzw. sogar besonders auf die historisch problematische Seite blicken.⁷⁸ Das heißt nicht, dass diese Narrative bezüglich Faktentreue, Authentizität usw. zwangsläufig korrekt arbeiten, allerdings bedient man sich hinsichtlich der hier relevanten Analysepunkte derartiger narrativer Mittel, dass eine anachronistische Beeinflussung erst einmal ausgeschlossen werden kann.

4.2 Vereinfachte und forciert linear-chronologische Zeitzusammenhänge im Mittelalter-Historienfilm

Haben wir uns im vorherigen Kapitel noch hauptsächlich mit anachronistischen Motiven bezüglich der Pauschalbeurteilung historischer Personen(-Gruppen) (P1) beschäftigt, so befassen wir uns in den folgenden zwei Beispielen eingehender mit dem Thema der anachronistischen Veränderung historischer Abläufe und Zeitzusammenhänge (P2). Hierfür eignet sich besonders das Genre des Mittelalter-Historienfilms, da man sich hier meist unbehindert von zeitaktuellen und politisch bzw. gesellschaftlich relevanten Aspekten in der Analyse exklusiv darauf fokussieren kann, wie in Teilen des MSF mit der Entwicklung längerer historischer Prozesse umgegangen wird. Es soll hier ersichtlich gemacht werden, dass man sich innerhalb des MSF immer wieder komplexer historischer Vorlagen ermächtigt, so die eigenen Narrative über den Status der angeblich ‚wahren Begebenheiten‘ aufwertet, diese real-historischen Bezüge aber dann so abändert, dass die gezeigten Ereignisse sich ‚besser‘ in den Mainstreamrahmen einfügen (wobei unser Einwand natürlich ist, dass dies auch ohne starke Veränderungen der historischen Bezüge funktionieren würde). Auch eignet sich der Mittelalter-Historienfilm hier besonders als Analysesthema, weil die Filmverantwortlichen anscheinend, je länger die Ereignisse in Frage zurückliegen, immer weniger Wert darauflegen, der historischen Faktenlage zu folgen. Um noch einmal etwaigen Missverständnissen vorzubeugen: Es geht hier nicht darum, die filmische Verarbeitung historischer Stoffe auf Einzeldetails (z.B. verwendete

⁷⁸ Siehe *Cross of Iron* (1977); *Patton* (1970); *The longest Day* (1962); *Stalingrad* (1993).

Technologien) zu untersuchen und aufs Penibelste nachzuweisen, was zur dargestellten Zeit passt und was nicht. Auch wird nicht erneut den Wahrheitsgehalt dargestellter historischer Ereignisse nachgeprüft. Vielmehr werden bereits nachgewiesene Fehler in der Darstellung von historischen Ereignissen genutzt, um diese Falschdarstellungen auf den spezifischen Analyseaspekt der anachronistischen Veränderung durch linear-chronologische Zeitzusammenhänge und die Vereinfachung komplexer Abläufe zu untersuchen. So soll aufgezeigt werden, dass die Darstellungen im jeweiligen Narrativ nicht nur falsche Tatsachen widerspiegeln, sondern dass diese umgearbeiteten historischen Ereignisse in künstlich forcierte Kausalzusammenhänge überführt werden, die eine Linearität von Ereignisketten und Verknüpfungspunkte suggerieren, welche so nicht erwiesen sind. Das heißt, die Erkenntnisse sind an sich nichts Neues, es wird hier lediglich die Gesamtbewertung dieser Vorgehensweise dahingehend neuverordnet, dass gezeigt wird, *wo* und *wozu* Zeitzusammenhänge im filmischen Narrativ nachträglich verändert werden, um arbiträren narrativen Konventionen des MSF zu entsprechen.

Als Paradebeispiel für die Art Historienfilm, die in der Verarbeitung historischer Zusammenhänge wenig Rücksicht auf die Faktenlage nimmt, eignet sich hier erneut der bereits erwähnte Film *Braveheart* (1995). Es ist bereits vielerorts erörtert worden, dass in diesem Film so gut wie alle der historischen Bezüge verfälscht dargestellt werden (vgl. Innes; Knighton). Daher gehen wir an dieser Stelle direkt dazu über, zu analysieren, inwiefern diese Änderungen Eingriffe in die Organik der Verortung der historischen Prozesse bezüglich einer forcierten linear-chronologischen Kausalitätskette bedeuten.

Im Grunde wird der gesamte Prozess, der Wallace in *Braveheart* dazu veranlasst, die Rebellion gegen die englische Besetzungsmacht durchzuführen, auf den Mord an seiner Ehefrau Murran zurückgeführt. Vor diesem Geschehnis ist Wallace ambitioniert, sich nicht in die politische Lage zu involvieren und sich ein Leben als Bauer und Familienmensch aufzubauen. Erst nachdem Wallace dazu gezwungen ist, seine Geliebte in Heimlichkeit zu heiraten, da sonst die Durchsetzung des (fiktiven) Rechts *Prima Noctis* durch den ortsansässigen englischen Fürsten droht, nehmen die Dinge ihren Lauf. Da diese ‚unrechtmäßige‘ Hochzeit vom zuständigen englischen Sheriff bemerkt wird, sieht sich dieser gezwungen, den angeblichen Rechtsbruch durch das drastischste erdenkliche Mittel zu ahnden und bringt Murran eigenhändig um. Daraufhin wiegelt Wallace Teile der ohnehin schon zornigen Bevölkerung der Gegend auf, überfällt die Festung und tötet seinerseits den Sheriff

inklusive eines Teils dessen Männer. Danach führt man die Rebellion fort und überfällt weitere Stützpunkte, da es nun kein Zurück mehr gibt. Sämtliche der folgenden Großereignisse, die Schlacht bei Stirling, Wallaces Ernennung zum ‚Wächter Schottlands‘, die Belagerung Yorks (auch erfunden) und die Niederlage bei Falkirk, werden in einer kontinuierlichen Ereignisreihe erzählt. Im Plot sind sie lediglich unterbrochen von Dialogszenen am englischen Hof und der ein oder anderen Traumsequenz. Bereits hier haben wir es also schon mit einem forcierten linearen Kausalzusammenhang zu tun, der eine Mischung aus tatsächlichen und erfundenen historischen Ereignissen wiedergibt. Es wird suggeriert, die Geschehnisse seien allesamt die jeweils logische Folge der vorangegangenen Entwicklungen, ohne dass die Zuschauer*innen irgendwelche erhellenden Hintergrundinformationen erhalten, die diese Entwicklungen begründen würden. Der herausragendste Punkt hinsichtlich unserer Analyse ist hierbei eindeutig die Urmotivation Wallaces, die sich durch den Mord an Murran ergibt. Zwar ist davon auszugehen, dass der echte Wallace den Sheriff tatsächlich umbrachte und vielleicht sogar wegen des Mordes an seiner Frau (vgl. Brondou); den Mord an Murran aber im Film sozusagen als den Startschuss für die Rebellion hinzustellen, bedeutet einen Kausalzusammenhang zu assumieren, ohne etwaige andere historische Beweggründe mitzubersichtigen. Zumal eben nicht einmal gänzlich gesichert ist, ob Wallace überhaupt verheiratet war und ob seine Frau umgebracht wurde.

Bezogen auf die Linearität der Ereigniskette werden die narrativen Eingriffe in die historischen Entwicklungen nach der Niederlage bei Falkirk noch eklatanter. Zum einen wird Wallaces Gang ins Exil – womöglich sogar nach Frankreich – der ganze fünf Jahre dauerte, vom Film praktisch überhaupt nicht thematisiert. Es wird lediglich angedeutet, dass er sich über einen undefinierten Zeitraum versteckt hält. Zum anderen wird im Film gezeigt, dass er eine Affäre mit Isabelle de France unterhält und mit ihr sogar ein Kind zeugt, obwohl Isabelle in Wirklichkeit zu diesem Zeitpunkt selbst noch ein Kind war (vgl. Innes). Diese gravierenden Eingriffe, die der organischen Entwicklung einer plausiblen historischen Entwicklung zuwiderlaufen, zeigen, dass die Filmverantwortlichen sich ein historisches Paralleluniversum erschaffen haben. Die Problematik dieses Paralleluniversums besteht nun darin, dass es sich über tatsächliche historische Zusammenhänge definiert und diese beinahe schon brachial zu einer linear-chronologischen Kausalitätskette zusammenfügt, welche die geschichtliche Grundlage völlig entstellt. Zuschauer*innen, die sich nicht weiter über die historiographisch gesicherten Zusammenhänge informieren, können hierdurch verleitet werden, diese Ereigniskette als tatsächlichen Gang der Dinge anzunehmen und damit in ihren Vorstellungen ein völlig falsches Bild der historischen Wahrheit der schottisch-englischen Geschichte zu

verorten – was dem Film auch vorgeworfen wird (vgl. Krossa). Die in 3. erwähnten Äußerungen Doles beweisen allein innerhalb unseres begrenzten Erkenntnisrahmens, dass verfälschte Darstellungen historischer Ereignisse wie sie in *Braveheart* vorkommen, dazu führen können, dass Rezipient*innen die historischen Begebenheiten völlig missinterpretieren.

Man könnte nun geneigt sein ins Feld führen, dass *Braveheart* vor einem Vierteljahrhundert produziert wurde und sich – gerade in der heutigen auf Political Correctness bedachten Zeit – mittlerweile sicherlich ein stärkerer Konsens bezüglich der Repräsentation historischer Zusammenhänge innerhalb des Mainstreams herauskristallisiert haben müsste. Betrachtet man aber beispielsweise die vor kurzem auf *Netflix* erschienene Neuverfilmung des Stoffs um die Thronbesteigung und den Frankreichfeldzug von Heinrich V., *The King* (2019), so wird man gewahr, dass sich eine einigermaßen faktentreue Herangehensweise anscheinend noch immer nicht flächendeckend im MSF durchgesetzt hat. Der Film erzählt wie der junge Hal widerwillig den englischen Thron besteigt und zu König Heinrich V. gekrönt wird, danach nach Frankreich übersetzt, die Schlacht von Azincourt gegen den Dauphin gewinnt, die Tochter des französischen Königs, Catherine de Valois, als dessen Friedensangebot zur Frau nimmt und wieder nach England zurückkehrt.⁷⁹ Die Erzählung folgt dabei in weiten Teilen den Darstellungen Shakespears (vgl. Bunyan) und nimmt sich auch sonst viele Freiheiten in der Darstellung der historischen Ereignisse. Genau hier liegt auch die Problematik. Der Film weist sich *nicht* als Adaption eines Theaterstücks oder als anderweitige Metaabhandlung der historischen Ereignisse aus, sondern präsentiert sich als regulärer Historienfilm.⁸⁰ Dabei folgt er derselben Logik, die hier bereits des Öfteren angesprochen wurde: Der Rückbezug zu wahren Ereignissen scheint als Erfolgsgarant für Mainstreamformate erachtet zu werden. Dass man in der Verwendung von Anleihen aus der Vergangenheit allerdings behutsam vorgehen sollte, wird auch von diesem Narrativ missachtet. Es wird ein linear-chronologischer Entwicklungszusammenhang erfunden, der die Dinge in völlig anderer Weise wiedergibt, als sie sich der aktuellen Faktenlage nach abgespielt haben. Um dies nachzuweisen, genügt es, sich erst ab Hals Krönung mit der Analyse der Ereigniskette zu beschäftigen. Das erste Ereignis, das am Anfang der Entwicklung steht, die letzten Endes in Heinrichs/Hals Invasion Frankreichs

⁷⁹ Heinrich V. erweist sich durch sein gesamtes Verhalten durch die vielen Krisen schlussendlich als ‚würdiger‘ König (siehe Prüfungsmotiv).

⁸⁰ Rezipient*innen, die mit Shakespeare vertraut sind, werden die Parallelen zwar erkennen, aber das ist hier nicht von Belang. Der Umstand, dass *The King* sich nicht als Shakespeareadaption ausweist, bedeutet in unserem Verständnis bereits wieder den Eintritt in die gefährliche Gemengelage zwischen Fiktion und historischer Realität, deren vermittelte Inhalte problematisch sind.

mündet, ist bereits Teil des forcierten und fiktiven Kausalzusammenhangs. Es handelt sich um einen angeblichen Affront, ausgelöst durch das Krönungsgeschenk des französischen Dauphins an Heinrich – einen Tennisball. Diese offensichtliche Beleidigung ist freie Erfindung und hätte, wäre sie wirklich geschehen, enorme Konsequenzen nach sich gezogen (vgl. Barker 69). Im Film hebt Heinrich diesen Fehdehandschuh aber nicht auf und kümmert sich stattdessen um andere Angelegenheiten seiner Regentschaft. Erst nachdem sein Berater Gascoigne ihm einen französischen Assassinen vorführt, der behauptet vom französischen König geschickt worden zu sein, um ihn zu töten, beginnt Heinrich die französische Bedrohung anzuerkennen. Nachdem auch noch zwei seiner Gefolgsleute von französischen Agenten kontaktiert werden und infolgedessen Heinrichs Führung bei Gascoigne in Frage stellen, sieht sich Heinrich gezwungen zu handeln. Er lässt die beiden hinrichten und erklärt Frankreich den Krieg. Danach stellt er eine Armee auf, setzt über, gewinnt die Schlacht bei Azincourt und lässt seinen Gegner, den Dauphin, noch auf dem Schlachtfeld töten. Der französische König ergibt sich und reicht ihm die Hand seiner Tochter als Friedensbesiegelung. Heinrich kehrt mit ihr nach England zurück.

Diese Ereignisreihe suggeriert einen linearen Kausalzusammenhang, der völlig haltlos ist. Die eklatanteste Faktenverdrehung ist hierbei die Behauptung, dass die Provokation von französischer Seite ausging und Heinrich gezwungenermaßen reagierte. Zwar wird am Ende des Films aufgedeckt, dass sämtliche der dem Krieg vorrausgegangenen französischen Bedrohungen von Gascoigne inszeniert wurden – wofür Heinrich diesen eigenhändig umbringt – und die französische Seite daher zu Unrecht attackiert wurde, Heinrich selbst wird aber dennoch in völlig anderem Licht dargestellt, als er sich in Wirklichkeit verhielt. So war der historische Heinrich seit seiner Thronbesteigung darauf fokussiert, französische Gebiete in seinen Besitz zu bringen, auf die er, seiner Meinung nach, rechtmäßigen Anspruch hatte (vgl. Ross; Barker 61-64). Hinzu kommt, dass Heinrich, noch während mit Frankreich diplomatische Verhandlungen geführt wurden, einige seiner Untergebenen informierte, dass er bereits entschlossen hatte, sein Recht gewaltsam einzufordern (vgl. Barker 70). Man könnte sich nun noch mit den Details der Darstellung des Feldzuges im Film beschäftigen, aber das ist hier gar nicht nötig. Allein die Tatsache, dass Heinrich direkt nach seinem Sieg bei Azincourt den französischen König konfrontiert, dieser kapituliert und Heinrich seine Tochter zur Frau gibt, reicht aus, um aufzuzeigen, mit welcher Gleichgültigkeit die geschichtliche Grundlage behandelt und die fiktive Ereigniskette weitergeführt wird. Man unterschlägt hier im Film ganze fünf Jahre, die der historische Heinrich noch Krieg führte, um schließlich 1420 den französischen Thron und Catherines Hand zugesprochen zu bekommen (vgl. Ross). Um noch einmal zusammenzufassen: Aus dem historischen Aggressor Heinrich V, der von Anfang an

vorhatte, sich die französischen Gebiete anzueignen und dafür verschiedenste diplomatische wie militärische Schachzüge vollführte, wird ein unfreiwillig kämpfender und zurückhaltender Monarch gemacht. Sämtliche der historischen diplomatischen Verhandlungen mit Frankreich vor dem Feldzug, in denen Heinrich seinen Gebietsanspruch deutlich machte, werden unter den Tisch fallen gelassen (vgl. Barker 66-70); stattdessen wird ein Mord- und Spionagekomplott seitens Frankreichs (bzw. Gascoignes) erfunden, das Heinrich zum Handeln zwingt. Schließlich wird der jahrelange Feldzug auf eine Schlacht zusammengekürzt und Heinrich fährt als Sieger zurück nach England.

Es ist nun wohl in einem Mainstreamspielfilm legitim – zumal, wenn er sich mit so weit zurückliegenden Ereignissen beschäftigt – unwichtige historische Details auszusparen und langwierige Abläufe zu raffern, damit ein Narrativ entwickelt werden kann, das die Rezipient*innen unterhält und sie nicht überfordert. Jedoch geht es über eine vertretbare Mainstreamverarbeitung hinaus, historische Personen komplett verfremdet darzustellen und an den Haaren herbeigezogene Begründungen zu verwenden, um einen linear-chronologischen Zeitzusammenhang zu konstruieren, der mit den historischen Erkenntnissen kaum noch übereinstimmt. Die Darstellung solcher forciertes, fiktiver Ereignisketten unterläuft das historiographische Verortungspotential wahrer Ereignisse in der kollektiven Vorstellung der Menschen, welches durch die tägliche Arbeit von Historiker*innen erschlossen wird. Als uninformierte*r und unreflektiert*er Zuschauer*in sieht man sich einen solchen Film an und denkt hinterher, dass der arme König Heinrich gezwungen wurde, mit einer Eroberungsarmee in Frankreich einzufallen (vgl. Samuel). Schließlich macht der Film keine Anstalten, darauf hinzuweisen, dass die Handlung in einem Paralleluniversum spielt, in dem Heinrich Pazifist ist. Zwar erkennt der/die geneigte Filmkritiker*in ohne Weiteres, dass es sich eher um eine Shakespeareadaption handelt, als um einen historisch authentischen Film.⁸¹ Dennoch muss man sich fragen, ob es in Ordnung ist, unwahre oder tendenziöse Behauptungen über historische Zusammenhänge zu verbreiten, nur weil seither einige Jahrhunderte ins Land gegangen sind. Auch schlagen solche Darstellungen in die Kerbe festgefahrener Vorstellungen über die Vergangenheit, die immer nur wieder die gleichen vorgefertigte Gedankenbausteine anderer wiederholen, ohne diese kritisch zu hinterfragen. Anstatt einen ausgewogenen Blick auf die Geschichte zu werfen und – auch filmisch – Möglichkeiten zu erörtern, wie sich historische Ereignisse eventuell entwickelt haben, werden Pauschalurteile wiederholt oder sogar – wie hier – propagandaähnliche Mantras verbreitet. Die Mähr vom englischen König, der aus

⁸¹ Siehe Crabtree; Nelson.

Selbstschutz Frankreich überfällt, ist keine spekulative Auseinandersetzung mit möglichen historischen Szenarien, sondern das Gegenteil, nämlich eine bewusste Verfälschung von bereits etablierten Fakten. Glücklicherweise gibt es jedoch in der Wissenschaft genügend progressive und objektive Denkanstöße, sodass das Entwicklungspotential möglicher historischer Zusammenhänge zumindest nur in den Vorstellungen des diesbezüglich uninformierten Publikums gefährdet ist.⁸²

Es können natürlich von einer kritischen Analyse mittelalterbezogener Historienfilme keine ähnlich politisch bzw. gesellschaftlich brisanten Aussagewerte erwartet werden wie von Analysen zu einem Themenkomplex ‚Zweiter Weltkrieg‘. Dennoch zeigt die Betrachtung der Filmbeispiele vor dem Hintergrund des Forschungsgegenstandes dieser Arbeit, dass man seitens eines Teils der Verantwortlichen im MSF immer noch gewillt ist, historische Fakten für narrative (oder sonstige) Zwecke stark zu verändern. Diese veränderten Darstellungen können durch die hohe Beliebtheit des Mittelalterfilmgenres dazu führen, dass das Geschichtsverständnis der Rezipient*innen und vielleicht sogar deren Vorstellungen von Landeskulturen, Nationalidentitäten usw. negativ beeinflusst werden. Hauptsächlich jedoch geht es in der Heranführung dieser Beispielgruppe und der Sichtbarmachung des Vorwurfs der Faktenverdrehung im MSF um die Schaffung einer hypothetischen Verständnisplattform, von der aus weitere Analyseansätze innerhalb der Arbeitsweisen filmischer Narrative geführt werden können. Dadurch, dass die Filminhalte dieses Genres so weit von tagespolitischen oder anderweitig heiklen zeithistorischen Bezugspunkten entfernt sind, ist der Blick frei auf den Sachverhalt der Faktenverdrehung und man kann dezidiert untersuchen, zu welchem Zweck die historischen Zusammenhänge so dargestellt werden, wie sie es werden. Es können so allgemeingültige Grundstrukturen apologetischer Argumente freigelegt werden, die implizieren, dass man die Vergangenheit (z.B. durch angebliche narrative Zwänge) verfälschen *muss*, denn, wie sich hier zeigt, werden selbst lang vergangene Ereignisse, die ohne Weiteres wahrheitsgemäß inszeniert werden könnten, dennoch verfälscht dargestellt. Wenn dies schon in einem so relativ unverfänglichen Genre geschieht, dann ist zu erwarten, dass in Teilen des MSF wohl erst recht nicht davor zurückgeschreckt wird, Dinge abzuändern, wenn es sich um Narrative handelt, die zu aktuellen heiklen Themen Bezugspunkte haben. Gerade wenn entsprechende Eingriffe in aktuellere Thematiken nur in Nuancen stattfinden, greifen breit gegliederte Analyseansätze, wie der unsrige, allerdings nur bedingt. Auf zeitaktuelle

⁸² Siehe Johnston; Glanz.

Manipulierungsmechanismen in den Unterhaltungsmedien muss dementsprechend mit gezielten und feindifferenzierten Analysemethoden eingegangen werden. Hier liegt schließlich häufig die Macht des filmischen Narrativs: In der Überzeugung durch Unterschwelligkeit, die sich aus dem sanften Beeinflussungspotential der häufigen Wiederholung (ideologisch) verwandter Inhalte ergibt. Wenn die Rezipient*innen jedoch auf diese Art der Beeinflussungsmechanismen bereits via Stellvertreteranalysen wie dieser sensibilisiert sind, dann besitzen sie auch die Fähigkeit zu erkennen, wie Diskurse strittiger Themen in anderen Filmen bzw. Unterhaltungsgenres ablaufen und wie dadurch ihre Verortung der Sachverhalte beeinflusst werden kann. Mittelalterhistorienfilme sind also in unserem Sinne per se weitestgehend irrelevant, stellen aber einen gut geeigneten Ansatzpunkt dar, um das Phänomen der kausalitäts- und linearitätsbezogenen Faktenverdrehung im Mainstream freizulegen.

4.3 Amerikas Blick nach Innen

In den vorangegangenen zwei Themengebieten haben wir analysiert, wie anachronistische Motive der Kategorien P1 und P2 sich innerhalb von bestimmten Narrativgruppen etablieren können. Hauptsächlich haben wir uns dabei darauf fokussiert, welchen Eindruck die jeweiligen Motive nach außen vermitteln können und welche übergeordneten Aussagen über die Verortung der jeweiligen Thematiken in Teilen des MSF und folglich auch in den Vorstellungskomplexen der Rezipient*innen getroffen werden können. Speziell in 4.2 haben wir uns damit beschäftigt, wie das strukturelle Beeinflussungspotential bezüglich P2 im Film erkannt und entschlüsselt werden kann, uns aber noch nicht weiter mit den Möglichkeiten beschäftigt, die die dadurch geschaffene Verständnisgrundlage bietet. Daher soll in diesem abschließenden Teil der Filmanalyse eine Beispielgruppe behandelt werden, über die die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit einer ganz spezifischen Thematik sichtbar gemacht werden kann. Hierbei werden wir auch das einzige Mal in dieser Arbeit unser Frageprinzip gezielt umkehren: Bisher haben wir solche Filmbeispiele untersucht, in denen anachronistische und tendenziöse Motive von vorne herein erkennbar sind und die eindeutig einen starken Einfluss auf das Narrativ haben; wir haben dann darauf geprüft, welche Ansichten der Filmverantwortlichen diese Motive nach außen widerspiegeln. Nun befragen wir auch weniger eindeutige, bzw. ambivalente Narrative innerhalb eines heterogenen Spektrums an Filmen, die sich alle mit dem gleichen übergeordneten Themenkomplex auseinandersetzen, auf ein fixes Set anachronistischer und tendenziöser Motive. Die Erkenntnis, ob sich vereinzelte oder alle der vorher ausgewählten Motive in den jeweiligen Narrativen wiederfinden wird begleitet von

einer Prüfung auf die spezifischen Motivationen bzw. Gründe für das Vorkommen oder das Nichtvorhandensein. Schlussendlich soll die breit angelegte Frage beantwortet werden, inwieweit sich ein konsensueller, gesellschaftlicher Wandel bezüglich einer Thematik auf die Darstellungsweisen im Mainstreamfilm auswirken kann und wie nachhaltig und tiefgreifend dieser Paradigmenwechsel innerhalb der perpetuierten Motive und Vorstellungen tatsächlich ist.

Der übergeordnete thematische Zusammenhang dieses Kapitels ist die Repräsentation der historischen indigenen Bevölkerung der heutigen USA und die Verarbeitung des Konflikts dieser Bevölkerungsgruppe mit den weißen Siedler*innen. Wir betrachten eine Auswahl von Filmen, die verteilt über die letzten 30 Jahre hinweg entstanden sind, und prüfen jeweils, ob sich anachronistische Motive ausfindig machen lassen. Die Erkenntnisse dieser Analyse sollen aufzeigen, inwiefern sich die Darstellung der historischen Ureinwohner*innen im MSF geändert hat. Da wir durch diese Analyse Einsichten erlangen wollen, die einen wirklichen Aktualitätsbezug haben, setzen wir den Zeitrahmen, aus dem wir die Filmproben erheben, anders, als man evtl. erwarten würde. Wir beginnen mit dem Revival des Revisionist Western in den 1990er Jahren und verzichten darauf, die Ära des klassischen Westerngenres zu untersuchen, da der Vergleich des Revisionist Western mit dem klassischen Western hinsichtlich der Darstellung der indigenen Bevölkerung zu einfach wäre und auch keine aktualitätsrelevanten Ergebnisse zu Tage fördern würde. Aufschlussreicher für einen Einblick, wie sich die aktuelle gesellschaftliche und filmindustrielle Wahrnehmung der indigenen Minderheit in den USA darstellt, ist wohl eher eine Untersuchung darüber, wie sich die filmische Verarbeitung der Repräsentation historischer Vertreter*innen dieser Volksgruppen sowie ihres Konfliktes mit den weißen Siedler*innen über die letzten 30 Jahre verändert hat. Das heißt, wir beginnen mit unserer Analyse an einem Punkt, da bereits seit geraumer Zeit in vielen entsprechenden Filmen der Anspruch vorhanden war, sich auf progressive Weise mit den komplexen gesellschaftlichen und moralischen Implikationen dieser Thematik auseinanderzusetzen. In unserer Analyse soll nun also geprüft werden, ob dieses Ziel in den ausgewählten Filmen nur scheinbar oder tatsächlich umgesetzt wurde, sprich ob man nur vorgab, sich der Thematik auf wirklich offene Weise zu widmen oder ob man es auch wirklich tat.

Wir stellen zwei Filme aus den frühen 1990er Jahren zwei aktuellen Filmen gegenüber. Falls bei den frühen Filmen trotz aller hehrer Ideale noch entsprechende anachronistische und tendenziöse Motive nachweisbar sind, kann aus der Gegenüberstellung mit den aktuellen

Filmen ermittelt werden, ob die gleichen Muster auch heute noch vorhanden sind. Falls die Motive in aktuellen Beispielen nicht mehr nachweisbar sind, lässt dies aufgrund der minimalen Beispielzahl zwar keine verlässlichen Schlüsse über einen Trend zu. Falls doch, zeigt dies allerdings an, dass sich trotz der Idee, man näherte sich dem Themenkomplex auf angemessene, objektive Weise, noch immer Spuren des von uns beschriebenen, anachronistischen Geschichtsbildes im MSF vorhanden sind. Um eine gleichbleibende Referenzebene bei der Gegenüberstellung der Filmbeispiele in der Auswertung zu gewährleisten, legen wir – wie erwähnt – bereits vorher die genauen Betrachtungspunkte bezüglich P1 und P2 fest: Hinsichtlich P1 erörtern wir die Perspektive, aus der die Narrative berichten um einen der integralsten Punkte bezüglich der Repräsentation der indigenen Kulturen zu ergründen. Nämlich, ob die filmische Auseinandersetzung mit diesen Menschen aus einer externen Perspektive geschieht oder aus einer Perspektive, die zumindest versucht, aus der Wahrnehmung dieser Menschen selbst zu berichten. Hieran angegliedert ist die Frage nach der ‚Stimme‘ der indigenen Figuren: Wir wollen herausfinden, ob sie ihre Gedanken, Gefühle, Anliegen etc. wirklich artikulieren oder ob sie grundsätzliche ‚stumm‘ bleiben. Zusätzlich zu dieser stereotypen Darstellung der stummen/schweigsamen Ureinwohner*innen prüfen wir auf weitere vorgegebene stereotype und schablonenhafte Rollenmuster und Darstellungsweisen, deren Vorhandensein pauschal-anachronistische Ansichten über diese Menschen perpetuieren: Die prinzipielle Einteilung der indigenen Figuren in ‚gut/edelmütig‘ und ‚böse/blutdürstig‘, bzw. ‚feindselig‘ und ‚friedlich‘ sowie die Darstellung als emotionslos und stoisch (vgl. Boyd 106ff; „Native American“; „Indigenous Actors“). Hinsichtlich der Darstellung weißer Figuren achten wir vor allem auf das Vorhandensein der ‚White Savior‘ Trope und der zugehörigen Inszenierung der nicht-indigenen Menschen als entweder gut oder böse (vgl. Sirota; Vera und Gordon ix, 1f). Bezogen auf P2 untersuchen wir, ob im jeweiligen Narrativ versucht wird, den komplexen und umfangreichen historischen Zusammenhang des Konfliktes der weißen Siedler*innen in den USA mit den indigenen Einwohner*innen über einen klassischen Mainstreamspannungsbogen auf eine vereinfachte Formel herunterzubrechen (Stichwort: linear-chronologischer Zeitzusammenhang, Ereignisketten) und den Zusammenhang womöglich gar zu lösen, sprich, zum Abschluss zu bringen.

Einer der erfolgreichsten Revisionist Western überhaupt und gleichzeitig einer der Filme, der die kritische Auseinandersetzung mit dem Konflikt zwischen weißen Siedler*innen und der indigenen Bevölkerung zurück in den öffentlichen Fokus brachte (vgl. Rosenberg), ist *Dances*

with Wolves (1990), weswegen wir in unserer Gegenüberstellung mit diesem Film beginnen und für unseren Betrachtungszeitrahmen mit 1990 den Anfangspunkt setzen. Man merkt dem Film die Ambitionen der Verantwortlichen an, eine differenzierte Perspektive auf die komplexe und heikle Thematik rund um die generelle Darstellung der historischen indigenen Bevölkerung der USA und den Konflikt mit den vordringenden weißen Siedler*innen zu entwerfen. Vor allem hinsichtlich einer authentisch wirkenden Repräsentation der indigenen Kulturen wurde bei der Produktion des Films viel Aufwand betrieben (vgl. Cubis). Die Frage ist nun, ob sich dieses Engagement auf die Leinwand übertragen hat, sprich, ob man eine einigermaßen objektive und differenzierte Repräsentation der historischen indigenen Bevölkerung (bzw. eines Teils davon) erreicht hat. Da wir uns nicht in einer Expert*innen- oder Insider*innenposition hinsichtlich der indigenen Bevölkerungsgruppen der USA befinden, ist es unsinnig, hier eine eigenständige Bewertung der Darstellung dieser Kulturen zu versuchen. Wir können nur eine externe Perspektive einnehmen und untersuchen, inwiefern Vertreter der vordefinierten stereotypen Tropen vorkommen und somit anachronistisch-pauschale Motive in der Darstellung dieser Menschen im Film perpetuieren. Der Nachweis solcher Motive würde anzeigen, dass noch Teilaspekte der früheren, nicht-indigenen Perspektive auf die Ureinwohner*innen innerhalb des filmischen Narrativs vorhanden sind, auch wenn dieses vorgibt, das exakte Gegenteil vermitteln zu wollen.

Der Umstand, dass wir Lt. Dunbar (Kevin Costner) benötigen, um uns die indigenen Figuren und deren Kultur näher zu bringen, macht klar, dass man seitens der Verantwortlichen nicht fähig und/oder bereit war, ausschließlich und direkt aus der Perspektive dieser Menschen selbst zu erzählen. Dunbar stellt eindeutig den Mittelpunkt zwischen den Zuschauer*innen und den Ureinwohnern*innen auf der Leinwand dar, indem er seine Erlebnisse – und damit auch die der Zuschauer*innen – immer wieder mit Einträgen in seinem Tagebuch kontextualisiert. Durch seine externe, uninformierte Sichtweise werden wir als Rezipient*innen automatisch in diese unwissende Rolle versetzt. Zwar wird im Narrativ diese Rolle Dunbars verwendet, um zwischen der Perspektive der Ureinwohner*innen und der der Rezipient*innen zu vermitteln, allerdings wird auch immer wieder mit dieser strengen Sicht von außen gebrochen. So werden, sobald die Gemeinschaft der Sioux, die in Dunbars Nachbarschaft ansässig ist, ins Narrativ eingeführt wird, auch immer wieder Dialogszenen gezeigt, die ausschließlich innerhalb der indigenen Gemeinschaft stattfinden. Wir haben es also nicht mit einer ausschließlich extern angesiedelten Sichtweise auf diese Kultur zu tun, sondern mit einem Narrativ, das gezielt auch die Perspektive mancher Ureinwohner*innen miteinbezieht. Nichtsdestoweniger bleibt die Erzählerrolle Dunbars durchwegs das narrative Hauptelement im

Film, das uns als Rezipient*innen erklärt, was wir sehen. Aus der Sicht Dunbars auf die benachbarte Sioux Gemeinschaft wird im Film auch versucht, klassische Vorurteile gegenüber den Ureinwohner*innen anzusprechen und zu eliminieren, indem er erkennt, dass diese Menschen keineswegs alle unzivilisiert, wild und unberechenbar sind. So werden den Rezipient*innen die Sioux als grundsätzlich friedfertig vorgestellt, auch wenn es einzelne junge Krieger gibt, die zunächst stellenweise auch feindselige Anwandlungen gegenüber Dunbar zeigen. Zusätzlich erfährt Dunbar recht am Anfang seiner Bekanntschaft mit den Sioux, dass diese eine Gruppe weißer Siedler*innen umgebracht haben. Dunbar ist über diese Tatsache zwar bestürzt, hat aber einen durchaus differenzierten Blick auf die Situation, weil er erkennt, dass dies nicht grundlos geschah. Die Siedler*innen hatten zuvor eine große Zahl der ohnehin schon seltener gewordenen Büffel der Prärie erlegt, nur um deren Felle und Zungen zu verwerten. Hier wird den Zuschauer*innen also der Versuch einer nicht-pauschalen Sicht auf die indigenen Menschen bezüglich der klassischen Rollenbilder ‚ausschließlich aggressiv / ausschließlich gutmütig‘ vermittelt. Dennoch bleibt der Gesamteindruck der Sioux Gemeinde grundsätzlich bei ‚gutmütig‘, denn es wird ein triftiger Grund für die Aggression gegenüber den Weißen präsentiert; man sieht sich also anscheinend gezwungen, Feindseligkeit gegenüber den Weißen zu begründen, obwohl diese eigentlich so oder so die Eindringlinge sind.

Diese Bewertung der Sioux als gutmütig ändert sich auch nicht innerhalb der Darstellung des Konfliktes mit den verfeindeten Pawnee. Diese nehmen im Narrativ eindeutig die Rolle des unprovokierten, gewalttätigen Aggressors ein. Schon kurz nachdem Dunbar seinen Posten in der Prärie bezogen hat, wird gezeigt, wie eine kleine Gruppe der Pawnee Dunbars vormaligen Begleiter angreift und tötet, ohne dass von ihm Gefahr ausgegangen wäre. Auch wird die Feindschaft zwischen Pawnee und Sioux nicht erläutert, man bekommt immer nur wieder zu hören, dass die Pawnee den Sioux viel Leid angetan hätten. Hinzu kommt eine Rückblende, die veranschaulicht, wie die Weiße Stands With a Fist als kleines Kind zu den Sioux gekommen ist, an die sie sich mittlerweile vollkommen assimiliert hat. In der Rückblende sehen wir ebenfalls, wie die Pawnee unprovokiert die ganze Familie des damals noch Christine heißenden Kindes auslöschen. Aggressives Verhalten seitens der Sioux ist grundsätzlich immer begründet, entweder verteidigen sie sich gegen die Pawnee, rächen die sinnlos getöteten Büffel oder befreien Dunbar aus der Gefangenschaft durch die US-Armee. Ansonsten äußert sich eine aggressive oder feindselige Haltung ihrerseits maximal in verbaler Form oder im Stehlen von Pferden. Das bedeutet, man verlässt sich innerhalb des Narrativs auf eine deutlich simpel angelegte Dichotomie zwischen ‚friedlichen‘ und ‚feindseligen‘ Ureinwohner*innen: Auch wenn die Gemeinschaft der Sioux nicht völlig gewaltlos agiert und – aus gemäßigter Sicht –

mit der Tötung der Siedler die die Büffel erlegt haben, evtl. sogar überzogen reagiert, werden sie dennoch als grundsätzlich gutmütig und besonnen dargestellt. Die Seite der Pawnee hingegen kommt überhaupt nicht zu Wort. Ihr aggressives Verhalten wird in keinsten Weise kontextualisiert, sodass sie die klassische Antagonistenrolle besetzen und der Erwartungshorizont der Rezipient*innen bezüglich vorgegebener Rollenbilder nicht überstrapaziert wird. Zwar mag dieser Schritt hinsichtlich eines Mainstreamnarrativs nachvollziehbar sein – vor allem da man in *Dances* offensichtlich bestrebt war, ein wohlwollendes Bild der Sioux zu zeichnen – allerdings bedeutet er das Gegenteil einer objektiven Darstellung. Ein wirklich differenzierter Blick auf die komplexen indigenen Bevölkerungsgruppen dieser Zeit und ihre Verhältnisse untereinander hätte die beiden Stämme nicht in reine Aggressor*innen und Opfer/Verteidiger*innen unterteilt. Gleiches gilt im Übrigen für die Darstellung der weißen Siedler*innen und der US-Armee. Mit Ausnahme des jungen Lt. Elgin, der sich bei Dunbars Gefangennahme durch die US-Armee überlegt und behutsam vorgehend zeigt, werden die weißen Soldaten ausnahmslos als unüberlegt handelnde, verrohte und unmenschliche Charaktere gezeigt, die auf alles schießen, was sich bewegt und weder ein Verständnis für das Land, noch für die Menschen haben, die dort ansässig sind. Auch wenn der Entschluss, die aggressiv vorgehende Siedlungspolitik der weißen Amerikaner*innen im Grenzgebiet durch diese Darstellungsweise nachzuempfinden verständlich ist, handelt es sich dennoch klar um ein Pauschalurteil.

Dunbar kommt, als Ausnahmevertreter der weißen Siedler*innen, die Rolle des Beschützers der Sioux Gemeinschaft zu. So ist er es, der die Sioux auf die lange erwartete Büffelherde aufmerksam macht, was die Gemeinde mit den dringend benötigten Wintervorräten versorgt. Auch stellt er das Waffenarsenal des Armeepostens zur Verfügung und verhilft den Sioux dadurch zum Kontersieg über die Pawnee-Kriegspartei. Man kann nun argumentieren, dass es sich bei seiner Rolle um eine klassische ‚White Savior‘ Konstruktion handelt – und bis zu einem gewissen Grad ist dieser Vorwand sicherlich berechtigt; dennoch muss man diese Bewertung dahingehend eingrenzen, dass Dunbar keine finale Rettung der Sioux aus dem Hut zaubert. Er bietet grundsätzlich mehr seine Unterstützung an, als dass er ‚rettet‘, und hilft bei der Lösung von Problemen der Gemeinschaft, die diese auch selbst hätte umsetzen können (wenn auch sicherlich unter wesentlich größeren Entbehungen). In Dunbar haben wir also eine überhöhte Heldenfigur, die für die Entwicklung des Narrativs unabdingbar ist, allerdings findet diese

Verortung als Held in abgeschwächter Form (verglichen mit beispielsweise Tom Hanks‘ William Wallace) statt.⁸³

Diese bedingte White-Savior-Konstruktion Dunbars bildet zwar den Abschluss unserer Prüfung auf P1, gehört allerdings auch bereits zur Kategorie P2, da sich über diesen integralen Punkt auch einer der Kausalzusammenhänge des Films ergibt: Dunbar kommt ins Gebiet der Sioux, sorgt für deren Versorgung im Winter, verhilft ihnen zum Sieg über die Pawnee und setzt sie über die Gefahr durch die anrückende US-Armee und die weißen Siedler*innen in Kenntnis. Wie bereits angedeutet, bedeuten all diese Entwicklungsschritte zwar eine Kausalitätskette in unserem Sinne, allerdings haben wir es nicht mit einer stark überzeichneten Handlungsentwicklung zu tun, die einen wesentlich komplexeren Sachverhalt für das filmische Narrativ zwangsmäßig vereinfacht. Der simple Aufbau dieses Kausalzusammenhangs stellt die Schicksale der dargestellten Menschen(-gruppen) dar und löst durch seine Erzählung nicht den komplexen historischen Hintergrund der Vertreibung und Dezimierung der indigenen Bevölkerungsgruppen durch die weißen Siedler*innen in simplen Erklärungsmodellen auf. Die Geschichte Dunbars und der Sioux Gemeinschaft kann insgesamt als symbolische Beschreibung einer zum Scheitern verurteilten Kontaktaufnahme aufgeschlossener nicht-indigener Menschen mit der indigenen Bevölkerung gewertet werden. Das zeigt sich darin, dass Dunbars titelgebender, indigener Name die ‚verschriftlichte‘ Form einer im Film bildlichen Metapher ist: Dunbar tanzt wirklich mit einem Wolf, welcher – zugegebenermaßen recht plakativ – sinnbildhaft als Vehikel für die Kontaktaufnahme des Geistes dieser ‚fremden Welt‘ mit dem offenen Geist des Neuankömmlings steht. Daher sicherlich auch die Entscheidung, den Wolf so übertrieben zutraulich und beinahe schon menschlich darzustellen und ihn schließlich von den abgestumpften US-Soldaten erschießen zu lassen: Dieser Archetypus der weißen Siedler*innen verbaut sich selbst jedwede Chance, mit der Ursprünglichkeit des Landes in einen tiefgründigen, spirituellen Kontakt zu treten. Die Metapher der Verbundenheit mit dem Geist des Landes ist auch der Grundstein für die zweite offensichtliche Kausalkonstruktion im Film: Der ursprünglich genauso unwissende und naive Weiße Dunbar kommt ins Grenzland und ‚findet sich selbst‘, wird Teil des spirituell- und alltagsbezogen ganzheitlichen Lebenskosmos der Ureinwohner*innen.⁸⁴ Dies ist sicherlich die plakativere und forciertere der beiden beschriebenen Kausalkonstruktionen. Innerhalb eines knappen Jahres soll aus einem weißen Eindringling ein vollwertig integrierter Angehöriger der Sioux werden, der deren

⁸³ Im Übrigen scheint in der Entwicklung Dunbars‘ Charakters vom US-Soldaten zum noblen Mitstreiter der Ureinwohner*innen erneut das Prüfungsmotiv auf.

⁸⁴ Siehe hierzu Baird.

Sprache, Gedankenwelt und Lebensweise fast völlig adaptiert hat. Auch wenn wir uns hüten wollen, ein Febvre'sches Urteil zu treffen, das einem solchen Szenario grundsätzlich jedwedes historisches Existenzrecht und Entwicklungspotential entzieht, muss man die Konstruiertheit dieser Storyline betonen. Trotz aller offensichtlichen Zugeständnisse an ein Mainstreamnarrativ im Aufbau der Geschichte ergibt sich jedoch trotzdem kein geschlossener Handlungsbogen. Dunbars Kontakt zu den Sioux ändert nichts Grundsätzliches an deren Situation und die Zuschauer*innen werden auch nicht mit einem klassischen Happy End entlassen, sondern dem Gegenteil: Die direkte Situation rund um Dunbar, Stands with a Fist und die Sioux Gemeinschaft bleibt offen. Nachdem Dunbar und Stands with a Fist die Gemeinschaft verlassen haben und letztere ihr Winterquartier verlegt hat, endet der Film; hinsichtlich des generellen Schicksals der Sioux wird noch ein drastischeres Zeichen gesetzt, indem kurz vor den Credits ein Text eingeblendet wird, der die völlige Unterwerfung der letzten freien Sioux unter die weiße Herrschaft nur 13 Jahre später schildert.

Zusammengefasst kann man nach der Analyse hinsichtlich unseres vorgegebenen Sets an anachronistischen Parametern bezüglich P1 und P2 sagen, dass es sich bei *Dances* definitiv nicht um einen Film handelt, der frei von mainstream-typischen Hilfskonstruktionen innerhalb des narrativen Aufbaus ist. Dennoch kann man dem Film keinen durchgängig anachronistischen Aufbau unterstellen. In der Prüfung auf unsere Parameter wird ersichtlich, dass versucht wurde, viele der – von uns als ‚anachronistische Motive‘ markierten – Fallstricke klassischer Mainstreamerzählungen zu umgehen, die den Rezipient*innen bei deren Verortung der historischen Zusammenhänge falsche Dienste erweisen würden. Man versucht, die historische indigene Bevölkerung hier nicht in klassischen Rollenbilder zu inszenieren und ihr Leben authentisch wiederzugeben, was jedoch nur zum Teil gelingt.⁸⁵ Auch versucht man, sich nicht vor der historischen Schuld der weißen Siedler*innen wegzuducken, und übernimmt die Verantwortung dieses Filmgenres, den historischen Konflikt zwischen weißen Siedler*innen und der indigenen Bevölkerung kritisch zu thematisieren. Dabei verlässt man sich allerdings auf eine klassische Schwarz-Weiß-Darstellung der Konfliktparteien, was nicht nur eine anachronistische Pauschalisierung in unserer Nomenklatur bedeutet, sondern auch die eigentlich bezweckte Aussagekraft untergräbt.

⁸⁵ Siehe Darstellung der Pawnee.

Ein weiterer thematisch verwandter und bekannter Film der frühen 1990er Jahre ist Michael Manns Filmadaption *The Last of the Mohicans* (1992) des gleichnamigen historischen Romans von James Fenimore Cooper von 1826. Auch dieses Narrativ thematisiert das historische Schicksal der Vertreibung und Dezimierung der indigenen Bevölkerung. Die Vermittlung bzw. Kontextualisierung der indigenen Lebensweise übernimmt die Figur des Nathaniel ‚Hawkeye‘ Poe (Daniel Day-Lewis). Er ist der weiße Adoptivsohn Chingachgooks, welcher, zusammen mit seinem leiblichen Sohn Uncas die letzten noch lebenden Angehörigen des Stammes der Mohikaner⁸⁶ ausmacht. Auch wenn die Dinge größtenteils aus der Position der Britin Cora berichtet werden, ist es Hawkeye, der ihr – und damit uns – die Dinge erklärt, die sie aufgrund ihrer europäischen Herkunft nicht versteht. Dabei handelt es sich hauptsächlich um die Kontextualisierung des Verhaltens der zwei Mohikaner und der feindlichen indigenen Krieger. Das Erläutern des Verhaltens der Mohikaner ist auch notwendig, denn sowohl die Figur Chingachgooks als auch die Uncas‘ entsprechen der Trope der ‚Stummen Ureinwohner*innen‘. Beide sprechen äußerst selten und lassen auch über ihre Mienen keine Gefühlsregungen nach außen dringen. Daher ist es Hawkeye, der ihr Verhalten (z.B. beim Vermeiden von Spuren) für die uninformierte und naive Cora, bzw. das Filmpublikum, ‚übersetzt‘. Auch sonst lassen sich die Charaktere der beiden Mohikaner eher über Tropen bzw. Stereotypen aufschlüsseln, da sie ansonsten – dank ihrer wenig abwechslungsreichen Handlungen (Laufen, Spurenlesen, Kämpfen) und ihrer Verschwiegenheit – wenig Angriffsfläche bieten. So stellen die beiden zusätzlich die Verkörperung der Trope der ‚Edlen Wilden‘ dar. Sie setzen sich selbstlos für die beiden hilflosen Schwestern Cora und Alice ein und retten diese zusammen mit Hawkeye mehrmals vor Angriffen der Huronen unter Magua. Dabei haben beide ursprünglich – genau wie Hawkeye – keine ersichtliche Motivation für diese Taten, außer Altruismus. Später stellt sich heraus, dass Hawkeye und Uncas sich in jeweils eine der Schwestern verliebt haben, aber das ist nicht von Anfang an so. So leer wie die beiden Charaktere konstruiert sind, so rein sind auch ihre spärlich angesiedelten Handlungsmotive.

Magua,⁸⁷ der – mit Ausnahme des Dorfweisen – der einzige Hurone ist, der zur Sprache kommt, stellt das diametrale Gegenteil zu den Mohikanern dar: Er ist hinterhältig, aggressiv und durchtrieben von Hass. Im Verlaufe des Films wird erklärt, warum er den Briten – allen voran Colonel Monroe und seinen Töchtern (Cora und Alice) – mit so viel Hass begegnet:

⁸⁶ Da es sich hierbei um eine Stammesbezeichnung handelt, wird nicht gegendert.

⁸⁷ Wes Studi wird von Hollywood eindeutig auf die Rolle des antagonistischen/gefährlichen Ureinwohners festgelegt. Er spielte auch in *Dances* den blutdürstigen Anführer der Pawnee-Krieger, sowie Yellow Hawk im Film *Hostiles* (2017), der im Folgenden noch analysiert wird.

Monroe war für einen Überfall auf Maguas Dorf verantwortlich, bei dem dessen Kinder starben und er in die Sklaverei geriet, woraufhin seine Frau einen anderen heiratete. Trotz dieser nachvollziehbaren Beweggründe übersteigt die Brutalität und Rücksichtslosigkeit seiner Handlungen einen rechtfertigbaren Rahmen. Er hintergeht Verbündete und bringt gnadenlos jede*n um, der/die ihm im Weg zu seinem Ziel steht: Er will Colonel Monroe bei lebendigem Leibe das Herz herauschneiden und seine Töchter töten, damit die Blutlinie Monroes vollständig ausgelöscht ist. Wie erwähnt ist der Dorfweise der Huronen der einzige Vertreter dieses Stammes im Film, der außer Magua zu Wort kommt, und gleichzeitig der einzige in Ansätzen differenzierte indigene Charakter des Films. Als die Kriegspartei der Huronen mit ihren Gefangenen – dem britischen Offizier Heyward und den beiden Schwestern Cora und Alice – im heimatlichen Dorf ankommen, führt Magua dem weisen Mann seine Kriegsbeute vor und teilt mit ihm und der restlichen Dorfgemeinschaft seine Zukunftspläne bezüglich der Expansion des Stammesgebietes und des Kampfes gegen die immer zahlreicher werdenden weißen Siedler*innen. Der Älteste – Sachem – ist zunächst angetan von Maguas Kriegserfolg, nimmt aber im Laufe des Gesprächs mit Magua und dem mittlerweile dazugestoßenen Hawkeye eine ambivalente Rolle ein. Er stellt ein Sprachrohr der historischen indigenen Bevölkerung dar, welche, seit die weißen Siedler*innen immer weiter vordringen, vor der Frage steht, wie sie sich verhalten soll, um unbeschadet ihrer Lebensweise nachgehen zu können. Diese Gedanken äußert er, während Hawkeye versucht, ihn und die übrigen Huronen davon zu überzeugen, die drei – bzw. mit ihm selbst nun vier – Gefangenen nicht zu töten. Die Entscheidung des Sachem spiegelt – eine absolute Ausnahme in unserer bisherigen Analyse in dieser Beispielgruppe – eine Haltung wider, die nicht dem konventionellen, westlichen Verständnis von Gerechtigkeit entspricht: Statt den britischen Offizier Heyward gegen Lösegeld freizulassen und die Töchter Munros zu verbrennen, entscheidet Sachem, dass nur Cora verbrannt und ihre Schwester Alice als Braut an Magua gehen soll. Dadurch seien sowohl Maguas getötete Kinder gesühnt, als auch seine und die Blutlinie Munros fortgeführt (Nachkommen mit Alice vorausgesetzt). Duncan solle ohne Lösegeld zurück an die britische Seite gehen, damit diese besänftigt sei.⁸⁸ Ob diese Entscheidung authentisch für einen historischen geistigen Führer der Huronen ist oder nicht, können wir an dieser Stelle nicht beurteilen. Allerdings steht fest, dass es sich mit dieser narrativen Entscheidung um das geglückte Vermeiden des Abrutschens in ein westliches Moralitätskonzept handelt, welches auf dem dualistischen Prinzip von ‚gut‘ und ‚böse‘, bzw. ‚richtig‘ und ‚falsch‘ fußt. Sämtliche der

⁸⁸ Der Handlungsverlauf führt dazu, dass Duncan sich im Feuer opfert und die beiden Schwestern verschont werden.

übrigen Huronen erinnern in ihrer Schemenhaftigkeit an unsere vorherigen Beobachtungen über deutsche Soldaten im Mainstream Film.⁸⁹ Außer finsternen Blicken, Geschrei und Kampfhandlungen ist von ihnen nichts zu erwarten. In unserer Analyse der Darstellung der indigenen Figuren bezüglich der Kategorie P1 zeigt sich also erneut eine dichotomische Aufteilung der Ureinwohner*innen in ‚feindselig‘ und ‚gutmütig‘, wenn auch mit einigen Konzessionen. Hinzu kommen stereotype Tropen und Motive (Schweigsamkeit/emotionsloses Äußeres/ Edelmut Chingachgooks und Uncas‘; Blutdurst/Wildheit Maguas). Die Mohikaner haben im Grunde keine eigene Stimme und sind lediglich leere Vehikel, die den Plot vorantreiben.⁹⁰

Von einer klassischen ‚White-Savior‘ Konstruktion kann man innerhalb dieses Narrativs eigentlich nicht sprechen (Duncan opfert sich zwar, aber für die ebenfalls weiße Cora). Wenn, dann ist eher das Gegenteil der Fall: Die ‚edlen‘ Ureinwohner Chingachgook und Uncas und der ethnische Grenzgänger Hawkeye sind die rettenden und beschützenden Figuren.⁹¹ Bezüglich P2 bleibt zu etwaigen Kausalketten wenig zu analysieren, da die Handlung den komplexen historischen Zusammenhang des Genozids an den indigenen Völkern nicht auf einen simplen linear-chronologischen Zeitzusammenhang eindampft und den Konflikt zwischen den weißen Siedler*innen und den indigenen Völkern der USA ungelöst lässt. Es gibt zwar einen klassischen Spannungsbogen innerhalb der Haupthandlung (Verlieren, Finden, Retten, Trauern), allerdings gibt es weder für die Hauptfiguren noch bezüglich des Schicksals der historischen Ureinwohner*innen ein Happy End und auch sonst wird uns kein simpler Abschluss für die komplexe Problematik aufgezwungen. Wie in *Dances* bleiben die Rezipient*innen mit dem Wissen zurück, dass die Zukunft der historischen Ureinwohner*innen sich genau so düster entwickeln wird, wie es der Sachem bereits vorausgesehen hat. Der letzte lebende Angehörige des fiktiven Stamms der Mohikaner, Chingachgook, steht am Ende des Films sinnbildlich für den tatsächlichen historischen Niedergang der indigenen Kulturen aufgrund der aggressiven Expansion der weißen Siedler*innen.

Insgesamt ergibt die Prüfung auf unsere Anachronismusparameter, dass es sich bei *The Last* um ein deutlich schablonenhafteres Narrativ handelt als bei *Dances*.⁹² Auch wenn hier

⁸⁹ Siehe 4.1.

⁹⁰ Chingachgook äußert nur am Ende des Films seine Trauer über den Tod seines Sohnes Uncas und damit über das Aussterben seines Volkes.

⁹¹ Hawkeye ist zwar ethnisch gesehen keinem indigenen Volk zugehörig, hat aber bereits vor langem eine ähnliche spirituell-lebenspraktische Transformation durchgemacht, wie Dunbar in *Dances* und lässt sich deshalb hier nicht wirklich der Trope des ‚White Saviors‘ zuordnen.

⁹² Inwieweit dies auch in der Buchvorlage begründet liegt, ist eine andere Frage.

ebenfalls Ansätze erkennbar sind, einen differenzierten Blick auf den komplexen Konflikt zwischen (historischen) indigenen und nicht-indigenen Amerikaner*innen zu werfen, ist erkennbar, dass in der Darstellung der Ureinwohner*innen noch mehr auf klassische Rollenbilder zurückgegriffen wurde als im vorherigen Beispielfilm. Auch wenn es begründbare Motivationen für einige der Handlungen der indigenen Figuren sowie manche komplexere Charakterstruktur im Narrativ gibt, sind die meisten der Darstellungen dieser Menschen dennoch formelhaft. Zudem liegt der Hauptfokus auf Hawkeye und Cora, was dazu führt, dass das Handeln und Denken der indigenen Figuren, zusammengenommen betrachtet, das dekorative Beiwerk für die Liebesgeschichte zweier (nominell) weißer Figuren bildet. Auch wenn Hawkeye nicht wirklich zu der Seite der weißen Siedler gezählt werden kann, bilden also erneut nicht-indigene Belange den Mittelpunkt einer Geschichte, die auf den ersten Blick so wirkt, als befasse sie sich mit den Interessen der (historischen) indigenen Bevölkerung.

Nachdem wir uns nun mit zwei Filmexemplaren beschäftigt haben, die am Anfang einer Entwicklung innerhalb der Mainstreamfilmproduktion stehen, welche die kritische Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex des Konflikts zwischen der historischen indigenen und nicht-indigenen Bevölkerung der USA zurück in den Fokus der Öffentlichkeit brachte, wollen wir nun auf zwei aktuelle Filme blicken, die sich der Thematik widmen. Wir gehen dabei mit der selben Parameterauswahl bezüglich P1 und P2 vor wie bei den vorherigen beiden Beispielen, um so herauszuarbeiten, ob innerhalb der bereits kritischen und teilweise differenzierten Herangehensweise an dieses Thema noch Steigerungen hinsichtlich einer wirklich objektiven und differenzierten narrativen Verarbeitung stattgefunden haben, oder ob man die gleichen anachronistischen Muster noch immer nachweisen kann.

Anschließend an die Analyse von *The Last* wollen wir daher nun *The Revenant* (2015) genauer betrachten und bleiben somit hinsichtlich der narrativen Ästhetik beim ‚Frontier-Film‘. Die Geschichte ist eine weitere Adaption einer historischen (bzw. legendären) Vorlage, nämlich der Überlebensgeschichte des Trappers Hugh Glass.⁹³ Auch wenn die Handlung sich hauptsächlich mit dem Überlebenskampf Glass‘ und seinem anschließenden Rachezug beschäftigt (Prüfungsmotiv), wird der Konflikt zwischen weißen Siedler*innen/ bzw. Entdeckern und Ureinwohner*innen immer wieder thematisiert. Wieder einmal haben wir es bei Glass mit

⁹³ Siehe hierzu Bucklin.

einem ‚Eingeweihten‘ zu tun: Er spricht die Sprache der Pawnee und hat einen Sohn, dessen Mutter Angehörige dieses Stammes war. Glass ist das Zentrum der Narrative, die Handlung wird zum allergrößten Teil aus seiner Perspektive wiedergegeben. Da wir ihn hauptsächlich dabei beobachten, wie er auf sich gestellt, schwer verletzt in der Wildnis ums Überleben kämpft und dabei äußerst selten spricht (bzw. ‚laut‘ denkt), erhalten wir wesentlich weniger Kontextualisierung der kulturspezifischen Hintergründe als in den vorherigen Filmbeispielen, in denen die jeweilige vermittelnde Figur dem Publikum die indigenen Handlungsweisen näher bringt. Alles, was wir zu Anfang über seine persönlichen Hintergrund und seine Beziehung zu den Pawnee erfahren, ist dass er offensichtlich mit einer mittlerweile verstorbenen Frau dieser indigenen Kultur liiert war, mit ihr einen Sohn hat, und das Dorf in dem die Familie lebte, von US-Soldaten zerstört wurde (Rückblende). Neben den Pawnee wird im Film noch eine weitere indigene Kultur dargestellt, die Arikara. Eine Kriegspartei dieser Volksgruppe nimmt im Verlauf der Handlung – neben Fitzgerald, der Glass schwer verwundet im Stich lässt und seinen Sohn tötet – die Rolle der Gegenspieler ein. Die Arikara greifen am Anfang des Films die ursprüngliche Expeditions- bzw. Jägergruppe um Glass an und verfolgen diesen im weiteren Verlauf seiner Odyssee.

Gleich zu Beginn wird aus Sicht der Arikara erläutert, warum sie die Gruppe angegriffen haben: Sie sind auf der Suche nach der von Weißen entführten Tochter des Häuptlings. Auch wenn die Arikara mit äußerster Gewalt vorgehen, ist ihr Verhalten also nicht durch Willkür gekennzeichnet (P1). Ebenfalls werden sie nicht stumm und ‚emotionslos‘ dargestellt. In einem späteren Streitgespräch mit französischen Trappern offenbart der Häuptling der Arikara seine negativen Gefühle gegenüber den Weißen, die seinem Volk „alles gestohlen“ haben, das Land, die Tiere und nun auch noch seine Tochter (00:33:00). Trotz dieses offensichtlichen Hasses gegenüber den Weißen handeln die Arikara nach ihrem eigenen Ehrenkodex. So verschonen sie Glass am Ende des Films, nachdem sie ihn die ganze Zeit über angegriffen haben, weil er die Tochter des Häuptlings aus der Gefangennahme durch die erwähnten französischen Trapper befreit hat. Dass es sich hierbei *nicht* um eine Entscheidung handelt, die durch eine generelle Besänftigung der Arikarakriegspartei bedingt ist, zeigt sich gleich darauf: Glass überlässt den schwer verwundeten Fitzgerald, den er eben noch töten wollte, der Gnade der Arikara – und gibt somit die Entscheidung über die Sühnung des Mordes an seinem Sohn in göttliche Hände – welche diesen prompt töten. Der relevante Punkt hierbei ist, dass – zumindest erfahren wir nichts Gegenteiliges – die Arikara keine direkte Motivation haben, Fitzgerald zu töten, und es dennoch tun. Glass wiederum verschonen sie, helfen dem verwundeten und in der lebensfeindlichen Umgebung auf sich gestellten Mann aber auch nicht weiter. Das legt den

Verdacht nahe, dass sie Glass ebenfalls getötet hätten, hätte er nicht die Tochter des Häuptlings befreit. Der Umstand, dass die Arikara den Amerikanern gegenüber noch immer feindlich gesinnt sind, obwohl mittlerweile klar ist, dass die Franzosen verantwortlich für das Kidnapping waren, eröffnet eine weitere Ebene des komplexen Parteienkonflikts, der nicht über simple Konzepte von ‚Freund‘ und ‚Feind‘ aufgeschlüsselt wird.

Außer durch Glass‘ Sohn werden die Pawnee noch durch einen weiteren Vertreter repräsentiert. Auf seinem beschwerlichen Weg zurück in die Zivilisation begegnet der vom Grizzly verwundete Glass einem einzelnen Pawneeangehörigen, der ihn mit Nahrung versorgt und an seinem Lagerplatz übernachten lässt. Am nächsten Tag unterhalten sich die Männer über das jeweilige Schicksal des anderen. Wir erfahren, dass auch der Pawnee-Mann trauert, da seine Familie von Sioux getötet wurde; die Entscheidung über Rache läge aber in den Händen des Schöpfers/der Schöpferin – eine Herangehensweise, die Glass, wie eben erwähnt, schlussendlich adaptiert. Der Pawnee-Mann ist also ebenfalls weder gefühlslos noch stumm. Er berichtet von sich aus über seine Trauer und hilft Glass ohne Gegenleistung. Sein Charakter ist aber noch komplexer: So sieht man ihn und Glass in einer Szene, wie sie, während sie rasten, wie Kinder mit der Zunge Schneeflocken auffangen und dabei offensichtlich Freude empfinden und sich untereinander auf einer tieferen Ebene näherkommen. Dies zeigt ebenfalls an, dass ein klassisch westliches Konzept von ‚Trauer‘ hier nicht greift. Zwar trauern beide sehr, erkennen aber in ihrer Verbundenheit mit der Welt dennoch das Gute im anderen und die Schönheit des Moments. Spätestens hier erkennt man als Zuseher*in auch, dass Glass durch sein gesamtes Verhalten ebenso eher als ethnischer Grenzgänger, denn als eindeutig ‚weißer‘ Charakter einzuordnen ist. Schließlich sichert der Pawnee-Mann Glass das Überleben, indem er dessen nekrotische Wunden mit Kräutern bestreicht und ihn in einer improvisierten Schwitzhütte zurücklässt. Zusammengefasst kann man der Darstellung der indigenen Figuren also keine eindeutige Dichotomie zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ nachsagen. Zwar sind die Arikara tendenziell feindselig, aber sie haben berechtigte Gründe dazu; zudem zeichnen sie sich – anders als beispielsweise Maguas Kriegspartei in *Dances* – nicht durch unstillbaren Blutdurst aus. Auch werden die Ureinwohner*innen nicht durch klassische Hollywood-Tropen illustriert. Weder sind sie permanent schweigende noch ausschließlich kriegerische Figuren und zeigen auch offen ihre Emotionen wie Hass, Trauer und Freude. Die Darstellung der nicht-indigenen Menschen im Film fällt dagegen eindeutig negativ aus. Mit wenigen Ausnahmen (Glass, Bridger) zeigen sie gegenüber den Ureinwohner*innen keinen Respekt und behandeln diese schlecht. Auch untereinander verhalten sie sich verschlagen und trügerisch. Es wird offensichtlich, dass durch *The Revenant* das Sentiment vermittelt wird, dass der Landraub, die

extreme Ausbeutung der Natur und der menschenverachtende Umgang mit den Ureinwohner*innen nur von einem Typ Mensch begangen werden konnte, der durch und durch gewissenlos, brutal und verachtungswürdig ist. Dies erreicht man jedoch, ohne gleichzeitig die indigene Bevölkerung in pauschal formulierten, positiven Klischees darzustellen. Die Figuren werden nicht als pure Manifestationen westlicher Konzepte von ‚gut‘ und ‚böse‘ inszeniert. Auch wird angesprochen, dass diese Menschen keineswegs untereinander problemlos miteinander auskamen.

Bezüglich der Handlungsentwicklung (P2) haben wir es vordergründig mit zwei noch stärker linear-chronologischen Kausalzusammenhängen zu tun, als in *The Last*. Der Hauptfokus liegt auf Glass, der seinen Racheplan verfolgt, und die Nebenhandlung begleitet die Arikara, die die entführte Tochter des Häuptlings suchen. Über diese Ereignisketten wird jedoch kein komplexer historischer Sachverhalt vereinfacht wiedergeben. Es handelt sich schlichtweg um eine klassische Rachegeschichte und um eine Suchaktion. Der komplexe historische Zusammenhang des heraufziehenden, ausgeweiteten Konflikts zwischen Weißen und Ureinwohner*innen wird weder durch eine ‚White Savior‘ Konstruktion thematisiert noch anderweitig aufgelöst. Vielmehr wird in immer wieder eingeworfenen einzelnen Sequenzen und Bildern angedeutet, dass sich bereits Anfang des 19. Jahrhunderts die negativen Auswirkungen des weißen Expansionsdranges wie Narben über das Land zogen. Dies beginnt bei den Rückblenden, in denen durch Glass‘ Träume dessen Vergangenheit dargestellt wird. So sieht man wie die indigene Dorfgemeinschaft, in der er mit seiner Familie lebte, von Soldaten niedergemacht und das Dorf in Brand gesteckt wurde. Auch scheint Glass in seinen Träumen Visionen von der düsteren Zukunft zu haben; so zeigt eine Einstellung, wie er vor einer Pyramide aus Bisonschädeln steht.⁹⁴ In den Träumen und Visionen Glass‘ kehren er und die Manifestation seines verstorbenen Sohnes auch immer wieder in die Ruine einer verlassenen spanischen Mission zurück. Ein weiteres Zeichen, dass bereits seit geraumer Zeit externe Kräfte versuchen, ihren schädlichen Einfluss über das Land geltend zu machen. Ganz direkt wird dieser Themenkomplex durch die Darstellung der französischen und amerikanischen Jäger bzw. Trapper dargestellt. So werden beide Parteien als trinkende und verwahrloste Gewalttäter gezeigt. Die französischen Trapper werden als besonders hintertrieben inszeniert: Nicht nur, dass sie die Tochter des Arikarahäuptlings – mit dem sie eigentlich ein Handelsabkommen unterhalten – entführt (oder von Entführern erworben) haben und diese zu ihrer sexuellen Befriedigung gefangen halten, sie töten auch grundlos den Pawnee-Mann, der Glass das Leben

⁹⁴ Die systematische Ausrottung der Büffelherden durch die US-Armee sollte erst noch folgen (vgl. Merchant 20).

gerettet hat, hängen ihn auf und versehen ihn mit einem Schild, auf dem in französischer Sprache „Wir sind alles Wilde“ geschrieben steht (01:40:40).⁹⁵

Wie bereits erwähnt, verbalisieren die Arikara das Unrecht, das von den Weißen begangen wird, und die eindeutigen Bilder, die den gesamten Film über gezeigt werden, tun ihr Übriges, um die Rezipient*innen immer wieder an die Dramatik dieses (historischen) Konfliktes zu erinnern. Jedwede narrativen Entwicklungen, die ein versöhnendes Gefühl erwecken oder gar Lösungsansätze suggerieren könnten, werden bewusst vermieden. Von einer mainstreamartigen Auflösung des Konflikts innerhalb eines simplen, formelhaften Narrativs kann also nicht gesprochen werden, auch wenn der narrative Hauptfokus der Handlung auf einem konventionellen Spannungsbogen beruht. Der Film verwendet deutlich weniger vorgegebene schablonenhafte Erzählmodelle, Motive und Konzepte, um dem Publikum die komplexe Thematik des Konfliktes zwischen der indigenen Bevölkerung und den weißen Siedler*innen näher zu bringen. Einzig der Umstand, dass wir wieder einmal nicht direkt aus der Perspektive der Ureinwohner*innen auf die historische Situation blicken, sondern erneut durch eine weiße Figur, schwächt die Ausdruckskraft des Narrativs ab.

Mit dem letzten Film in dieser Gegenüberstellung begeben wir uns wieder ins Genre des Revisionist Westerns. *Hostiles* (2017) befasst sich von allen Filmen, die wir in dieser Kategorie untersucht haben am unmittelbarsten mit dem Konflikt zwischen Ureinwohner*innen und Weißen. Wieder haben wir mit der Hauptfigur Captain Blocker eine eingeweihte Figur, die die Sprache der indigenen Kultur (Cheyenne), die primär im Film vertreten ist, spricht. Der US-Soldat Blocker ist aufgrund seiner jahrelangen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Ureinwohner*innen diesen gegenüber äußerst feindselig eingestellt, weswegen wir zunächst nur wenig Kontextualisierung in Form von klärenden Gesprächen mit der Cheyenne-Familie bekommen, die von Blockers Männer eskortiert werden. Hinzu kommt, dass sich die Mitglieder der Familie zu Beginn der Handlung äußerst zurückhaltend und schweigsam verhalten.

Beim ersten Blick auf den Film hinsichtlich P1 wirkt es also so, als würde auch in diesem Narrativ auf die Trope der schweigsamen Ureinwohner*innen gesetzt werden, zumal

⁹⁵ Ein eindeutiges Mittel, die weißen Erober*innen in ihrem finstersten Antlitz zu zeigen und gleichzeitig ein unheimlicher Nachhall aus der nicht weniger finsternen, jüngeren europäischen Vergangenheit. Diese inszenatorische Entscheidung stellt eine geschickte Übertragsleistung und eine Ermöglichung historischen Entwicklungspotenzials im Sinne Rancières dar. Indem man dieses spezifische Form von Verbrechen gegen die Menschlichkeit auch anderen historischen Akteur*innen als den Nazis zuspricht und gleichzeitig die offensichtlichen Parallelen dieses Verhaltens zum Dritten Reich betont, ergeben sich unterschiedlichste historische Bedeutungszusammenhänge.

auch die Mitglieder der Kriegspartei der Comanchen, die der Hauptfeind der Gruppe in dieser Geschichte sind, bei keiner Gelegenheit irgendetwas sagen. Sie repräsentieren die klassische Ausführung der Trope der kriegerischen Ureinwohner*innen. Bereits ganz zu Beginn des Films wird gezeigt, wie sie Kinder und Ehemann der weißen Siedlerin Rosalee Quaid kaltblütig ermorden und die Farm der Familie niederbrennen; später überfallen sie weitere ‚unschuldige‘ Siedler*innen und attackieren schließlich die Gruppe um Blocker, seine Männer und die Cheyenne-Familie Yellow Hawks. Letzterer unterstreicht in einem kurzen Gespräch mit seinem alten Feind Capt. Blocker – der ihm nur widerwillig Geleitschutz leistet – diese Rolle der Comanchen, indem er sie als wahnsinnige und skrupellose Menschen bezeichnet. Im Verlaufe der äußeren Handlung, die sich um die Reise der Gruppe um Blocker und Yellow Hawks Familie zu deren Heimatgebiet dreht, muss die Gemeinschaft viele verschiedene Gefahrensituationen überstehen und schafft dies nur unter Verlusten. Die innere Handlung befasst sich mit dem schwierigen Verhältnis Blockers zu seinem alten Feind Yellow Hawk und dessen Familie. Die Zuschauer*innen erfahren im Verlauf der Geschichte, dass sowohl Yellow Hawk als auch Blocker in den vergangenen Auseinandersetzungen zwischen US-Armee und Ureinwohner*innen viele Freunde verloren haben. Offensichtlich sind beide für den Tod vieler dieser Freunde des jeweils anderen verantwortlich. Die dadurch klarerweise schwer belastete Beziehung der beiden bessert sich erst dadurch, dass sie in mehreren Gefahrensituationen zusammenarbeiten. Im Verlauf der entbehrungsreichen Reise wird auch deutlich, dass die restlichen Familienmitglieder Yellow Hawks, trotz ihrer jahrelangen Gefangenschaft unter der US-Armee, äußerst gutmütig und im Grunde friedfertig sind. Yellow Hawks Sohn Black Hawk kämpft und tötet zwar auch, aber nur, um die Gruppe zu verteidigen. Auch wird klar, dass Yellow Hawk, ebenso wie Blocker, früher aufgrund seiner Überzeugungen handelte (sprich, tötete), weswegen *beide* Figuren in dieser Geschichte durch moralische Ambivalenz gekennzeichnet sind.⁹⁶ Abgesehen von der Vergangenheit Yellow Hawks verkörpern die Cheyenne-Figuren in *Hostiles* also eher die Trope der ‚gutmütigen Ureinwohner*innen, weswegen man zusammenfassend von einer erneuten Dichotomie zwischen ‚aggressiv-kriegerischen‘ und ‚friedlichen‘ Natives ausgehen kann, wenn auch in eingeschränkter Form. Zunächst zeigen die Familienmitglieder Yellow Hawks auch keine Emotionen nach außen, dies ändert sich aber im Verlaufe der Handlung; vor allem im Umgang miteinander wird die

⁹⁶ Denn auch wenn man angesichts des historisch belegten Schicksals der amerikanischen Ureinwohner*innen als Zuschauer*in höchstwahrscheinlich geneigt ist, nur Yellow Hawks Beweggründen Yellow Hawks die Legitimation zuzusprechen, sind objektiv betrachtet sowohl er auch Blocker Opfer und Täter zugleich. Dass beide Unschuldige (auch Frauen und Kinder) im Zuge ihrer Kampfhandlungen getötet haben, wird mehrmals thematisiert.

gegenseitige Zuneigung der Familienmitglieder und die Trauer – vor allem der Kinder – über den baldigen Krebstod Yellow Hawks deutlich. Immer wieder verbalisiert der nachdenkliche, Sterbende auch seine Gefühle und Gedanken, weswegen man für diesen Teil der Darstellung der indigenen Kultur nicht von der Trope der ‚stummen‘ und ‚emotionslosen Ureinwohner*innen‘ sprechen kann.

Auch die nicht-indigenen Figuren der Geschichte werden, trotz ihrer deutlich kompromittierten Position – der Film betont die grausame Vergangenheit der US-Armee gegenüber den Ureinwohner*innen – keineswegs in pauschalisierter Form als nur ‚böse‘ dargestellt. Einige der US-Soldaten unter Blocker bereuen offenbar, was die US-Armee den Ureinwohner*innen angetan hat, oder sind darüber wahnsinnig geworden. Selbst Rosalee Quaid, deren gesamte Familie durch die Comanchenkriegspartei ausgelöscht wurde, begreift, nach anfänglicher Furcht vor Yellow Hawks Familie, dass Ureinwohner*in nicht gleich Ureinwohner*in ist, und freundet sich mit der Familie an. Zudem gibt es mehrere Personen außerhalb der Gruppe, die offen das menschenverachtende Verhalten der US-Armee gegenüber der indigenen Bevölkerung anprangern. Dennoch werden auch weiße Siedler*innen dargestellt, die den puren, undifferenzierten Hass der Weißen gegenüber der indigenen Bevölkerung symbolisieren. So findet der Show-Down des Films nach der Beerdigung Yellow Hawks auf dem heiligen Grund der Cheyenne statt. Ein alter Rancher und seine Söhne, die behaupten, dass es sich hierbei um ihr Land handele, gestehen dem Verstorbenen vor lauter Hass und Rassismus nicht einmal zu, dort beerdigt zu bleiben, weswegen die beiden Konfliktparteien sich schlussendlich bis auf den Tod bekämpfen. Eine ‚White Savior‘ Rolle Blockers muss man dem Narrativ wohl unter Einschränkungen zuordnen. So beschützt er die Cheyenne-Familie – wenn auch zunächst nur widerwillig – mit seinem Leben. Im Laufe des Filmes begreift er, dass sein früheres Verhalten falsch war, und versöhnt sich mit Yellow Hawk. Nach dessen Beerdigung hat Blocker seinen Auftrag eigentlich ausgeführt und müsste das Grab und die übrigen Familienmitglieder der Cheyenne wohl nicht mehr mit seinem Leben gegen die Rancher verteidigen, tut dies aber, ohne zu zögern und bis zum Äußersten.⁹⁷ Letzten Endes ist Blockers Einsatz ausschlaggebend dafür, dass Little Bear – wenn auch als einziges Mitglied der Cheyenne Familie – überlebt.

Hinsichtlich P2 ergibt sich ein ähnliches Bild, wie in den vorherigen Filmen: Es gibt eine klare, lineare Ereigniskette. Der Einfachheit und Plausibilität der Story halber folgt diese, wie auch zuvor in *The Revenant* und *The Last*, einem nachvollziehbaren Prinzip und impliziert

⁹⁷ Siehe Prüfungsmotiv.

keine Vereinfachung eines komplexeren historischen Ablaufs. Die Geschichte ist nach dem historischen Zenit der Auseinandersetzungen zwischen weißen Siedler*innen und Ureinwohner*innen angesiedelt, weswegen die indigene Seite nur noch durch wenige Einzelschicksale repräsentiert wird. Trotzdem bildet *Hostiles* in unserer Gegenüberstellung eine Ausnahme, da hier noch am ehesten so etwas wie ein Abschluss, bzw. ein Happy End gefunden wird. Allerdings findet dies ebenfalls nur in Form einiger einzelner ‚geretteter‘ bzw. ‚erlöster‘ Schicksale statt. Little Bear, der Enkel Yellow Hawks ist der einzige der Cheyenne-Familie, der den Angriff der Rancher überlebt hat. Rosalee nimmt ihn mit nach Chicago. Schlussendlich begleitet auch Blocker die beiden und lässt damit endgültig seine düstere Vergangenheit im Westen hinter sich. Auch wenn dieses Ende auf der persönlichen Ebene der Figuren einigermaßen versöhnlich ist, steht es dennoch auch sinnbildhaft für den weitläufigen Untergang der indigenen Kulturen und das jahrzehntelange Versäumnis der US-Gesellschaft, dieses dunkle Kapitel der eigenen Geschichte differenziert aufzuarbeiten. Blocker bricht zwar mit seinem früheren Verhalten, betreibt aber durch sein Weggehen offensichtlich Eskapismus. Mit Little Bear verlässt der letzte Vertreter der Cheyenne-Familie seine Heimat und geht mit zwei Weißen als Ersatzfamilie in die Zivilisation; damit überlebt er zwar, ist aber faktisch entwurzelt. Und auch die anderen Vertreter*innen der dargestellten indigenen Kulturen trifft ein ähnliches Schicksal. Entweder sie sind auf unbestimmte Zeit in den Zellen der US-Armee eingesperrt, fristen ihr Dasein unter menschenunwürdigen Umständen in Reservaten (davon hören wir nur), oder sie sind tot (Comanchen Kriegspartei). Insofern schafft der Film hinsichtlich P2 den Spagat zwischen einem geradlinigen, mainstreamgerechten Spannungsbogen, inklusive ‚Happy‘ End, (hinsichtlich der Hauptfiguren) und einer Nachzeichnung des historischen Gesamtzusammenhanges, die nicht auf kurzgegriffene und vereinfachte Erklärungsmodelle zurückfällt. Indem am Schluss der Handlung Blocker und Little Bear den Westen verlassen und sämtliche sonstige indigene Figuren entweder tot sind oder in Gefängniszellen dahinsiechen, beschreibt der Film gleichzeitig den Endpunkt der historischen indigenen Kulturen und den Beginn des gesellschaftlichen Verdrängens dieser Realität. Der einzige positive Ausblick findet sich auf untergeordneter Ebene in den Einzelschicksalen Blockers, Rosalees und Little Bears, die eine mögliche gemeinsame Zukunft und eventuell bessere Entfaltungsmöglichkeiten in der Zivilisation der östlich gelegenen Bundesstaaten erwartet.

Zusammengefasst ist der Blick auf die weißen – wie so häufig – differenzierter als auf die indigenen Figuren. Offensichtlich ist es für die Filmverantwortlichen schwierig, ein wirklich ausgewogenes Bild über den historischen Zusammenhang des systematischen

Genozids an der indigenen Bevölkerung zu zeichnen, in dem beide Parteien kritisch bewertet, heterogen repräsentiert und eingehend analysiert werden. Das Verurteilen des menschenverachtenden Verhalten der weißen Siedler*innen in der Vergangenheit scheint innerhalb des MSF nur möglich, indem man sich der Thematik über eine externe (nicht-indigene) Perspektive nähert und die ursprüngliche Bevölkerung über schablonenhafte Rollenbilder inszeniert. Auch wenn man in *Hostiles* sowohl positive als auch negative Charaktereigenschaften der indigenen Figuren darstellt, werden diese dennoch in vorgefertigte Verhaltensmuster eingebettet. Entweder die Ureinwohner*innen sind grundsätzlich friedlich und besonnen, oder sie sind gewalttätig und unberechenbar – was dann aber auf Wahnsinn bzw. Besessenheit zurückgeführt wird, statt auf direkt nachvollziehbare Gründe. So gibt es keine ersichtliche Begründung, warum die Kriegspartei der Comanchen sämtliche Weißen in ihrer Umgebung angreift. Stattdessen wird – interessanter Weise durch Yellow Hawk – ein Pauschalurteil über die gesamte ethnische Gruppe ausgesprochen. Zwar lässt dies im Ansatz anklingen, dass auch unter den indigenen Kulturen heterogene Beziehungsstrukturen und Vorurteile bestanden, allerdings werden mangels weiterer Differenzierung der externen Perspektive der Zuschauer*innen keine weiteren Einsichten offenbart. Alles, was wir gezeigt bekommen sind Cheyenne, die nur aus Selbstverteidigung heraus kämpfen und ansonsten friedfertig sind und Comanchen, die unprovokiert Gewalt ausüben.

Ein wirklich mutiger bzw. differenzierter Ansatz würde sich der indigenen Seite in gleicher Detailliertheit widmen wie der nicht-indigenen. Das hieße moralisch wesentlich ambivalentere Figuren zu entwickeln, als dies mit Yellow Hawks der Fall ist. Warum und was er in seiner Vergangenheit getan hat, wird nie direkt gezeigt, weshalb auch keine tiefgreifende moralische Bewertung und Verortung seines Charakters forciert wird. Aufgrund dieser recht oberflächlichen Inszenierung Yellow Hawks erfolgt keine endgültige Annäherung des Publikums an seine Figur. Zudem ist er die einzige indigene Figur, die überhaupt näher beleuchtet wird. Blocker hingegen sehen wir in seiner vollständigen Entwicklung vom überzeugten Rassisten und Gewalttäter bis hin zum geläuterten und versöhnlichen Beschützer und befassen uns dadurch eingehend mit dem gesamten Ausmaß seiner moralischen Ambivalenz und der daraus resultierenden Komplexität seines Charakters. Im Zuge dieser ständigen Beurteilung und moralischen Verortung der Figur wird es den Zuschauenden ermöglicht, die Hürde der historischen Distanz zu überwinden und durch die Vermittlungsinstanz Blockers einen persönlichen Zugang zu dieser Sichtweise auf den historischen Gesamtzusammenhang zu finden. Auch werden einige der anderen nicht-indigenen Figuren aus der Existenz flacher Charaktermodelle enthoben, indem ihre jeweiligen

inneren Konflikte, die aus dem von Gewalt geprägten Spannungsverhältnis zur indigenen Bevölkerung resultieren, thematisiert werden (Wahnsinn, Suizidalität, pathologische Gewalttätigkeit usw.). Was der Film also durch seine durchaus einfühlsame Auseinandersetzung mit den inneren Konflikten der weißen Figuren im Umgang mit der indigenen Bevölkerung bezüglich einer Annäherung und Verortung dieses Aspektes des historischen Entwicklungsprozesses leistet, versäumt er hinsichtlich der indigenen Perspektive. Mehr noch: Anstatt eine ausgeglichene Aufarbeitung der komplexen historischen Strukturen, Entwicklungen und Zusammenhänge zu ermöglichen, befasst sich der Film im Grunde genommen doch wieder hauptsächlich damit, wie die Weißen Figuren fühlen, denken und ihre Traumata verarbeiten. Dies wird zwar zunächst durch einen kritischen Blick auf den übergeordneten historischen Zusammenhang verschleiert, erweist sich aber als offensichtlich, wenn man die anachronistisch-pauschale, stereotype und schablonenhafte Inszenierung der indigenen Figuren betrachtet.

Zu einer eindeutigen Conclusio in unserer deutlich begrenzten Gegenüberstellung innerhalb dieser Themenkategorie zu kommen erweist sich als schwierig. Durch die Prüfung auf die vorgegeben Motive innerhalb P1 und P2 wird zwar offensichtlich, dass über den gesamten von uns abgesteckten Betrachtungszeitrahmen hinweg innerhalb der Mainstream-Filmproduktion die Idee vorherrschte, sich der ‚Sache‘ der indigenen Kulturen auf differenzierte Weise zu widmen, und diese Menschen authentischer zu repräsentieren als dies früher in Hollywood der Fall war; auch greifen sämtliche der ausgewählten Beispiele den historischen Konflikt zwischen der indigenen Bevölkerung und den weißen Siedler*innen (in unterschiedlichem Ausmaß) kritisch auf. Allerdings zeigt sich auch, dass trotz all dieser zunächst positiv wirkenden Aspekte immer wieder auf Darstellungsmuster innerhalb P1 zurückgegriffen wurde und wird, die eine verfälschte Wahrnehmung der historischen Menschengruppen der indigenen Bevölkerung nach sich ziehen können. Gerade bei den ersten beiden Beispielen wird offensichtlich, dass man zwar auf der einen Seite bemüht scheint, sich endlich mit den Belangen der indigenen Bevölkerung hinsichtlich einer angemessenen Repräsentation ihrer historischen Wurzeln zu befassen, aber dennoch immer wieder in den altbekannten Darstellungs- und Erklärungsmustern des MSF gefangen bleibt. Immer wieder werden westliche Denkweisen in der Darstellung der indigenen Kulturen verwendet, die hier eindeutig fehl am Platz sind. Und trotz teilweiser Versuche einer authentischen Darstellung der Lebensweise und Gefühls- bzw. Gedankenwelt der indigenen Figuren wird anderen Orts auf vorgefertigte Tropen und Pauschalurteile zurückgegriffen. Im

Grunde bildet nur *The Revenant* diesbezüglich eine wirkliche Ausnahme. Es zeigt sich, dass man hier seitens der Filmverantwortlichen bemüht ist, behutsam in der Repräsentation der Ureinwohner*innen vorzugehen und in der Darstellung – zumindest bezogen auf unsere Untersuchungsparameter – nicht in klassische Fallstricke zu tappen. In *Hostiles* offenbart sich ein durchwachseneres Bild, welches zwischen progressiven Darstellungsweisen auf der einen und schablonenhaften Tropen auf der anderen Seite changiert. Allen vier Filmen ist der große Negativpunkt gemein, dass sie die Entwicklungen nicht aus der indigenen Perspektive wiedergeben, auch wenn dieses Paradigma stellenweise durchbrochen wird.

Noch am positivsten zeigt sich der Blick auf die Umsetzung der narrativen Konzepte in der Handlungsentwicklung in unserer Kategorie P2. Auch wenn zwar ausnahmslos alle der filmischen Geschichten zum allergrößten Teil aus der ‚weißen Perspektive‘ erzählt werden, kann man nur in zweien von ihnen für ein Vorhandensein des Motivs des ‚White Savors‘ argumentieren. Auch werden wenige bis keine Ambitionen in den Filmen ersichtlich, simple Lösungen und lineare Entwicklungsmodelle zu verwenden, um den komplexen historischen Konflikt zwischen den indigenen Bewohner*innen und den weißen Siedler*innen umzustrukturieren, zu vereinfachen oder gar in konventionellen Erzählkonzepten wie Happy Endings aufzulösen. Zwar werden für die oberflächlichen Haupthandlungen eigentlich immer klassische Erzählmuster und Spannungsbögen verwendet, allerdings bedient man sich dieser Strukturen nicht, um den übergeordneten realhistorischen Zusammenhang in veränderter Form wiederzugeben.

Von einer nachweisbaren Tendenz zu größeren Fortschritten hinsichtlich der differenzierten Darstellung der indigenen Kulturen kann man für die Gesamtauswahl unserer Beispiele nicht sprechen. Bei *The Revenant* handelt es sich eindeutig um den progressivsten der ausgewählten Filme was die Behutsamkeit in der Darstellung der indigenen Figuren in Bezug auf unsere Betrachtungsparameter betrifft. Schon *Hostiles* verfällt allerdings wieder in altgewohnte Muster, weswegen man keine Prognose⁹⁸ abgeben kann, die von einer wirklich nachhaltigen Änderung diesbezüglich ausgeht. Es scheint eher so, dass in den unterschiedlichen filmischen Verarbeitungen des gesamten Themenkomplexes verschiedene Aspekte mit wechselnder Priorität bedacht werden. Manche der Filme haben hierbei gesamtheitlichere Ansätze als andere, wobei allen gemein ist, dass sie sich nicht in letzter Konsequenz und aller

⁹⁸ Es ist klar, dass man mit einer Gegenüberstellung von nur vier Filmbeispielen ohnehin keine weitreichenden Einschätzungen zu einer Trendentwicklung geben kann. Wie bereits eingangs erwähnt, ist allerdings die Umkehrung dieses Prinzips möglich: Durch den Nachweis anachronistischer Motive im aktuellsten der Filmbeispiele erlischt jede Möglichkeit, dass sich ein hundertprozentiger Paradigmenwechsel in der Darstellung indigener Kulturen vollzogen haben könnte.

Dringlichkeit mit den Belangen der (historischen) indigenen Bevölkerung befassen. Dementsprechend kann man ausgehend von diesen Beispielen zwar attestieren, dass es eine scheinbar stetig wachsende Aufmerksamkeit für die Problematiken dieses spezifischen historischen Zusammenhangs der Geschichte der USA innerhalb des MSF gibt, sich aber noch kein hundertprozentiger Perspektivwechsel vollzogen hat. Diesbezüglich muss allerdings auch betont werden, dass narrative Elemente wie das der vermittelnden ethnischen Grenzgänger*innen nicht leicht zu ersetzen sind, wenn man die komplexen kulturellen Hintergründe an ein vornehmlich uninformatives Publikum vermitteln will. Auch ist diese Analyse hier sicherlich nicht umfangreich genug, und unser theoretisches Handwerkszeug wohl nicht auf dieses spezifische Thema genug abgestimmt, als dass man sich hier wirklich feindifferenzierte Ergebnisse erwarten könnte. Das ergibt sich schon durch den Umstand, dass auch wir die Frage nach wirklicher Authentizität mangels Insiderwissens nicht autark bewerten können und in der Bewertung nur auf eine vorgegebene Nomenklatur zurückgreifen können, die eindeutig schablonenartige, stereotype und anachronistische Motive nachweisbar macht. Die weitere Entwicklung der filmischen Verarbeitung dieses Themenkomplexes und die parallellaufende Bewertung seitens der indigenen Community wird zeigen, ob sich in Zukunft im MSF ein nachhaltiger Wechsel hin zu einer differenzierten und authentischen Bewertung der indigenen Kulturen und einer objektiven Wiedergabe des historischen Konflikts zwischen weißen Siedler*innen und Ureinwohner*innen abzeichnet oder nicht.

5. Schluss

Am Ende dieser Arbeit blicken wir auf einen Forschungsprozess zurück, der verschiedene wissenschaftstheoretische Ansätze dazu verbunden hat, spezifische Erkenntnisse über die Inhaltsvermittlung innerhalb einer ebenso spezifischen Form der Kulturproduktion zu erlangen. Es sollte gezeigt werden, wie sich eine bestimmte Art, die Vergangenheit und unsere Geschichte zu begreifen, im US-amerikanisch geprägten Mainstream-Film (MSF) niederschlägt, und wie die transportierten Inhalte wiederum Einfluss auf die Vorstellungen der Rezipient*innen nehmen können. Dazu wurde zunächst eruiert, wie sich über den langen Zeitraum der Kultur- und Geistesgeschichte Europas bzw. des Westens ein rigides Zeit- und Geschichtsbild entwickelte (WRG), das eben die Merkmale trägt, deren Spuren wir auch noch im Film begegnen: Der Vergangenheit werden strenge Kategorisierungskonzepte

aufgezwungen, die deren historische Entwicklungen im Nachhinein zwar klar strukturieren und so leichter erfass- und verortbar machen, die aber gleichzeitig jeden Spielraum für mögliche noch unbekanntes Entwicklungsszenarien unterbinden und somit eine organische und unbeeinflusste Entfaltung von Geschichte verhindern. Hernach wurde veranschaulicht, wie sich das klassische Vorstellung des Anachronismus aus dieser Denkweise der Historiographie entwickeln konnte und wie man sich eine abgeänderte Form dieses Konzepts zunutze machen kann, um die Spuren des WRG im MSF sichtbar zu machen. Im Anschluss wurde haben wir uns kurz einem Überblick gewidmet, der die Beeinflussung der menschlichen Vorstellungskomplexe durch Film (und die Kulturproduktion allgemein) stichprobenartig nachweist. Zuletzt wurden im analytischen Teil der Arbeit Filmbeispiele des MSF auf Anachronismen und damit auf Spuren des WRG geprüft und deren Bedeutung und Wirkung diskutiert.

Die nachträgliche strenge Kategorisierung der Vergangenheit im WRG beinhaltet häufig das Denken von historischen Prozessen in linear-chronologischen Zeitzusammenhängen und Ereignisketten bzw. Kausalzusammenhängen. Das heißt, man betrachtet hier die Zeit nicht als lebendigen Erfahrungsraum, in dem die Entwicklungen immer unabgeschlossen bleiben (weil sie sich je nach betrachtender Instanz anders offenbaren) und frei und unstrukturiert von statten gehen. Stattdessen werden die Ereignisse als in die Zeit eingeschriebene und unbewegliche Artefakte betrachtet, die man anhand von retrospektiv erdachten Ordnungsprinzipien in festgeschriebene Strukturen fügen und so dauerhaft erfassbar machen kann. Diese Ordnungsprinzipien suggerieren das Vorhandensein innerer Ablaufstrukturen in historischen Zusammenhängen, die meist übergeordneten Logiken folgen. Dazu werden die eigentlich komplexen historischen Zusammenhänge, die in ihrer Gänze schwer erschließbar sind, durch forcierte Simplifizierung auf ein Level gebracht, auf dem die nachträglich erdachten Ordnungsstrukturen greifen. Diese Ordnungsprinzipien, zu denen auch die linear-chronologische Ordnung gehört, sind aber artifizielle Systeme, die das organische Werden historischer Prozesse unterlaufen. Man kann vergangene Entwicklungen natürlich auf bestimmte Gesichtspunkte und bedingende Faktoren untersuchen, ihnen allerdings eine innere Ordnung zu unterstellen beweist nur den Wunsch des Menschen, der Unübersichtlichkeit und Arbitrarität des Lebens Herr zu werden. Schlussendlich ergeben sich hierdurch leicht nachvollziehbare Modelle, um die Geschichte zu verorten, die allerdings nur ein aktuelles Bild davon abgeben, wie man sich die Vergangenheit und die Ereignisse darin in der jeweiligen Gegenwart vorstellt. Die extremste Form dieser nachträglichen Unterwerfung der Ereignisse unter ein Ordnungsprinzip stellt ans Ende der Entwicklungsprozesse ein oder mehrere singuläre

Ziele, sprich, es operiert teleologisch. Hier zeigt sich am offensichtlichsten, wie stark man aus der Gegenwart in die Entfaltung der Vergangenheit eingreift, da man den historischen Prozessen die inhärente und arbiträre Entwicklungskompetenz entzieht und stattdessen einen Fixpunkt setzt, auf den sie angeblich zulaufen.

Des Weiteren offenbaren die nachträglich eingeführten rigiden Kategorisierungskonzepte auch meist einen bestimmten Umgang mit historischen Personen(-gruppen). Ähnlich wie bei der Vereinfachung komplexer historischer Prozesse werden in der Repräsentation von Menschen der Vergangenheit verschiedene Prinzipien angewendet, die dabei helfen sollen, die Komplexität der menschlichen Existenz innerhalb der vergangenen Wirklichkeit zu überwinden. Blickt man auf das Leben einzelner bekannter Persönlichkeiten der Geschichte, so zeigt sich meist eine nachträgliche Überhöhung ihrer Taten und ein häufig singuläres Zurückführen historischer Entwicklungen auf ihren Einfluss. Wie, wann und warum die Dinge sich abspielten wird auf das Handeln einiger weniger Menschen zurückgeführt, häufig ohne dabei die Vielschichtigkeit und auch die Zufälligkeit sämtlicher Einflussfaktoren wirklich miteinzubeziehen. Anstatt also das Leben und Wirken Einzelner in der Geschichte als einen Faktor von vielen zu betrachten, werden ihre Handlungen zum Ausgangspunkt geschichtlicher Ereignisreihen erkoren. Bezogen auf die Repräsentation historischer Gruppen äußert sich der Versuch der Simplifizierung häufig in einer pauschalisierenden Darstellungsweise. Komplexen, heterogenen Gruppen wird sich – wie wir am Beispiel des Films nachgewiesen haben – aus der externen Perspektive der unbeteiligten Beobachterkultur über gleichmacherische Bündelungskonzepte genähert. So versucht man beispielsweise immer wieder, ‚fremde‘ Kulturen über einige wenige stereotypische Bilder zu erklären, anstatt sich ihnen unvoreingenommen zu widmen.

Um das rigide Zeit- und Geschichtsbild in seiner historischen Entwicklung innerhalb der europäischen (und damit der westlichen) Geisteskultur nachzuzeichnen, haben wir uns eines chronologisch angelegten Überblicks seit der griechisch-römischen Antike bedient. Das ist trotz unserer Kritik an einer linear-chronologischen Sicht auf komplexe historische Prozesse vertretbar, da eindeutig festgehalten wird, dass es sich hierbei nur um einen Annäherungsversuch handelt, etappenweise Anhaltspunkte eines komplexen Prozesses zu markieren, der ansonsten kaum überblickbar wäre. Die Unvollkommenheit und fragmentarische Qualität dieser Herangehensweise wird in ihrer Verwendung als bewusstes Provisorium in Kauf genommen, und es wird kein Anspruch auf totale Wahrheiten erhoben. So wurde zunächst nachverfolgt, wie sich die Anfänge der Historiographie aus der Exegese

mythologischer Stoffe entwickelten. In der Herangehensweise Gelehrter wie Thukydides und Herodot treten bereits einige der zentralen Merkmale des WRG auf, die die Jahrtausende überdauern werden. Zusätzlich wurde der Einfluss der philosophischen Einschätzungen von Aristoteles über die Vergangenheitsarbeit in den Überblick miteinbezogen. Aristoteles hat einen wichtigen Anteil daran, Vergangenheit als grundsätzlich bedeutungsleere Aneinanderreihung von Geschehnissen zu erachten, was eine Einsicht darüber verschafft, wo die Anfänge der Vorstellungen von Ereignisgeschichte und Kausalitätsketten liegen. Hernach wurde sich darauf fokussiert, wie in der römischen Geschichtsschreibung die Teleologie zum obersten Arbeitsprinzip avanciert ist, da man historische Entwicklungen auf die Großtaten von einzelnen Persönlichkeiten und Familiengeschlechtern zurückführte. Spätestens mit Vergil wurde aus dem seit jeher geltenden Konsens der Betonung der Legitimation des römischen Herrschaftsanspruches eine ganzheitliche teleologische Zusammenführung historischer Ereignisse zu einem Kausalzusammenhang, der mit der Zerstörung Trojas beginnt, über die Gründung Roms führt und schließlich im augusteischen Prinzipat seinen Höhepunkt erreicht. Über Bachtins Analyse historischer Romangattungen haben wir nachverfolgt, wie sich in der literarischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Vergangenheit verschiedene Modelle entwickelten, Zeit und Kausalität kulturell zu verarbeiten. Wie sich herausstellt, wurden viele der Konventionen und Modelle der kulturellen Verarbeitung seit der Antike fortgeführt und lassen sich bis heute in mehr oder weniger veränderter Form nachweisen. Über die Betrachtung der Weitergabe dieser Konventionen haben wir ebenfalls den Übergang von der vorchristlichen zur christlichen Metaphorik innerhalb der Literatur mitverfolgt, was nicht nur Anhaltspunkte über die kulturelle Verarbeitung der historischen Realitäten, sondern auch klare Rückbezüge zu den Kausalitätsprinzipien des WRG liefert. Zuletzt wurde hier aufgedeckt, dass in der Strömung des Historismus das zeitliche Linearitätsprinzip, die Vorstellung vom Feststehen der Dinge in der Zeit und das Konzept des Zusammenhängens aller historischen Entwicklungen kulminiert. Wie festgestellt wurde, erreicht hier das Zeit- und Geschichtsbild, das wir bereits seit der Antike im europäischen Denken nachverfolgen, dahingehend seinen Höhepunkt, als dass man der Ansicht ist, aus der Gegenwart völlige Deutungshoheit über die Ereignisse und Wirkprozesse der Vergangenheit zu haben. Ausgehend vom Objektivitätsprinzip innerhalb der historiographischen Arbeit wird darauf geschlossen, dass man sich durch sorgfältige Quellenarbeit einen unverfälschten Überblick auf die Gesamtheit der vergangenen Ereignisse und ihrer Implikationen verschaffen kann.

Anschließend an die Nachverfolgung der Entwicklung des WRG über den langen Zeitraum von der Antike bis zum Historismus richtete sich der Fokus dieser Arbeit auf die

Freilegung des klassischen Anachronismusprinzips. Dieses fungiert hier sowohl als ein zentrales symptomatisches Gedankenkonstrukt innerhalb der Denkweise des WRG, als auch als Bindeglied zwischen dem WRG und der Analyse des MSF. So ist es uns unter Zuhilfenahme von Rancières Aufschlüsselung und Widerlegung des ursprünglichen anachronistischen Wirkprinzips gelungen, dieses gedankliche Konstrukt als Marker des WRG zu identifizieren, da es den Gesamtkomplex der Zeit und Geschichte über sehr einschränkende Gesichtspunkte zu erfassen und bewerten sucht. Dadurch wird, anstatt mögliche vergangene Entwicklungen zu erschließen, deren Aufdeckung unterbunden. Rancière wirkt in seinem Ansatz diesem negativen Wirkprinzip entgegen, indem er den Begriff ins Positive umdeutet. Unter seiner Neuschöpfung der ‚Anchronien‘ entwickelt er die Möglichkeit zur (von der Wahrscheinlichkeit unabhängigen) Entstehung multidimensionaler zeitlicher Verbindungspunkte. Diese Punkte wiederum ermöglichen die permanente historiographische Begehung der Geschichte aus den unterschiedlichsten Perspektiven und Zeitpunkten, und schaffen somit permanent aktuelle Erfahrungsräume und Entwicklungsszenarien innerhalb der Zeit. Da es das Hauptaugenmerk dieser Arbeit war, Spuren des WRG innerhalb des MSF nachzuweisen, haben wir uns Rancières positive Umdeutung des klassischen Anachronismusbegriffs zunutze gemacht und sie auf den klassischen Begriff zurückgespiegelt. Insofern wurde der Begriff weiterhin unter ‚Anachronismus‘ verwendet, um dezidiert negative Marker des WRG innerhalb des MSF aufzuspüren, und zwar über anachronistische filmische Motive.

In dieser Kapazität zeigen die anachronistischen Motive die Spuren des WRG deshalb an, weil sie durch bestimmte Mechanismen in der filmischen Darstellung restriktive und voreingenommene Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit und der Geschichtsentwicklung transportieren, die Bestandteile unserer Definition vom WRG sind. So konnte hier bestätigt werden, dass es sowohl anachronistisch ist, komplexe historische Zusammenhänge vereinfacht und gerichtet darzustellen, als auch historische Persönlichkeiten zu überhöhen und Gruppen zu pauschalisieren. Der Anachronismus bedeutet also in unserer Umfunktionierung noch immer etwas negatives, allerdings verhält er sich hier diametral entgegen der Denkweise, die er in seiner klassischen Bedeutung stützt: Anstatt wie ursprünglich Sachverhalte in der Vergangenheit zu markieren, die angeblich niemals hätten zustande kommen können, zeigt er hier an, wenn Sachverhalte so dargestellt werden, dass sie die Möglichkeit zum Zustandekommen von Geschichte unterbinden. Denn selbst wenn diese Möglichkeit noch so klein und unwahrscheinlich sein mag, bedeutet es einen Eingriff in die Organik der Vergangenheitsentwicklung, historischen Zusammenhängen kategorisch das Existenzrecht abzuspochen.

Um diese anachronistischen Motive als Marker für Spuren des WRG im MSF zu nutzen wurden im analytischen Teil dieser Arbeit einzelne Filmbeispiele, geordnet nach drei thematischen Gruppen, auf das Vorhandensein der Motive geprüft. Die Motive wiederum wurden in zwei Prinzipienkomplexe unterteilt, um die Filmbeispiele einheitlich und zielführend analysieren zu können. Der erste Prinzipienkomplex umfasst die Darstellung historischer Personen(-gruppen), der zweite die Darstellung historischer Abläufe und Zeitzusammenhänge. Anhand dieser methodischen Vorgaben wurden die einzelnen Filmbeispiele durchgearbeitet und je nach Themengruppe auf verschiedene Gesichtspunkte hin analysiert, die entsprechend ihrer jeweiligen Anlage einem der beiden Prinzipienkomplexe unterstehen. So wurde nachgezeichnet, wie der MSF in der Darstellung des Zweiten Weltkriegs häufig auf die Pauschalisierung des deutschen Kriegsgegners zurückgreift und diesen im Zuge dessen meist entmenschlicht. In der Inszenierung von Mittelalter-Historienfilmen vereinfacht der MSF häufig langwierige und komplexe historische Zusammenhänge und bricht sie auf eine simple, linear-chronologische Abfolge von Ereignissen herunter. Und in der Repräsentation der historischen indigenen Bevölkerung der USA blickt der MSF fast ausschließlich aus einer externen Perspektive auf diese Menschen, die nicht versucht, offen und objektiv ihr Wesen und ihre Kulturen zu ergründen, sondern sie über tradierte Stereotypen kategorisiert.

In einem dieser Analyse vorgezogenen Schritt wurde kurz erörtert, wie die Einflussnahme der Unterhaltungsindustrie auf die Vorstellungen der Menschen überhaupt sichtbar gemacht werden kann. Hierzu wurde eine Auswahl verschiedener Quellen verwendet, die gezeigt haben, dass sowohl innerhalb der Kulturproduktion (sprich, der Unterhaltungsindustrie) gewisse Muster immer weitergegeben und entwickelt werden, als auch nach außen gerichtet Einfluss auf die Rezipient*innen ausgeübt wird. So konnte aufgezeigt werden, dass gewisse rassistische und stereotype Bilder in der Repräsentation verschiedener Gruppen seit langer Zeit prävalent in der Kulturproduktion sind und sich nicht zuletzt auch durch ihre Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit hartnäckig halten. Zudem wurde veranschaulicht, wie ganz spezifische Darstellungsformen historischer Rahmenereignisse intermedial verbreitet werden, indem filmische Motive von Videospielen übernommen werden. Zuletzt haben wir festgehalten, wie sich ein kollektives Phantasiebild aus einem zunächst literarisch weitergegebenen kulturellen Artefakt bilden konnte, dessen zugehörige Ikonographie bis heute in der Unterhaltungsindustrie stark vertreten ist. Wie sich das Beeinflussungspotential der Kulturproduktion nach außen hin bemerkbar machen kann, wurde durch die Aussagen eines ehemaligen US-Präsidentschaftskandidaten belegt, der in einer Rede die positive Wertevermittlung einiger Hollywoodfilme betont, die seinem Weltbild

entsprechen. Danach wurde anhand von *YouTube*-Kommentaren zu Filmausschnitten gezeigt, wie sich die durch die jeweiligen Filme verbreiteten Sentiments in den Aussagen der Rezipient*innen widerspiegeln. Zuletzt veranschaulichten die Aussagen zweier Veteranen des Vietnamkriegs, wie stark das anachronistische Image einer Hollywoodikone die Vorstellungen und Handlungen junger US-Soldaten beeinflusst hat.

Da der Aspekt der tatsächlichen Wirkweise der Beeinflussung filmischer Motive nicht der Hauptfokus dieser Arbeit war, sondern das Nachweisen der Möglichkeit zur Beeinflussung, wurde dieser verhältnismäßig kurze Abschnitt der Arbeit über das Sichtbarmachen der Beeinflussung durch die Kulturproduktion als exemplarischen Nachweis des generellen Beeinflussungspotentials gesetzt. Trotz dieser quantitativ geringeren Gewichtung haben die angewendeten Beweisführungen verdeutlicht, wie stark das Beeinflussungspotential von Motiven der Unterhaltungsindustrie tatsächlich ist. Nicht nur, dass es dafür sorgt, dass vorherrschende Ansichten und Ideen innerhalb der eigenen produktionellen Konsense ständig weiterverbreitet werden; es führt auch dazu, dass Menschen, die die Produkte dieser Sparten der Kulturproduktion in Anspruch nehmen, die perpetuierten Ansichten übernehmen oder in ihren bereits vorhandenen Überzeugungen bestärkt werden. Was das für die Bedeutung der Vermittlung anachronistischer Inhalte durch den MSF bedeutet, hat sich klar erwiesen: Solange hier Ansichten, Ideen und Konzepte verbreitet werden, die auf einem rigiden Verständnis von Zeit und Geschichte basieren, das anstatt neue Möglichkeiten der Vergangenheitsentwicklung zuzulassen, deren Entstehen unterbindet, werden die entsprechend eingeschränkten Sichtweisen auch seitens der Rezipient*innen virulent bleiben. Progressive Ansätze, wie alternative Konzepte zur Auseinandersetzung mit (der eigenen) Geschichte, äußern sich häufig in der Verarbeitung der entsprechenden Thematiken durch die Unterhaltungsindustrie. Und auch wenn natürlich trotz allem die Möglichkeit besteht, dass sich Kulturschaffende aus den einengenden Strukturen der Unterhaltungsmaschinerie befreien und Inhalte produzieren, die den Menschen alternative Denkansätze bieten, wird der rückwärtsgewandte Einfluss anachronistischer Denk- und Darstellungsweisen spürbar und relevant bleiben, bis er auf tatsächliche kollektive Ablehnung stößt.

Innerhalb der westlichen Gesellschaften hat sich in der letzten Zeit gezeigt, dass es eine erstarkende Gegenbewegung zu offenen und fortschrittlichen Auseinandersetzungsstrategien mit alten und neuen Problemstellungen gibt. Anstatt nach innovativen und fortschrittlichen Lösungsansätzen für die Herausforderungen zu suchen, die sich auf vielen verschiedenen Ebenen seit geraumer Zeit angebahnt haben, wird in weiten Teilen des politischen und

gesellschaftlichen Spektrums der westlichen Zivilisationen zunehmend auf Protektionismus, Ab- und Ausgrenzung gesetzt. Dass die damit einhergehenden Denkstrukturen und Ansichten auch vermehrt Einzug in die Unterhaltungsindustrie halten werden, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Entsprechend wird in Zukunft darauf zu achten sein, inwiefern die entsprechenden geistigen Strömungen versuchen, über die Mainstream-Medien, einschließlich des MSF, Einfluss auf die Rezipient*innen zu nehmen. Bereits jetzt geistern Schlagwörter wie ‚alternative Fakten‘ und ‚fake news‘ durch den kollektiven medialen Äther und schüren Verunsicherung. Das angestammte Informations- und Deutungsmonopol der großen Medienoutlets ist durch die unterschiedlichen Kanäle der sozialen Medien gefährdet, und so viele Vorteile dies für differenziert und objektiv vorgehende Nutzer*innen auch hat, bietet es dennoch gleichzeitig den Nährboden für das Diskreditieren von etablierten Fakten und die Verbreitung von Desinformationskampagnen. Die Beeinflussbarkeit der menschlichen Vorstellungskomplexe zeigt sich also eindeutig durch einen analytischen Blick auf die Mainstreammedien, allerdings ist das zusammengenommene Beeinflussungspotential der sich immer weiter aufsplittenden Alternativmedien ebenfalls sehr stark, wenn nicht ebenbürtig.

Einer Untersuchung, die sich mit dieser Ausprägung der gesamten medialen Beeinflussung befassen würde, müsste eine dementsprechend flexible methodologische Grundkonzeption unterliegen, die sich den vielen verschiedenen Informationswegen und motivischen Darstellungsformen innerhalb der unterschiedlichen Medienformate anpassen ließe. Überhaupt hat der Forschungsverlauf dieser Arbeit gezeigt, dass unser Vorgehen hier noch recht breitangelegt und unflexibel ist. Zwar wurden viele wichtige Punkte hinsichtlich der anachronistisch geprägten Motive im MSF herausgearbeitet, und es wurde so eindeutig nachgewiesen, dass die verbreiteten obsoleten Ansichten noch immer Einfluss auf andere Medien und die Vorstellungen der Menschen nehmen. Allerdings haben die einerseits thematisch vielschichtigen Untersuchungskategorien in Kombination mit den andererseits recht streng gefassten Vorgaben bezüglich der anvisierten Darstellungsformen und Prinzipienkomplexe die Erwartungshorizonte dieser Arbeit limitiert, was zu einem dementsprechend begrenzten Ergebnisspektrum geführt hat. Die angepeilte Überblickshaftigkeit und der Grundlagencharakter haben außerdem vielerorts ein eher oberflächliches und repetitives Arbeiten bedingt. Dies stellt jedoch insofern kein Manko dar, als dass es hier das Ziel war, allgemeingültige und weitreichende Aussagen über den MSF und seine Darstellungsmechanismen zu treffen. Auch muss betont werden, dass es die prinzipielle Wirkweise bzw. das grundsätzliche Aufbauprinzip der meisten Mainstreamnarrative in vielen Situationen unmöglich macht, Heterogenität und Komplexität wirklich überzeugend zu

inszenieren. Entsprechend formelhaft und gleichbleibend sind häufig die Darstellungen und dadurch auch unsere ihre Analysen. Nichtsdestoweniger bleibt festzuhalten, dass eine feindifferenziertere Vorgehensweise, die sich beispielsweise mit einer ganz spezifischen Form anachronistischer Motive in einem bestimmten Filmgenre befasste, noch viel genauere Ergebnisse hinsichtlich wiederkehrender Darstellungsmuster und deren Einfluss auf die Vorstellungen der Rezipient*innen zu Tage fördern könnte. Diese Art der genau angepassten Untersuchung innerhalb unseres Gegenstandsbereichs könnte zudem noch zeitaktueller arbeiten und gezielt mediale und gesellschaftliche Trends dann aufgreifen, wenn sie sich gerade entwickeln. Ebenso wäre es möglich, in einer thematisch stark begrenzten Analyse methodologisch gerichteter vorzugehen. Beispielsweise könnte man durch das Vergleichen von aktuellen Werken des MSF mit Remakes, Gegendarstellungen und thematisch verwandten Low-Budget/Independent-Produktionen einen oder mehrere Aspekte in der Verarbeitung der jeweiligen Thematik explizit herausarbeiten und von verschiedenen Winkeln beleuchten. Es wurde in diesem Zusammenhang hier immer wieder bewusst von ‚Teilen des MSF‘ gesprochen, die anachronistische Zusammenhänge forcieren und ein obsoletes Zeit- und Geschichtsbild vertreten, weil davon auszugehen ist, dass längst nicht überall im MSF so vorgegangen wird, wie hier herausgearbeitet. In einer thematisch zugespitzten, vergleichenden Filmanalyse könnte man also sichtbar machen, wie ein progressiver und unvoreingenommener Umgang mit dem Themenkomplex von Zeitzusammenhängen und Geschichtsentwicklung – auch im MSF – aussehen kann.

Ohne zu analytischer Detailtiefe zurückkehren zu müssen, sollte man ohnehin abschließend an dieser Stelle auf einige Beispiele in- und außerhalb des Spektrums des MSF hinweisen, die sich auf progressive und innovative Weise der Auseinandersetzung mit Zeitdarstellung und dem vielschichtigen Bedeutungs- und Entwicklungspotential von Geschichte befassen. Ein kurzer Blick genügt hierbei, um zu erkennen, dass es nicht nur ein Phänomen der Gegenwart ist, dass man sich auf filmischer Ebene mit alternativen Ansätzen der Vermittlung von Geschichte befasst. So zeigt beispielsweise Atom Egoyans Film *Ararat* (2002), dass man sich einem so komplexen und umstrittenen Thema wie dem armenischen Genozid nähern kann, ohne dabei auf vereinfachte narrative Konzepte zurückgreifen zu müssen und simple Wahrheiten als Erklärungsansätze zu suchen. Der Film versucht sich gar nicht erst in einer klassischen Nacherzählung eines Ereignisses, von dem es heute kaum noch sichtbare Spuren gibt und das (zumindest von einer Seite) noch immer bestritten wird. Stattdessen werden verschiedene narrative Konstruktionen dazu verwendet, eine vielschichtige Assemblage von persönlichen und kollektiven Geschichten der armenischen Diaspora zu entwickeln, die von der

Vergangenheit bis in die Gegenwart des Films die Schicksale der Überlebenden Armenier*innen und ihrer Nachkommen schlaglichthaft beleuchtet und miteinander verbindet. Anstelle von Gemeinplätzen, simplen Antworten und Schuldzuweisungen wird über Mehrdeutigkeit, Nebenschauplätze und die subjektiven Empfindungen und Erlebnisse der Betroffenen ein vages Bild der gemeinsamen Vergangenheit dieses Volkes gezeichnet, das sich den zentralen Geschehnissen des Völkermords mehr annähert, als sie direkt zu inszenieren. Zudem werden weitere Bedeutungsebenen darüber erschlossen, dass man sich kritisch mit verklärenden Darstellungen und Umfunktionierungen historischer Vorlagen zugunsten von Massentauglichkeit auseinandersetzt. Ein ähnlich mutiger Weg der Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlich bzw. politisch heiklen Thema wurde mit der Inszenierung des Films *Wind River* (2017) beschriftet. Zwar befasst sich Taylor Sheridans Drama in der Hauptsache mit der Aufklärung eines Mordes, allerdings birgt das Setting, in dem die Geschichte erzählt wird, eine Vielzahl kultureller und gesellschaftlicher Rückbezüge zum Themengebiet, das in dieser Arbeit in Kapitel 4.3 behandelt wurde. Der Film widmet sich allerdings dem gegenwärtigen Umgang der US-Gesellschaft mit der indigenen Bevölkerung und weist auf die Vergangenheit nur indirekt hin. Man schreckt hier nicht zurück, Probleme in Teilen der indigenen Community (Kriminalität, Arbeitslosigkeit, Abhängigkeit) zu beleuchten, deren Sichtbarmachung besonders heikel ist. Hierbei wird differenziert vorgegangen: Weder wird den Betroffenen die exklusive Schuld an ihren jeweiligen Schicksalen zugeschrieben, noch stellt man die Community als insgesamt passive Opfergemeinschaft dar, der jedwede Handlungsmacht entzogen ist. Stattdessen wird klar auf die Gefahren der Spirale rund um Arbeitslosigkeit, Abhängigkeit und Armut hingewiesen, wobei die individuelle Entscheidungsfreiheit der/des Einzelnen und der Wille der Community, sich der eigenen Belange anzunehmen, betont wird. Zudem werden die indigenen Figuren nicht über stereotype Tropen inszeniert, sondern sind authentische Charaktere mit eigenständigen Gedanken und Gefühlen. Auf ähnlich direkte Weise wie man sich in *Wind River* Problemen der indigenen Communities in den USA widmet, wird auch in der Serie *American Gods* (2017-) der Themenkomplex des Rassismus und der Sklavenhandel thematisiert. So wird zum Beispiel in der zweiten Episode der ersten Staffel („The Secret of Spoons“) ein direkter Blick in den Rumpf eines Sklavenhandelsschiffes geworfen, welches von den afrikanischen Gefangenen, angestachelt vom afrikanischen Gott Anansi, niedergebrannt wird (vgl. „Mr. Nancy“). Anansi, der das personifizierte Verbindungsstück zwischen der Vergangenheit der Sklaverei in den USA und der aktuellen afroamerikanischen Gesellschaft in dieser Serie darstellt, erfüllt hier mehrere symbolische und narrative Funktionen: Er selbst ist als afrikanische Gottheit Teil der

afrikanischen Diaspora und symbolisiert in seiner gestaltwandelnden Erscheinung die verschiedenen Entwicklungsstadien der afrikanisch-amerikanischen Nachfolgekulturen dar. Gleichzeitig fungiert er in dieser Episode als allwissender Erzähler, der den Gefangenen im Bauch des Schiffes ihr finsternes Zukunftsszenario in Amerika offenbart und den Zuschauer*innen damit einen Einblick in die Geschichte der USA liefert. Zuletzt verleiht er den Sklaven auf dem Schiff die mentale Kraft, sich über das Niederbrennen, und den damit einhergehenden eigenen Tod, die Handlungsmacht über das eigene Schicksal zurückzuholen. Durch diesen kraftvollen Eingriff in die Darstellung dieses historischen Abschnitts in der Geschichte der USA wird die Perspektive des Narrativs darüber geändert: Die Betroffenen verwandeln sich von passiven Opfern, denen die Sklaverei ‚geschieht‘, zu aktiven Widerständigen, die lieber freiwillig in den Tod gehen, als ihr eigenes Leben und das ihrer hypothetischen Nachfahren sehenden Auges in Ketten legen zu lassen. Das Niederbrennen des Sklavenschiffs und der bewusste kollektive Suizid der Verschleppten stellt einen der drastischsten und gleichzeitig progressivsten narrativen Umgänge mit dieser Thematik innerhalb des MSF dar. Gleichzeitig werden hier mehrere zeitliche Ebenen miteinander verbunden, Möglichkeiten zur alternativen Geschichtsentwicklung eröffnet und eine Gruppe historischer Menschen aus einem festgefahrenen Rollenbild sprichwörtlich befreit.

Auch wenn die Ergebnisse der Analyse dieser Arbeit darauf hindeuten, dass es innerhalb des MSF noch immer virulente Kräfte gibt, die die Verbreitung rigider Ansichten über Zeitentwicklung und Geschichte fördern, gibt es also durchaus Hoffnung für einen Paradigmenwechsel. Es scheint ein gesteigertes Bewusstsein seitens der Rezipient*innen und der Verantwortlichen innerhalb der Kulturproduktion zu geben, den Umgang mit zeitaktuellen und auch umstrittenen Themen einzufordern bzw. umzusetzen. Wie nachhaltig diese Entwicklungen allerdings sind, scheint, blickt man auf aktuelle Entwicklungen, zu diesem Zeitpunkt noch unklar.⁹⁹ Das turbulente gesellschaftliche und politische Klima, das aktuell nicht nur innerhalb der USA tiefe Gräben zwischen liberalen und reaktionären Kräften und Gesellschaftsschichten hervorbringt, birgt in sich gleichermaßen das Potential zum Umbruch wie zur Rückwärtsbewegung. Es bleibt also abzuwarten, ob es sich bei den Werken, die sich auf differenzierte, kontroverse und fortschrittliche Weise gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Belangen widmen, nur um Nischenerscheinungen bzw. kurzlebige Trendbilder

⁹⁹ Siehe hierzu z.B. die Kontroverse um die Streichung der revolutionär gesellschaftskritischen Figur Anansi aus *American Gods* (vgl. Patten).

handelt, oder ob die zugehörigen Strömungen stark genug sind, auch im MSF dauerhaft fußzufassen.

Quellen

Literaturverzeichnis

- Alighieri, Dante. *Göttliche Komödie*. Übersetzt von Karl Eitner, Hildburghausen, 1865.
- Aristoteles. *Poetik*. Übersetzt von Arbogast Schmitt, Akademie Verlag, 2008.
- Bachtin, Michail Michailowitsch. „Zeit und Raum im Roman.“ *Kunst und Literatur*. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1974, S. 1161-91.
- Baird, Robert. „‘Going Indian‘ through *Dances with Wolves*.“ *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Band 23, Ausgabe 1-4, 1993, S. 91-102.
- Barker, Juliet R. V. *Agincourt: Henry V and the Battle That Made England*. Little, Brown and Co., 2006. *Internet Archive*. Isbn: 031601503 9780316015035.
- Barrie, James M. *Peter Pan*. Penguin, 1967.
- Beevor, Antony. „Antony Beevor: The Greatest War Movie Ever – and the Ones I Can’t Bear.“ *The Guardian*, 29. Mai 2018, www.theguardian.com/film/2018/may/29/antony-beevor-the-greatest-war-movie-ever-and-the-ones-i-cant-bear. Zugriff am 8. Feb. 2020.
- Behrendt, Georg. „So You Want to Move to Germany? How Germans Think.“ *Expatica*, 7. Jan. 2020, www.expatica.com/de/about/culture-history/so-you-want-to-move-to-germany-how-germans-think-104308/. Zugriff am 18. Feb. 2020.
- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991.
- Biguenet, John. „The Profound Contradiction of *Saving Private Ryan*.“ *The Atlantic*, 5. Juni 2014, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-false-patriotism-of-saving-private-ryan/371539/. Zugriff am 23. Feb. 2020.
- Boyd, Julia. „An Examination of Native Americans in Film and Rise of Native Film Makers.“ *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Band 6, Ausgabe 1, 2015, S. 105-13.
- Brahms, Rainer. „Die Firma Polarfilm.“ *Antifaschistisches Infoblatt*, 20. Sep. 2007, www.antifainfoblatt.de/artikel/die-firma-polarfilm. Zugriff am 7. Feb. 2020.
- Brondou, Colleen. „William Wallace, Scottish Hero.“ *Finding Dulcinea*, 18. Feb. 2011, www.findingdulcinea.com/features/profiles/w/william-wallace.html. Zugriff am 25. Feb. 2020.

- Bucklin, Steven J. "Hugh Glass: Grizzly Survivor by James D. McLaird." *Great Plains Quarterly*, Band 37, Ausgabe 4, 2017, S. 327.
- Bunyan, Rachael. „The True Story behind the Netflix Movie *The King*.“ *Time*, 25. Oct. 2019, www.time.com/5707035/the-king-netflix-true-story/. Zugriff am 25. Feb. 2020.
- Burke, Peter. *Offene Geschichte. Die Schule der Annales*. Verlag Klaus Wagenbach, 1991.
- Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Trajectory Publishing, 2013.
- Cotter, Pdraig. „All the Times Call of Duty has Referenced *Enemy at the Gates*.“ *ScreenRant*, 21. Sep. 2019, www.screenrant.com/enemy-at-gates-call-of-duty-references/. Zugriff am 18. Feb. 2020.
- Crabtree, Isabel. „*The King* Might not be Totally Historically Accurate, but Timothée Chalamet’s Bowl Cut Sure as Hell is.“ *Esquire*, 9. Nov. 2019, www.esquire.com/entertainment/movies/a29741942/the-king-netflix-timothee-chalamet-accuracy/. Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Cubis, Shane. „The Evolution of Native American Representation in Westerns.“ *SBS*, 24. Okt. 2017, www.sbs.com.au/guide/article/2017/10/11/evolution-native-american-representation-westerns. Zugriff am 30. Jan. 2020.
- Cwik-Rosenbach, Marita. „Zeitverständnis und Geschichtsschreibung in Mesopotamien.“ *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Band 42, Ausgabe 1, 1990, S. 1–20.
- Felgentreu, Fritz. „Vergil und die *Aeneis*.“ *Pegasus-Onlinezeitschrift*, Band 4, Ausgabe 2, 2004, S. 17-29.
- Febvre, Lucien, et al. *Das Problem des Unglaubens im 16. Jahrhundert: Die Religion des Rabelais*. Klett-Cotta, 2002.
- Frick, Julia. „Vergils *Aeneis* in deutschen Versen an der Wende zum 17. Jahrhundert.“ *Daphnis*, Band 46, Ausgabe 1-2, 2018, S. 112-42.
- Glanz, James. „Historians Reassess Battle of Agincourt.“ *The New York Times*, 24. Okt. 2009, www.nytimes.com/2009/10/25/world/europe/25agincourt.html. Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Grießhaber, Dieter. „Allgemeines zur römischen Literatur.“ *Geschichts- und Kulturverein Köngen E.V.*, 4. Jan. 2017, www.geschichtsverein-koengen.de/RoemLiteratur.htm#Augustus. Zugriff am 10. Feb. 2020.
- Heinemann, Gottfried. *Zeit und zeitliche Ordnung bei Aristoteles*. 2012. Universität Kassel, Beitrag zu Ringvorlesung, *Academia*, www.academia.edu/37762491/Zeit_und_zeitliche_Ordnung_bei_Aristoteles.

- Hohendahl, Peter Uwe. „Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zu geschichtlicher Darstellung.“ *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Hrsg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe. Metzler, 1990, S. 77-90.
- Holden, Stephen. „Film Review; Trying on Blackface in a Flirtation with Fire.“ *The New York Times*, 6. Okt. 2000, www.nytimes.com/2000/10/06/movies/film-review-trying-on-blackface-in-a-flirtation-with-fire.html. Zugriff am 17. Feb. 2020.
- Hopkins, Nicholas. „A Poor Defense: Sherman Tanks in WW2.“ *University of Illinois Archives*, 22. Nov. 2013, www.archives.library.illinois.edu/blog/poor-defense-sherman-tanks-ww2/. Zugriff am 24. Feb. 2020.
- Hubert, Martin. „Russische Perspektive der Stalingrader Schlacht.“ *Deutschlandfunk*, 19. Nov. 2012, www.deutschlandfunk.de/russische-perspektive-der-stalingrader-schlacht.1310.de.html?dram:article_id=228217. Zugriff 23. Feb. 2020.
- Innes, Ewan J. „*Braveheart*, Fact or Fiction.“ *ScottishHistory.com*, 1998, www.scottishhistory.com/articles/independence/braveheart.html. Zugriff am 25. Feb. 2020.
- Jaeger, Friedrich und Jörn Rüsen. *Geschichte des Historismus: Eine Einführung*. Verlag C.H. Beck, 1992.
- Johnston, Ian. „Agincourt was an Even Fight, Claim Historians.“ *The Telegraph*, 26. Oct. 2009, www.telegraph.co.uk/news/newsttopics/howaboutthat/6434582/Agincourt-was-an-even-fight-claim-historians.html. Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Kernbauer, Eva. „Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung.“ *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Hrsg. Eva Kernbauer, Wilhelm Fink Verlag, 2015, S. 9-31.
- „Klage des rechten ‚Historikers‘ und Filmemachers Karl Höffkes gegen die VVN-BdA vom Landgericht Berlin abgewiesen.“ *VVN/BdA NRW*, 7. Juli 2010, www.nrw-archiv.vvn-bda.de/texte/0662_urteil.htm. Zugriff am 7. Feb. 2020.
- Knighton, Andrew. „The Many Historical Facts the Movie *Braveheart* got Wrong... and One it got Right.“ *War History Online*, 14. Juli 2017, www.warhistoryonline.com/medieval/8-things-braveheart-got-wrong-anglo-scottish-wars-1-thing-got-right-mm.html. Zugriff am 25. Feb. 2020.

- Krossa, Sharon L. „*Braveheart* Errors: An Illustration of Scale.“ *Medieval Scotland*, 2. Oct. 2008, www.medievalscotland.org/scotbiblio/bravehearterrors.shtml. Zugriff am 25. Feb. 2020.
- Kytzler, Bernhard. „Aeneis.“ *Die Zeit*, 25. Mai 1979, *Die Zeit Online Archive*, www.zeit.de/1979/22/aeneis. Zugriff am 9. Feb. 2020.
- Langowski, Jürgen. *Die andere Seite*. Miscelle Webdesign, www.miscelle.de/andere-seite/. Zugriff am 7. Feb. 2020.
- Leisner, Walter. „Der Staat Des Hohen Rom – Vergil: Vater der Staats-Dichtung.“ *Der Staat*, Band 51, Ausgabe 3, 2012, S. 417–45.
- Lützeler, Paul Michael. „Der postmoderne Neohistorismus in den amerikanischen *Humanities*.“ *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Hrsg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe, Metzler, 1990, S. 67-76.
- Maltaweel, Admin und EricLambrecht. „How historically accurate is *Braveheart*?“ *DailyHistory.org*, 12. Sep. 2019, www.dailyhistory.org/How_historically_accurate_is_Braveheart%3F. Zugriff am 20. Feb. 2020.
- Mclaurin, Virginia A. *Stereotypes of Contemporary Native American Indian Characters in Recent Popular Media*. 2012. University of Massachusetts Amherst. Masterarbeit.
- Meek, James. „Under Fire.“ *The Guardian*, 15. März 2001, www.theguardian.com/culture/2001/mar/15/artsfeatures. Zugriff am 23. Feb. 2020.
- Merchant, Carolyn. *The Columbia Guide to American Environmental History*. Columbia University Press, 2002. *Google Books*. Isbn: 0231112327.
- Merridale, Catherine. *Ivan's War*. Metropolitan Books, 2006. *Internet Archive*. Isbn: 97808050745500805074554.
- Mignola, Mike und John Byrne. *Hellboy: Seed of Destruction TPB*. Dark Horse Comics, 1994.
- Monetti, Richard. „John Wayne: The World War II Hero Who didn't Serve?“ *Den of Geek!*, 24. Feb. 2016, www.denofgeek.com/us/movies/john-wayne/252904/john-wayne-the-world-war-ii-hero-who-didnt-serve. Zugriff am 20. Feb. 2020.

- Moyer, Justin Wm. „Adam Sandler’s *Ridiculous 6* Insulted some Native Americans. Now it’s *Netflix*’s ‘No. 1’ Movie.“ *The Washington Post*, 7. Jan. 2016, www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/01/07/adam-sanders-ridiculous-6-insulted-some-native-americans-now-its-netflixs-no-1-movie/. Zugriff am 17. Feb. 2020.
- Müller, Philipp. „Das Spinnennetz der Geschichte.“ *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Band 7, Ausgabe 4, 2013, S. 125-27.
- Nelson, Alex. „Is *The King* a True Story? How Accurately Henry V and Agincourt are Portrayed in the *Netflix* Drama and Shakespeare Plays.“ *iNews*, 11. Nov. 2019, www.inews.co.uk/culture/film/the-king-netflix-true-story-henry-v-agincourt-accuracy-netflix-series-shakespeare-plays-828629. Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Nickel, Diethard. „Geschichtsschreibung Im Rahmen Der Griechischen Polis.“ *Klio*, Band 66, Ausgabe 2, 1984, S. 460-78.
- Nittle, Nadra. „5 Common Native American Stereotypes in Film and Television.“ *Thought.Co.*, 22. Juni, 2019, www.thoughtco.com/native-american-stereotypes-in-film-television-2834655. Zugriff am 18. Feb. 2020.
- Pabst, Lauren. „*Tropic Thunder* and Post-Racial Blackface.“ *Contextual Healing*, 5. Feb. 2009, www.contextualhealing.blog/2009/02/05/tropic-thunder-and-post-racial-blackface/. Zugriff am 17. Feb. 2020.
- Padgett, Kenneth. *Blackface! – The History of Racist Blackface Stereotypes*. 6. Mai 2019, <https://www.black-face.com>. Zugriff am 17. Feb. 2020.
- Patten, Dominic. „Orlando Jones wasn’t ‘Fired’ from *American Gods* over Race, but Plot, Insists Producer Fremantle – Update.“ *Deadline*, 14. Dez. 2019, www.deadline.com/2019/12/orlando-jones-fired-american-gods-racism-gabrielle-union-fremantle-starz-neil-gaiman-1202809444/. Zugriff am 3. März 2020.
- Perl, Gerhard. „Geschichtsschreibung in der Zeit der römischen Republik und in der Kaiserzeit.“ *Klio*, Band 66, Ausgabe 2, 1984, S. 562-573.
- Pitogo, Heziel. „Lyudmila Pavlichenko was the Most Successful Female Sniper Ever with 309 Kills.“ *War History Online*, 15. Okt. 2015, www.warhistoryonline.com/featured/lyudmila-pavlichenko.html. Zugriff am 23. Feb. 2020.
- Rancière, Jacques. „Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers.“ *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Hrsg. Eva Kernbauer, Wilhelm Fink Verlag, 2015, S. 33-50.

- Redaktion Tabellenwerke. „Straß, Friedrich.“ *LMU München*, www.fnz.geschichte.uni-muenchen.de/forschung/autoren-tabellenwerke/strass/index.html. Zugriff am 11. Feb. 2020.
- Röcke, Werner. „Mentalitätsgeschichte und Literarisierung historischer Erfahrung im antiken und mittelalterlichen Appoloniusroman.“ *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Hrsg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe, Metzler, 1990, S. 91-103.
- Rosenberg, Howard. „500 Nations‘ Sets the Record Straight.“ *Los Angeles Times*, 19. April 1995, www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-04-19-ca-56389-story.html. Zugriff am 30. Jan. 2020.
- Ross, C.D. „Henry V: King of England.“ *Encyclopædia Britannica*, 29. Aug. 2019, www.britannica.com/biography/Henry-V-king-of-England. Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Rüsen, Jörn. *Lebendige Geschichte: Grundzüge einer Historik III: Formen und Funktionen des historischen Wissens*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- . „Rhetorik und Ästhetik der Geschichtsschreibung von Leopold von Ranke.“ *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Hrsg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe, Metzler, 1990, S. 1-11.
- Samuel, Henry. „Netflix’s *The King* is Anti-French Nonsense That Flatters a War Criminal, Says Director of Agincourt Museum.“ *The Telegraph*, 4. Nov. 2019, www.telegraph.co.uk/news/2019/11/04/director-agincourt-museum-says-netflixs-king-anti-french-will/. Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Scheunemann, Dietrich. „Fiktionen – auch aus dokumentarischem Material‘. Von Konstruktionen der Geschichte in Literatur und Film seit den sechziger Jahren.“ *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Hrsg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe, Metzler, 1990, S. 296-314.
- Simon, Joe und Jack Kirby. *Captain America Comics*. Nr. 1, Marvel Comics, 1941.
- Sirota, David. „Oscar Loves a White Savior.“ *Salon*, 22. Feb. 2013, www.salon.com/control/2013/02/21/oscar_loves_a_white_savior/, Zugriff am 29. Jan. 2020.
- Skowronek, Russel K. und Charles R. Ewen. „Shiver Me Timbers! The Influence of Hollywood on the Archaeology of Piracy.“ *Pieces of Eight: More Archaeology of Piracy*. University Press of Florida, 2016, S. 193-207.

- Soldaten Erzählen*. YouTube, 15. Feb. 2017, <https://www.youtube.com/channel/UCSOQy-c1SLmamBNTfOhxgag>. Zugriff am 7. Feb. 2020.
- Stedman, Alex. „Native American Actors Quit Adam Sandler’s ‘Ridiculous Six‘ over Racist Jokes.“ *Variety*, 23. Apr. 2015, www.variety.com/2015/film/news/adam-sandler-ridiculous-six-native-american-actors-walk-off-set-1201478694/. Zugriff am 17. Feb. 2020.
- „The German Stereotypes That Turn Out to be Myths.“ *BBC News Magazine*, 26. Mai 2013, www.bbc.com/news/magazine-22560833. Zugriff am 18. Feb. 2020.
- Timmons, Greg. „Saving Private Ryan: The Real-Life D-Day Back Story.“ *History*, 1. Juli 2019, www.history.com/news/saving-private-ryan-real-life-dday-back-story. Zugriff am 23. Feb. 2020.
- Tunzelmann, Alex von. „U-571: You Give Historical Films a Bad Name.“ *The Guardian*, 26. Feb. 2009, www.theguardian.com/film/2009/feb/25/u-571-reel-history. Zugriff am 25. Feb. 2020.
- Vera, Hernan und Andrew M. Gordon. *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Rowman & Littlefield, *Internet Archive*. Isbn: 0847699463 97808476994690847699471.
- „Washington Redskins Name Controversy.“ *HuffPost*, www.huffpost.com/topic/washington-redskins-name-controversy. Zugriff am 18. Feb. 2020.

Film- und Videoverzeichnis

- „A Conversation with Native Americans on Race | Op-Docs.“ *YouTube*, hochgeladen von The New York Times, 15. April 2018.
www.youtube.com/watch?v=siMal6QVbIE&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkr4HGpE2KVtFiiRX&index=15&t=152s.
- American Gods*. Starz, 2017- .
- Apollo 13*. Regie Ron Howard, Universal Pictures, 1995.
- Ararat*. Regie Atom Egoyan, Alliance Atlantis, 2002.
- „Asian American Perspective on Mickey Rooney’s Yellow Face Portrayal on *Breakfast At Tiffany’s*.“ *YouTube*, hochgeladen von MANAA Youtube Videos, 26. Feb. 2015,
www.youtube.com/watch?v=ZAafI9w7CY8&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkr4HGpE2KVtFiiRX&index=18&t=7s.

„Bart to the Future.“ *The Simpsons*, Staffel 11, Episode 17, Fox Network, 19. März 2000.

Beerfest. Regie Jay Chandrasekhar, Warner Bros., 2006.

Breakfast at Tiffany's. Regie Blake Edwards, Darsteller Mickey Rooney, Paramount Pictures, 1961.

Breaveheart. Regie Mel Gibson, Paramount Pictures, 1995. *Netflix*,
www.netflix.com/watch/60000540?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C9116af1676fe2760c82510ba295b5805077891b7%3Ac7e5a43bb425a63f29f7a26d97ba2caccf87a8b6%2C%2C.

Brüno. Regie Larry Charles, Universal Pictures, 2009.

Buy the Ticket, Take the Ride: Hunter S. Thompson on Film. Regie Tom Thurman, Starz Entertainment, 2006.

„*Call of Duty: World at War- Mission 4: Vendetta 'Veteran Mode*.“ *YouTube*, hochgeladen von RetroDre, 31. Dez. 2011, www.youtube.com/watch?v=114B3e9LHnk&t=107s.

„Canada References in *The Simpsons* (CAHappy Canada Day!!CA).“ *YouTube*, hochgeladen von House of Mizfitz, 1. Juli 2018,
[//www.youtube.com/watch?v=6khA6IFifac&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkR4HGpE2KVtFiiRX&index=21&t=185s](http://www.youtube.com/watch?v=6khA6IFifac&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkR4HGpE2KVtFiiRX&index=21&t=185s).

„Casino.“ *Malcolm in the Middle*, Staffel 2, Episode 5, Fox Network, 19. Nov. 2000.

Cross of Iron. Regie Sam Peckinpah, Constantin Film, 1977.

Dances with Wolves. Regie Kevin Costner, Orion Pictures, 1990.

Dole, Bob. „Hollywood's Influence on Society.“ Rede auf Event für öffentliche Angelegenheiten, 30. Juli 1996, 20th Century Fox Studios, Los Angeles, CA. *C-Span*, www.c-span.org/video/?74013-1/hollywoods-influence-society.

Enemy at the Gates. Regie Jean-Jacques Annaud, Paramount Pictures, 2001. *Amazon Prime Video*, www.amazon.de/gp/video/detail/B06XRK4K8C/ref=atv_dl_rdr?autoplay=1.

„*Enemy at the Gates* (2001) Official Trailer #1 – Jude Law Movie HD.“ *YouTube*, hochgeladen von Movieclips Classic Trailers, 5. Dez. 2012,
www.youtube.com/watch?v=4O-sMh_DO6I.

„*Family Guy* – German Puppet Song HD.“ *YouTube*, hochgeladen von Darksideofwhatever, 22. Feb. 2011.
www.youtube.com/watch?v=k0LEJYUrEGk&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3cOTX6tv4DPoVNcTUIBm-LL6bnSQoDqDdOxFBHTjGBj1c0tIB367Kd3P0.

Forrest Gump. Regie Robert Zemeckis, Paramount Pictures, 1994.

Fury. Regie David Ayer, Columbia Pictures, 2014. *Netflix*,
www.netflix.com/watch/70305907?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C97be322c74ac0f6d26d72a908961f7290d264ed8%3A61113327b8121f460b08ce2ef28a6cbb351ab979%2C%2C.

„Harvest Festival.“ *Parks and Recreation*, Staffel 3, Episode 7, NBC, 17. März 2011.

Hellboy II: The Golden Army. Regie Guillermo del Toro, Darsteller Seth MacFarlane, Universal Pictures, 2008.

Hiawatha's Rabbit Hunt. Regie Fritz Freleng, Warner Bros., 1941.

History Redaktion. „Women in the Vietnam War.“ *History*, 21. Aug. 2018,
www.history.com/topics/vietnam-war/women-in-the-vietnam-war. Zugriff am 20. Feb. 2020.

Hostiles. Regie Scott Cooper, Entertainment Studios Motion Pictures, 2017.

„How I Met Your Mother - Canada Jokes.“ *YouTube*, hochgeladen von Deidre O'Connor, 18. März 2013,
www.youtube.com/watch?v=WxSArDXK4LY&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkR4HGE2KVtFiiRX&index=22&t=1s.

Independence Day. Regie Roland Emmerich, Twentieth Century Fox, 1996.

„Indigenous Actors: Stereotypes in Hollywood | Nativ American & Indigenous Actors Panel.“ *YouTube*, hochgeladen von SAG-AFTRA, 6. Jan. 2020,
www.youtube.com/watch?v=IyqvSHpuvvg.

Inglorious Basterds. Regie Quentin Tarantino, Universal Studios, 2010.

John Wayne, l'Amérique à Tout Prix. Regie Jean-Baptiste Péroitié, ARTE, 2019.

„Mr. Burns Speaks German.“ *YouTube*, hochgeladen von James Ferguson, 2. Juli 2014,
www.youtube.com/watch?v=A_Q5Ta9tDPU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0h8zIaSoyb_gxUBOd_LsM5rIpkPRYd5HrsoMNUrJdBy9TnM5TiB5U0gUk.

„Mr. Nancy: His Grand Entrance | American Gods.“ *YouTube*, hochgeladen von American Gods, 19. Feb. 2019, www.youtube.com/watch?v=5Grz24sgWdw.

„My Interpretation.“ *Scrubs*, Darsteller Soren Hellerup, Staffel 2, Episode 20, NBC, 3. April 2003.

„Native American Stereotypes in American Cinema.“ *YouTube*, hochgeladen von Charlie Perry, 30 April 2017, www.youtube.com/watch?v=qlYQMkvIqFM&t=525s.

„Normandy D-Day Medal of Honor: Allied Assault.“ *YouTube*, hochgeladen von igcompany, 1. Sep. 2012, www.youtube.com/watch?v=XHscQgzkMKg&t=303s.

Patton. Regie Franklin J. Schaffner, Twentieth Century Fox, 1970.

Pearl Harbor. Regie Michael Bay, Buena Vista Pictures, 2001.

Peter Pan. Regie Clyde Geronimi, Wilfred Jackson und Hamilton Luske, Walt Disney Productions, 1953.

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl. Regie Gore Verbinski, Walt Disney Pictures, 2003.

---: *Dead Man's Chest*. Regie Gore Verbinski, Walt Disney Pictures, 2006.

---: *At World's End*. Regie Gore Verbinski, Walt Disney Pictures, 2007.

---: *On Stranger Tides*. Regie Rob Marshall, Walt Disney Pictures, 2011.

---: *Dead Men Tell No Tales*. Regie Joachim Rønning und Espen Sandberg, Walt Disney Pictures, 2017.

Platoon. Regie Oliver Stone, Orion Pictures, 1986.

Pocahontas. Regie Mike Gabriel und Eric Goldberg, Walt Disney Pictures, 1995.

„Prince Gerhardt Messerschmidt Rammstein von Happ.“ *YouTube*, hochgeladen von Hornytoad, 12. Dez. 2013. www.youtube.com/watch?v=2FvByxgzg2U.

Raiders of the Lost Ark. Regie Steven Spielberg, Paramount Pictures, 1981.

Saving Private Ryan. Regie Steven Spielberg, DreamWorks, 1998. *Netflix*, www.netflix.com/watch/21878564?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C49e2ccf2d9f29ce9f6ddf436aaead166060bc5ed%3Adf70de0573a3d0173ae32a257674e3d0382b259b%2C%2C.

Spongebob Squarepants. Nickelodeon Network, 1999- .

„Stalingrad Battle - Soviet Control Retake of the Red Square - *Call of Duty 1* Gameplay HD.“ *YouTube*, hochgeladen von igcompany, 15. April 2015, www.youtube.com/watch?v=5tGB0qq2-28.

Stalingrad. Regie Joseph Vilsmaier, Senator Film, 1993.

Tears of the Sun. Regie Antoine Fuqua, Columbia Pictures, 2003.

„*Tears of the Sun* – Rescue Villagers.“ *YouTube*, hochgeladen von Cuong Vãn, 8. Okt. 2018, www.youtube.com/watch?v=Ae5iTfm3vO0&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkR4HGpE2KVtFiiRX&index=29&t=85s.

The Big Lebowski. Regie Joel Coen und Ethan Coen, Darsteller*innen Peter Stormare, Flea, Torsten Voges und Aimee Mann, Gramercy Pictures, 1998.

The Dirty Dozen. Regie Robert Aldrich, MGM, 1967.

The Indian Fighter. Regie André De Toth, United Artists, 1955.

The King. Regie David Michôd, Netflix, 2019.

The Last of the Mohicans. Regie Michael Mann, Twentieth Century Fox, 1992.

The Longest Day. Regie Annakin, et al., Twentieth Century Fox, 1962.

The Pacific. HBO, 2010.

„*The Pacific* Panicked Jap Soldier.“ *YouTube*, hochgeladen von Carl Benedicto,
www.youtube.com/watch?v=iUVoUvwE8KA.

The Revenant. Regie Alejandro G. Iñárritu, Twentieth Century Fox, 2015. *Netflix*,

www.netflix.com/watch/80064516?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Cffa5a5d82a4570a1809c74f9b12a478946fa5b1b%3A3658ff6e8f66bda302e57bb1ab1450bc9189d0b6%2C%2C.

The Ridiculous 6. Regie Frank Coraci, Darsteller Adam Sandler, Netflix, 2015.

The Searchers. Regie John Ford, Warner Bros., 1956.

„The Son Also Draws.“ *Family Guy*, Staffel 1, Episode 6, Fox Network, 9. Mai 1999.

„Top 10 Movie References in Video Games.“ *YouTube*, hochgeladen von WatchMojo.com,
13. Aug. 2016, www.youtube.com/watch?v=iG8YVhU5NrE&t=6s.

Trailer: *John Wayne, l'Amérique à Tout Prix*. Regie Jean-Baptiste Périet, ARTE, 2019.

www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen?preview=Trailer_John+Wayne_+1%27Amérique.mp4. mp4 Datei.

Tropic Thunder. Regie Ben Stiller, Paramount Pictures, 2008.

Unsere Mütter, unsere Väter. Regie Philipp Kadelbach, ZDF, 2013.

U-571. Regie Jonathan Mostow, Universal Pictures, 2000.

„*We Were Soldiers* Deleted Scene - Back from Battle (2002) - Mel Gibson War Movie HD.“
YouTube, hochgeladen von FandangoNOW Extras, 21. März 2014,
www.youtube.com/watch?v=IHZJfk5FmaU&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkr4HGpE2KVtFiiRX&index=30&t=10s.

We Were Soldiers. Regie Randall Wallace, Paramount Pictures, 2002.

Where Eagles Dare. Regie Brian G. Hutton, MGM, 1968.

Wind River. Regie Taylor Sheridan, Acacia Filmed Entertainment, 2017.

„1979 Wall Street Interviews – Are They any Different from Now?“ *YouTube*, hochgeladen von David Hoffman, 28. Mai 2015, www.youtube.com/watch?v=UiMus1FJb9w.

„6 Misconceptions About Native American People | Teen Vogue.“ *YouTube*, hochgeladen von Teen Vogue, 29. Nov. 2016,
www.youtube.com/watch?v=GHDW_LVfn28&list=PLF5o6tTXsIAWd9NEXkr4HGpE2KVtFiiRX&index=36&t=2s.

Videospielverzeichnis

Assassins Creed IV: Black Flag. PlayStation 3, Ubisoft, 2013.

Call of Duty. Microsoft Windows, Activision, 2003.

Call of Duty: World at War. Microsoft Windows, Activision, 2008.

Fight Club. PlayStation 2, Vivendi Universal Games, 2004.

Medal of Honor: Allied Assault, Microsoft Windows, Electronic Arts, 2002.

Resident Evil. PlayStation, Capcom Entertainment, 1996.

The Fifth Element. PlayStation, Activision, 1998.

Tomb Raider. PlayStation, Eidos Interactive, 1996.

Bildverzeichnis

Screenshot 1: *YouTube*-Kommentare zu „*We Were Soldiers Deleted Scene*.“

[www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-](http://www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen)

[Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen"?preview=Screenshot+1.png](http://www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen). Erstellt am 30. Dez. 2019. png Datei.

Screenshot 2: *YouTube*-Kommentare zu „*We Were Soldiers Deleted Scene*.“

[www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-](http://www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen)

[Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen"?preview=Screenshot+2.png](http://www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen). Erstellt am 30. Dez. 2019. png Datei.

Screenshot 3: *YouTube*-Kommentare zu „*The Pacific Panicked Jap Soldier*.“

www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20"Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen"?preview=Screenshot+3.png. Erstellt am 30. Dez. 2019. png Datei.

Screenshot 4: *YouTube*-Kommentare zu „*The Pacific Panicked Jap Soldier*.“

www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20"Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen"?preview=Screenshot+4.png. Erstellt am 30. Dez. 2019. png Datei.

Screenshot 5: *YouTube*-Kommentare zu „*The Pacific Panicked Jap Soldier*.“

www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20"Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen"?preview=Screenshot+5.png. Erstellt am 30. Dez. 2019. png Datei.

Screenshot 6: *YouTube*-Kommentare zu „*Tears of the Sun – Rescue Villagers*.“

www.dropbox.com/home/MA%20Fabian%20Peters%3A%20"Hollywood%20gegen%20den%20Rest%20der%20Welt%3A%20Der%20Anachronismus%20im%20amerikanischen%20Mainstream-Film%20und%20sein%20Einfluss%20auf%20die%20Vorstellungskomplexe%20der%20Zuseher*innen"?preview=Screenshot+6.png. Erstellt am 30. Dez. 2019. png Datei.

Straß, Friedrich. „Der Strom der Zeiten, oder bildliche Darstellung der Weltgeschichte von den ältesten Zeiten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.“ *Münchener Digitalisierungszentrum*, Bayerische Staatsbibliothek, www.daten.digitale-sammlungen.de/bsb00094935/image_2.

Zusammenfassung

Die Darstellungen von historischen Ereignissen und Personen(-Gruppen) im amerikanisch geprägten Mainstream-Film bauen häufig auf anachronistischen Motiven auf. Dadurch werden Narrative entwickelt und vorangetrieben, die verfälschte oder tendenziöse Vorstellungen von Geschehnissen und Personen der Vergangenheit im kollektiven Bewusstsein der Zuschauer*innenschaft etablieren und dadurch Einfluss auf die Wahrnehmung der Menschen nehmen können. Im theoretischen Teil dieser Arbeit wird zunächst die Entwicklung eines spezifischen, rigiden Zeit- und Geschichtsbilds (WRG) innerhalb der europäischen (und damit der westlichen) Geisteskultur seit der Antike nachgezeichnet. Dieses Zeit- und Geschichtsbild basiert zumeist auf einem Denken von historischen Prozessen in linear-chronologischen Zeitzusammenhängen und Ereignisketten bzw. Kausalzusammenhängen. Historische Persönlichkeiten und ihre Taten werden häufig überhöht dargestellt, während historische Gruppen häufig pauschalisiert und misrepräsentiert werden. Das Ziel ist es, nachzuweisen, dass sich Teilaspekte dieser obsoleten Sichtweise auf Zeitentwicklung und Geschichte noch immer in einer Sparte der Kulturproduktion halten – nämlich im US-amerikanisch geprägten Mainstream-Film (MSF).

Um diese Spuren des WRG im MSF nachzuweisen zu können, wird der Anachronismus in dieser Arbeit als methodologischer Fokuspunkt verwendet. Dazu wird im Anschluss an den Entwicklungsüberblick des WRG im Theorieteil nachgezeichnet, inwiefern das klassische Konzept des Anachronismus innerhalb dieser Denkweise ein Schlüsselkonzept darstellt. Aufbauend auf der Kritik und Neudeutung des Anachronismus durch Rancière wird das Begriffskonzept gegen seine ursprüngliche Bedeutung und Verortung innerhalb des WRG gekehrt, um so die obsoleten und teilweise sogar antihistorischen Mechanismen dieses Zeit- und Geschichtsbildes aufzudecken und, im analytischen Teil, ihre Spuren im Film zu markieren. Das Herausarbeiten der Motive im Film soll also darauf hinweisen, wenn anachronistische Mechanismen im MSF ablaufen und was ihre möglichen Wirkweisen auf das Publikum sein können.