

Einleitung

Ein Stacheldrahtzaun, Warnschilder und Schlagbäume, dazu dramatische Musik und ein allwissendes Voice-over, das die historische Situation in eine Geschichte einbettet. Wir erfahren von der Fabrikarbeiterin Anna Kaminski (Eva Kotthaus) aus Broditz in Thüringen und dem Grenzpolizisten Carl Altmann (Erik Schumann) aus Oberfeldkirch in Oberfranken. Es ist das Jahr 1952, und zwischen den beiden Liebenden liegt die innerdeutsche Grenze. Langsame Schwenks erwecken die zu Beginn noch nahezu unbewegten Einstellungen zum Leben. Zuletzt füllt sich die Szenerie mit Figuren: Flüchtlinge, die sich an einem Grenzfluss durch das Dickicht kämpfen.

In unserer Wahrnehmung von Helmut Käutners Film HIMMEL OHNE STERNE (1955) konstruieren wir aus Bewegtbild, Ton und Text ein Raum-Zeit-Gefüge, das die Geschichte der deutschen Teilung erfahrbar macht. Die audiovisuelle Figuration des Vergangenen wird für uns zum Gegenwartserlebnis. Vorstellungen von Geschichte werden in die Form und Ästhetik der filmischen Welt eingeschrieben, noch bevor die Figurenhandlung beginnt. Anders ausgedrückt: Ikonische Bilder der Grenze und der Kommentar des Voice-overs lokalisieren die Handlung in einem historischen Setting, das durch Landschaft, Kostüme und Ausstattung, aber auch durch den Duktus und das Verhalten der Filmfiguren ausdifferenziert wird. Repräsentation und Konstruktion von Geschichte treffen in der filmischen Erzeugung von Bild- und Tonräumen aufeinander. Der Film erschafft auf diese Weise einen fluiden Geschichtsraum, den wir synästhetisch (mit-)erleben können. Das hierbei entstehende Gemisch aus Geschichtsmodellierung und Fiktion erzeugt einen Sog, der uns förmlich in die Welt des Films hineinzieht. Der Fluss der Montage, die Musik und der subjektivierte Blick des Kamera-Auges erleichtern die Immersion. All diese Operationen versetzen uns in »eine körperlich geistige Nähe zum Filmgeschehen«.¹ Eine solche Sphäre einer filmisch modellierten und verkörpert erfahrenen historischen Welt werde ich fortan als *Histosphere* bezeichnen. Der Wortstamm »Histo« verweist hierbei nicht nur auf populäre Geschichtsvorstellungen, sondern zugleich

1 Vgl. zum Begriff der Immersion: Christiane Voss: Fiktionale Immersion. In: *montage AV*, Jg. 17, 2/2008, S. 71.

auf die besondere körperliche Dimension: Im phänomenologischen Raum zwischen audiovisuellen Figurationen und Geschichtserfahrung fungiert die Histosphere – ganz im Sinne der *Histologie* – als ein innerviertes Gewebe, das die semiotischen Bedeutungspotenziale der filmischen Vergangenheitskonstruktion als sinnlich-körperliche Reize vermittelt.² Diese Praxis der Histosphere soll im Folgenden einer ›Vivisektion‹, einem forschenden Eingriff am lebendigen Organismus, unterzogen werden.

Verheißungsvoll deutet die Erzählstimme in HIMMEL OHNE STERNE die Hoffnung der Flüchtlinge auf ein Leben in Freiheit an. Während der repetitive Charakter der Filmmusik die angespannte Atmosphäre unterstreicht, fokussiert eine Großaufnahme Annas aufmerksamen Blick. Die Situation spitzt sich noch weiter zu, als der Schleuser die Flüchtlinge an zwei Grenzsoldaten verrät, woraufhin ein älterer Herr einen tödlichen Herzinfarkt erleidet. Die parallel dazu montierte dramatische Zufahrt auf Annas Gesicht verstärkt den Eindruck des subjektiven Erlebens und erzeugt eine identifikatorische Nähe zur Hauptfigur. Zu sich steigernden Streicherklängen ergreift Anna die Initiative und springt in den Fluss. Einer der Vopos schießt auf sie – doch sie kann sich verletzt ans andere Ufer retten. Indem sie unser audiovisuelles Erleben mit unserer imaginativen Empathie verbindet, macht die Sequenz die Unerträglichkeit der deutschen Teilung für uns erfahrbar. Hierbei werden auch unsere eigenen Erinnerungen aktiviert, sei es an andere Filme oder persönliche Erlebnisse. Die mit solchen Assoziationen einhergehenden Geschichtsvorstellungen sind wiederum eng mit unserer individuellen Biografie verknüpft.³ Der historische Spielfilm – im Folgenden der *Geschichtsfilm*⁴ – stellt somit einen dynamischen Prozess dar, der Geschichte als Vergegenwärtigung des Vergangenen zur Sinnbildung in der Jetztzeit ausweist. Der allgemeinen Annahme, der Geschichtsfilm konstituiere sich durch die filmische Repräsentation von Geschichte, stelle ich die These entgegen, dass weniger die Repräsentation als die audiovisuelle *Modellierung* und *Figuration* einer historischen Welt ein unmittelbares *Erfahren* von Geschichte ermöglicht. Bedingung für den Geschichtsfilm wäre somit das Vorhandensein einer Histosphere.

2 Für diesen Hinweis danke ich Hannah Schoch, Universität Zürich.

3 Grundlage hierfür ist ein Verständnis von Kunsterfahrung als relationaler Prozess zwischen Gegenstand und Betrachter. Vgl. Bernhard Groß: Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm. Berlin 2015, S. 58.

4 Die Definitionen des Geschichtsfilms reichen von einer offenen Konzeption historisch-referenzieller Zuordnungen bis hin zu restriktiveren semiologischen und diskursiven Bedingungen. Vgl. hierzu den Abschnitt *Geschichtsfilm* im folgenden Kapitel.

Obleich die Grenze zwischen fiktionalen und nonfiktionalen Filmformen in der theoretischen Betrachtung durchlässiger geworden ist: Eine Unterscheidung zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm kann durchaus produktiv sein. Gegen die Bemühung der aktuellen Diskurse, ontologische Grabenkämpfe aus der Theoriebildung auszuklammern, soll zwar kein Einwand erhoben werden; dennoch werde ich die Histosphere in meiner Studie vornehmlich als Bestandteil und Phänomen des Geschichts-*Spielfilms* untersuchen. Dass spezifische Ausprägungen des Phänomens auch in dokumentarischen und anderen nonfiktionalen Formen des Films zu finden sind, wird hierbei implizit berücksichtigt, bedürfte aber meines Erachtens noch weiterer Aufmerksamkeit und lässt sich nicht en passant formulieren.

Trotz der wirkungsvollen immersiven Potenziale ermöglicht der Geschichtsfilm keine allumfassende Illusion. Die Gegenwärtigkeit des Film-Erlebnisses ist unvollständig, sie macht die Vergangenheit zwar sinnlich erfahrbar – aber nicht veränderbar. Damit erinnert die Zuschauerperspektive an die des »Engels der Geschichte« in Walter Benjamins Anmerkungen zu Paul Klees Bild *Angelus Novus*: Rückwärts in die Zukunft stürzend, blickt dieser Engel mit Entsetzen auf die Trümmer der Vergangenheit, die sich vor seinen Augen übereinander türmen.⁵ Der »Sturm des Fortschritts« treibt ihn hierbei unablässig weiter und ist so stark, dass er seine Flügel nicht mehr schließen kann. Das Medium Film scheint hingegen die Dimensionen des Raums und der Zeit vollständig zu beherrschen. Geschichtsfilme können folglich – so meine Annahme – genau das vollbringen, was Benjamin dem Engel der Geschichte noch abspricht: Sie können »verweilen, die Toten

5 »Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.« Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte (1942). In: W.B.: Gesammelte Schriften. Bd. 1.2. Frankfurt/Main 1974, S. 697–698. Im Nachwort meiner Dissertation zu den *neuen Kriegen* im Film verweise ich bereits auf die Bedeutung des Mediums als Agent der Geschichte. Vgl. Rasmus Greiner: Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien – Zentralafrika – Irak – Afghanistan. Marburg 2012, S. 468–469.



Subjektiviertes Erleben und identifikatorische Nähe ...



... in HIMMEL OHNE STERNE

wecken und das Zerschlagene zusammenfügen«⁶. Überträgt man Benjamins Überlegungen auf die Histosphere, dann ist diese also imstande, die Bewegungsrichtung durch die Zeit zu verändern: Im Geschichtsfilm entfernen wir uns nicht mehr von der Vergangenheit, sondern bewegen uns auf sie zu, durchdringen sie und werden von ihr mitgerissen. Mehr noch, wir können uns umwenden und aus der Perspektive der filmisch fingierten Vergangenheit in eine imaginäre Zukunft blicken.⁷ Unser historisches Wissen wird hierbei durch unser immersives Erleben der Histosphere (zumindest zeitweise) überlagert. Zwar *wissen* wir auch während der Sichtung von HIMMEL OHNE STERNE, dass Deutschland am 3. Oktober 1990 wiedervereinigt wurde. Doch gleichzeitig *erleben* wir die Realität der Histosphere, in der die deutsche Teilung noch lange nicht überwunden ist. Film transformiert die Vergangenheit zu einem Möglichkeitsraum. In seinem *Baedeker der Seele* schreibt Béla Balázs: »Siehst du nicht auch die vielen abzweigenden Wege, die du auch hättest gehen können, die wir hätten gehen können, wenn nicht ein Zufall uns geschoben hätte? Sie alle gehören zu unserer Vergangenheit.«⁸ Balázs entwirft in seinen Ausführungen ein Konzept von Vergangenheit, das auch die nicht eingetretenen Optionen und Eventualitäten einschließt. Diese Überlegungen lassen sich auch auf das Verhältnis zwischen Film und Geschichte übertragen. Die besondere Leistung des Films bestünde dann darin, die abzweigenden, die unbeschrrittenen Wege der Vergangenheit begehbar oder, besser gesagt, erfahrbar zu machen. Dieser Möglichkeitsraum manifestiert sich jedoch nicht nur in der filmischen Modellierung kontrafaktischer oder alternativer Geschichte, sondern auch in der spielerischen Suspendierung unseres historischen Gedächtnisses. Unser Wissen, welchen Gang die Geschichte wirklich genommen hat, tritt während des Filmerlebnisses in den Hintergrund und weicht einem Eindruck von Kontingenz. Die Histosphere gibt dem Zufall eine zweite Chance. – Bis

6 Benjamin 1974, a.a.O., S. 697.

7 Vgl. hierzu: Thomas Elsaesser: Der Vergangenheit ihre Zukunft lassen. In: Delia González de Reufels / Rasmus Greiner / Winfried Pauleit (Hg.): Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton. Berlin 2015, S. 11–25. Vgl. ebenso Elsaessers Überlegungen zu einer »Poetik der Fehlleistungen«, deren poetologische Formen »sich mit den Konsequenzen katastrophaler Fehlentscheidungen auseinandersetzen und dies auf eine Weise tun, die den handelnden Figuren ihre Beweggründe lässt, ohne sie sofort in das (negative) Licht der nun im Nachhinein als »falsch« erkannten Entscheidung zu rücken.« Thomas Elsaesser: Diagonale Erinnerung. Geschichte als Palimpsest in STERNE. In: Hermann Kappelhoff / Bernhard Groß / Daniel Illger: Demokratisierung der Wahrnehmung. Das westeuropäische Nachkriegskino. Berlin 2010, S. 96.

8 Béla Balázs: Ein Baedeker der Seele. Und andere Feuilletons. Berlin 2002, S. 56.

zuletzt halten wir es für möglich, befürchten oder hoffen, dass es *diesmal* vielleicht anders kommt.

Unsere Vorstellungen von Geschichte werden aber auch von der Gegenwart beeinflusst: »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet«, so Benjamin.⁹ Auch der Geschichtsfilm kann sich hiervon nicht losagen. Die Histosphere ist immer ein Produkt ihrer Zeit, der Produktionszeit des Films. Somit gleicht sie einem »Tigersprung ins Vergangene«, der das Aktuelle aufspürt, »wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt«.¹⁰ Die Produktionszeit schreibt sich förmlich in die audiovisuell modellierte historische Zeit ein. Um dieser Doppelbödigkeit der Histosphere auf den Grund zu gehen, muss auch der Einfluss des Films auf unsere Wahrnehmung von Welt diskutiert werden. Bereits Siegfried Kracauer betont die Tendenz des Films, das »Gewebe des täglichen Lebens« zu entfalten und damit »unsere materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überall hin auszudehnen«.¹¹ Filme machten demnach »aus der Welt virtuell unser Zuhause«.¹² Béla Balázs zielt in eine ähnliche Richtung. Seiner Ansicht nach lehrt uns der Film, die »visuelle Partitur des vielstimmigen Lebens« zu lesen.¹³

Um die Vertrautheit mit der Welt, wie sie Kracauer und Balázs beschrieben haben, herzustellen, modelliert der Film audiovisuelle Lebenswelten.¹⁴ Im Geschichtsfilm sind diese Konstruktionen Teil der Histosphere. Mitunter können in einem einzigen Film sogar mehrere Lebenswelten miteinander konkurrieren. So auch in HIMMEL OHNE STERNE, dessen Histosphere sich aus zwei Lebenswelten zusammensetzt – der der jungen BRD und der der jungen DDR. Anna wechselt zwischen diesen beiden Lebenswelten hin und her, ohne in einer wirklich heimisch zu werden: Ihr Sohn Jochen (Rainer Stang) wohnt bei den Schwiegereltern im Westen, ihre gebrechlichen Großeltern jenseits der Grenze im Osten. Schließlich findet sie gemeinsam mit Carl einen verlassenen Bahnhof im Niemandsland; einen *anderen Ort*, an dem sich

9 Benjamin 1974, a.a.O., S. 701.

10 Ebenda.

11 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (1964). Frankfurt/Main 2015, S. 394.

12 Ebenda.

13 Béla Balázs: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1961, S. 53.

14 Zum Begriff »Lebenswelt« in ihrer vorwissenschaftlichen Erfahrbarkeit vgl.: Alfred Schütz / Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt. Frankfurt/Main 1979; sowie: Edmund Husserl: Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte 11. Stuttgart 1986.

die beiden nahe sein können.¹⁵ Für eine begrenzte Zeit überlagern sich ihre Lebenswelten. Der Film beinhaltet somit auch ein flüchtiges utopisches Moment, das die Wiedervereinigung Deutschlands modellhaft vorwegnimmt. In einer solchen Lesart ermöglicht HIMMEL OHNE STERNE eine »Misch- und Mittlerfahrung« und kennzeichnet so den schmalen Grat zwischen Utopie und Heterotopie, wie ihn Michel Foucault mithilfe seiner Spiegelmetapher beschreibt.¹⁶ Diese Interpretation lässt sich auch auf den Geschichtsfilm im Allgemeinen übertragen: Begreifen wir die Histosphere als eine filmische Figuration, die historische Welten audiovisuell modelliert und erfahrbar macht, dann oszilliert die Zuschauerwahrnehmung zwischen einer nach Objektivität strebenden Betrachtung und einem immersiven Erlebnis. Einerseits lassen wir uns als Zuschauer auf die filmische Darstellung einer möglichen Welt ein, andererseits vergleichen wir sie unablässig mit dem Bild, das wir uns selbst von der Wirklichkeit machen. Dieses Bild wiederum hängt von unseren Erfahrungen und Erinnerungen ab, die ihrerseits Filme und audiovisuelle Medien einschließen.¹⁷

Gängige Fiktionstheorien, die sich auf die Semantik möglicher Welten stützen, gehen von einer Vorstellung des Universums als *Weltenkon-*

15 Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 39. Foucault kommt an anderer Stelle ganz konkret aufs Kino zu sprechen: »ein merkwürdiger vier-eckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht.« Ebenda, S. 42.

16 Dazu Michel Foucault: »Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, dass er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und dass er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.« Ebenda, S. 39.

17 Margrit Tröhler weist darauf hin, dass auch die wirkliche Welt »nur eine mögliche, »möblierte« und reduzierte Welt darstellt und immer eine *Konstruktion* ist« – allerdings »als referenzielle Bezugswelt dennoch einen besonderen Status« genieße. Margrit Tröhler: *Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm*. In: *montage AV*, Jg. 11, 2/2002, S. 17.

stellation aus. Wie die Filmwissenschaftlerin Margrit Tröhler herausstellt, könne man sich diese »wie ein Sonnensystem vorstellen oder wie einen Seifenblasenball, der aus mehreren aneinander haftenden Kammern besteht«. ¹⁸ Die Histosphere eines Films lässt sich als eine dieser Kammern verstehen. Zwar bildet sie eine in sich geschlossene Sphäre (*sphere*), die eine mögliche historische Welt modelliert. Sie steht aber auch mit einer unbegrenzten Anzahl anderer Kammern – darunter weitere filmische Histospheres – in direktem Kontakt. Die Wände zwischen den einzelnen Kammern sind durchlässige Membranen, wodurch sich ein dynamischer reziproker Austausch ergibt. ¹⁹ Entsprechend kann auch die Kinoleinwand als eine solche Membran zwischen zwei Welten verstanden werden. ²⁰ Siegfried Kracauers Kritik an der Begrenztheit des im Historienfilm präsentierten Kosmos lässt sich auf diese Weise aushebeln. ²¹ Als Teil einer Weltenkonstellation weist die Histosphere immer über sich selbst hinaus und beeinflusst unsere Vorstellungen von Geschichte im komplexen Zusammenwirken mit anderen möglichen Welten und medialen Realitätserfahrungen.

Mit der Digitalisierung hat die Mediatisierung der Wahrnehmung zusätzlich an Intensität gewonnen. »[W]ir sind Teil einer *Kultur beweglicher Bilder* und leben Kino- und Elektronik-Leben«, konstatiert die amerikanische Film- und Medienwissenschaftlerin Vivian Sobchack bereits 1988 und schlägt den Begriff einer »*Technosphäre*« vor, die uns umgibt und unsere Lebenswelt entscheidend prägt. ²² Seither durchdringen audiovisuelle Technologien und Medien unser tägliches Leben mit stetig wachsender Intensität. So ist anzunehmen, dass filmische Histospheres heute umso leichter akzeptiert und intuitiv erfahren werden können.

18 Ebenda, S. 15.

19 Hier können auch konzeptionelle Analogien zum Konzept der Semiosphäre festgestellt werden, semiotische Räume, die Jurij M. Lotman zufolge eine jede Sprache umgeben und in permanentem Austausch zu anderen Semiosphären stehen. Jurij M. Lotman: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin 2010, S. 190. Vgl. dazu auch das folgende Kapitel *Spielfilm und Geschichte*.

20 Hier lassen sich abermals Parallelen zu Foucaults Heterotopien ziehen, die »ein System von Öffnungen und Schließungen« voraussetzen, »das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht«. Vgl. Foucault 1992, a.a.O., S. 44.

21 Kracauer 2015, a.a.O., S. 116.

22 Vivian Sobchack: *The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit‹ im Film und in den elektronischen Medien*. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988, S. 416, 424. Hervorhebungen in Zitaten sind stets aus dem Original übernommen.

Die Histosphere – so werde ich in den folgenden Kapiteln darlegen – ist weit mehr als nur eine modellhafte Repräsentation einer historischen Zeit. Als immersiver Erfahrungsraum adressiert sie nicht nur unseren Seh- und Hörsinn, sondern vereinnahmt uns als Ganzes. Das Konzept von Geschichtserfahrung durch Filmerfahrung schließt damit an Vivian Sobchacks Arbeit zur Phänomenologie des Films an.²³ Sobchack beschreibt den Film selbst als eine verkörperte Erfahrung, die durch das synästhetische Zusammenwirken von Bewegtbild und Ton die Sinne des Zuschauersubjektes in ihrer Gesamtheit anspricht. Den Film beschreibt sie als körperliches In-der-Welt-Sein, das nicht nur einen Sinn *hat*, sondern Sinn als präreflexive, direkte Erfahrung selbst *herstellt*.²⁴ Der Schlüssel für dieses Verständnis liegt in der Annahme, der Film besitze einen filmischen Körper. Ebenso wie Sobchack den Film als sichtbares Objekt begreift, als eine Welt aus Filmbildern, unterstreicht sie, dass er zugleich ein Subjekt sei, das selbst auf eine Welt blicke.²⁵ In Abgrenzung zur Fotografie, die ebenfalls »Welt zu Sichtbarem« objektiviert, markiert der Film für Sobchack »einen qualitativen Sprung, der darin liegt, dass seine Materialität nicht nur die Welt als Gegenstand für sich in Anspruch nimmt, sondern auch auf ihre eigene – sozusagen »körperliche« Beweglichkeit, Intentionalität, Subjektivität verweist.«²⁶

Der Geschichtsfilm kann im Anschluss an diese phänomenologischen Überlegungen als Erfahrungsraum verstanden werden, in dem wir als Zuschauer eine spezifische – und kulturell codierte – Form zeitlicher Existenz mitkonstruieren und durchspielen.²⁷ Geschichte wird im Modus eines Filmerlebnisses erfahrbar gemacht und adressiert auf der Grundlage synästhetischer Wahrnehmung den gesamten Zuschauerkörper. Wir sehen und hören die filmische Figuration einer historischen Welt nicht nur, sondern sie umgibt uns vollständig, und wir glauben sie körperlich zu spüren. Zwar

23 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

24 Ebenda, S. 4–6.

25 »That is, in terms of its performance, it is as much a *viewing subject* as it is also a *visible and viewed object*.« Ebenda, S. 21–22. Und: »Seeing is an act performed by both the film (which sees a world as visible images) and the viewer (who sees the film's visible images both as a world and the seeing of a world).« Ebenda, S. 56.

26 Sobchack 1988, a.a.O., S. 421.

27 Vgl. hierzu: »an *experiential field* in which human beings pretheoretically construct and play out a particular–and culturally encoded–form of *temporal existence*.« Vivian Sobchack: »Surge and Splendor«: *A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic* (1990). In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader III*. Austin 2007, S. 300.

sind wir uns darüber bewusst, dass das auf diese Weise erzeugte Erleben von Geschichte auf der Perception einer audiovisuellen Konstruktion, der Histosphere, beruht. Dennoch korrespondiert die filmische Erfahrung von Welt eng mit unserer Alltagswahrnehmung und erweitert diese um außer-filmisch unzugängliche Sphären der Vergangenheit.

Die filmgeschichtliche Entwicklung der Histosphere hängt eng mit dem sich wandelnden Verhältnis von Film und Geschichte zusammen. Bereits 1896 filmte Max Skladanowsky seinen Bruder Eugen in der Rolle des preußischen Königs Friedrich des Großen. Knapp 20 Jahre später ließen David Wark Griffiths ebenso filmästhetisch wegweisende wie umstrittene Werke *THE BIRTH OF A NATION* (Die Geburt einer Nation; 1915) und *INTOLERANCE* (Intoleranz; 1916) das immense Potenzial des Geschichtsfilms als komplexe Vergegenwärtigung des Vergangenen aufscheinen. Griffiths aufwendige Produktionen leiteten das Zeitalter des Monumentalfilms ein. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederum etablierten Strömungen wie der italienische Neorealismus, die Nouvelle Vague und der Neue Deutsche Film ein Kulturverständnis, das das damalige amerikanische Genrekino als Teil einer Erneuerung begriff.²⁸ Auch das Verhältnis von Film und Geschichte wurde durch die hiermit verbundene Demokratisierung der Wahrnehmung entscheidend verändert. Die auf avantgardistischen Montagekonzepten beruhende Mobilisierung der Massen wurde durch die subjektivierte Ansprache des einzelnen Zuschauersubjektes abgelöst. Aus der damit verknüpften Perspektive einer neuen, auf egalitärer Demokratie gegründeten Gesellschaft wird die ästhetische Erfahrungsform des Kinos nunmehr als »Möglichkeit einer adäquaten Welterfahrung des Individuums« verstanden.²⁹ Diese Formulierung bestimmt bereits in Grundzügen den Begriff Histosphere: Die Betrachtung und Adaption des subjektiven filmischen Blicks auf eine historische Welt macht Geschichte für uns individuell erfahrbar. Nicht mehr nur die räumliche Bewegung als die Keimzelle des filmischen Bildes, sondern auch die Wahrnehmung und Erkundung der Zeit wird zum Gegenstand filmischen Schaffens.³⁰ Für den Geschichtsfilm bedeutet dies eine – zumindest teilweise realisierte – Abkehr von der bloßen Repräsen-

28 Hermann Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin 2008, S. 56–57.

29 Ebenda.

30 Vgl. hierzu den Diskurs um Gilles Deleuzes »Bewegungs-Bild« und »Zeit-Bild« – Als Letzteres bezeichnet Deleuze das filmische Bild seit der Nachkriegszeit, das eine direkte Erkundung der Zeit ermögliche. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/Main 1989. Und: G.D.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/Main 2005.

tation historischer Ereignisse hin zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung filmisch modellierter historischer Zeiten.

Die filmischen Erneuerungsbewegungen seit den 1950er Jahren schufen jedoch nicht nur neuartige Zugänge zur Geschichte, sondern bestimmten auch das Verhältnis von Bild und Ton neu. Die essayistischen Geschichtsspielfilme der Nouvelle Vague trugen dazu bei, hinsichtlich der historischen Relevanz des Filmtons ein Umdenken einzuleiten. Der Regisseur und Filmtheoretiker Éric Rohmer bezeichnete Alain Resnais' *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959) gar als »den ersten modernen Tonfilm«³¹. In einem eng mit den Filmbildern und den übrigen Elementen des Tons verwobenen Dialog zwischen einer französischen Schauspielerin und einem jungen Mann aus Hiroshima werden persönliche Erinnerungsdiskurse eröffnet, mit historischen Ereignissen abgeglichen und auf ihre Tauglichkeit als Element der Historiografie überprüft. Diese Hinwendung zum Filmtonelement muss sich auch in der wissenschaftlichen Grundierung des Geschichtsfilms niederschlagen. Während in der bisherigen Forschung zu Film und Geschichte der Fokus überwiegend auf der Visualität lag, gehe ich in meinen Überlegungen zur Histosphere auch explizit auf die *Audio History des Films*³² ein. Die Berücksichtigung der auditiven Ebene und ihres vielgestaltigen Zusammenwirkens mit dem Bewegtbild bildet die Grundlage, um eine Position der *Audio-Visual History* zu formulieren. Die aufwendigen Produktionen seit Beginn der 1990er Jahre³³ verbinden wiederum die subjektivierte Zuschauererfahrung mit einem multiimmersiven Ansatz. Sie verknüpfen das audiovisuelle Erlebnis mit Strategien der imaginativen Empathie und machen Geschichte so zu einer verkörperten Erfahrung.

31 »[T]he first modern film of sound cinema«; zitiert nach: Kent Jones: *Hiroshima mon amour: Time Indefinite*. The Criterion DVD Collection (2003). www.criterion.com/current/posts/291-hiroshima-mon-amour-time-indefinite [30.1.2020].

32 Zur *Audio History des Films* vgl.: »Das Ziel einer solchen *Audio History des Films* ist es, auszuloten, wie der Filmtonelement Geschichte auditiv generiert, modelliert und erfahrbar macht. Hierbei sind sowohl die ästhetische Dimension und ihr Potenzial zur Hervorbringung von Geschichte relevant als auch die materielle, technische und kulturelle Dimension der Filmtonelementproduktion im Hinblick auf geschichtliche Modellierungen. Schließlich sind auch die Diskurse zur Rezeption des Filmtons unter Berücksichtigung empirischer Zuschauerstudien und im Hinblick auf die Deutung von Geschichte von großer Bedeutung.« Winfried Pauleit / Rasmus Greiner / Matthias Frey: *Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphere – Authentizitätsgefühl*. Berlin 2018, S. 10.

33 Hier sei vor allem auf die beiden amerikanischen Produktionen *SCHINDLER'S LIST* (Schindlers Liste; 1993; R: Steven Spielberg) und *FORREST GUMP* (1994; R: Robert Zemeckis) verwiesen, die einen wahren Geschichtsfilm-Boom auslösten.

rung, in der sich die Wahrnehmung von Bild und Ton synästhetisch auf den gesamten Zuschauerkörper ausdehnt.

Um die Dimensionen der Histosphere genauer ergründen zu können, werde ich ausgewählte Filmsequenzen analysieren, die als Ausgangspunkt und Veranschaulichung meiner Thesen fungieren. Die Studie konzentriert sich hierbei vor allem auf drei Produktionen: erstens Helmut Käutners Film *HIMMEL OHNE STERNE*, in dem die damals noch junge Geschichte der deutschen Teilung vergegenwärtigt wird; zweitens Jutta Brückners autobiografisch inspiriertes Werk *HUNGERJAHRE* (1980), das eine Jugend im kleinbürgerlichen Mief der Wirtschaftswunderjahre nachzeichnet; sowie drittens Sven Bohses TV-Dreiteiler *KU'DAMM 56* (2016), in dem eine Berliner Tanzschule zum Zentrum existenzieller Konflikte um die Verdrängung der NS-Zeit sowie um weibliche Selbstbestimmung wird. Aus der Perspektive und vor dem Horizont ihrer eigenen Zeit entwerfen die drei Filme spezifische Histospheres der 1950er Jahre. Zwischen den Schatten der Vergangenheit, nationaler Konsolidierung und wirtschaftlichem Aufbruch bestimmen Topoi wie Kriegsheimkehrer, die Kollektivschuldfrage, die deutsche Teilung und das Wirtschaftswunder die historischen Bezugspunkte. Angelehnt an Walter Benjamins »Engel der Geschichte«, der, den Blick auf die Vergangenheit gerichtet, fortwährend in die Zukunft stürzt, stammen die drei Filmbeispiele jeweils aus einer anderen Produktionszeit: 1955, 1980, 2016. Die historischen Koordinaten, die die Perspektive auf die Welt der 1950er Jahre bestimmen, differieren hierbei stark. Je nachdem, ob die Histosphere mit einem Abstand von drei (*HIMMEL OHNE STERNE*), 25 (*HUNGERJAHRE*) oder gar 60 Jahren (*KU'DAMM 56*) zur Gegenwart der Handlung entworfen wurde, wirken andere politische, gesellschaftliche und kulturelle Aspekte und Konstellationen auf ihre Konstruktion ein. *HIMMEL OHNE STERNE* wird hierbei durch dieselben Diskurse beeinflusst, die sich auch in Filmen wie *GRÜN IST DIE HEIDE* (1951; R: Hans Deppe), *DIE GROSSE VERSUCHUNG* (1952; R: Rolf Hansen), *WIR WUNDERKINDER* (1958; R: Kurt Hoffmann) und *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* (1958; R: Rolf Thiele) finden. Der Schock der deutschen Teilung ist noch relativ frisch, und auch die Integration von Vertriebenen und Kriegsheimkehrern hinterlässt ihre Spuren. Auch ästhetisch ist Käutners Film mit seiner sorgfältigen Kadrage, der orchestralen Filmmusik und der linearen Inszenierung des melodramatischen Plots noch stark am klassischen deutschen Unterhaltungsfilm angelehnt. Ein Vierteljahrhundert später haben sich die Vorzeichen verändert. Seit dem politischen Kino des Neuen Deutschen Films werden sowohl historische Lesarten infrage gestellt als auch gesellschaftliche Fehlentwicklungen kritisiert. Mit einem pessimistischen Blick auf die Wirtschaftswunderjahre

behandelt Jutta Brückners Film HUNGERJAHRE einen zentralen Diskurs dieser Zeit, der beispielsweise auch Rainer Werner Fassbinder in seiner BRD-Trilogie³⁴ umtreibt. Die dokumentarische Übernähe, multiperspektivische Stilmittel wie mehrstimmige Voice-overs und die essayistische Einbindung von Archivmaterial greifen hierbei die experimentellen ästhetischen Ansätze der später 1970er Jahre auf. Der TV-Dreiteiler KU'DAMM 56 fungiert schließlich als prototypisches Beispiel für multiimmersive Erlebnisfilme seit den 1990er Jahren. Die Darstellung familiärer Konflikte um die Wiedereingliederung traumatisierter Spätheimkehrer weist Parallelen zu Sönke Wortmanns Kassenerfolg DAS WUNDER VON BERN (2003) und Oskar Roehlers QUELLEN DES LEBENS (2013) auf. Das Aufeinanderprallen von Rock-'n'-Roll-Jugend und reaktionärer Kriegsteilnehmergeneration erinnert an die ebenfalls von Roehler inszenierte Komödie LULU & JIMI (2009). Die juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen, die in einigen im selben Zeitraum produzierten Filmen über den hessischen Generalstaatsanwalt Fritz Bauer eine wichtige Rolle spielt, wird im ausgewählten Beispiel nicht thematisiert.³⁵ Allerdings fanden die von Bauer vorbereiteten Auschwitz-Prozesse auch erst im Jahr 1959 – drei Jahre nach der Handlung von KU'DAMM 56 – statt. Vor dem Hintergrund der durch diese Auswahl aufgespannten filmhistorischen Bandbreite lassen sich Differenzen herausarbeiten, die Aufschluss über die Geschichte der Histosphere geben.

Mit meinen Überlegungen in diesem Buch entwerfe ich eine Theorie der Histosphere und versuche diese sowohl für filmwissenschaftliche als auch interdisziplinäre Diskurse anschlussfähig zu machen. Die zentrale These besteht in der Annahme, dass der Geschichtsfilm eine audiovisuelle Geschichtsfiktion modelliert und diese im Modus eines Erlebnisses erfahrbar macht. In drei grundlegenden Kapiteln werden zunächst der Forschungsstand, allgemeine Befunde zum Verhältnis von Film und Geschichte sowie erste Verknüpfungen mit theoretischen Positionen der Phänomenologie formuliert. Meine Vorgehensweise spiegelt die Beobachtung wider, dass sich konstruktivistische und phänomenologische Modelle in der Filmwissenschaft der letzten 90 Jahre nicht nur regelmäßig abgewechselt haben, sondern auch dialektisch aufeinander bezogen sind.³⁶ Um die entsprechenden Facetten einer

34 In der Reihenfolge der BRD-Trilogie: DIE EHE DER MARIA BRAUN (1979), DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (1982), LOLA (1981).

35 IM LABYRINTH DES SCHWEIGENS (2004; R: Giulio Ricciarelli), DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER (2015; R: Lars Kraume), DIE AKTE GENERAL (2016; R: Stephan Wagner).

36 Vgl. Thomas Elsaesser / Malte Hagener: Filmtheorie. Zur Einführung. Hamburg 2007, S. 164–165.

Theorie der Histosphere beleuchten zu können, gruppieren ich die Überlegungen in den darauffolgenden Kapiteln um die Begriffspaare »Modellieren und Wahrnehmen«, »Erleben und Empfinden«, »Erfahren und Erinnern« sowie »Aneignen und Refigurieren«. Vor dem Hintergrund der audiovisuell-perzeptiven und historiografisch-kulturellen Gesamtkonstellation werden ausgehend von diesen Praktiken auch die funktionalen Dimensionen der Histosphere berücksichtigt, die sich in den anknüpfenden Untersuchungen zur räumlichen und zeitlichen Organisation des Geschichtsfilms, zu Stimmung und Atmosphäre, zu Immersion und Empathie, zu Körper und Gedächtnis sowie zu Genre und Geschichtsbewusstsein ausdifferenzieren.