

Marian Petraitis

# **Alle Geschichte hat einen Ort**

Modelle filmischen Erinnerns  
am Beispiel der Filme Volker Koepps

# FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 30 *Jana Zündel*  
An den Drehschrauben filmischer Spannung  
Zeit und Raum bei Alfred Hitchcock.  
Verzögerungen und Deadlines, klaustrophobische und expansive Räume  
ISBN 978-3-8382-0940-1
- 31 *Seraina Winzeler*  
Filme zwischen Spur und Ereignis  
Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film  
ISBN 978-3-8382-0414-7
- 32 *Tobias Dietrich*  
Filme für den Eimer  
Das Experimentalkino von Klaus Telscher  
ISBN 978-3-8382-1094-0
- 33 *Silvana Mariani*  
*O Canto do Mar*: Die Ästhetisierung von Realität?  
Reflexionen über den Realismus bei Alberto Cavalcanti  
ISBN 978-3-8382-1100-8
- 34 *Marius Kuhn*  
Im weiten Feld der Zeit: Die filmischen Transformationen des Romans *Effi Briest*  
ISBN 978-3-8382-1141-1
- 35 *Noemi Daugaard*  
Grauenvolle Atmosphären: Tondesign und Farbgestaltung als affektive und subjektivierende Stilmittel in *THE SILENCE OF THE LAMBS*  
ISBN 978-3-8382-1190-9
- 36 *Selina Hangartner*  
*Wild at Heart and Weird on Top*: Spielformen der Ironie im Film  
ISBN 978-3-8382-1214-2
- 37 *Alexander Schmidt*  
Kino der Ekstase  
Formen der Selbstüberschreitung in den Filmen Andrzej Żuławskis  
ISBN 978-3-8382-0313-3
- 38 *Anna Weber*  
Aufruf zur Solidarität  
Die visuelle und stimmliche Präsenz von Ernst Busch und seine proletarische Imago im linken Filmschaffen der Weimarer Republik  
ISBN 978-3-8382-1121-3
- 39 *Marian Petraitis*  
Alle Geschichte hat einen Ort  
Modelle filmischen Erinnerens am Beispiel der Filme Volker Koeppes  
ISBN 978-3-8382-1142-8

Marian Petraitis

# **ALLE GESCHICHTE HAT EINEN ORT**

Modelle filmischen Erinnerns  
am Beispiel der Filme Volker Koepps

*ibidem*-Verlag  
Stuttgart

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

### **Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier  
Printed on acid-free paper

ISSN: 1866-3397

ISBN: 978-3-8382-1142-8

© *ibidem*-Verlag  
Stuttgart 2018

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in the EU

# Inhalt

1. Einleitung.....	7
2. Kulturelles Gedächtnis und Mythos .....	15
3. Jenseits des Mythos – Plädoyer für eine Begriffserweiterung .....	23
3.1 Medien und Erinnerung – eine problematisierende Annäherung....	24
3.2 Spur, Apparat, Medium – eine Begriffsfundierung .....	33
4. Was ist ein Gedächtnismedium? Eine exemplarische Analyse ....	43
5. Mediale Erinnerungszugänge und die Frage nach den Räumen..	59
5.1 »Jüdisches Leid bindet« – Sprache als Notwendigkeit für Erinnerung.....	61
5.2 »Es gab niemanden mehr, nur Bilder« – die bezeugende Funktion der Photographie.....	68
6. Kultur als Narrativ, Erzählen als »In-der-Welt-Sein« .....	81
7. Die Pluralisierung der Räume und das Narrativ vom Ursprung...	85
7.1 (Gedächtnis-)Orte als Film-Landschaften.....	88
7.2 »Diaspora-Narration« und die Idee vom Ursprungsort.....	101
8. Film als Heimat – <i>Berlin-Stettin</i> .....	109
9. Ein Film über das filmische Erinnern – <i>In Sarmatien</i> .....	117
Abschließende Gedanken .....	123
10. Filmographie .....	125
11. Bibliographie .....	127



# 1. Einleitung

In diesem Buch möchte ich mich anhand ausgesuchter Filme des deutschen Dokumentarfilmers Volker Koepp der Frage widmen, inwiefern (Dokumentar-)Filme einen Zugang zu Erinnerung ermöglichen. Mediale Zugänge zu Erinnerung sind keineswegs speziell filmwissenschaftliche Untersuchungsgegenstände, sondern spannen ein interdisziplinäres Forschungsfeld von der Soziologie, Psychologie, Kunstgeschichte, Geschichts-, Literatur- und Kulturwissenschaft bis hin zur Filmwissenschaft. Die Notwendigkeit des Erinnerns ist aber nicht nur im wissenschaftlichen Kontext gegenwärtig, sondern insbesondere in Deutschland immer wieder auch in der alltäglichen Wahrnehmung präsent.

Im Sommer 2013 lancierte das Simon-Wiesenthal-Zentrum die Kampagne *Operation: Last Chance*, eine deutschlandweite Plakataktion. Mit dem auf den Plakaten vermerkten Hinweis »Spät, aber nicht zu spät« ist die Kampagne als Versuch zu verstehen, die letzten noch nicht gefassten Täter des Naziregimes mithilfe der Bevölkerung aufzuspüren (vgl. Simon-Wiesenthal-Zentrum 2013). Warum aber ist die Aufforderung zum kollektiven Erinnern, in Deutschland vor allem an die Verbrechen im Zweiten Weltkrieg gebunden, auch heute noch so präsent?

Jan Assmann, der ein maßgebliches kulturwissenschaftliches Konzept, das »kulturelle Gedächtnis« (Assmann 2007, 12), in den 1990er Jahren vorgelegt hat, um kollektive Erinnerungsprozesse zu beschreiben, nennt einen treffenden Grund für die Virulenz des Themas:

[H]ier liegt vielleicht das entscheidende Motiv, [es] kommt gegenwärtig etwas zu Ende, was uns viel persönlicher und existenzieller betrifft. Eine Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen und Katastrophen in den Annalen der Menschheitsgeschichte beginnt nun auszusterben. (ebd., 11)

Führt man Assmanns Gedanken weiter, so ist es nur folgerichtig, dass mit dem Tod der letzten Zeitzeugen die Frage nach Zugängen zu Erinnerung umso dringlicher wird. Hitzige Diskussionen um das Verbot für

Stolpersteine auf öffentlichem Grund in München<sup>1</sup> oder das »richtige« Gedenken am Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin<sup>2</sup> zeigen, wie aktuell die Debatte um kollektives Erinnern noch immer ist. Mit den Zeitzeugen stirbt die lebendige Erinnerung an die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs – und der Bezug zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die einem Generationenwechsel immer eingeschriebene Schnittstelle zwischen Erinnern und Vergessen, der »Übergang von »gegenwärtiger« zu »reiner« Vergangenheit« (vgl. Assmann 2009, 14) wirft also mehr denn je die Frage auf, wie ein Zugang zu (individueller und kollektiver) Erinnerung, zu Geschichte hergestellt werden kann, wenn die direkte Kommunikation mittels Zeitzeugen abubrechen droht.

An dieser Stelle erhält die mediale Vermittlung ihre Relevanz: »Das lebendige Gedächtnis weicht [...] einem mediengestützten Gedächtnis, das sich auf materielle Träger wie Denkmäler, Gedenkstätten, Museen und Archive stützt« (ebd., 15), schreibt Aleida Assmann, und verweist damit auch auf den Film als Möglichkeit, Teil eines solchen mediengestützten Gedächtnisses zu sein. Daraus folgt zwangsläufig die Frage: Wie kann gegenwärtig ein medialer Zugang zu Erinnerung hergestellt werden, wenn der Kontakt zur Vergangenheit abubrechen droht, und welche Form kann ein so konstruiertes, mediengestütztes Gedächtnis annehmen?

Eine Antwort möchte ich anhand von vier Filmbeispielen von Volker Koepp vorstellen. Vor allem anhand der beiden Filme *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (Volker Koepp, DE 1999) und *Dieses Jahr in Czernowitz* (Volker Koepp, DE 2004) möchte ich die Möglichkeiten der filmischen Erinnerungsarbeit herausarbeiten, mit *In Sarmatien* (Volker Koepp, DE 2013) und *Berlin-Stettin* (Volker Koepp, DE 2009) eine Bündelung beziehungsweise Erweiterung dieser Erinnerungsarbeit andeuten. Die Filme entwerfen, so meine These, ein Modell für ein kulturelles und damit mediengestütztes Gedächtnis, bei dem die Möglichkeiten medialer Zugänge zu Erinnerung in einer (selbst-)referenziellen Reflexion besprochen werden und dabei einen spezifisch filmischen Zugang zu Erinnerung präsentieren, der wiederum Rückschlüsse auf die Möglichkeiten einer filmischen Erinnerungsarbeit zulässt.

---

1 <http://www.spiegel.de/panorama/muenchen-verbietet-stolpersteine-a-1045854.html>.

2 <http://www.taz.de/!5376252/>.

Um Filme überhaupt als Zugang zu (kollektiven) Erinnerungen zu besprechen, also vor einer ausführlichen Filmanalyse, ist eine theoretische Fundierung unabdingbar, die sich mit den komplexen Begriffen und Diskursfeldern auseinandersetzt, die um die Schnittstelle aus Film und Erinnerung kreisen. Entsprechend ist dieses Buch ein Versuch, die erwähnten Modelle filmischen Erinnerens theoretisch fassbar zu machen und an Koepps Filmen beispielhaft darzustellen. Um die Vorstellung von der Manifestation kollektiver Erinnerungen in einem zwischen Menschen geteilten Gedächtnis fassbar zu machen, greife ich zunächst auf Jan Assmanns Konzept des kulturellen Gedächtnis (2.) zurück. Ich möchte den Übergang von Erinnerung in Gedächtnis analog zu seinem Konzept als semiotischen Akt verstehen und an dieser Stelle mit dem zeichentheoretischen Konzept des Mythos anschließen, um es in Anknüpfung an Roland Barthes genauer zu explizieren.

Anschließend wird in einer ersten Annäherung an die Filmbeispiele aufgezeigt, dass eine Begriffserweiterung über den Mythos hinaus nötig ist, um die im Film vorgestellten Zugänge zu Erinnerung fassen zu können (3.) und vor allem den Begriff Medium in den Fokus rücken. Diesen gilt es in der Verbindung zum Begriff Erinnerung zu problematisieren (3.1) und zu verdeutlichen, dass Medialität eine zentrale Rolle für das Verstehen der Erinnerungsprozesse einnimmt, gleichermaßen aber auch verschiedene Definitionen von Medien zu hinterfragen sind. Um den problematischen Begriff Medium besser fassen zu können, sollen Sybille Krämers Begriffe von Spur und Apparat an die Diskussion um Medien anschließen (3.2).

Am Ende dieser Auseinandersetzung geht es weniger um eine exakte Definition von Medien. Stattdessen möchte ich das bis zu diesem Zeitpunkt vorgestellte Begriffsinventar von Mythos, Spur und Apparat nutzen, um an einer exemplarischen Sequenzanalyse (4.) zu klären, was über Gedächtnismedien in Bezug auf Erinnerung ausgesagt werden kann. Dabei sollen auch die beiden in der These enthaltenen Setzungen vom Film als Modell für kulturelles Gedächtnis sowie der Film als Ort der (selbst-)referenziellen Reflexion von medialen Erinnerungszugängen nachvollziehbar gemacht werden.

Nach der Klärung des Begriffsinventars widme ich mich den medialen Erinnerungszugängen. Dabei sollen diejenigen Zugänge im Fokus stehen, die einen Rückschluss auf die Möglichkeiten der filmischen

Erinnerungsarbeit zulassen. Hier möchte ich bereits andeuten, dass diese Möglichkeiten eng mit Überlegungen zu Räumen verbunden sind (5.). Anschließend stelle ich die Sprache als elementaren medialen Zugang für Erinnerung und seine Thematisierung in den angesprochenen Filmen vor (5.1), die zuletzt auch auf die Aussagekraft des Films zurückweist und eine identitätsstiftende Wirkung entfaltet, die Koepps Filme mit dem Motiv der Heimat aufgreifen. Es folgt eine vor allem über die Spur zu fassende Untersuchung von Photographie (5.2) und deren Möglichkeit, eine bezeugende Funktion einzunehmen, um Erinnerungen über mediale Zugänge aufrechterhalten zu können. In dieser Feststellung soll der bereits angesprochene Übergang von Erinnern und Vergessen, lebendigem und mediengestütztem Gedächtnis erneut thematisiert werden, wobei gerade auch die durch mediale Zugänge präfigurierte Erinnerung aufgegriffen wird. Die Untersuchung der Photographie weist dabei noch einmal stärker auf die filmischen Möglichkeiten der Erinnerungsarbeit zurück.

Im Anschluss an eine Untersuchung, die vor allem die Mechanismen der medialen Erzeugung von Erinnerung thematisiert, möchte ich einen zweiten theoretischen Zugang wählen, um aufzuzeigen, wie die Involvierung des Medialen in Erinnerung in Koepps Filmen reflektiert wird (6.). Der Fokus liegt dabei nicht mehr auf der Frage, wie mediale Zugänge Erinnerung hervorbringen, sondern wie Kulturen anhand der vorhandenen Mittel erzählen und inwiefern dieses Erzählen identitätsstiftenden Charakter hat und Halt in Raum und Zeit geben kann.

Dieser Erläuterung möchte ich ein Plädoyer für die Pluralisierung der Räume (7.) folgen lassen: Eine Analyse des Erzählens über Erinnerung und Geschichte macht die Betonung von metaphorischen und konkreten Raumkonstruktionen notwendig. Mit Erinnerung braucht auch Geschichte, um auf den Titel des Buches zurückzugreifen, einen Ort. Wie wichtig die Rolle von (Gedächtnis-)orten ist, möchte ich exemplarisch an den (Film-)Landschaften deutlich machen (7.1), die einmal mehr die Schwelle zwischen Erinnern und Vergessen in den Fokus rücken, diesmal aber die Frage nach der Möglichkeit des Sich-Befindens im Raum dringlich machen und den Film als Raumkonstrukt thematisieren. Schließlich möchte ich zeigen, dass die mit dem Film erzählten Erinnerungsprozesse über die »Narration der Diaspora« (Braun 2009, 86) als ein Modell für kulturelles Erinnern aufgegriffen werden können (7.2). Dieses Modell ist mit der Idee eines Ursprungsortes verbunden, als Versuch der narrativen

Ordnung von Raum und Zeit, die in der Erzählform von *Dieses Jahr in Czernowitz* gespiegelt wird und noch einmal eine neue Antwort auf die Frage nach Identität und Heimat anbietet.

Mit *Berlin-Stettin* (Volker Koepp, DE 2009) möchte ich über die bis dahin herausgestellten Möglichkeiten der filmischen Erinnerungsarbeit hinausweisen und andeuten, dass die Frage nach Heimat noch einmal gewendet werden kann, da der Film eine persönliche, mit Volker Koepp verbundene Antwort anbietet (8).

Den Abschluss bildet eine kurze Auseinandersetzung mit *In Sarmatien* (DE 2013), ein Film, der als Konzentrat von Koepps filmischer Erinnerungsarbeit fungiert, indem er zahlreiche seiner Projekte zusammen- und in einem gemeinsamen Film weiterführt. Gleichzeitig sucht er eine intensive Auseinandersetzung mit filmischen Bildern, die diese Erinnerungsarbeit visuell zu übersetzen vermögen. In dieser Reflexion, so möchte ich zum Ende deutlich machen, wird der Kern von Koepps Erinnerungsarbeit noch einmal sichtbar.

## Die Filme Volker Koepps

Der Name Volker Koepp ist eng mit der filmischen Erinnerungsarbeit Ostdeutschlands und Osteuropas verbunden. Für seinen Film *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* besuchte Koepp das ukrainische Czernowitz, das aufgrund seiner vielschichtigen Vergangenheit als früher multikultureller Entwurf eines »modernen« Europas gilt. Um Czernowitz entstand der Mythos einer »multinationale[n], multikulturelle[n], multikonfessionelle[n] österreichische[n] Stadt, deren Bewohner sich friedlich nebeneinander eingerichtet hatten, tolerant den anderen ethnischen und konfessionellen Gruppen gegenüber« (Pollack 2008, 10), der mit den Massenmorden, Vertreibungen und Deportationen im Zweiten Weltkrieg (endgültig) relativiert und zerstört wurde.<sup>3</sup> Koepp sucht unter anderem zwei der letzten

---

3 Im Laufe des 19. Jahrhunderts entscheidend durch die Angliederung an das österreichisch-habsburgische Reich geprägt, beherbergte die Stadt Czernowitz bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verschiedenste Nationalitäten, darunter Deutsche, Polen, Rumänen und Ukrainer. Die (hoch-)kulturelle Prägung der Stadt ging dabei besonders von der jüdischen Bevölkerung aus und brachte der Stadt Bezeichnungen wie »Babylon Mitteleuropas [oder] Stadt der Sprachen und der Bücher« (ebd., 1) ein. Dieser jüdische Einfluss war gleichzeitig entscheidend durch die Nähe zur deutschen Sprache geprägt, zu der sich die Juden bekannten und

jüdischen Bewohner der Stadt Czernowitz auf, die titelgebenden Frau Zuckermann und Herrn Zwilling, die beide den »mythischen Ort« Czernowitz ebenso erlebt haben wie die Vernichtung der Juden im Zweiten Weltkrieg.

Mit *Dieses Jahr in Czernowitz* kehrt Koepp erneut zurück, thematisiert aber diesmal vor allem die generationalen Verbindungen zu Czernowitz. So »spürt« der Film ehemalige Bewohner der Stadt auf und besucht Familienangehörige, deren Eltern in Czernowitz und Umgebung gelebt haben. Der Film verwebt die Erinnerungen an und die Vorstellung von Czernowitz und führt Zeitzeugen wie Angehörige an ihren ehemaligen »Heimatort« (oder den der Eltern und Großeltern) zurück. Bei der Auseinandersetzung mit Czernowitz und den ihm verbundenen Menschen entsteht so ein komplexer Zugang zur Vergangenheit und zu den Möglichkeiten von (filmischer) Erinnerung.

In *Berlin-Stettin* rückt Koepps individuelle Erinnerung in den Fokus. Während einer Reise von seinem Wohnort Berlin zu seinem Geburtsort Stettin trifft er Personen wieder, die an seinen vorangegangenen Filmprojekten mitgewirkt haben, lässt diese sich an die gemeinsame Zeit erinnern und erinnert dabei auch seinen eigenen Werdegang. So verbinden sich nicht nur Erinnerungen an die eigene Kindheit mit solchen an die filmische Arbeit: Die Filme Koepps werden Ausgangspunkt für das Erinnern aller Beteiligten und zeigen ein besonderes Verhältnis von Koepps Erinnerungen zu seinen filmischen Bildern auf.

*In Sarmatien* widmet sich dem Gebiet zwischen Weichsel und Wolga, Ostsee und Schwarzem Meer, das von Römern und Griechen als Sarmatien bezeichnet wurde und heute entlang der Grenzen von Weißrussland, Litauen, Polen, Rumänien, der Republik Moldau und der Ukraine verläuft. Koepp begegnet auf seiner Reise einigen bisher unbekanntem Menschen, aber auch Bekannten aus vorangegangenen Projekten, sucht Orte wie Kaliningrad und auch Czernowitz erneut auf, um sich und die Protagonisten mit den Veränderungen zu konfrontieren, gleichzeitig aber auch

---

deren wichtigste Träger sie wurden (vgl. ebd., 9). 1940 fielen russische Truppen in Czernowitz ein, ein Jahr später wurde es durch die rumänische Armee und deutsche SS-Einheiten eingenommen, 1944 wieder zum Teil der Sowjetunion. Im Zuge des Zweiten Weltkrieges mit Vertreibungen, Massenmorden und Deportationen starben geschätzt 100 000 der zuvor 150 000 in und um Czernowitz lebenden Juden (vgl. ebd., 17).

an die gemeinsam verbrachte Zeit zu erinnern. Er reflektiert gleichzeitig seine bisherigen Arbeiten, die in Sarmatien entstanden sind, im Rahmen eines ganz persönlichen Erinnerens.

Koepps Filme, das hat die kurze Einführung bereits angedeutet, handeln vom menschlichen Erinnern, das auf verschiedenste Weisen mit Orten verbunden scheint. Noch vor die Prüfung der aufgeworfenen These aber schaltet sich die grundsätzliche Frage nach der Formulierbarkeit von Erinnerungen. Was macht der Film, um an die Erinnerungen zu gelangen; oder, präziser gefragt, *durch was* ist überhaupt Zugriff möglich? Diese grundlegende Frage eröffnet zwangsläufig ein großes Begriffsspektrum und macht vor allem Assmanns Konzept des kulturellen Gedächtnisses und mit den dort beschriebenen Sinnstiftungen zwei semiologische Konzepte unumgänglich: das Zeichen (und mit dem Zeichen den Mythos als Zeichen zweiter Ordnung) und das Medium. Direkt an diesen beiden semiologischen Grundbegriffen nicht nur der Film-, sondern der Geisteswissenschaften überhaupt, öffnen sich unweigerlich weitere Begriffsfelder, etwa das Konzept der Spur als Schnittstelle und Vexierbild von Zeichen und Medium. Im Folgenden möchte ich diese Begriffe einführen und miteinander vernetzen, voneinander abgrenzen, Überschneidungen aufzeigen und deutlich machen, dass mit ihnen Argumentationen auf unterschiedlichen Ebenen möglich werden. So ergibt sich eine komplexe und diffizile Theoretisierung, an deren Ende die Beschreibbarkeit von medialen Zugängen zu Erinnerung stehen soll. Zunächst möchte ich jedoch die Idee von kollektiven Erinnerungen und deren Speicherung in einem gemeinsamen Gedächtnis über Jan Assmanns Konzept des kulturellen Gedächtnisses schärfen.