



FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF

RETROTOPIE

Identitäts- und Erinnerungsproduktion: Heldinnenfiguren in historischen Serien am Beispiel der Netflix-Serie „Barbaren“ und weiterer Formate

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung
des akademischen Grades: Master of Arts

Vorgelegt von:

Liza Reichardt

Matrikelnummer 10653

Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

Masterstudiengang Drehbuch und Dramaturgie

Erstgutachterin: Prof. Nicole Kellerhals

Zweitgutachter: Timo Gössler

06. Januar 2022

In der vorliegenden Arbeit wird eine genderbewusste Sprache mittels Gender-Doppelpunkt verwendet. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit sind an manchen Stellen nur weibliche und männliche Geschlechteridentitäten abgebildet, andere Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist.

ANNOTATION

Die vorliegende Abschlussarbeit setzt sich mit der Darstellung von historischen Heldinnenfiguren und der Dynamik kollektiver Wirklichkeitskonstruktion in erinnerungsproduktiven Medien auseinander. Zentraler Gegenstand der Untersuchung ist das Phänomen der *Retrotopie*, einer verherrlichenden Rückschau, als Teil einer gegenwärtigen Erinnerungskonjunktur. Dazu werden Schnittmengen von Erinnerungsforschung und Narratologie ausgewählt, um für den Untersuchungsgegenstand brauchbar gemacht zu werden: Dabei liefern insbesondere die Erläuterungen der Dynamik von Historiografie, individueller und kollektiver Identitätsbildung, mediatisierter Erinnerungen, Stereotypenbildung und das Stilmittel der *Mythologisierung* interdisziplinäre Erkenntnisse, die sich auf die Analyse des Topos' der *Kämpfenden Frau* und dessen Re(-produktion) in aktuellen historischen Formaten anwenden lassen.

Schließlich werden die Analyseergebnisse in einen praktischen Kontext überführt und zentral anhand eines zeitgenössischen Serienprojekts – dem Netflix Original *Barbaren* sowie weiterer komparativer Formate – exemplarisch illustriert und qualitativ ausgewertet. Durch die gewonnenen Erkenntnisse lassen sich spezifische Parameter für feministisches und diversitätsbewusstes Erzählen sowie Verantwortlichkeiten erinnerungsproduktiver Medien herausarbeiten.

INHALT

ANNOTATION	3
1 EINLEITUNG.....	6
1.1 Fragestellung & Relevanz.....	7
1.2 Forschungsstand.....	10
1.3 Methodik.....	12
2 THEORETISCHE HINTERGRÜNDE.....	14
2.1 HISTORIOGRAFIE.....	15
2.1.1 Geschichtsschreibung - Interpretation des historischen Fakt.....	15
2.1.2 Das Ende der Geschichte: Stagnation oder Konjunktur?	18
2.2 SOZIALWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVE - MECHANISMEN DER IDENTITÄTSBILDUNG	20
2.2.1 Das Phänomen der <i>Retrotopie</i>	20
2.2.2 Exkurs: Das Phänomen des <i>Otherings</i>	24
2.3 KULTUR- UND MEDIENWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVE	25
2.3.1 Dynamik des <i>Kollektiven Gedächtnisses</i>	25
2.3.2 Mediatisierte Erinnerungen und <i>Prothetisches Erinnern</i>	30
2.4 NARRATOLOGIE.....	32
2.4.1 Mythisierung und Mythologisierung	33
2.4.2 Genese von Stereotypen & Geschlechterbildern am Beispiel des Hysterie-Konzeptes	36
2.4.3 Die Faszination des Period Genres.....	43
2.4.4 Erzählkonventionen im Historischen Genre: Heldinnenfiguren	50
2.4.5 Topos der <i>Kämpfenden Frau</i> : Amazonen, Kriegerinnen und Terroristinnen	56
3 ANALYSE.....	60
3.1 ZENTRALES BEISPIEL: BARBAREN	60
3.1.1 Figur der Thusnelda und Einsatz des Amazonenmotivs.....	63
3.1.2 Eine Remythologisierung.....	68

3.2	KOMPARATIVE BEISPIELE	71
3.2.1	<i>Ku'damm</i>	72
3.2.2	Weitere Formate: <i>Bridgerton, Chernobyl, Mindhunter</i>	76
4	FAZIT	80
4.1	Ausblick	84
	BIBLIOGRAFIE	87
	FILMOGRAFIE	95
	Eidesstattliche Erklärung	96

ANHÄNGE:

ANLAGE 1: INTERVIEW KARL BANGHARD

ANLAGE 2: INTERVIEW RUTH BLANKENFELDT

ANLAGE 3: INTERVIEW KARIN HEISECKE

ANLAGE 4: INTERVIEW ANNETTE HESS

ANLAGE 5: INTERVIEW MAREEN HEYING

ANLAGE 6: INTERVIEW BABETTE LUDOWICI

ANLAGE 7: INTERVIEW HEINO NEUMAYER

ANLAGE 8: INTERVIEW ARNE NOLTING & JAN MARTIN SCHARF

ANLAGE 9: INTERVIEW FLORIAN VEY

ANLAGE 10: INTERVIEW REINHARD WOLTERS

1 EINLEITUNG

Der Engel der Geschichte ... 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 ... treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft (...).¹

Hannah Arendt öffnet 1940 auf ihrer Flucht aus Frankreich einen Umschlag, den ihr Walter Benjamin übergab, kurz bevor er sich auf seinem aussichtslosen Fluchtweg über die Pyrenäen mit einer Handvoll Morphinumtabletten vermutlich das Leben nahm. Was sie zu lesen bekommt, ist dessen Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte*. Während eine der größten Katastrophen der Menschengeschichte ihren Lauf nimmt, liest Hannah Arendt Benjamins Thesen, in denen er sich mittels einer Vielzahl von Analogien und Aphorismen in ein Spannungsfeld unter anderem mit Hegel und Marx' *Historischem Materialismus* begibt und Kritik an der Tradition der Geschichtsschreibung übt und der daraus resultierenden Reproduktion von Machtgefällen.² In der Betrachtung des Gemäldes *Angelus Novus* von Paul Klee will Benjamin den „Engel der Geschichte“ erkennen und findet ein sprachliches Bild für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit unter dem Druck der Gegenwart. Benjamin empfiehlt – so eine mögliche Lesart seines Textes – eine aktive und kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Es sollte noch fast ein halbes Jahrhundert dauern, bis ein breiteres Eingeständnis der Subjektivität von Geschichtsschreibung erfolgte. 2017 schlägt der polnische Soziologie Zygmunt Bauman in seinem letzten Werk *Retrotopia* eine Erneuerung der Interpretation Benjamins von Paul Klees Gemälde vor. Mit einem „U-Turn“, den der „Engel der Geschichte“ vollzogen habe, beschreibt Bauman, wie dieser nun der „Vergangenheit den Rücken [kehrt,] ... entsetzt Richtung Zukunft [blickt] ...“ und von jenem Sturm nun zu einem „paradiesisch erscheinende[n] Gestern zutreibt“³. In Anbetracht eines ungewissen, aber „vorausgehend gefürchteten höllischen Morgen“⁴ erscheint die Vergangenheit der Ort des Schutzes und der geordneten Verhältnisse. Was Bauman aus soziologischer Perspektive betrachtet und als *Retrotopie* bezeichnet, ist das Phänomen einer Erinnerungskonjunktur, die sich seit den 90er Jahren mit Deutlichkeit international abzeichnet und von fiktionalen Medien als kommerzielle Ressource entdeckt wurde.⁵

¹ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann: Walter Benjamin. Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band 1.2, Frankfurt am Main 1991, S. 697f. Im Folgenden kurz: Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*.

² Vgl. Young-Bruehl, Elisabeth: *Hannah Arendt. Leben Werk und Zeit*, Frankfurt am Main, 1982, S. 233-236.

³ Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, Berlin 2017, S. 9.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2017, S. 2f. Im Folgenden kurz: Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*.

Historische Formate erfreuen sich seither einer größeren Beliebtheit als je zuvor.⁶ Das Genre des Historiendramas fungiert dabei nicht nur als Nostalgie spendende Unterhaltung, sondern im Sinne Alison Landsbergs als identitätsproduzierendes und Erinnerungen modifizierendes Instrument. Alison Landsberg hat das Konzept des *Prothetischen Erinnerns* entworfen und es als alltägliches Phänomen analysiert, das uns seit Generationen begleitet und selbstverständlicher Teil unserer Kultur geworden ist. Durch die fortschreitende Digitalisierung und mittels des Angebots der Streaming-Dienste scheint das *Prothetische Erinnern* eine neue Stufe der Relevanz erreicht zu haben. Eine Vielzahl von Menschen konsumieren regelmäßig Serien auf Netflix, Sky und Co., die sich mit einem historischen Event oder einer geschichtsträchtigen Persönlichkeit beschäftigen, und erhalten dadurch den immersiven Eindruck eines Ereignisses, das sie real nicht haben erleben können. Anderen wiederum eröffnen sich neue Perspektiven auf ein historisches Ereignis, das sie als Zeitzeug:innen häufig nur durch eine tendenziöse Berichterstattung beobachten konnten.⁷ Während historische Erzählungen einerseits die Manifestation von Stereotypen und Machtstrukturen bewirken können, sind sie andererseits – wie in dieser Arbeit noch ausgeführt wird – besonders geeignet, um den zeitgenössischen Blick auf Kontinuitätslinien zu richten und Aufklärung über tradierte Ideologien zu betreiben sowie einen von der historischen Realität abweichenden Möglichkeitsraum zu kreieren, der als Variante eine unverdeckte Utopie bzw. Dystopie anbietet.⁸

1.1 Fragestellung & Relevanz

Während unsere realpolitische Diversitäts- und Gleichberechtigungsdebatte immer selbstverständlicher Konsequenzen auf struktureller Ebene gesellschaftlichen Zusammenlebens fordert, bilden sich Diversität und Feminismus thematisch auch in narrativen Unterhaltungsformaten ab, wo sie neuen Identifikationen Rechnung zu tragen scheinen. Sind historische Formate in dieser Dynamik der Erneuerung die letzte Bastion einer alten Geschlechterordnung, die durch ihre historische Plausibilität legitimiert zu sein scheint – oder ist ihr Instrumentarium vergleichsweise subtiler, um auch mit dem Blick zurück eine modifizierte Projektionsfläche anzubieten? Wie modern und vielfältig wird in aktuellen historischen Formaten erzählt? Wieso tauchen in letzter Zeit so viele

⁶ Vgl. Kramp, Leif: *Gedächtnismaschine Fernsehen*. Bd. 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung, Berlin 2011, S. 431ff. Im Folgenden kurz: Kramp: *Gedächtnismaschine*.

⁷ Vgl. z.B. [Zeit.de Wissen Tschernobyl Informations-GAU](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

⁸ Vgl. zum Begriff des Möglichkeitsraums: Gössler, Timo: Diversität in Männerbildern. Ein Gespräch mit Timo Gössler, in: *TELEVISION, Männerbilder*, 34/2021/01, S. 53.

‚starke‘ Frauenfiguren in seriellen, historischen Formaten auf?⁹ Welche Topoi sind Vorbilder? Handelt es sich hierbei um tatsächliche Hauptfiguren oder um ‚dominante‘ Nebenfiguren? Und wie weichen diese von der männlichen Helden-Dramaturgie ab?

Wie unabhängig agieren Frauen und wie präsent sind sie in einer fiktional-filmischen Darstellung? Diese Frage versucht der unwissenschaftliche Bechdel-Test anhand weniger Kriterien zu beantworten und somit Filme zu empfehlen. Wenngleich hier eine gewisse Tendenz ausgemacht werden kann, werden andere Aspekte aus dieser Perspektive allerdings vernachlässigt.¹⁰ Dabei wäre es durchaus auch von Interesse, wie einzigartig die Figuren erzählt werden oder ob sie unter Einhaltung der Bechdel-Kriterien dennoch einem Stereotyp folgen. Gibt es zum Beispiel trotz einem Ringen um Emanzipation auch noch andere Themen und Handlungsziele, mit denen sich historische Frauenfiguren beschäftigen? Und trauen sich Erzählungen, ihnen neben Selbstwirksamkeit auch Verantwortung oder sogar Schuld aufzuladen? Was überhaupt sind ‚starke‘ historische Frauenfiguren? Wie definiert sich das Attribut der Stärke?

Diese Untersuchung im Rahmen des Masterabschlusses im Fach Drehbuch und Dramaturgie an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF soll veranschaulichen, wie moderne, kollektive Wirklichkeitskonstruktion in erinnerungsproduktiven Medien funktioniert und sie in den spezifischen Kontext der Darstellung von historischen Heldinnenfiguren setzen. Dabei soll analysiert werden, ob die ausgewählten Beispiele Erzählkonventionen reproduzieren. Außerdem soll belegt werden, dass Modernität, Diversität und Gegenwartsbezug in historischen Erzählungen nicht allein durch die Zeichnung kämpfender Frauenfiguren stattfindet, sondern Innovationsaspekte benötigt, wie zum Beispiel modifizierte Dramaturgien, unkonventionelle Ensemblekonstellationen und Figurenentwicklungen. Weiter soll überprüft werden, ob der Gegenentwurf zu einer konservativen Geschlechterordnung mittels einer vermeintlich starken Frauenfigur die erzählerische Konvention auf dramaturgischer Ebene, und ein altes Gesellschaftsbild auf inhaltlicher Ebene, sogar noch bestätigen und manifestieren kann, wenn er keine tiefgreifenden, narrativen Innovationen aufweist. Dieser Fragestellung liegt die zentrale These dieser Arbeit zugrunde: Allein die Zentralisierung einer kämpfenden historischen Frauenfigur stellt noch keinen Gegenwartsbezug her. Solange Repressionen unkritisch im historischen Setting thematisiert werden, findet eine problematische Manifestation von patriarchalen Erzählordnungen und eine *Retrotopie* statt.

⁹ Allein im Winter 2021/22 wurden mit *SISI*, *Eldorado* KADEWE - *Jetzt ist unsere Zeit* und *Der Palast* drei deutsche historische Serienproduktionen mit zentralen Frauenfiguren in Free-TV und Mediatheken ausgewertet. Vgl. auch Barg, Werner C.: Das Zeitalter der Frauen hat begonnen..., in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 19. Jg., 74/2015/04, S. 82-87.

¹⁰ Vgl. Bechdel-Test: Wenn Frauen im Film die hübsche, stumme Freundin bleiben - WELT, letzter Zugriff am 20.12.2021.

Die Analyse ausgewählter Serien soll exemplarisch veranschaulichen, welche Merkmale narrativer Topoi sowie lang tradierter Dramaturgien die Zeichnung historischer Frauenfiguren aufweisen und in welcher Weise diese eine Erneuerung erfahren. Ferner soll untersucht werden, welche Wirkung diese auf die gesamte Erzählung haben und in welche Beziehung sie zur Gegenwart des Publikums zu setzen sind. Als zentrales Beispiel soll die Netflix-Serie *Barbaren* untersucht werden und mit der ZDF-Reihe *Ku'damm 56* (sowie *Ku'damm 59* und *63*) und ausgewählten weiteren Serien in Vergleich gesetzt werden. Begründet ist die Wahl dadurch, dass eine schwerpunktmäßige Untersuchung aktueller, deutscher Beispiele einen besonderen Aufschluss über die gegenwärtige Praxis von deutschen Drehbuchautor:innen verspricht und darüber, wie diese aktuelle feministische Diskurse in historischen Serienstoffen bearbeiten. Ferner ist das Beispiel *Barbaren* besonders reizvoll, da es eine ‚starke‘ Frauenfigur in konkreter Weise nicht nur als Kämpferin, sondern auch als Kriegerin zeichnet, während sich *Ku'damm* sowohl in Setting, Figurenensemble, Formatierung, Prämisse, als auch Dramaturgie stark von dem Netflix-Format unterscheidet. Während zu untersuchen bleibt, ob *Barbaren* mit seiner zentralen, kämpfenden Frauenfigur überhaupt ein feministisches Thema behandelt, scheint der Unique Selling Point der *Ku'damm*-Reihe eben jene Emanzipations-Dramaturgie unter der Prämisse der Repression der späten 50er Jahre zu sein. Weiter wird die Frage verfolgt, ob der Serie *Barbaren* in Anbetracht des gegenwärtigen ideologischen Zuspruchs des politisch-rechten Lagers eine Mitverantwortung zugesprochen werden kann. Wie diese das Phänomen der *Retrotopie* befeuert oder aber „geschickt der Gefahr [entgeht], ... einen nationalistischen Mythos neu zu beleben“¹¹, soll insbesondere mittels der Analyse der Figurenzeichnung der Thusnelda erfolgen.

Ziel dieser Arbeit ist es, repräsentative Narrations-Dynamiken aktueller historischer Frauenfiguren zu analysieren. Darüber hinaus soll ein Entwurf eines Drehbuchtools angelegt werden, der auf einen potenziellen Ausbau und die Anwendung in der Praxis verweist, um diverses und innovatives Erzählen noch strukturierter und systematischer zu unterstützen. Diese Arbeit will neben der kritischen Auseinandersetzung vor allem einen konstruktiv-analytischer Blick auf die Potenziale des historischen Erzählens werfen: Welche hinlänglich ungeahnten Kräfte und Mechanismen liegen in der Rückschau, welche identitätsstiftenden Dynamiken und damit Einflüsse auf unser Weltbild und Handeln sind darin verborgen?

Die Faszination für das Genre ist in Anbetracht der Beliebtheit und regen Produktion historischer Filme und Serien unübersehbar. Mit dem Wunsch nach Bedeutsamkeit durch historisches Gewicht

¹¹ ["Barbaren" auf Netflix: Was für ein schönes Latein - Medien - SZ.de](#), letzter Zugriff am am 20.12.2021.

statten sich nahezu unzählige historische Formate mit rein fiktiven oder biografischen Figuren aus, die durch ihre Kraft und Eigenart bestechen sollen. So auch bei Ken Krimstein, der 2020 in seiner Graphic Novel *The Three Escapes of Hannah Arendt. A Tyranny of Truth* Hannah Arendt ins Zentrum seiner Erzählung stellt und ihre Lebensgeschichte kondensiert¹²: In New York übergab Hannah Arendt nach erfolgreicher Flucht Benjamins Manuskript an das emigrierte Frankfurter Institut für Sozialforschung, so dass dieses noch 1942 publiziert werden konnte. Arendt sollte unter dem Einfluss ihres Freundes nach einigen Stationen der Anerkennung ihrer eigenen politiktheoretischen Arbeit auf heftigen Widerstand stoßen, als sie 1961 ihren Beitrag zur Aufarbeitung des Holocausts lieferte und mit *Die Banalität des Bösen* den NS-Funktionär Adolf Eichmann ‚entmonströsierte‘, indem sie dafür plädierte, die Verantwortung für die Nazi-Verbrechen Menschen zu geben und keinen Monstern.

Ken Krimstein lässt seine Heldin in direkter Traditionslinie zu Margarethe von Trottas Film entschlossen und zigarettenqualmend durch ein Meer von denkenden Männern navigieren - entschlossen aus der Geschichte zu lernen und davon Handlung abzuleiten.

1.2 Forschungsstand

Als zentrale Gründungsfigur der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung gilt Maurice Halbwachs, dessen Ideen und Denkansätze insbesondere von Aleida und Jan Assmann, Astrid Erll und Heike Delitz fortgeführt wurden. In ihre Perspektiven fließen Erkenntnisse aus Kultur- und Medienwissenschaften ein, die für diese Arbeit von besonderem Interesse sind. Auf dem Forschungszweig der Mediatisierten Erinnerungen sind Alison Landsberg mit ihrem Konzept zum Prothetischen Erinnern sowie Anna Reading führend, die Gender und Erinnerung in Beziehung zueinander setzt. Vivien Sommer und José van Dijck regen ergänzend dazu den Erinnerungsdiskurs zugunsten einer Auflösung dichotomischer Erinnerungskonzepte jenseits der Kategorien analog und medial an.

Zentral für die philosophische Reflexion von Geschichtswissenschaften und Historiographie sind Walter Benjamins aphoristische Ausführungen zum Begriff der Geschichte, die in den politiktheoretischen Studien Hannah Arendts Rezeption und Weiterführung erfahren. Zygmunt Bauman erweitert den Diskurs um die Disziplin der Soziologie und wertet das gesellschaftliche Phänomen der Erinnerungskonjunktur über 60 Jahre nach Benjamin und Arendt als verherrlichende

¹² Vgl. Ken Krimstein: ["Die drei Leben der Hannah Arendt" - Ekstatische Wahrheit](#), letzter Zugriff am 13.12.2021.

Rückschau. In seinen Ausführungen setzt er Erinnerungsproduktion, Erinnerungskultur, Verjähmung der Weltkriege und die gegenwärtige Konjunktur nationaler Werte in Beziehung zueinander. Sein letztes Werk *Retrotopia* bildet eine zentrale theoretische Grundlage für diese Forschungsarbeit.

Für die Genderforschung und das Phänomen des *Otherings* bilden Simone de Beauvoir mit *Das andere Geschlecht*, Christina von Braun als Gründerin der Berliner Gender Studies und Julia Reuter mit ihren Ausführungen zur *Ordnung des Anderen* eine relativ junge Forschungslinie. Ihre Arbeiten weisen Schnittmengen mit den Forschungsfeldern Claudia Töngis und Karen Noltes auf, die als (Medizin)historikerinnen die Geschichte der Frau und Konzepte zur systematischen Pathologisierung und Festschreibung von Geschlechtercharakteren untersuchten und bemerkenswerte Erkenntnisse zum historischen Hysterie-Konzept gewinnen konnten. Dieses hat wiederum Fortbestand in literarischen und filmischen Motiven und Topoi, wie Christina von Braun kulturell-medienwissenschaftlich erforscht hat.

In der antiken Geschichtswissenschaft haben sich Karl Banghard und Matthias Wemhoff zu den wortführenden Forschern im Feld des Germanenmythos etabliert. Der Literaturwissenschaftler Stefan Matuscheck hat mit der *Mythologisierung* ein identitätsstiftendes, stilistisches Instrument zur *Retrotopie* in Erinnerungsprodukten entdeckt, das eine Analyse des Phänomens des *Deutschen Universalismus'* und der nationalistischen Propaganda in literarischen Texten ermöglicht und in dieser Arbeit für die Filmanalyse adaptiert werden soll.

Zum breitenwirksamen Phänomen des historischen Genres und insbesondere der Erinnerungsproduktion im Fernsehen hat Leif Kramp geforscht und mit seinem zweibändigen Werk *Gedächtnismaschine Fernsehen* eine Forschungslücke der Medienwissenschaften geschlossen.

Weibliche Dramaturgien sowie ein weibliches Alternativmodell zur Heldenreise hat die Psychoanalytikerin Maureen Murdock mit *The Heroine's Journeys* untersucht, auf dessen Grundlage die Drehbuchautoren und Dramaturgen Keith Cunningham und Tom Schlesinger ein dramaturgisches Modell für eine zeitgemäßere weibliche Erzählung entwickelten.

Die *MaLisa Stiftung* ist in Kooperation mit der Universität Rostock gegenwärtig die einzige deutsche Forschungsinitiative zur empirischen Erhebung geschlechterbewusster Daten in deutschen Film- und Fernsehproduktionen.

1.3 Methodik

Während die Erinnerungsforschung interdisziplinär agiert und ihre Abbildung die Vorstellung ausgewählter Erkenntnisse und Modelle unterschiedlicher Perspektiven notwendig macht, gibt das spezifische Thema und die Fragestellung dieser Arbeit vor, außerdem das Feld der Narratologie hinsichtlich der Dynamik von Mythenbildung und Tendenzen des historischen Genres zu untersuchen. Nach einer Abbildung der Entwicklung und wissenschaftlichen sowie gesellschaftlichen Reflexion der Historiographie, soll die Vorstellung einer Auswahl theoretischer Modelle zum semantischen Feld der medialen Identitäts- und Erinnerungsproduktion erfolgen.

Die Analyse der unmittelbaren Beziehung zwischen *Kulturellem Gedächtnis* und der gesamtgesellschaftlichen Verwendung von Narration als identitätsstiftendes Instrument soll eine erste Schnittmenge der beiden Forschungsschwerpunkte Erinnerungsforschung und Narratologie ausmachen. In der Vertiefung der narratologischen Perspektive erfolgt die Darstellung einer Analyse der Tendenzen des historischen Genres sowie weiblicher Dramaturgien: Dabei werden Stereotypenbildung und Toposverwendung in den Blick genommen, Mythisierung von Mythologisierungsvorgängen abgegrenzt und vor dieser Folie die Spezifik der Zeichnung historischer Frauenfiguren fokussiert. Die Analyse des Beispiels des Hysterie-Konzeptes zeigt die Schnittmengen aus Historiografie, Erinnerungsproduktion, und Narratologie signifikant auf und lässt eine sinnvolle Übertragung sowie differenzierte Betrachtung des Amazonenmotivs und des Topos' der *Kämpfenden Frau* zu. Während disziplinübergreifende Methoden bereits essenzieller Bestandteil der Arbeit der führenden Forscher:innen ist, so ist die Aufgabe dieser Arbeit die Rezeptionsgeschichte historischer Frauenfiguren, ihre kulturelle Aufladung und Präsenz im *Kulturellen Gedächtnis* sowie ihre Erneuerung und Reproduktion in ausgewählten Beispielen auszutarieren.

Ergänzend zu der komplexen theoretischen Grundlage und den interdisziplinären Hintergründen wurden Interviews mit den Autor:innen Annette Hess, Jan Martin Scharf, Arne Nolting und Florian Vey geführt sowie mit der Projektleitung der MaLisa Stiftung Karin Heisecke und der Historikerin Dr. Mareen Heying, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Fernuniversität Hagen mit dem Schwerpunkt Frauengeschichte. Ferner wurden gemeinsam mit Barbara Flügel Gespräche mit der Archäologin Dr. Babette Ludowici, Dr. Heino Neumayer, Kustos für die Römische Kaiserzeit am Museum für Vor- und Frühgeschichte in Berlin, dem Althistoriker und Numismatiker Prof. Dr. Reinhard Wolters, Dr. Ruth Blankenfeldt, Archäologin am Zentrum für Baltische und Skandinavische Archäologie sowie dem Prähistoriker Karl Banghard geführt. Die Gespräche bilden einen zentralen Bestandteil dieser

Forschungsarbeit und ermöglichen den exemplarischen und repräsentativen Abgleich mit der aktuellen Praxis von Forschung und Erinnerungsproduktion.

Die Anwendung der gewonnenen Erkenntnisse erfolgt durch die Analyse ausgewählter Frauenfiguren historischer Serienformate. Dabei soll die Analyse der Frauenfigur des zentralen Beispiels der Netflix-Serie *Barbaren* der Beweisführung dienlich sein, dass die reine Zentralisierung einer Frauenfigur noch keine erzählerische Innovation bedeutet und eine patriarchale Erzählordnung weiterhin manifestieren kann. Die komparativen weiteren Beispiele unterstehen den Auswahlkriterien der Aktualität (Produktionen aus 2015-2021), der seriellen fiktionalen Erzählung, der Zentralität von Frauenfiguren und dem historischen Setting. Die Wahl auf das serielle Format ist für diese Untersuchung neben der reinen Eingrenzungsnotwendigkeit deshalb gefallen, da es durch seine Erzähllänge in besonderem Maße geeignet ist, Kontinuitätslinien zu veranschaulichen, differenziert und multiperspektiv zu erzählen und einem anhaltenden oder sogar unlösbaren Konflikt einer historischen Erzählung besonders gerecht zu werden.

Unter Einbeziehung der theoretischen Modelle der Erinnerungsforschung sowie dramaturgischer Parameter und narratologischer Analyseinstrumente sollen Stereotype, tradierte Geschlechterbilder und Innovationen erkannt und im Kontext einer nach Diversität strebenden Medienbranche bewertet werden. Abschließend soll der Ausblick auf eine potenzielle empirische Erweiterung der Analyse, die Erörterung der gesellschaftlichen Relevanz solch einer Untersuchung sowie der Entwurf eines Writingtools erfolgen.

Die Konzeptionierung dieser Arbeit und die Durchführung von sechs der insgesamt zehn Interviews sind in Zusammenarbeit mit Barbara Flügel entstanden, die im Master Film und Fernsehproduktion an der Filmuniversität Babelsberg ihr Studium abgeschlossen hat.

2 THEORETISCHE HINTERGRÜNDE

Die Erinnerungs- und Resilienzforschung liefern inzwischen erste Erklärungsansätze dafür, dass der Mensch naturgegeben Storytelling betreibt und seine Erfahrungen in selektive und subjektive Sinnzusammenhänge bringt, die als solche seine Erinnerungen darstellen. „Für das individuelle, wie das kollektive Gedächtnis gilt, dass sie perspektivisch organisiert sind. Beide sind nicht auf größtmögliche Vollständigkeit eingestellt, beruhen auf einer strikten Auswahl.“¹³ Unter Berufung auf Nietzsches Ausführungen verweist die Kulturwissenschaftlerin und Erinnerungsforscherin Aleida Assmann auf die identitätsstiftende Funktion von Erinnerung und deren Selektion; das Vergessen von Erfahrungen und Eindrücken hebt sie dabei als zentralen konstituierenden Aspekt hervor.¹⁴

Die Resilienzforschung erweitert diesen Verständnisansatz um ein psychologisches Momentum. Sie beschreibt unter Berücksichtigung medienwissenschaftlicher Expertise die stabilisierende, bis hin zur lebenserhaltenden Funktion der Aufarbeitung erfahrener Ereignisse durch Narration und Fiktion.¹⁵

Um eine Annäherung an die Dynamik von Erinnerungsproduktion differenziert, wenn auch nicht umfassend abbilden zu können, ist eine interdisziplinäre Betrachtung notwendig. So konstatiert auch Astrid Erll, dass „Erinnerungspraxis und deren Reflexion ... um die Jahrhundertwende zu einem gesamtulturellen, interdisziplinären und internationalen Phänomen geworden“¹⁶ ist. Entsprechend sollen ausgewählte Theorien aus Kultur-, Medien-, Geistes-, Literatur-, Geschichtswissenschaft, Psychologie und Soziologie mit ihren zentralen Thesen und Forschungsständen in den folgenden Unterkapiteln vorgestellt werden. Dabei gliedern sich die theoretischen Hintergründe zur Erinnerungsproduktion in zwei größere Teile: Die Erinnerungsforschung und die Narratologie.

Im ersten Unterkapitel soll zunächst die Geschichtswissenschaft und die Relativität ihres Objektivitätsanspruches in den Blick genommen werden. Nach der Beleuchtung der Begrifflichkeit der Geschichtsschreibung und der historischen Entwicklung ihrer Praxis, wird dann die Perspektive der Soziologie mit dem Phänomen der *Retrotopie* nach Zygmunt Bauman herangezogen, das auf philosophische Diskurse zum Feld des *Otherings* verweist. Darauf aufbauend folgt die Disziplin der Kultur- und Medienwissenschaft mit dem Forschungsstand zum *Kulturellen Gedächtnis*. In diesem Zusammenhang soll die Problematik der Begrifflichkeit vorgestellt und anhand von Alison Landsbergs Untersuchung zur Dynamik des von ihr benannten *Prothetischen Erinnerns*

¹³ Assmann, Aleida: *Kollektives Gedächtnis* | bpb, letzter Zugriff am 20.12.21.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Kottler, Jeffrey: Die Kraft des Storytellings, in: TELEVISION, Resilienz, 31/2018/11, S. 18-21.

¹⁶ Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S.1.

veranschaulicht werden, welche Bedeutsamkeit Medien mit historischen Inhalten für uns haben können.

Das Kapitel der Narratologie behandelt die Perspektive der Literatur-, Medienwissenschaft und Dramaturgie. Nach einer Betrachtung der Entstehung von Stereotypen und Mythen sowie deren Funktion soll die Arbeit des Literaturwissenschaftlers Stefan Matuscheck und seine Differenzierung zwischen den Vorgängen der Mythisierung und der von ihm benannten *Mythologisierung* vorgestellt werden, die als Methodik in dieser Arbeit für die Analyse der audiovisuellen Beispiele nutzbar gemacht werden soll. Ein Exkurs zur Genese von Geschlechterbildern mittels der Untersuchung des Hysterie-Beispiels führt die Perspektiven der Geschichts- und Kulturwissenschaft sowie der Narratologie zusammen und vertieft das Verständnis für Rezeptionstraditionen weiblicher Erzählfiguren.

Nach einem Überblick der faszinationsstiftenden Aspekte fikionalisierter Historie sollen die Konventionen des Genres und der Zeichnung von Frauenfiguren in den Blick genommen und die Dramaturgie der Heldinnenreise nach Maureen Murdock vorgestellt werden. Schließlich wird der theoretische Teil mit dem Topos der *Kämpfenden Frau* und einer Differenzierung zum Amazonenmotiv sowie einer Kontextualisierung zur popkulturellen Rezeption realhistorischer Terroristinnen abgeschlossen.

2.1 HISTORIOGRAFIE

2.1.1 Geschichtsschreibung - Interpretation des historischen Fakts

Walter Benjamins Schrift *Über den Begriff der Geschichte* beginnt mit einer märchenhaften Analogie, die die Lenkbarkeit von Wahrheit und ihre Konstitution thematisiert. Darin beschreibt er eine Art Schachautomaten, „der so konstruiert gewesen sei, daß [sic] er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe ... Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig.“¹⁷ Tatsächlich ist die Apparatur jedoch Attrappe und wird von Menschenhand gelenkt. Dabei beschreibt Benjamin den eigentlichen Schachmeister, der im Dunkeln agiert, als hässlichen Zwerg. In diesem Bild kommt neben der Dimension der Manipulation und der Vortäuschung von Transparenz, auch die Wirkung von Religion in Zusammenarbeit mit dem *Historischen Materialismus* zum Tragen, der auf die Theorien Marx' und Engels und ihr ökonomisches Weltbild zurückgeht: „Gewinnen soll immer die Puppe, die man

¹⁷ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 693.

historischen Materialismus' nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die ... sich ohnehin nicht blicken lassen darf."¹⁸

Der in der Einleitung dieser Arbeit bereits angesprochene Kontext des Entstehens von Benjamins Ausführungen im 2. Weltkrieg, legt die Interpretation nahe, dass Benjamin hier den praktizierten Antisemitismus im Besonderen anspricht, aber auch die Instrumentalisierung von Geschichtsschreibung als Macht konstituierendes oder aber manifestierendes Mittel im Allgemeinen und in langer Tradition herausstellt. So konstatiert er, dass die Geschichtsschreibung immer die Sicht der ‚Sieger‘ einnehme, deren Perspektive, aber auch Gesinnung reproduziere und somit nur eine Manifestation und keine Differenzierung möglich sei. Der *Historische Materialist* bürste die Geschichte gegen den Strich und nehme sich daraus, was er gebrauchen könne.¹⁹ Mit Verweis auf die Regelmäßigkeit von Unterdrückung und Ungerechtigkeit als bestätigende Häufung statt der singulären Ausnahme, spricht sich Benjamin für ein modifiziertes Geschichtsverständnis aus, das Ungerechtigkeit und Ideologien abbildet und somit kritisch bespricht, statt ein propagandistisches Geschichtsbild zu reproduzieren, das zum Erhalt einer nationalen und nationalistischen Identität dient.

Es liegt nahe, dass Benjamin unter dem Eindruck der Entwicklungsdynamik des Faschismus' seine Thesen verfasste. Der 1. Weltkrieg und die Niederlage Deutschlands wurde mittels Schuldzuschreibungen und großangelegten Kampagnen sowie der Kreation von neuen Feindbildern in Deutschland aufgearbeitet. Die Dolchstoßlegende beispielsweise sollte ein Erklärermuster wie das einer unausweichlichen Niederlage liefern und das nationale Selbstvertrauen konsolidieren.²⁰ Wenige Jahre später musste Benjamin als säkularisierter Jude am eigenen Leib erfahren, welche Auswirkungen tendenziöse Geschichtsschreibung haben konnte.

Die öffentlichkeitswirksame Verarbeitung und Darstellung von ‚geschichtsträchtigen‘ Ereignissen ist also seit geraumer Zeit keinesfalls Geschichtswissenschaftler:innen vorbehalten. Eine scheinbare Exklusivität der Gelehrten wurde im 20. Jahrhundert spätestens mit der Präsenz von audiovisuellen Medien und deren teils fiktionaler Darstellung von Geschichte aufgebrochen. Während das Prestige der Geschichtswissenschaft weiterhin gewiss schien, begannen Dokumentationen und Spielfilme, die ein historisches Ereignis behandelten, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln. Die Wahrnehmung für Geschichtsschreibung veränderte sich. Die Grenze zwischen Fiktion und

¹⁸ Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 693.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 697.

²⁰ Vgl. Benz, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Band 3: Begriffe, Berlin [u.a.] 2010, S. 60f. Im Folgenden kurz: Benz: Handbuch des Antisemitismus: Begriffe. Bzw.: Benz: Handbuch des Antisemitismus: Personen.

wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit historischen Themen galt nicht mehr als scharfe Trennlinie, sondern vielmehr als ein weites Feld, in dem sich sowohl Interpretationen bemühten, einer Wahrheitsfindung dienlich zu sein, als auch Darstellungen einer politischen Agenda folgten. Neurologie, Psychologie, Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft untersuchen seit den 1920er Jahren das menschliche Gedächtnis. Die inter- bzw. multidisziplinäre Erinnerungsforschung, die mit ihren Modellen und heterogenen Begrifflichkeiten die Diversität der beteiligten Fächer widerspiegelt, kann sich trotz widersprüchlicher Standpunkte und Ausführungen aber dennoch auf eine Erkenntnis einigen: Ein rein objektiver Vorgang von Erinnerung ist nicht möglich.²¹

Die Subjektivität von Geschichtswissenschaft ist eine diskursive These und wird von verschiedenen Historiker:innen unterstützt, wie beispielsweise von Dr. Mareen Heying, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Geschichte der Europäischen Moderne an der Fernuniversität Hagen mit dem Schwerpunkt Feministische Geschichtswissenschaft:

Generell [hat] alles, was wir erforschen, ob das erinnerungskulturell geprägt ist oder auch politikgeschichtlich, im Grunde immer eine subjektive Färbung ... Wir werden nie die Wahrheit herausfinden... Es gibt immer ein bestimmtes Forschungsinteresse und einen bestimmten Blick. Mich interessieren bestimmte Dinge mehr, als vielleicht eine männliche People of Color interessieren würde. Wir haben bestimmt an vielen Punkten auch ähnliche Interessenlagen oder ähnliche Fragestellungen. Aber vermutlich ist das Ergebnis immer ein anderes ..., weil wir immer subjektiv auf Material gucken und damit umgehen.²²

Eine Perspektivierung von Geschichtsdarstellung ist unvermeidbar und bringt somit stets einen bestimmten Standpunkt zum Ausdruck, der andere Perspektiven und Interpretationen ein und desselben Sachverhalts unterrepräsentiert. Neben den individuellen Forschungsansätzen und Interessen der Historiker:innen fließt auch die Subjektivität der konsultierten Quellen in die Forschungsergebnisse ein: Literarische Zeugnisse und Ego-Dokumente (u.a. Tagebücher, Briefe) gehören oftmals in Ermangelung einer umfangreichen Quellenlage zu den wichtigsten Informationsquellen für die geschichtswissenschaftliche Forschung. Anders als nicht narrative Quellen liefern sie Informationen über ihre Verfasser:innen und den Beschreibungsgegenstand, die über die Sachebene hinausgehen. In der Subjektivität und ihrem Entstehungszweck liegen Informationen über die Selbstreflexion, Motivation und Gesinnung ihrer Zeitgenoss:innen. Als solche müssen literarische Quellen auch behandelt sowie der Umstand berücksichtigt werden, dass diese in den meisten Fällen für eine spätere Rezeption verfasst wurden und eine gewisse Wirkungsabsicht implizieren.²³ In Anbetracht der Beschaffenheit der Forschungsquellen wird der Interpretationsspielraum der Geschichtswissenschaft augenscheinlich.

²¹ Vgl. Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 6.

²² Interview Mareen Heying vom 21.10.2021, S. I.

²³ Vgl. ebd S. II.

In der Folge hat die „Einsicht in die wirklichkeitskonstituierende Kraft von Repräsentation und Geformtheit und Narrativität der Geschichtsschreibung“²⁴ der Geschichtswissenschaft die hegemoniale Autorität über die Aufbereitung von historischen Fakten entzogen. So verweist auch Leif Kramp in seiner umfangreichen Arbeit *Gedächtnismaschine Fernsehen* auf die Entkräftung der Position von Historiker:innen und die Reduzierung ihres Einflusses auf Konsultationen zu Feedbackzwecken, wobei eine Abgrenzung jedoch stets vorbehalten bleibt. Die Zeiten, in denen ein einzelner Dorflehrer das historische Wissen repräsentiert und als unangefochtene Referenzgröße gilt, seien entschieden vorbei.²⁵

2.1.2 Das Ende der Geschichte: Stagnation oder Konjunktur?

„Hinter ... die Einsicht, dass Geschichtsschreibung Literatur ist, kann die Geschichtstheorie nicht mehr zurück“, resümiert der Geschichtswissenschaftler Prof. Dr. Jörn Rüsen anlässlich des Todes des Historikers Hayden White, der mit seinem zentralen Werk *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* die narrative Qualität historischer Denkprozesse herausstellte.²⁶ Politikwissenschaftler:innen und Philosoph:innen streiten sogar über ein *Ende der Geschichte*, das der Politikwissenschaftler Francis Fukuyama 1992 in Anbetracht der Auflösung der Sowjetunion, dem Fall der Berliner Mauer und dem Ende des Kalten Krieges propagierte und darin den Triumphzug der liberalen Demokratie, die Befriedung aller menschlichen Bedürfnisse sowie die Eliminierung des ‚Motors‘ für die Geschichte erkennen will.²⁷

Doch statt eines ‚Endes‘ der Geschichte erregt tatsächlich seit den 1990er Jahren eine internationale Erinnerungsjunktur Aufmerksamkeit. Gedenkfeiern, Jubiläen, erinnerungsgeschichtliche Abhandlungen und Gedächtnis-Diskurse sowie fiktionale Film- und Serienstoffe mit historischem Gegenstand scheinen beliebter und zentraler denn je. Die Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll spricht neben anderen Erinnerungsforscher:innen von einem *Memory Boom*, der in den letzten Dekaden unser gesellschaftlich-kulturelles Leben gestaltet hat. Doch warum erfährt Erinnerungskultur gerade jetzt eine so starke Aufmerksamkeit? Zu den transnationalen Faktoren, die Veränderungen der Erinnerungsproduktion und deren Konjunktur bedingen, gehören²⁸:

²⁴ Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 4.

²⁵ Vgl. Kramp: *Gedächtnismaschine*, S. 433.

²⁶ Rüsen zitiert nach L.I.S.A.Gerda-Henkel Stiftung: ["Historisches Denken als narrativer Prozess" | LISA WISSENSCHAFTSPORTAL GERDA HENKEL STIFTUNG](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

²⁷ Vgl. Francis Fukuyama und das *„Ende der Geschichte“* letzter Zugriff am 15.12.2021.

²⁸ Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 3f.

- Historische Transformationsprozesse: es leben nur noch wenige Zeitzeugen der einschneidenden Ereignisse, die mündlich über beispielsweise den Holocaust berichten können; damit bricht das *Kommunikative Gedächtnis* ab und wird von dem *Kulturellen Gedächtnis* (Ausführungen s. Kapitel 2.3) übernommen: Erinnerung wird nun vornehmlich von Wissenschaft, Medien und Institutionen betrieben
- Wandel der medialen Vergangenheitspräsentation: neue Formatierungen fächern eine Vielfalt der Darstellbarkeit von Historie auf und generieren attraktive Angebote der Erinnerungsproduktion (semi-fiktionale Formate, Doku-Geschichtsdramen, darunter auch populäre gefälschte Autobiografien, wie *Bruchstücke*, 1995²⁹)
- Kulturwissenschaftliche Erweiterung der geisteswissenschaftlichen Einzeldisziplinen: Reflexion des narrativen Charakters von Historiographie sowie interdisziplinäre Ansätze

Obwohl es sich um ein internationales Phänomen handelt, können jedoch nationale Spezifika nachgewiesen werden. Deutschland steht mit seiner medialen Präsenz von Erinnerungsmedien für sich. Belastbare Erklärungsansätze für eine anhaltende Konjunktur der Erinnerungsproduktion liefern der *Historikerstreit* von 1986 sowie die Walser/Bubis-Debatte, die die öffentliche Wahrnehmung auf den Umgang mit Geschichte und ihre Relevanz für Politik und Gegenwart sensibilisierte und eine öffentliche, kontroverse und breit rezipierte Diskussion anregte. Augenblicklich stand die provokante Möglichkeit im Raum, statt Erinnerung, auch das aktive und selektive Vergessen zu betreiben. Diese Aufforderung von Martin Walser könnte die Aufmerksamkeit auf einen Prozess gezogen haben, der laut Jan und Aleida Assmann auch ohne jede Absicht ohnehin vollzogen wird und als solche Bestandteil des Gedächtnisses ist: Die Selektion von Gedächtnisinhalten und das Vergessen ‚aussortierter‘ Versatzteile.³⁰

Auch wenn Walter Benjamin in zweifellos kritischem Ton bereits vor Ende des 2. Weltkrieges auf die manipulative Kraft bzw. Instrumentalisierbarkeit von Geschichtsschreibung verwies und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine starke Modifikation in der Selbstwahrnehmung der Geschichtswissenschaft stattfand, hat das Phänomen der aktiven Selektion in seiner Anwendung und subtilen Wirkungskraft wenig eingebüßt: Wendet man aktuell den Blick beispielsweise Richtung Polen, wo einerseits eine nachvollziehbare Aufarbeitung von Ungerechtigkeit nachgeholt, andererseits eine problematische Argumentation für Patriotismus herangezogen wird, ist auch dort das zentrale Instrument eine modifizierte Erinnerungskultur. Dabei werden bislang

²⁹ Vgl. Diekmann/Julius Schoeps: Das Wilkomirski-Syndrom: Eingebildete Erinnerungen und von der Sehnsucht Opfer zu sein. letzter Zugriff am 20.12.2021.

³⁰ Vgl. Assmann, Aleida: Kollektives Gedächtnis | bpb, letzter Zugriff am 20.12.2021.

unterrepräsentierte Perspektiven und die Korrektur einer einseitigen Geschichtsschreibung für eine ultrakonservative Politik instrumentalisiert und zu einem Opfer-Mythos überformt.³¹

Zusammenfassend kann also konstatiert werden, dass Geschichtsschreibung immer eine Auslegung ist: Die Rekonstruktion von Fakten ist bestenfalls der Versuch einer Annäherung an eine vermeintlich objektive Wahrheit. Der Anspruch einer faktischen Korrektheit ist relativ aufzufassen und selten in seinen die Objektivität beeinträchtigenden Einflüssen reflektiert.

2.2 SOZIALWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVE – MECHANISMEN DER IDENTITÄTSBILDUNG

Während das vorangegangene Kapitel sich vornehmlich der Geschichtsschreibung widmete, die nunmehr kein Monopol der Geschichtswissenschaft darstellt, soll sich dieses mit ausgewählten Perspektiven der Soziologie beschäftigen, die ihrerseits die Forschungsfelder der Philosophie, des Feminismus, der Politikwissenschaften und Psychologie kreuzt.

Im Zentrum soll Zygmunt Baumans These einer verherrlichenden Rückschau vorgestellt werden, die dieser Arbeit mit ihrem breiten semantischen Feld der Erinnerungsproduktion zu dem Titel *Retrotopie* verhalf. Es wird herauszustellen sein, dass Rassismus ein zentraler Motor für die Dynamik der tendenziösen Retrospektive ist und Misogynie bzw. Sexismus eine Nähe zum rassistischen Weltbild aufweist, was wiederum den Brückenschlag zur Spezialisierung des Themas hinsichtlich historischer Heldinnenfiguren ermöglicht. Daran knüpft sich das Modell des *Otherings* an, dem Simone de Beauvoir mit ihrem Werk *Das andere Geschlecht* den philosophischen Boden bereitete.

2.2.1 Das Phänomen der *Retrotopie*

„Als Reich des Glaubens erscheint die Vergangenheit weit verlockender denn als Reich der Tatsachen.“³²

³¹ Vgl. [Analyse: Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis in Polen | bpb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

³² Lowenthal, David: *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York 1997, S.9. Zitiert nach Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, Berlin 2017. Die Zitation nach Bauman gilt für alle folgenden Zitate in diesem Unterkapitel außer bei Delitz und Heisecke.

Mit dem titelstiftenden Neologismus *Retrotopia* rekurriert der Soziologe Zygmunt Bauman auf Thomas Morus' *Utopia* von 1516, der das Genre des utopischen Romans begründete. In seinem Werk konstruiert Bauman die Dimensionen und Hintergründe für seine Annahme, dass in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts *Retrotopien* statt Utopien als sinn- und identitätsstiftende Narrative generiert werden. Bauman beobachtet eine gesellschaftliche Orientierung, die sich nicht mehr an einer Fortschritt versprechenden Zukunft ausrichtet, sondern an einer willkürlich auslegbaren Vergangenheit, die als gesellschaftlicher ‚Besitz‘ kontrollier- und gestaltbar ist. Ein neues Ohnmachtsempfinden gegenüber der unheilversprechenden Zukunft wird mit einer Machtkonstruktion über die Vergangenheit kompensiert. Dass eine Modifikation der bisherigen Geschichtsschreibung Bestandteil der Qualität der *Retrotopie* ist, ist den Überlegungen Baumans immanent.

Dabei will er unter Berufung auf die Literaturwissenschaftlerin Svetlana Boym eine Umkehrung der Zukunftsvisionen in eine „Nostalgie-Epidemie“ erkennen: Nachdem im 20. Jahrhundert die Zukunft Fortschritt und Verbesserung der Lebensqualität zu garantieren schien, wird nun die Vergangenheit zur Utopie erhoben. Die ‚epidemische‘ Nostalgie fungiere als ‚Abwehrmechanismus‘ in Zeiten beschleunigter Lebensrhythmen und historischer Umwälzungen. Die Kultur der Nostalgie bringe ein Verlangen nach Kontinuität und Zugehörigkeit zum Ausdruck.³³ Nach Emanzipation und Lösung aus ausbeuterischen und weisungsgebundenen Arbeitsverhältnissen sowie festen Familienstrukturen verliere die Individualisierung an Attraktivität und Wertigkeit. Bauman will sogar eine Zukunftsangst als kollektive Depression erkennen. Denn ohne eine Einbettung in ein soziales Kollektiv, erscheint die Verantwortung für das eigene Bestehen bedrohlich und generiert Versagensängste. Die Individualisierung werde vom Individuum als Scheinselbstbestimmtheit innerhalb eines sozialen Gefüges entlarvt, das keine Absicherung verspreche, aber Verpflichtungen abverlange. Im Kontext des rasanten ökonomischen und wissenschaftlichen Fortschritts werde ein Ohnmachtsempfinden gegenüber gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen produziert. Erstmals setze sich die Generation der Kinder und Kindeskinde der Nachkriegsgeneration mit Verlust- und Versagensängsten auseinander, da der Erhalt des Wohlstands gefährdet und die Möglichkeit, das (groß)elterliche, gesellschaftliche Prestige zu überbieten, in weiter Ferne erscheine.

Auch Bauman erkennt die Geschichte als Instrument der Erinnerungskultur und betont, dass sie willkürlich interpretierbar ist und für verschiedene Interessenvertretungen als Legitimationshintergrund fungieren kann. Damit steht sie als diverses Material verschiedenen Interessengruppen zur Verfügung. Die ‚professionelle Wahrheitssuche‘ – mit der Bauman nicht allein

³³ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York 2001, S. XIIIff.

die Geschichtswissenschaft meint – tritt mehr denn je in den Hintergrund und verliert zunehmend ihre Reichweite. Die Auslegbarkeit von Ereignissen werde als eine Art Wahrheitsspektrum salonfähig gemacht.³⁴ Gemäß Bauman ist Erinnerungskultur Ausdruck eines kulturellen Sendungsbewusstseins und Instrument zur breiten gesellschaftlichen Sozialisation. Die Betrachtung der Vergangenheit als sinn- und identitätsstiftendes ‚Material‘ beruhe in der Praxis oftmals auf einer subjektiven Wahrhaftigkeit, die sich aus Eindrücken der Sozialisation und individuellen Erfahrungen und einem zu erhaltenden Weltbild und Identifikation speist. Für wahr werde erachtet, was zur Identität der jeweiligen Interessensgruppe passt.

Bauman liefert für das Phänomen einen weiteren Erklärungsansatz, der die Dynamik des gegenwärtigen ‚Rechtsrucks‘ berücksichtigt und damit in Beziehung setzt. Mit der leicht polemisch anmutenden Umschreibung „Zurück ans Stammesfeuer“ bezeichnet er eine Identitätssuche, die nach fortgeschrittener Globalisierung einem gesellschaftlichen Bedürfnis nach neuen Grenzen folgt. Das Auflösen von Grenzen und gemeinschaftsbildenden Einheiten bewirke eine Identitätskrise.³⁵ Je nachbarschaftlicher die Beziehungen von Nationalstaaten zueinander werden, desto kleinstaatlicher und abgeschlossener werde der Charakter von urbanen Nachbarschaften. Der Tribalismus zeichnet sich durch eine Idee eines ‚reinen‘ Kleinstaats aus, der frei von allem Fremdartigen ist. Auf Grund seines utopischen Charakters, wird die Orientierung in eine imaginierte Vergangenheit gewählt, die in ihrer Verherrlichung eine Erfüllung der Utopie erreicht. Hierfür wählt Bauman das Kompositum *Retrotopie*.

Dazu gehöre die Überzeugung, Vergangenheit als Kapital zu begreifen: Das, was passiert ist, sei irreversibel und gehe in den jeweiligen kulturellen Schatz über. Die Tatsache, dass die Vergangenheitskonstruktion dabei beliebig und flexibel stattfindet, werde jedoch nicht reflektiert. Darüber hinaus werde statt Innovation die Reproduktion alter Ideen angestrebt. Als zentrale Begründung führt Bauman Unkenntnis und den zeitlichen Abstand zu den historischen Ereignissen an, die die Überlagerung der kritischen Wahrnehmung für Verbrechen und Irrtümer von der hoffnungsvollen Rückorientierung zu Traditions- und Kontinuitätslinien bewirken.

Das Denkraster ‚Gemeinschaft‘ ist laut Bauman vornehmlich auf Sozialisation gegründet und zeige auf, dass Integration unmittelbar mit Segregation verbunden ist. Das ‚geschützte Heim‘ werde immer von dem ‚unheimlichen Draußen‘ kontrastiert. Die Identitätsbildung fuße grundsätzlich auf der Konstruktion des ‚Anderen‘, noch im Kleinkindalter und lange bevor sie in die Nähe von rechten

³⁴ Vgl. hierzu auch das Interview mit Karin Heisecke vom 12.11.2021, in dem sie häufige Argumentationsgrundlagen von Diversitätsdiskursen als subjektiv und emotionalisierend entlarvt, S. 1f.

³⁵ Aus historischer Perspektive gehören neben der Globalisierung auch Industrialisierung und Säkularisierung zu den zentralen Umstrukturierungen der Gesellschaft der Neuzeit.

Ideologien rückt. Sie stelle die Grundkonstante des Überlegenheitsanspruches dar und fordere die Diskreditierung des Fremden. Laut Nietzsche sei der Motor des ‚vererbten‘ Egoismus‘ keine Bosheit, sondern der Genuss an der Überlegenheit.³⁶ Dabei finden zwei Formen der politischen Spaltung statt: Identität, die sich durch Nation, Ethnie und Religion oder aber durch Wohlstand und eine Klassenzugehörigkeit definiert. Der Nationalismusforscher Anthony D. Smith will ein Überdauern des ethnozentrischen Nationalismus unter einer „dünnen Tünche der sozialen und liberalen Demokratie“³⁷ erkennen und sieht darin sogar den Beweis dafür, dass Nationalismus die „einzige realistische Grundlage für eine freie Gesellschaft der Staaten in der modernen Welt“³⁸ sei. Das gemeinsame Merkmal aller Nationalismen sei die „ideologiegestützte Bewegung ... für die Verwirklichung und Aufrechterhaltung von Autonomie, Einheit und Identität im Namen einer Bevölkerung, die in den Augen einiger ihrer Mitglieder eine ‚Nation‘ darstell[e]“³⁹. Kulturelle Differenzen werden konstruiert, um soziale Grenzen festzuschreiben und ethnische Gruppen aufrechtzuerhalten: Damit ist die ethnische Grenze relevant, die die Gruppe definiert, „nicht das kulturelle Material, das sie umschließt“.⁴⁰ Die aktuellste Relevanz der Dynamik findet sich sicher im Phänomen des ‚Rechtsrucks‘, wie es in zahlreichen europäischen Staaten zu finden ist.

Die Frage nach dem Ursprung der Dynamik lässt sich vermutlich nicht final beantworten und bleibt im interdisziplinären Spannungsfeld von Nietzsches Erklärung zu einem ‚vererbten‘ Überlegenheitsstreben und einem kulturell implementierten Denkmuster, das eine Verwandtschaft mit der Dynamik der *Kollektiven Identität* aufweist.⁴¹ Diese Begrifflichkeit soll im Folgenden ebenso diskutiert werden, wie die des *Kollektiven Gedächtnisses*. Zunächst soll jedoch in einem kurzen Exkurs das bei Bauman bereits angeklungene Phänomen des *Otherings* und sein Konstruktionscharakter beleuchtet werden. Die Untersuchung der gleichermaßen in Wissenschaft wie in Alltagsrhetorik verbreiteten Praxis der Konstruktion des Anderen, verspricht Aufschluss über kulturell implementierte Narrative zu geben, die für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit besonders im Hinblick auf die tradierte Konstruktion von Frauenbildern relevant ist.

³⁶ Vgl. Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, in: ders., Werke in drei Bänden, Bd. 1, München 1954, S. 498 u. 509.

³⁷ Smith, Anthony D.: Nations and Nationalism in a Global Era, Cambridge 2007, S. 51f.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 149f.

⁴⁰ Bauman bezieht sich auf den Anthropologen Frederik Barth: Barth, Frederik: Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference, Illinois 1998, S. 10f.

⁴¹ Vgl. Delitz, Heike: Kollektive Identitäten. Einsichten. Themen der Soziologie, Bielefeld 2018, S. 5f. Im Folgenden kurz: Delitz: Kollektive Identitäten.

2.2.2 Exkurs: Das Phänomen des *Otherings*

Das Konzept des *Otherings* geht unter anderem auf philosophische Überlegungen Friedrich Hegels zurück, der Fragen zur Wahrnehmung des Selbst diskutierte und das Selbstverständnis des Individuums in Beziehung zur Benennung des Fremden setzte. Simone de Beauvoir entwickelte konsequent dazu ihre These der *Alterität*, der gemäß Frauen stets in Beziehung zu Männern gesetzt und nur in Abgrenzung zum männlichen Geschlecht konstituiert, aber nicht unabhängig von der Geschlechterkategorie betrachtet werden. Dabei teilt sie durchaus auch dem weiblichen Geschlecht eine Mitverantwortlichkeit für das Machtgefälle zu: „Die Frau erhebt nicht den Anspruch, Subjekt zu sein, weil sie ihre Bindung an den Mann als notwendig empfindet, ohne deren Reziprozität zu setzen, und weil sie sich oft in ihrer Rolle als *Andere* gefällt.“⁴² Auch die Kulturwissenschaftlerin und Begründerin der Gender Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin Christina von Braun hat mit *Nicht Ich. Logik Lüge Libido* den konstruierenden Charakter der Geschlechterbilder betont und geht sogar soweit, an dem Beispiel der Geschichte der Hysterie das Feindbild Frau und seine Genese aufzuzeigen, worauf im Kapitel 2.4.2 noch näher eingegangen werden soll.⁴³

Der Begriff des *Otherings* entsteht etwas später im Zuge einer Auseinandersetzung mit dem Postkolonialismus durch die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak.⁴⁴ Dabei greift der englische Begriff die aktive Qualität des Phänomens auf und impliziert den Charakter einer praktischen Handlung. Zentral ist eine Manifestation sowie Aufwertung einer ‚Wir-Gruppe‘, die über die Konstruktion des Fremden sich selbst versteht und in Abgrenzung zu dem, was sie nicht ist, eine Normalität konstituiert.

Die Soziologin Julia Reuter untersucht den Verantwortungsbereich der Ethnologie, die in ihren Augen willkürlich exotisiert und „Ordnungen des Anderen“⁴⁵ erschaffe sowie reproduziere. Dabei spricht sie von einer *VerAnderung* des Fremden und betont, dass sich die Konstruktion des Anderen auch von wissenschaftlich-ethnologischer Seite oftmals aus Vorurteilen und Voreingenommenheiten speise, statt eine differenzierte Darstellung zu bemühen, die auch Parallelen zur ‚Wir-Gruppe‘ enthalten könnte. Dabei sei das sogenannte *confirmation bias* wirksam, eine Art psychologischer Denkfehler, bei dem Meinungen und Vorurteile mithilfe selektiver Wahrnehmung oder Missinterpretationen aufrechterhalten werden. Während einerseits auch Wissenschaften vor Subjektivität und dem Einfluss einer vorgefassten Agenda nicht gefeit sind, wie die Ausführungen über die Praxis der Geschichtswissenschaften bereits ergaben, wird diese verbreitete Dynamik

⁴² De Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 2021, S. 17.

⁴³ Vgl. Von Braun, Christina: *Nicht ich. Logik Lüge Libido*, Frankfurt am Main 1994. Im Folgenden kurz: Von Braun: *Nicht Ich*. Auf die historische Konstruktion der Hysterie wird in den folgenden Kapiteln noch eingegangen.

⁴⁴ Vgl. [Othering - Hyperkulturell.de](http://Othering-Hyperkulturell.de), letzter Zugriff am 20.12.2021.

⁴⁵ Reuter, Julia: *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*. Transcript Verlag, Bielefeld 2002, S. 143-149.

gegenwärtig auch von Verschwörungstheorien genutzt, die die passende Antwort auf eine vorgefertigte Meinung liefern und eine Vereinfachung des Weltbildes sowie Erklärungsmuster liefern.

Die kulturell implementierte Praxis der Konstruktion des Anderen weist mit der Abwertung des Fremden eine ideologische Nähe zu Rassismus und Sexismus auf. In der verherrlichenden Rückschau, der *Retrotopie*, können die Ideologien mittels reproduzierter oder aber modifizierter Narrative befeuert werden, indem sie sich den Anstrich der historischen Authentizität verleihen und sich dadurch selbst aufwerten. Dass eine bewusste Instrumentalisierung und Orchestrierung der Phänomene internalisierter Gedankenmuster nur bedingt nachweisbar sind, liegt auf der Hand. Statt eine unhaltbare Schuldzuweisung zu forcieren, möchte diese Untersuchung anhand der Analyse des Beispiels *Barbaren* vielmehr nachweisen, ob solche *Bias-Patterns* im Gewand der historischen Erzählung überhaupt zu belegen sind und im Fall einer Bestätigung deren Wirkungsmechanismen sowie damit einhergehende Verantwortung des Formates benennen.

2.3 KULTUR- UND MEDIENWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVE

2.3.1 Dynamik des Kollektiven Gedächtnisses

Memoire Collective, Mnemosyne, lieux de mémoire, Kulturelles Gedächtnis, Kommunikatives Gedächtnis, social memory, Erinnerungskulturen, Soziales Vergessen, Kollektives Gedächtnis und transcultural memory – die unterschiedlichen Terminologien im semantischen Feld des Gedächtnisbegriffs sind im Zuge einer heterogenen und multidisziplinären Gedächtnisforschung seit der 1920er Jahre entstanden. Wie im Kapitel 2.1.1 bereits angeklungen, adressieren diese Umschreibungen dabei zwar ähnliche Phänomene, sind in ihren Konzepten, Fragestellungen und Methoden in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Disziplin jedoch nicht deckungsgleich.⁴⁶ Dabei dürfte jedoch eine Fragestellung zentral und den Modellen gemein sein: Gibt es ein gemeinsames Erinnern? Gibt es eine Schnittmenge, die ein identisches Erinnerungsmaterial einer Gemeinschaft und somit eine Identitätsgruppe bezeichnet und wie ist deren Dynamik?

Dieses Kapitel soll keine umfängliche Darstellung der Geschichte der Gedächtnisforschung abbilden, sondern vielmehr zwei sehr unterschiedliche Positionen herausheben, deren Bedeutung

⁴⁶ Vgl. Ertl: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S.4.

für den Untersuchungsgegenstand ausarbeiten und die Anwendbarkeit im Analysebeispiel vorbereiten. Dazu werden insbesondere die Positionen der renommierten Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann herangezogen und zu den sich von dem Begriff der Kollektivität abgrenzenden Haltungen in Beziehung gesetzt.

Nicht nur die terminologische sowie methodische Uneinigkeit, die sich in der Differenz der Ausrichtungen anerkannter Theoretiker:innen offenbaren und unter dem Untersuchungsgegenstand des *Kollektiven Gedächtnisses* subsumieren lassen, ist problematisch. Auch wird gemeinhin kritisiert, dass der Begriff mit seiner Umschreibung von sehr unterschiedlichen Untersuchungsgegenständen unzulässig überdehnt wird: So werden mit dem *Kollektiven Gedächtnis* Phänomene und Praktiken umschrieben, die von Mahnmalsdebatten, der Tradierung von Mythen bis hin zur Pflege privater Erinnerungsrelikte wie das familiäre Fotoalbum reichen.⁴⁷ Weiter sei der Begriff neurologisch nicht haltbar, auch scheint er aus soziologisch-medienwissenschaftlicher Perspektive überholt. Vielmehr sei jeder Erinnerungsvorgang individuell, konstatiert Leif Kramp unter Berufung auf den Philosophen Rudolf Burger.⁴⁸ Erinnerungen fielen unter dem Einfluss von Massenmedien, tradierten Topoi, Denkfiguren bzw. Stereotypen zwar ähnlich aus, aber nie identisch.⁴⁹ Der hohe Subjektivitätscharakter von Geschichtsschreibung wurde in dieser Arbeit bereits ausgeführt, daneben gelten Formbarkeit und Gegenwartsbezug als zentrale Qualitäten von Erinnerungen, die allerdings mittels Massenmedien sozial geteilt werden können.⁵⁰

Gegen eine reine *Mystifikation*, den die Begrifflichkeit des *Kollektiven Gedächtnisses* laut ihrer Kritiker:innen darstelle, spricht sich Aleida Assmann aus und betont, dass der Begriff auf „Phänomene [abziele], die durchaus empirisch fassbar sind, und ... sich deutlich von den Bedingungen des individuellen Erinnerns abheben.“⁵¹ Institutionen und Körperschaften wie Nationen, Kirchen, aber auch Firmenkomplexe haben zwar selbst kein Gedächtnis, generieren aber unter Zuhilfenahme ‚memorialer Zeichen‘, Traditionen und ritueller Praktiken eine Identitätseinheit.⁵² Assmann verweist auf die Konstruktionsabsicht solcher Interessensgruppen sowohl von Gedächtnis, als auch – als übergeordnetes Ziel – von Identität. „Es ist ein Gedächtnis des Willens und der kalkulierten Auswahl.“⁵³ Anders als das individuelle Gedächtnis ist die kulturelle Gedächtniskonstruktion „nicht vernetzt und auf Anschlussfähigkeit angelegt, sondern tendiert im

⁴⁷ Vgl. Erll, S. 5.

⁴⁸ Vgl. Burger, Rudolf: Im Namen der Geschichte. Vom Missbrauch der historischen Vernunft, Springe 2007, S. 24. Zitiert nach Leif Kramp.

⁴⁹ Vgl. Kramp: Gedächtnismaschine, S. 108.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Assmann, Aleida: [Kollektives Gedächtnis](#) | bpb, letzter Zugriff am 20.12.2021.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Ebd.

Gegenteil dazu, sich von anderen Gedächtniskonstruktionen abzuschließen.“⁵⁴ Besonders interessant ist, dass Assmann die narrative Qualität *Kollektiver Gedächtnisse* und die Ignoranz gegenüber alternativen Perspektiven herausstellt. Gerade der Mythoscharakter, der eine klare Botschaft beinhaltet und von einprägsamen Merkmalen, Zeichen und Erzählstrukturen lebt, macht *Kollektive Erinnerungen* tradierbar und ermöglicht damit einen generationsübergreifenden Transfer. Somit ist weniger der Begriff des *Kollektiven Gedächtnisses* eine Mystifizierung, als vielmehr der Mythos Instrument des nachweislichen Phänomens.

Ähnlich wie auch Kramp gesteht Assmann dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis eine entscheidende Gemeinsamkeit zu. Die zentrale Funktion von Erinnerung ist grundsätzlich die perspektivische Organisiertheit des Gedächtnisses, die zur Identitätsmanifestation bzw. -konstruktion dient. Als geisteswissenschaftliche Folie liegen die Ausführungen Nietzsches zugrunde, der konstatiert, dass die Auswahl zwischen Erinnerung und Vergessen ein Prozess der Auswahl des „Lebensdienlichen vom nicht Lebensdienlichen“⁵⁵ ist. Es ist ein sowohl gesellschaftlicher wie auch individueller Prozess, der die Kontinuierung von Sinnorientierungen gewährleisten soll.⁵⁶

Assmann hat in ihrer jüngsten Arbeit *Die Wiedererfindung der Nation* eine Konjunktur nationalen Bewusstseins in Zusammenhang mit der Praktik eines modifizierten nationalen Gedächtnisses gebracht. Dabei werden nicht nur Heldengeschichten in das Gedächtnismaterial integriert, sondern auch Unterdrückungs- und Demütigungserfahrungen sowie Niederlagen wachgehalten, während Scham und Schuld als Qualitäten nicht bearbeitet werden. Eine nationale Identität, die auf „ein Opfer-Bewusstsein gründet, [legitimiert] Widerstand ... und heroische Gegenwehr“.⁵⁷

Assmann beobachtet im Zuge der letzten gesellschaftlichen Umwälzungen aber auch modifizierte Mechanismen gegenüber der tradierten Gedächtnisproduktion nationalen Bewusstseins. So gibt es auch transnationale Bestrebungen, die Parallelen und Gemeinsamkeiten erkennen sowie Traumata-integrative Ansätze, die vergleichbar einer psychologischen Aufarbeitung fungieren und differenziertere Gedächtnisbetrachtungen zulassen. Diese neueren Dynamiken, die ein Verantwortungsbewusstsein zu repräsentieren scheinen, werden allerdings laut Assmann von konservativen Erinnerungskulturen und deren Konjunktur kontrastiert.

⁵⁴ Assmann, Aleida: [Kollektives Gedächtnis | bpb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. Zierold, Martin: *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*, Berlin/New York 2006, S. 206. Zitation nach Leif Kramp.

⁵⁷ Assmann, Aleida: [Kollektives Gedächtnis | bpb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

Die Phänomenologie des *Kulturellen Gedächtnisses* kann nicht betrachtet werden, ohne auch auf die theoretischen Modelle und Überlegungen zur *Kollektiven Identität* zu verweisen, mit der es in Wechselbeziehung steht, wenn nicht gar Schnittmengen aufweist.

Die *Kollektive Identität* ist das angestrebte Ziel oder zumindest Ergebnis eines kollektiven Erinnerungsvorgangs, der sich aus Selektion, Alteritätsmustern und der Bewegung der modifizierten Rückschau, der *Retrotopie*, speist. Somit sind Erinnerungsprodukte und die Dynamik des *Kulturellen Gedächtnisses* auch Instrumente zur Genese einer *Kollektiven Identität*. Die Motivation, die aus Desorientierung und Zukunftsangst resultiert, hat gegenwärtig, wie bereits ausgeführt, an Dynamik zugenommen:

Kollektive Identität ist zu einem aktuellen Thema geworden. Als nationale, kulturelle, regionale ethnische Identität bestimmt dieses Thema nicht nur die politische Rhetorik, sondern auch die Ziele ... sozialer Bewegungen, begründet politische Konflikte und territoriale Ansprüche, gibt Minderheiten das Recht zum Widerstand und fordert fraglose Solidarität auch jenseits von Verwandtschaft und ... Bekanntschaft.⁵⁸

Dabei verweist auch Heike Delitz auf die problematische und historisch begründete Assoziationskette von „nationale Identität – nationalistische Identität – völkische Identität – Rassismus“.⁵⁹ Während die Grenze zur ideologischen Instrumentalisierung bedrohlich unscharf zu verlaufen scheint, ist aber die Konstruktion von Identität durchaus auch ein sinnstiftender und Resilienz steigernder Prozess, der nicht nur in Ausnahmefällen positiv ist, sondern einen grundlegenden menschlichen Vorgang darstellt. Die menschliche Psyche definiert sich über sinnvolle Kausalketten, die in einem Narrativ arrangiert werden. Sollten Ereignisse unzusammenhängend oder gar verstörend im Kontext der jeweiligen Biografie keinen Sinn ergeben oder aber drohen, die bisherige Identität aufzubrechen, finden aus psychologischer Perspektive als vital zu bewertende Selektionsprozesse und Überformungen und in intensiven Fällen sogar Persönlichkeitsspaltungen statt, die dazu dienen, das innere Konfliktfeld von unvereinbaren Identitätsanteilen zu entspannen und in der Spaltung konsistente Versatzteile zu kreieren.⁶⁰

Der selektive, individuelle Erinnerungsprozess dient also dazu, eine Vorstellung von der eigenen Lebensgeschichte zu erschaffen, die als eine Grundfeste der personalen Identität betrachtet werden kann.⁶¹ Erinnern ist „integraler Teil der lebensnotwendigen identitätsbildenden und aufrechterhaltenden Maßnahmen, die ... der kulturellen Gemeinschaft eine Perspektive geben,

⁵⁸ Giesen, Bernhard: Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation, Frankfurt am Main 1999. Zitiert nach Delitz: Kollektive Identitäten, S. 5.

⁵⁹ Delitz: Kollektive Identitäten, S. 5.

⁶⁰ Vgl. Kottler, Jeffrey: Die Kraft des Storytellings, in: TELEVISION, Resilienz, 31/2018/11, S. 18-21. Das Krankheitsbild der Dissoziativen Persönlichkeitsspaltung wird als resilienter Vorgang interpretiert statt ausschließlich pathologisiert. Vgl. hierzu unter anderem [Video-Dokumentation: Dissoziative Identitätsstruktur > ze.tt](#), letzter Zugriff am 12.11.2021.

⁶¹ Vgl. Gudehus, Christian: Erinnerung als Erzählung des eigenen Lebens, Gedächtnis, Werte und die Ebene des Handelns, in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 16. Jg., 60/2012/02, S. 26ff.

ohne sie von der Vergangenheit oder ihrer systemischen Umwelt abzutrennen“⁶². Dazu bietet die Konstruktion *Kollektiver Gedächtnisse* dankbare Erinnerungsprodukte, in denen Individuen Zugehörigkeiten und ihr ausdifferenziertes Selbst begrenzen können. Unter Berufung auf Nietzsches Ausführungen betont Assmann, dass es ohne Selektion „keine Identitätsbildung ... und keine klare Handlungsorientierung geben [könne]. Allzu vollgestopfte Wissensspeicher führten [Nietzsches] Meinung nach zu einer Aufweichung des Gedächtnisses und damit zu einem Verlust an Identität“⁶³.

Delitz wiederum betont, dass der Vorgang der Kollektivkonstruktion ein liquider ist: „Dabei bleibt ... opak, ‚womit‘ man sich identifiziert: ... [das Kollektiv] wird ... im Prozess der Identifizierung und Artikulation permanent erzeugt, und permanent wird es anders.“⁶⁴ Dabei fungieren Medien – wie noch weiter auszuführen sein wird – als eine Art ‚Erinnerungs- und Identitätsmaschinen‘⁶⁵, die einem gegenwärtigen politischen Bewusstsein sowie einem aktuellen Interesse der Empathie lenkung Rechnung tragen. Mittlerweile hat sich die Ansicht durchgesetzt, Gedächtnistheorie als Medientheorie zu verstehen.⁶⁶ Leif Kramp hat sich in seiner Habilitationsschrift zentral mit dem Fernsehen als gesamtgesellschaftliches Erinnerungsmedium beschäftigt und bezeichnet es als „Fenster zur Vergangenheit“⁶⁷. Dabei verifiziert er seine These, dass das Fernsehen als einflussreichstes Bildschirmmedium die „raum- und zeitübergreifende Weltwahrnehmung sowie Erinnerungen und gesamtgesellschaftlich geteilte Geschichtsbilder“⁶⁸ präge, als zentrales Medium in der Forschung aber vernachlässigt worden sei.

So vereint das Fernsehen gleich mehrere Gedächtnisfunktionen in sich: Es sorgt für die Tradierung und Verbreitung von Wissen, es erhält die Vielstimmigkeit von Erinnerungskonstruktionen und schafft kollektive Erlebnisse durch die Gleichzeitigkeit der Vermittlung des Weltgeschehens.⁶⁹

Auch wenn Kramps Forschungsergebnisse kaum 10 Jahre alt sind, so dürfte das einstige Leitmedium Fernsehen inzwischen in signifikanter Weise von den kollektiven Einflüssen diverser Streamingdienste überlagert worden sein, die ihrerseits das menschliche Bedürfnis nach Bedeutsamkeit mittels kollektiver, ‚gestreamter‘ Gedächtniskonstruktionen bedienen. Die Untersuchung der Beispiele soll mit dem Fokus auf die Frauenfiguren erörtern, ob die neue Formatierung auch einer modifizierten Narration im Sinne Aleida Assmanns Rechnung trägt oder ob konservative Narrative nach wie vor aktiv sind und sich von transkulturellen und egalitären Qualitäten abgrenzen.

⁶² Kramp, Leif: Fließband der Erinnerung, in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 16. Jg., 60/2012/02, S. 35.

⁶³ *Kollektives Gedächtnis* | bpb, letzter Zugriff am 11.11.2021.

⁶⁴ Delitz: Kollektive Identitäten, S. 132.

⁶⁵ Angelehnt an den programmatischen Titel *Gedächtnismaschine Fernsehen* von Leif Kramp.

⁶⁶ Vgl. Ertl: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, z.B. S.135ff.

⁶⁷ Kramp, Leif: Fließband der Erinnerung, in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 16. Jg., 60/2012/02, S. 32.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 33.

2.3.2 Mediatisierte Erinnerungen und *Prothetisches Erinnern*

Doch welche Rolle spielen Medien in der Erinnerungsproduktion und für das *Kollektive Gedächtnis*? Dass audiovisuelle Medien als eine Art Gedächtnismaschine agieren, wurde als Analogie bereits bemüht. Doch kann es sein, dass sie Gedächtnisinhalte tatsächlich produzieren oder stoßen sie vielmehr Assoziationsketten an, die sich an bereits vorhandene Erinnerungen wahrhaftig erlebter Ereignisse anknüpfen? Der Soziologe Maurice Halbwachs gilt als Begründer der *Memory Studies*. Obwohl er repräsentative Beispiele für die Beziehung von Medien im Kontext des Erinnerungsprozesses heranzieht, „spielen Medien in [seiner und der auf seine Arbeit folgenden] theoretischen Konzeption kollektiver Gedächtnisprozesse keine eindeutig konstituierende Rolle“⁷⁰. So beschreibt er in *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* den Fall eines verwaisten Inuit-Mädchens, das sich, beim Anblick der Fotos anderer Inuits, mit denen sie nicht verwandt war, an ihre Vergangenheit und Heimat erinnerte und davon emotional bewegt wurde.⁷¹ Dieses Beispiel veranschaulicht die Wechselwirkung von Erinnerungsprozessen und Medien. Medien können Elemente des eigenen Erlebten darstellen, ohne dieses als authentische, wahrhaftige Vergangenheit abzubilden.⁷² Die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin Dr. Vivien Sommer schließt daraus, dass „dies ein erster Hinweis darauf sein [könnte], dass gedächtnismediale Inhalte nach Mustern der Erinnerung geformt sind, also vom Gedächtnis selbst bestimmt werden.“⁷³

Alison Landsberg hat in ihrem Werk *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the age of mass culture* ein über die amerikanische Gesellschaft hinaus universell übertragbares Modell zum Phänomen der ‚Erinnerungsprothese‘ entwickelt. Laut ihren Ausführungen ist das menschliche Gehirn in der Lage Gedächtnisinhalte zu speichern, die auf reinen medialen Eindrücken basieren und keiner analogen, individuell-physischen Erfahrung bedürfen. Damit bezieht sich Landsberg auf einschneidende, politische Ereignisse wie 9/11, die in das transkulturelle *Kollektive Gedächtnis* eingegangen sind; sie impliziert aber auch Beispiele, bei denen die physische Abwesenheit der kollektiven Erinnerungsgruppe weniger offensichtlich ist. Dabei wirken die Eindrücke, die durch das jeweilige mediale Produkt geschaffen werden, wie eine Prothese, die sich in das Erinnerungsvolumen einfügt, wie ein ‚realer‘ phänomenologischer Vorgang wahrhaftigen und erinnerbaren Erlebens.⁷⁴

⁷⁰ Sommer, Vivien: Mediatisierte Erinnerungen. Medienwissenschaftliche Perspektiven für eine Theoretisierung digitaler Erinnerungsprozesse, in: Sebald, G./Döbler, M.-K. (Hrsg.): (Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse, Soziales Gedächtnis, Erinnern und Vergessen – Memory Studies, Wiesbaden 2018, S. 53. Im Folgenden kurz: Sommer: Mediatisierte Erinnerungen.

⁷¹ Vgl. Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main 1985, S. 19. Zitiert nach Sommer ebd.

⁷² Vgl. Sommer: *Mediatisierte Erinnerungen*, S. 53.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 74; und Landsberg, Alison: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the age of Mass culture*, New York/Chichester/West Sussex 2004, S. 25ff.

Die Medienwissenschaftlerin José van Dijck plädiert darüber hinaus sogar dafür, die dichotomischen, theoriebildenden Ebenen der menschlichen Erinnerung einerseits und der Medien andererseits sowie die Kategorien ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ aufzuweichen. Anstelle eines innerlichen, menschlichen oder aber eines externen, medialen, technologischen Erinnerungsspeichers, bildeten Erinnerungen und Medien vielmehr eine ununterscheidbare Einheit. Dabei verweist van Dijck auf die fein verflochtene Wechselbeziehung, bei der Medien Erinnerungen konstituieren und menschliche Erinnerungen wiederum Medien prägen. Die isolierte Betrachtung sei weder hinreichend möglich noch sinnvoll.⁷⁵ Dabei nähert sich van Dijck einem Ansatz, der mit dem Landsbergs vergleichbar ist: „Die Abgrenzung verschleierte das Ineinandergreifen der Kommunikationsformen im Erinnern selbst. Medien können private Erinnerungen in öffentliche transformieren, ... umgekehrt können öffentliche Medien privates Erinnern formen.“⁷⁶ Es wird noch zu zeigen sein, dass eben jene Abgrenzung sowie die Unterscheidung zwischen Fiktion und ‚Realität‘ im Kontext des historischen Erzählens eine gewisse Problematik enthält.

Die Erinnerungsforscherin Anna Reading wiederum bemüht sich um eine Kontextualisierung von medialer Erinnerungsforschung und Gender Studies. Dabei dehnt sie das Innovationbestreben José van Dijcks und schlägt mit dem *global memory field* ein radikales Modell vor, das versucht, mit Parametern wie der Transmodalität, und -medialität den scheinbar gegensätzlichen Eigenschaften von Erinnerungen – Verstetigung und Mobilisierung – zu entsprechen.⁷⁷ Neben einer Vielzahl von Potenzialen für eine Erneuerung bzw. Auflösung von Geschlechterrollen oder auch eines sensibleren und wertschätzenden Umgangs mit bislang marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen, schütze – so betont Reading – die Innovation im Umgang mit Erinnerungsprozessen nicht vor einer Reproduktion von Geschlechterbildern und einer Stigmatisierung beispielsweise der Frau als Opfer.

⁷⁵ Vgl. van Dijck, José: *Mediated memories in the digital age*, Stanford/California 2007, 17ff. Zitiert nach Sommer ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Reading, Anna: *Gender and Memory in Global Age*, London 2006, S. 5ff.

2.4 NARRATOLOGIE

In diesem Abschnitt der theoriebildenden Hintergründe soll nun die narratologische Perspektive in den Fokus genommen werden. Während durch die Vorstellung ausgewählter Modelle der Erinnerungsforschung bereits deutlich werden konnte, dass Subjektivität, die Motivation von Interessensvertreter:innen sowie eine bewusste oder unbewusste Tradierung von Narrativen auch in vermeintlich objektiven, erinnerungskulturellen Produkten aktiv sind, sollen in diesem Kapitel narrative Mittel und die identitätskonstituierende Wirkung von Fiktion herausgestellt werden. Dafür werden zunächst grundlegend die Bildung von Stereotypen sowie Mythen betrachtet, um einerseits die Funktion von Topoi, Vorurteilen und Klischees zu veranschaulichen und andererseits inhaltlich-thematisch die Genese sowie Reproduktion von Geschlechterbildern in den Blick zu nehmen. Danach soll die Faszination des historischen Genres sowie die Konvention von Frauenfiguren mit Fokus auf den Topos der *Kämpfenden Frau* beleuchtet werden.

Die Unterscheidung von Faktualität und Fiktion ist, wie im Kapitel 2.4.1 anhand des Mythosbegriffs noch auszuführen sein wird, eine relativ moderne Errungenschaft. Doch wie auch die Erkenntnis über die Subjektivität der Geschichtsschreibung zeigt, verläuft keine trennscharfe Grenze zwischen Realität und der Darstellung von Wirklichkeit. Die Resilienzforschung hat herausgestellt, wie lebensnotwendig Narrative für eine konsistente Identitätskonstruktion sind.⁷⁸ Narrative wurden lange vor einer systematischen Wissenschaft zur Erklärung von Ereignissen und zur Konstruktion von Kausalitäten gebildet und hatten im Zuge der Epoche der Aufklärung nicht nur weiter Bestand, sondern begaben sich auch in Wechselbeziehung zu den neuen Erkenntnissen. Im Folgenden soll das Phänomen der *Remythisierung* bzw. *Mythologisierung* in den Fokus genommen werden, da es eine zentrale Erzählfigur historischer Narrative darstellt und in vorgeblich authentischen Darstellungen von Historie nachweisbar sind. Dabei ist dieses Phänomen insbesondere deshalb so interessant, da es besonders dazu tauglich ist, um für ideologische Zwecke und zur Propagandakonstitution instrumentalisiert zu werden.⁷⁹

Es soll außerdem untersucht werden, was ein Stereotyp ausmacht, wie es entsteht und welche Funktion es erfüllt. Dabei werden für diese Arbeit relevante Zusammenhänge mit der historischen Entwicklung von Geschlechterbildern hergestellt und der repressive Einsatz des Stereotyps am Beispiel des narrativen Konzeptes der Hysterie verifiziert.

⁷⁸ Vgl. Kottler, Jeffrey: Die Kraft des Storytellings, in: TELEVISION, Resilienz, 31/2018/11, S. 18-21.

⁷⁹ In der NS-Diktatur wurden Mythologisierungen vielfach eingesetzt, aber auch die gegenwärtige Tendenz der polnischen Presse ist ein Beispiel für Instrumentalisierungen der Erzählfigur.

2.4.1 Mythisierung und Mythologisierung

Mythen dienten in langer Traditionslinie zur Welterklärung jenseits des Faktischen und boten durch ihre Narrative nicht nur eine Ordnung, sondern auch Sinnstiftung und Kausalität an.⁸⁰ Im Zuge der Aufklärung entwickelte sich eine Hinwendung zu einer Wissenschaftlichkeit und Mythen wurden ab sofort als fiktionale Texte begriffen. Doch mit dieser Erneuerung war die Narration mitnichten abgeschafft, vielmehr setzte sich, wie sich beispielsweise im Zuge der Nationalstaatsentwicklung Deutschlands und im Spiegel der literarischen Produkte deutschsprachiger Autor:innen feststellen lässt, eine neue Stilistik durch: „Mythologisieren ist die kreative Neuverwendung mythischer Figuren⁸¹, die als suggestive, nicht überprüfbare Antwort auf eine aufgeklärt-rationale Problemstellung angeboten wird.“⁸² Der von dem Literaturwissenschaftler Stefan Matuschek vorgeschlagene Terminus, der die Dichotomie Mythos (Erzählung) und Logos (Sinn) repräsentiert, hat seine Anfänge im frühromantischen Konzept einer *Neuen Mythologie*. Es ist ein literarisches Darstellungsverfahren, das sich durch seinen doppelten Bezug zum Mythos auszeichnet. Mythoskritik und Mythosproduktion bestehen in ihm nebeneinander: Während einerseits die aufgeklärte Distanz zum Mythos im Werk präsent ist, wird andererseits eine Mythos-Neuproduktion vorangetrieben. Es findet also ein Spannungsverhältnis von Kritik und ‚Hingabe‘ an den Mythos in ein und demselben Werk statt.⁸³ Im Hintergrund des Mythologisierungsvorgangs ist ein Wahrheitsstreben wirksam: In der Verklärung der Realität erhoffen sich seine Produzent:innen eine Näherung an eine Wahrhaftigkeit. Die Entgrenzung aus einer reinen Rationalität ermöglicht eine Anreicherung mit verheißungsvoll Suggestivem.⁸⁴ Gleichzeitig ist ein neuer Wahrheitsanspruch aktiv: Die Mythos-Neuverwendung erfährt durch die Verwendung rational säkularer Erklärungsansätze wiederum eine Relativierung.⁸⁵

Das Verfahren des *Mythologisierens* entstand im Zuge der Aufklärungsbewegung: Durch die aufklärerische Erkenntnis über den Fiktionscharakter des Mythos wurden seine Elemente für einen neuen und kreativen Umgang verfügbar. Während der Mythos ab sofort nicht mehr selbst zur Welterklärung diente, wurde er in seiner emotionalen Qualität entdeckt und für eine kreative Neuverwendung brauchbar gemacht.⁸⁶ In der *Neuen Mythologie* ist die Präsenz des Mythos keine

⁸⁰ Matuschek, Stefan: Mythologisieren. Der doppelte Bezug zum Mythos als literarisches Darstellungsmuster; in: Gebert, Bent/Mayer, Uwe (Hrsg.): Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen. *Language & litterae*, Band 26, Berlin/Boston 2014, S. 173f. Im Folgenden kurz: Matuschek: Mythologisieren.

⁸¹ Matuschek verwendet hier die Terminologie der narrativen Figur als ein Erzählpattern, also tradierte Versatzteile, die wiederkehrende Motive beinhalten. Zur besseren Verständlichkeit wird außerhalb der Zitate die Begrifflichkeit *Erzählfigur* in Abgrenzung zur *Figur* im Sinne eines Charakters verwendet.

⁸² Ebd., S. 184.

⁸³ Vgl. ebd., S.172.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 179.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 184.

⁸⁶ Vgl. Höfer, Hannes: Deutscher Universalismus. Zur mythologisierenden Konstruktion des Nationalen in der Literatur um 1800, S. 13. Im Folgenden kurz: Höfer: Deutscher Universalismus.

bloße Form, die als literarischer Ornatus genutzt wird; auch ist er kein Ausdruck des ‚romantischen Impulses‘ zur ‚Wiederverzauberung‘ einer aufgeklärten Welt. Im Vergleich zur ursprünglichen Mythisierung, bei der der Mythos als Abkehr vom ‚Wissen-Wollen‘ noch zur Bewältigung irritierender historischer Ereignisse diente, ist dem Mythologisierungsvorgang ein Problembewusstsein eingeschrieben. Er repräsentiert das Spannungsverhältnis zwischen Fakt und Fiktion und schafft einen neuen nicht zu übersetzenden Narrationsmodus: Dabei ist sein Anliegen, eben dieses Spannungsverhältnis aufrecht zu erhalten. Statt die Thematik argumentativ zu bearbeiten, wird sie mit affektiv-emotionalen Denkfiguren bewältigt.⁸⁷ Er generiert eine unbedingte Wahrheit, die sich einer Überprüfbarkeit entzieht, weil sie nicht übersetzbar ist: Seinem transportierten Inhalt entspricht keine alternative Formulierung. Die bloße metaphorische Verwendung eines mythischen Motivs darf mit der dialogischen Verwendung mythischer Figuren nicht verwechselt werden, da es sich bei der mythischen Metapher um erzählerischen Schmuck handelt, der übersetzbar ist. Die Vermengung von moderner Individualität und mythischer Tradition ergibt einen starken Kontrast innerhalb einer Erzählung: Darin wird die Individualität nicht in einen stereotypisierenden Mythos verwandelt, sondern bleibt innerhalb der mythischen Aura erhalten. Dabei ist der Vorgang des Mythologisierens kein esoterisch-frühromantisches Phänomen⁸⁸, sondern ein „Kind der Aufklärung“⁸⁹, das als wirksames darstellerisches Deutungs- und Verstehensbemühen zur Identitäts- und Sinnstiftung diente. So kann das Phänomen des Mythologisierungsvorgangs außerdem als Reaktion auf einen historischen Wandel gelesen werden: Im Zuge der starken gesellschaftlichen Umstrukturierung Ende des 18. Jahrhunderts fand parallel zur rationalisierenden Aufklärung eine Aufwertung des Gefühls statt. Nach einer Auflösung der ständischen Gesellschaft sowie Säkularisierung und Industrialisierung, entstand eine Bedürftigkeit nach Schutz und Geborgenheit. Als sozusagen ‚prädeutsches‘ Phänomen, rund ein halbes Jahrhundert vor der eigentlichen deutschen Reichsgründung, drückte sich in den deutschsprachigen literarischen Produkten um 1800 sowohl eine Suche nach Sinn und Identität als auch ein kulturelles Sendungsbewusstsein aus. Mit Hilfe des Darstellungsverfahrens des Mythologisierens war es Literaten wie u.a. Kleist, Schiller und Goethe möglich, einer subjektiven Wahrhaftigkeit Ausdruck zu verleihen, die ideologischen Identifikationen eine Projektionsfläche bot und in ihrer emotionalen Evidenz unanfechtbar war.⁹⁰

Zusammengefasst seien also nochmals die Funktionen des Mythologisierungsvorgangs genannt: Er ist die Folgeerscheinung von gesellschaftlichen Umstrukturierungen und bedeutet eine

⁸⁷ Vgl. Matuschek: Mythologisieren, S. 184.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 183.

⁸⁹ Ebd., S. 181.

⁹⁰ Vgl. hierzu beispielsweise: Löwe, Matthias: Epochenbegriff und Problemgeschichte. Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen, in: V. Fulda, Daniel/Kerschbaumer, Sandra/Matuschek, Stefan (Hrsg.): Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Laboratorium Aufklärung, Band 28, Paderborn 2015, S. 45-68.

Auseinandersetzung und Bewältigung von historischen Ereignissen. In Abgrenzung zum als irrational entlarvten Mythos, konnte mit dem Mythologisierungsvorgang eine Entgrenzung und Infnitisierung dessen erreicht werden, was von der Aufklärung als klar umrissene Konturen definiert wurde. Die von der Aufklärung ausgelöste subjektiv empfundene Kühle konnte mit einer Deutung aufgefüllt werden und somit eine neue Orientierung ermöglichen. Im Spannungsverhältnis mit faktisch-rationalen Elementen bestanden also Verklärung und Klärung in einem Text. Mit ihm wurde die Kreation einer unanfechtbaren subjektiven Wahrhaftigkeit mit dem Ziel einer unbedingten sinnstiftenden Wahrheit möglich. Die rationale Aufklärungsbewegung dagegen generierte eine subjektiv empfundene Sinnlosigkeit, die Wahrnehmung einer sinnentleert-kontingenten Welt. Die Kritik an religiöser Sinnstiftung erzeugte das Risiko einer Haltlosigkeit und Empfänglichkeit für neue Deutungsfiguren und Orientierungen. Das Konzept der ‚Nation‘ versprach ein neues Zusammengehörigkeitsempfinden.

Der Nationalismus diente im aufklärerischen Europa als Religionsersatz und Identitätsquelle. Das Beispiel Deutschland ist in dieser Beziehung besonders, da die deutsche Nationalstaatsgründung bekannterweise im Kontext der Nachbarstaaten deutlich verzögert stattfand. Als Friedrich Schiller um 1800 herum mit dem Gedicht *Deutsche Größe* ein ‚deutsches‘, kulturelles Sendungsbewusstsein ausdrückte, war die Vorstellungskraft für einen konkreten deutschen Staat vermutlich noch gar nicht vorhanden.⁹¹ Ausgleichend dazu wurde eine Verbindung in der Schnittstelle gemeinsamer kultureller Werte gesucht. Eine weitere Bewegung erhielt in Verbindung mit den neuen aufklärerischen Werten Einzug in die kollektive Aufwertung ihres Zustands: Die Behauptung, den Deutschen sei es als Volk ohne nationale Grenze vorbehalten, ein Weltbürgertum und Kosmopolitismus zu verkünden, um wiederum ein Wesensmerkmal des Deutschen festzuschreiben, ist nichts anderes als ein nationalistisch überformter Universalismus. Der sogenannte *Deutsche Universalismus* ist aus zeitgenössischer Sicht ein Paradoxon, da universelle Werte keine nationalen Spezifika sein können.⁹² Zur Aufhebung des logischen Widerspruchs und zum Erhalt der identitätsstiftenden Qualität wurde das Instrument des Mythologisierens in der literarischen Darstellung von einer Vielzahl deutscher Schriftsteller um 1800 entwickelt. Dabei wurde durch eine affektiv-emotionale Überbrückung, eine Evidenz im Emotionalen gesucht. Das Ergebnis war eine selbstreflexive und autarke Möglichkeit der Selbstbewusstseinssteigerung. Das Konstatieren kultureller Gemeinsamkeiten in Verbindung mit einer mythologisierenden Konstruktion des Nationalen ermöglichte die Wahrnehmung einer identitätsstiftenden Einheit. Das Phänomen war mit

⁹¹ Vgl. Höfer: *Deutscher Universalismus*, S. 112-116. Interessant ist, dass dieses Gedicht Schillers, das ihn in ein deutlich nationalistisches Licht rückt, kaum im Kontext germanistischer Grundlagen rezipiert wird.

⁹² Vgl. ebd., S. 16-24.

der deutschen Reichsgründung 1871 jedoch nicht abgeschlossen. Vielmehr gab die Aufklärung dem literarischen Darstellungsverfahren den Startschuss. Dieses ist bis heute in Literatur, Verschwörungsnarrativen, programmatischen und propagandistischen Texten zu finden.

Ob das Gestaltungsmuster auch Bestandteil filmischer Erzählungen mit historischen Frauenfiguren sein kann, wird sich in der späteren Analyse herauskristalisieren. Die Nähe zum Phänomen der *Retrotopie* ist jedoch bereits evident: Während in der aufklärerischen Bemühung um Rationalität eine Orientierungslosigkeit drohte und mittels eines Rückbezugs zum Mythos sowie mit der Konstruktion des Nationalen kompensiert wurde, beschreibt Zygmunt Bauman eben jenen Verdruss über die Perspektive der Zukunft, die eine verklärende Rückorientierung zur Geschichte notwendig macht. Eben in der Erneuerung des Identitätskonfliktes findet das Phänomen der *Mythologisierung* seine Aktualität und Relevanz in der Gegenwart und ist potenzielles Instrument der *Retrotopie*.

Ob die *Retrotopie* allerdings in den Analysebeispielen als doppelter Bezug zum Mythos – in Form von Kritik und Hommage gleichermaßen – und somit als bewusst kreierte Spannungsfeld zum historischen Fakt nachweisbar ist, wird noch zu verifizieren oder zu widerlegen sein. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass die fiktionale Erzählung als ein intertextuelles sowie -mediales Bezugssystem drei Jahrhunderte später zu einer nahezu undurchsichtigen Verflechtung gewachsen und der Zugang zu Wissen sowie die Systematisierung von Wissenschaft stark vorangeschritten ist. Nimmt man José van Dijcks Forderung nach einer Auflösung dichotomischer Grenzen (öffentlich/privat, medialer/menschlicher Erinnerungsspeicher) für die theoretische Perspektive ernst, folgt daraus zwangsläufig, dass diese Verschmelzung in den fiktionalen Erinnerungsprodukten selbst bereits praktiziert wird. Die Analyse eines seriellen, filmisch-fiktionalen Erinnerungsproduktes ist also zwangsläufig unter den diskutierten Aspekten ungleich unerschöpflicher, als es die Literatur um 1800 ist. Dennoch ist die Berücksichtigung insbesondere des Phänomens des *Deutschen Universalismus* überaus sinnvoll, da es im Hinblick auf das zentrale Serienbeispiel *Barbaren* im Falle der Nachweisbarkeit eine Traditionslinie offenbaren könnte, die dem Kulturellen Gedächtnis als Erzählfigur eingeschrieben ist und neue Aufschlüsse über das ‚Deutsche Erzählen‘ verspricht.

2.4.2 Genese von Stereotypen & Geschlechterbildern am Beispiel des Hysterie-Konzeptes

Wenn in der Analyse fiktionaler Produkte von dem Einsatz von Stereotypen gesprochen wird, sind in aller Regel tradierte Verflachungen und eindimensionale Vorurteile adressiert, die ohne weitere Kontextualisierung medial reproduziert werden. In der Namensherkunft ist die Verflechtung von Normierung und medialer Verbreitung in der Tat bereits angelegt: Das Wort Stereotyp geht auf den französischen Drucker Firmin Didot zurück, der 1794 mit der Stereotypie ein neues Druckverfahren

benannte, das ermöglichte, Zeitungen und Bücher parallel auf mehreren Pressen gleichzeitig zu drucken.⁹³ Die vereinfachte Darstellung und Kategorisierung von Menschen war jedoch lange vor dem 18. Jahrhundert verbreitete Praxis und diente, ebenso wie es die Aufgabe von Mythen war, zur Orientierung in einer Welt, die weiterhin vorrangig mit der dualistischen Formel ‚Gut und Böse‘ erklärt werden sollte. Doch inzwischen hat im Zuge der Standardisierung von Bildern und Informationen sowie der Verbreitbarkeit von Stereotypen durch Massenmedien, „die Stereotypisierung besonders problematische Formen angenommen“⁹⁴. Die Multiplizierbarkeit eines verdichteten Informationsgehalts ist ins Exponentielle gestiegen. In kürzester Zeit können mit reduzierten Medieninhalten Masseneindrücke bei einem adressierten Publikum erzeugt werden und sowohl undifferenzierte, verallgemeinernde Informationen als auch fake news erfolgreich verbreitet werden; selbst die Lenkung von Meinungen und das Schüren kollektiver Ängste zugunsten von Verschwörungsnarrativen mittels vereinfachter, aber irrationaler Kausalitäten ist nachweisbar.⁹⁵ Trotz der offensichtlichen Problematik der Praktik der Stereotypisierung hat sie „doch tiefe historische Wurzeln und ist mit der Entstehung der modernen Welt verknüpft“.⁹⁶ Darauf verweisen die Medien- und Filmwissenschaftler:innen Elizabeth und Stuart Ewen und entwerfen eine Geschichte des Vorurteils, in der sie eine differenzierte Betrachtung von Stereotypen bemühen, zu der die Erörterung einer universellen Intertextualität, eines Systems von Referenzialität gehört, das selbstverständlich Bestandteil der Sozialisation des Menschen sowie seines kulturellen Repertoires darstellt. Vor der Folie der ohnehin praktizierten Vorsicht vor dem stereotypen Einsatz von erzählerischen Versatzteilen ist die Frage nach der ursprünglichen Funktion und somit nach der Entstehung von (Stereo-)typen berechtigt und verspricht, Automatismen in Analyse und Herstellung fiktionaler Produkte durch besseres Verständnis aufzubrechen.

Um eine Annäherung an die Wirkungsgeschichte von Stereotypen und Topoi hinsichtlich fiktionaler Frauenfiguren zu finden, ist eine Überblicksuntersuchung der Genese von Geschlechterbildern als mediale Vorstufe zur audiovisuellen Fortführung sinnvoll. Dazu gehört die exemplarische Vorstellung volkskundlerischer Autoren, die in identitäts- und geschlechterbilderkonstituierenden Texten mit pseudowissenschaftlicher Argumentation operierten und nachweislich die Manifestation eines Machtgefälles zwischen Männern und Frauen forcierten. Heute dienen diese ehemals als Sachtexte rezipierten Schriften als historische Quellen. Dennoch ist ihre Wirkung in Form von

⁹³ Vgl. Ewen, Elizabeth/Ewen, Stuart: Typen & Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils, Berlin 2009, S. 72. Im Folgenden kurz: Ewen: Typen & Stereotypen.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Das Phänomen erlebt aktuell im Zuge der Querdenker-Bewegung starken Auftrieb. Tatsächlich sind Verschwörungsnarrative aber kein reines Phänomen der Gegenwart. Vgl. z.B. Benz: Handbuch des Antisemitismus: Begriffe, S. 165.

⁹⁶ Ewen: Typen & Stereotypen, S. 72.

hartnäckigen Stereotypen nachwievor aktiv und kann in der Tradierung von Topoi und Erzählfiguren wiedergefunden werden.

Das Konzept der Hysterie, das aus narratologischer Perspektive eine lange Rezeptionsgeschichte aufweist, ist ein markantes Beispiel für eine Stereotypisierung und in seiner Erneuerung Beweis für eine patriarchale Bewältigungsstrategie gegenüber unerwünschten Emanzipationsversuchen im Zuge gesellschaftlicher Umwälzungen im 19. Jahrhundert. Mittels der Kreation eines pathologisierenden Frauenbildes sollten Geschlechterstereotype manifestiert werden, die bis heute erfolgreich aktiv sind und sich auch in Erzählungen ‚starker‘ Frauenfiguren wiederfinden lassen. Im Folgenden soll nun ein Überblick über die Genese dieses spezifischen Stereotyps nicht nur die Dynamik der Stereotypisierung exemplarisch erläutern, sondern auch einen belastbaren Analysehintergrund für spätere Aufschlüsselungen fiktionaler historischer Frauenfiguren liefern.

Die Begriffsgeschichte der Hysterie reicht bis in die Antike. Als ältester Krankheitsbegriff der abendländischen Medizin und von Hippokrates geprägt, war dieser stets von einer gewissen Unbestimmtheit in seiner Symptomatik geprägt. Die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun geht so weit zu behaupten, dass der Begriff der Hysterie sich nicht nur einer objektiven Definition entziehe, sondern durch seinen sich stets verändernden Symptomkatalog auch die Möglichkeit der objektiven Darstellbarkeit durch die Naturwissenschaften überhaupt in Frage stelle.⁹⁷ Der Katalog der Varianten umfasse sämtliche von der Norm abweichende psychische und physische Lebensäußerungen⁹⁸, so dass die angebliche Krankheit stets im Diffusen und somit auch im willkürlichen Diagnosefeld des operierenden Arztes lag. Er war in seiner Entwicklung also längst ein funktionales Instrument geworden zur Handhabung aller nicht zu klassifizierenden und abnormalen Verhaltensauffälligkeiten weiblicher Patienten.

Seinen etymologischen Ursprung hat der Begriff im Altgriechischen: „ὑστέρᾱ = hystéra“ und bezeichnet in seiner Übersetzung die Gebärmutter der Frau. Erste schriftliche Fixierungen im Kontext des Krankheitsbildes liegen neben Hippokrates auch bei Platon vor.

Die Ideologie des frühen Konzeptes der Hysterie besagte, dass die nach ‚Samen‘ gierige Gebärmutter, die als Herd der Erkrankung begriffen wurde, beginne durch den weiblichen Körper zu wandern, wenn diese nicht befriedigt sei. Dabei vollzöge sie eine Wanderung, die ein Aufsteigen bis zum Magen und in extremen Fällen auch bis zum Kopf bedeuten könne. Dass sie sich dann dort am Gehirn festbeiße, löse, so das Erklärungsmuster, das hysterische Verhalten bei den Frauen aus.⁹⁹ Wichtig ist die an dieser Stelle bereits ablesbare Verknüpfung der psychischen Befindlichkeit der

⁹⁷ Vgl. Von Braun: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt am Main 1985, S. 21.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 28f.

⁹⁹ Vgl. ebd. sowie genauere Ausführungen bei Weickmann, Dorion: Rebellion der Sinne: Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880-1920), Frankfurt am Main/New York, 1997, S. 22-28.

Frau mit ihren generativen Funktionen. Dieses Konzept entwickelte sich weiter und räumte der Funktionalität der weiblichen Geschlechtsorgane einen Einfluss auf die Psyche und das Sozialverhalten der Frau ein. So galten im weiteren Verlauf der Entwicklung des Krankheitsbildes ‚Lügenhaftigkeit‘ und ‚mangelnde Reproduktionstreue‘ als zentrale Symptome des hysterischen Charakters. Während die damit einhergehende Symptomatik keinesfalls einheitlich ausfiel, so war sie jedoch das, was zum ersten Mal in geschichtlicher Perspektive erfasst und als psychosomatisch benannt wurde; eine Wechselwirksamkeit zwischen Psyche und Physis wurde konstatiert. Dabei lag die Gemeinsamkeit aller Varianten der Hysterie im Fehlen eines organischen Befundes, ihr Ausdruck war also nicht durch eine organische Anomalität erklärbar. Darüber hinaus wurde sie als therapierbar eingestuft und konnte in ihrer Symptomatik durchaus auch schlagartig wieder verschwinden.¹⁰⁰

Der Paradigmenwechsel, den das vermeintliche Krankheitsbild mit der Gesundheitsreform Ende des 19. Jahrhunderts erlebte, trug dazu bei, dass die Zuschreibung der Hysterie zum weiblichen Wesen wieder brauchbar gemacht werden konnte und das zeitgenössische Phänomen der ‚laut werdenden‘ Frauen eine Betitelung von Seiten der Ärzte, Väter und Ehemänner sowie der Frauen selbst erfahren konnte. Auffällig ist, dass die „große Einschließung“¹⁰¹, die den ‚hysterischen‘ Frauen galt, also Patientinnen mit Nervenleiden, Störungen im Schlaf-, Ess- und Sexualverhalten, in einer zeitlichen Nähe zur aufkommenden Frauenbewegung stattfand, die das Ehe- und Züchtigungsrecht politisierte.

Die Wahrnehmung für eine Scheinwissenschaft wurde zwar geschärft, die alte Hysterielehre von der wandernden Gebärmutter galt als überwunden und im Zuge der Entwicklung der modernen Psychiatrie wurde das Verständnis für psychosomatische Zusammenhänge verfolgt. Doch nicht nur unter der Bevölkerung blieb eine Haftung an den alten Überzeugungen bestehen, auch unter den Wissenschaftlern blieb die grundsätzliche Annahme einer Pathologie, die der Frau naturgegeben sei, aktiv. Es verschärften sich die Kontraste: In Abgrenzung zur Auffassung der Frau als über die Maßen triebhaftes Wesen, formulierte sich im 19. Jahrhundert das Ideal der frigiden bürgerlichen Frau. Eben dieses prude Jahrhundert bringt zeitgleich die Sexualwissenschaft hervor und thematisiert mit einer „diskursiven Explosion“¹⁰² die angeblichen Abweichungen von einer konstituierten und idealisierten Norm.

¹⁰⁰ So wurden die Sexualorgane mit Interventionen zur Auslösung von Paroxysmen (=Orgasmen) behandelt. Neben Massagen und Vibratoren kamen auch Hypnose und Elektroschocks zum Einsatz sowie die eigens dazu erfundene Ovarienpresse. Auf die spektakulären therapeutischen Anwendungen soll hier wegen ihrer Breite und zugunsten der Fragestellung nicht weiter eingegangen werden. Eindrückliche Beispiele gibt Von Braun: Nicht Ich, z.B. S. 24 oder 28.

¹⁰¹ Vgl. Nolte, Karen: Gelebte Hysterie, Frankfurt am Main 2003, S. 30. Nolte verweist hier auf Michel Foucaults „Le grand referment“ und seine These der Pathologisierung aller nicht dem aufklärerischen Konzept der Vernunft folgenden Bevölkerungsteile.

¹⁰² Foucault, Michel: Le grand referment, Paris 1972, S. 56-91. Zitiert nach Nolte, Karen: Von dem „peinlichen Gefühl, Genitalien zu haben“, bei hysterischen Frauen um 1900. Alltagsgeschichtliche Erkundungen zur Sexualität in der Landesheilanstalt Marburg, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 197.

Die Medizinhistorikerin Karen Nolte vertritt die These, dass mit dem plötzlichen Ausschluss einer Erkrankung der Sexualorgane einer hysterischen Patientin sowie der generellen Ausklammerung des Themas der Sexualität im Patientenkontakt diese indirekt durch die behandelnden Ärzte sexualisiert wurden.¹⁰³ Während einerseits das Ideal der frigen bürgerlichen Frau betrieben wurde, die Annahme der Natur der Frau im Pathologischen aber unterschwellig aktiv blieb, wurde erst recht eine Art gesellschaftliche Zwangsjacke für die Frauen der Zeit um 1900 konstruiert. Nachdem die Auffassung des überstarken Sexualtriebs der Frau begraben wurde, wurde den Hysterikerinnen neuerdings vorgeworfen, sie eiferten dem gesellschaftlichen Weiblichkeitsideal über Gebühr nach, und verrieten durch diese „Übererfüllung“¹⁰⁴ die Verleugnung ihrer Sexualität. Implizit war somit, wenn auch nicht thematisiert, die Unterstellung des übermäßigen, aber unterdrückten Sexualtriebs der Patientinnen, was wiederum die Wirksamkeit des alten Konzeptes entblößt.

Bei genauerer Betrachtung formt sich zunehmend der Eindruck der Willkür und der Suche nach einem Umgang mit dem weiblichen Geschlecht, das es mit Dringlichkeit aus Perspektive der zeitgenössischen Autoritäten zu bändigen galt. Die Überformung alter Überzeugungslinien und ihre bestehende Wirksamkeit in der Innovation bezeichnet dabei ein konstantes Charakteristikum in der Hysterieforschung.

Während aufklärerische Bestrebungen eher die Gleichheit der Geschlechter versuchen zu betonen, stießen romantische Strömungen mit der Aufwertung des Gefühls eine Gegenbewegung an, die zur Kreation des Privaten sowie zu geschlechterspezifischen Rollenzuschreibungen und damit zur Generierung von Geschlechtscharakteren führte. Frau und Mann wurden ihrem angeblich natürlichen Wesen eingeschriebene Eigenschaften wie Mütterlichkeit, Passivität, Emotionalität auf der einen, Rationalität, Aktivität und Karrierebewusstsein auf der anderen Seite zugewiesen. Diese vermeintlichen Wesensmerkmale wiederum definierten ihre Aufgaben und Zuständigkeiten im Zusammenleben. Die romantischen Bemühungen zur Emotionalisierung der Geschlechterbeziehungen zielten in ihrer Konsequenz auf die Konservierung patriarchaler Strukturen. Wobei das Erneuerungsbestrebung darin bestand, dass die Ehe weder der Diktion der Heiligkeit von Seiten der Kirche noch der Verpflichtung auf Rechtsgrundlage unterstehen, sondern ausschließlich auf Liebe als Legitimationsbasis gründen sollte. Das in Innovation eingebettete Bestreben um Traditionserhalt führte langfristig zu einer breiten Akzeptanz des bipolaren Geschlechtermodells.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl. Nolte, Karen: Von dem „peinlichen Gefühl, Genitalien zu haben“, bei hysterischen Frauen um 1900. Alltagsgeschichtliche Erkundungen zur Sexualität in der Landesheilanstalt Marburg, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 198.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S.195 mit Bezug auf Von Braun: Nicht Ich, S. 56.

¹⁰⁵ Vgl. Gestrich, Andreas: Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert, München 2013, S. 5.

Dennoch lebten Arbeiterfamilien im 19. Jahrhundert eine andere Realität, in der beide Ehepartner einer bezahlten Tätigkeit nachgingen und die Idee der angeblichen Geschlechtercharaktere wenig Anwendung fand. Dort wurde keine scharfe Grenze zwischen Privatheit und öffentlichem Kontext vollzogen, auch bot die Wohnsituation selbst oft gar nicht die Möglichkeit dazu; in Wohngemeinschaften und Untermietverhältnissen wurde eine möglichst ökonomische Lösung gesucht. Volkskundler wie Wilhelm Heinrich Riehl versuchten dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten und gaben der Rückorientierung zu einer patriarchalen Ordnung weiteren Auftrieb, indem sie sozialkonservative Familienmodelle auf Grundlage eines ideologischen Konzepts der angeblich vorindustriellen Einheit des „ganzen Hauses“¹⁰⁶ entwarfen. Ebenso breit rezipiert wurden die philosophischen Schriften eines weiteren Mannes: Johann Gottlieb Fichte räumte der Frau zwar eine vorgebliche Gleichwertigkeit ein, definierte aber auch, dass sie diese erst durch ihre Hingabe an den Ehemann erwerben konnte. Diese Annahme implizierte die Auffassung der Frau als Objekt zur Befriedigung des Mannes¹⁰⁷, welche patriarchalischen Fantasien Ausdruck verlieh und ihre Erneuerung in der Praxis befeuerte. In diesen propagandaartigen Schriften ist ablesbar, welche bedrohliche Wirkung die potenzielle Umwälzung der alten Ordnung auf ihre insbesondere männlichen Zeitgenossen gehabt haben musste.

Nichtsdestotrotz ermöglichte der Wandel der familiären Strukturen im 19. Jahrhundert Frauen eine weitergesteckte Interaktion mit ihrem sozialen Umfeld und so auch in Abgleich mit diesem eine Überprüfbarkeit ihrer Identifikationen mit auferlegten Rollenbildern. Durch die Nutzbarmachung dieser neuen Möglichkeiten¹⁰⁸ und das Bestreben der Frauen, die Schwelle des Privaten zu überschreiten, geriet die Einheit des Haushalts noch mehr in Gefahr. Durch den Aufbruch, der noch relativ frisch konstituierten Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum, drohte auch die Kultur der häuslichen Gewalt, von der auszugehen ist¹⁰⁹, publik zu werden. Dabei war die Anpassung des Strafrechts und die Einschränkung der Züchtigungspraxis in der Ehe Ausdruck einer sich wandelnden gesellschaftlichen Wahrnehmung¹¹⁰: Die Akzeptanz der Gewalt gegenüber Frauen galt im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr als respektabel und Männer hatten durchaus zu befürchten, ihr Gesicht angesichts einer öffentlichen Denunziation zu verlieren. Karen Nolte stellt die entscheidende Verbindung zwischen Hysteriediskurs, häuslicher Gewalt und dem Ringen um tradierte Strukturen her und kommt zu dem Schluss, dass die Hysterisierung der weiblichen

¹⁰⁶ Gestrich, Andreas: Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert, München 2013, S. 6.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁰⁸ Insbesondere den Ausbau dieser Möglichkeiten betreffend, wie z.B. die Aufbereitung des Wegs in das Frauenstudium.

¹⁰⁹ Zu Kontinuität von Gewalt als Teil der Kultur vgl. Töngi, Claudia: Geschlechterbeziehungen und Gewalt. Eine empirische Untersuchung zum Problem von Wandel und Kontinuität alltäglicher Gewalt anhand von Gerichtsakten des 19. Jahrhunderts, Bern 2002, S. 4-11.

¹¹⁰ Vgl. Nolte, Karen: „...für unerfüllte Launen geht sie systematisch mit verleumderischen Reden in Publiko vor“ - Lüge, Gewalt und Hysterie um 1900, in: Lettow, Susanne (Hrsg.): Öffentlichkeiten Und Geschlechterverhältnisse, Königstein im Taunus 2005, S. 127f. Im Folgenden kurz: Nolte: Lüge, Gewalt und Hysterie um 1900.

Beschwerde im öffentlichen Raum zur Erneuerung eben dieser Grenze und somit zur Wahrung der alten Ordnung diene.¹¹¹

Es bleibt die Frage offen, warum häusliche Gewalt überhaupt Ende des 19. Jahrhunderts in gesteigertem Umfang stattfand. Neben der kulturell eingeschriebenen Auffassung von der Minderwertigkeit der Frau¹¹², sowie der fortbestehenden Auffassung, dass ein gewisses Maß an körperlicher Strafe einen erzieherischen Wert habe und somit der weitergeführten Praxis des Züchtigungsanspruches des Ehemannes dienlich sei, liegt die Vermutung nahe, dass der Diskurs um die beginnende Durchlässigkeit der Grenze des Privaten selbst den innerfamiliären Konflikt anschürte. Zum Komplex der Wechselbeziehung gehörte dabei sicherlich auch die Möglichkeit, dass die Frau Gebrauch von ihrem neuen Scheidungsrecht machen konnte. Während die Repression in ihrer Daseinsberechtigung und Legitimation selbst bedroht schien, wurde sie als altbewährtes Instrument wiederum vermehrt eingesetzt. Als solches kann auch die Diagnose der Hysterie gelten, die ein brauchbares Instrumentarium zur Verleugnung der Glaubhaftigkeit der öffentlichen Äußerungen der Frauen ergab. Die These der „Lügenhaftigkeit des Weibes“¹¹³, gesteigert von der Pathologisierung ihres Verhaltens als hysterisch, diene zur Konservierung des Tabus der geschlechtsspezifischen Gewalt. Konkret wurde in psychiatrischen Schriften vor Anklagen wegen sexueller und häuslicher Gewalt gewarnt, die als Krankheitssymptom der Hysterie galten. Im Ergebnis wurden die klagenden Frauen nicht ernst genommen und konnten so notfalls durch eine Klinikeinweisung aus dem öffentlichen Kontext entfernt werden. Damit ergab das Konzept der Hysterie ein in der Öffentlichkeit toleriertes und vorgeblich gewaltfreies Repressionsmittel, das eine Alternative zur häuslichen Gewalt darstellte, die jedoch weiterhin im Raum des Privaten stattfand.

Während im gesellschaftlichen Diskurs um 1800 die weibliche Sexualität zunehmend in Frage gestellt wurde, wurde auf fiktionaler Ebene diese umso deutlicher thematisiert und in den Fokus gerückt. Die Wiederverwendung des antiken Topos¹¹⁴ der *Kämpfenden Frau* nähert sich dem heiklen Themenfeld im Schutze einer Extravaganz: Die mit männlichen Attributen ausgestattete Kriegerin darf umso weiblicher sein, da sie sich nicht in den Geschlechtscharakter der tugendhaften Frau einsortieren lässt und so ein Negativbeispiel abgibt. Im weiteren Verlauf soll ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte dieses noch immer präsenten Topos geworfen werden: Die Umschreibung einer Frau als ‚hysterisch‘ ist im gegenwärtigen Gebrauch der Sprache nach wie vor verankert. Dabei

¹¹¹ Vgl. Nolte: Lüge, Gewalt und Hysterie um 1900, S. 130.

¹¹² Vgl. Foljanty, Lena/Lembke, Ulrike (Hrsg.): Feministische Rechtswissenschaft. Ein Studienbuch, Baden-Baden 2012, S. 35f.

¹¹³ Vgl. Nolte: Lüge, Gewalt und Hysterie um 1900, S. 130.

¹¹⁴ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 6. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 2008, S. 11-26. Im Folgenden kurz: Frenzel: Motive der Weltliteratur. Trotz ihrer problematischen Verbindung mit dem Nationalsozialismus soll auf ausgewählte Texte Elisabeth Frenzels aufgrund ihrer Relevanz für die Wirkungsforschung zurückgegriffen werden.

ist ihre Bedeutungsaufladung¹¹⁵ in ihrer Anwendung kaum reduziert, obwohl und womöglich gerade weil der Begrifflichkeit der Hysterie längst nicht mehr ein medizinischer Befund nach internationaler Klassifikation ICD-10 zu Grunde liegt.¹¹⁶

Während heute mit Entschiedenheit die Unwissenschaftlichkeit des Hysterie-Konzeptes benannt werden kann, ist sein Abdruck im Kulturellen Gedächtnis anhaltend und seine Wirkung enorm. Auch wenn jene volkskundlerischen Schriften gegenwärtig wohl nur noch von Historiker:innen rezipiert werden, so fußt doch eine ganze Argumentationskette und eine Reihe zäher Vorurteile gegenüber Frauen auf dieser literarischen Propaganda, die sich zu einem Stereotyp ausgewachsen und Fortbestand in Motiven, Topoi aber auch in der Gegenwartssprache hat: Wenn heute die Feministin Margarete Stokowski auf dem Klappentext ihres Buches *Die letzten Tage des Patriarchats* Thomas Gottschalk zitiert, der sie „nervig“ nennt, so hat die Zitation eines erfolgreichen, weißen CIS-Mannes eine selbstironische und erhaben-komische Note. Dennoch ist darin das Thema der unbequemen Frau enthalten, die in direkter Rezeptionslinie des Konzeptes der Hysterie steht. Sie selbst hat zu den Anschuldigungen, die ihr gegenüber erhoben wurden und die deutlich drastischer ausfallen als die Gottschalks, mit einem eigenen Artikel ihrer Kolumne reagiert, der mit dem Titel *Wer ist hier hysterisch?* auf die Irrationalität von Konservativen und Rechten verweist.¹¹⁷

2.4.3 Die Faszination des Period Genres

In seiner Publikation *Mehr Haltung bitte! Wozu uns unsere Geschichte verpflichtet* distanziert sich UFA Geschäftsführer Nico Hofmann von der reinen Marktlichkeit historischer Formate und spricht sich für einen politischen Diskurs, das Eintreten für demokratische Werte, aber auch für Gleichberechtigung und Diversität aus. Dass Hofmann selbst als Repräsentant einer gegenwärtig viel kritisierten ‚Baby-Boomer-Generation‘ sowie der Gruppierung des erfolgreichen weißen, alten Mannes angehört, findet darin keine Thematisierung. Denkt man diese Publikation als Teil eines öffentlichen Gespräches, so liefert sie mit Hofmanns Statement jedoch eine Antwort auf den Verdacht einer reinen Kommerzialisierung von historischen Inhalten.¹¹⁸ Hofmann „hat das Modell

¹¹⁵ Neben ihrer Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte der Hysterie beschäftigt sich Von Braun auch mit der Funktion von Hysterie in der Zeitgeschichte bzw. mit Phänomenen, die diese ersetzt haben. Vgl. Von Braun, Christina: Nicht Ich, S. 428-482.

¹¹⁶ Inzwischen ist die international anerkannte und unter ICD-10 F44.0 aufgeführte Diagnose, die der „Dissoziativen Störung“ oder auch der „Konversionsstörungen“. Auffällig ist, dass das Schlagwort der Hysterie nach wie vor mit der Auflistung der Krankheitsbeschreibung verknüpft ist. Zugänglich sind die Listungen des Diagnosenkataloges über eine online bereitgestellte Suchmaske des Deutschen Instituts für Medizinische Dokumentation und Information (DIMDI): [ICD-10-GM-2021 F44.- Dissoziative Störungen \[Konversionsstörungen\] - ICD10](#), letzter Zugriff am 05.01.2022.

¹¹⁷ Vgl. Stokowski, Margarete: [Gender-Debatte: Wer ist hier hysterisch? - Kolumne - DER SPIEGEL](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹¹⁸ Vgl. [Zeit Online - Im Schatten der übergroßen Väter Der deutsche Filmproduzent Nico Hofmann erzählt sein Leben.](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

der emotionalisierten, höchst publikumswirksamen – und von der Kritik kontrovers diskutierten – Filmdarstellung deutscher Geschichte im Grunde erfunden.“¹¹⁹ Dabei ist sein zentrales Argument bzw. Motivation, die er vorgibt, die notwendige Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte als Fundament für die gegenwärtige Gesellschaft. „Ich halte es geradezu für eine Verpflichtung, dass wir die Deutung dieser Geschichte – auch und besonders, was die Zeit des Nationalsozialismus‘ angeht – dabei nicht den Populisten überlassen.“¹²⁰ Auch wenn Hofmanns Ausführungen gegenüber den interdisziplinären Erkenntnissen der Erinnerungsforschung etwas unterkomplex erscheinen, so adressiert er doch das zentrale Momentum der Wechselwirksamkeit von Geschichte, Gegenwart und Narration sowie Herstellung und Rezeption von Erinnerungsmedien. Im Kontext der Geschlechterbilder reflektiert Hofmann über die unablässige Reproduktion stereotyper Gesellschaftsdarstellungen, die als Narrative die gesellschaftliche Realität stark beeinflussen.¹²¹ Dabei ist eben jener stereotype Einsatz von Frauenfiguren, die mitunter jeder Kontroverse entgehen, zentraler Kritikpunkt, beispielsweise gegenüber der UFA Produktion *Unsere Mütter, unsere Väter*.¹²² Nichtsdestotrotz konnte eben jener dreiteilige Fernsehfilm große Erfolge beim Publikum verzeichnen und wurde obendrein mit einigen Preisen ausgezeichnet.¹²³ Was ist also das Geheimnis und die Faszination emotionaler Darstellungen von Geschichte?

Im Folgenden soll nun einerseits eine Annäherung an die ‚Erfolgsformel‘ des historischen Genres und andererseits eine Untersuchung der Konventionen von fiktionalen Heldinnenfiguren erfolgen, denen die Zitate aus dem Gespräch mit Annette Hess den nötigen Kontext zum historischen Format verleihen sollen. Eine vollständige Abbildung der Entwicklung des Genres und dessen Wirkungsgeschichte ist im Umfang dieser Arbeit nicht möglich, stattdessen sollen repräsentative Beispiele sowie Tendenzen der letzten 10 Jahre erfolgen und ein Schwerpunkt auf serielle Beispiele gelegt werden. Des Weiteren erhält der Topos der *Kämpfenden Frau* besondere Aufmerksamkeit, da er zum einen eine besondere Häufung in historischen Formaten aufweist und zum anderen den spezifischen Aspekt der Fragestellung konsequent verfolgt.

Mit der Vision einer öffentlichen und filmischen „Bibliothek der Zukunft“¹²⁴, die den Zugang zu historischen Inhalten erleichtere, liebäugelte bereits David Wark Griffith in seiner Auseinandersetzung mit der Darstellung von Geschichte in populären Medien. Der Filmhistoriker

¹¹⁹ [Zeit Online – Im Schatten der übergroßen Väter Der deutsche Filmproduzent Nico Hofmann erzählt sein Leben](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹²⁰ Hofmann, Nico/Laue, Thomas: Mehr Haltung, bitte! Wozu uns unsere Geschichte verpflichtet, München 2018, S. 167.

¹²¹ Ebd., S. 177.

¹²² Vgl. [Spiegel.de Vernichtende Kritiken für Unsere Mütter, unsere Väter](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹²³ [faz.net unsere-muetter-unsere-vaeter-gewinnen-international-emmy-in-new-york](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹²⁴ Interview mit David Wark Griffith im New Yorker Magazin, 28.03.1915. Zitiert nach: Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Korte, Barbara/ Paletschek, Sylvia (Hrsg.): History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 147.

Matthias Steinle beschreibt ein konsumierbares Storytelling mit aristotelischen Grundsätzen als Dramatisierung von Historie und bezeichnet es als zentrales Angebot, das das Genre offeriere. Dabei betrachtet er Griffiths Vorschlag, mittels filmischer Aufbereitungen von Geschichte Schule und Studien zu umgehen, durchaus kritisch: Jenes Storytelling zeichne sich „durch standardisierte visuelle und narrative Konventionen aus, die im Zusammenspiel mit etablierten ... Authentisierungsstrategien für ein einheitliches, geschlossenes Geschichtsbild sorgen.“¹²⁵ Wenngleich eine gelungene Dramatisierung von ‚Realität‘ affizierend zu wirken vermag, so stellt sie noch kein Alleinstellungsmerkmal des historischen Genres dar. Doch auch der bequeme Zugang zu historischem Allgemeinwissen wirkt als alleiniger Grund für einen derartig großen Publikumserfolg nicht plausibel.

Eine differenziertere Antwort ist in der Gegenwart und der Lebensrealität einer Vielzahl von Menschen zu finden. Ähnlich wie auch Zygmunt Bauman verweist Leif Kramp auf die Interdisziplinarität von Soziologie und Medienwissenschaften, die eine beschleunigte Historisierung und Zukunftsmüdigkeit – oder ‚future fatigue‘¹²⁶ – beobachten: Ereignisse, kaum sind sie geschehen, gehören überspitzt formuliert im nächsten Moment bereits der Geschichte an. Schnelllebigkeit, fortschreitende Digitalisierung und nahezu uneingeschränkte Verfügbarkeit von Informationen tragen dazu bei, dass eine Erschöpfung über eine Fortschrittsorientierung einsetzt und zeitgleich ein Geschichtsverständnis in den Hintergrund gerät. Dabei bleibt neben der Flüchtigkeit der Charakter kalkulierter und in Szene gesetzter Sensationen durch oberflächliches, mediales Storytelling vom Publikum nicht unbemerkt: „Je mehr sich der ... simulative Charakter medialer Inszenierung offenbart, desto stärker scheint der gesellschaftliche Drang nach Authentizität zu werden“¹²⁷. Eine Sehnsucht nach dem ‚Echten‘ in der Welt befördert eine Rückbesinnung auf analoge Rituale und Praktiken sowie ein Interesse an ‚wahrer‘ Geschichte. Dabei scheint ein wichtiger Faktor die Emotionalität und das Bedürfnis nach Bedeutsamkeit zu sein. Dass Erinnerung als Sensation fungieren soll, wird in dem Unterphänomen des Katastrophentourismus deutlich, worunter die Begehung von Schlachtfeldern, ehemaliger Konzentrationslager oder auch die Besichtigung Tschernobyls fallen. Das Beispiel Tschernobyl ist mit seinem exponentiellen Tourismuszuwachs besonders markant und gerät in den Ruf, ein „Katastrophen-Disneyland“¹²⁸ zu werden. Aber auch der massenhaften Begehung von KZ-Stätten wird vorgeworfen, für eine individuelle Social Media

¹²⁵ Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia (Hrsg.): History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 148f.

¹²⁶ Der Sci-Fi Bestseller-Autor William Gibson spricht davon, dass die Menschen „Interesse an der Zukunft verlieren“, vgl. <https://www.canberratimes.com.au/story/6606271/future-fatigue-is-here-and-its-real/>, letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹²⁷ Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München/Wien 1990, S. 40. Zitiert nach Kramp: Gedächtnismaschine, S. 431.

¹²⁸ [Ukraine: Wird Tschernobyl ein Katastrophen-Disneyland? | MDR.DE](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

Inszenierung missbraucht zu werden, worauf der Künstler Shahak Shapira mit seinem konfrontativen Projekt YOLOCAUST aufmerksam macht.¹²⁹

Das Bedürfnis nach authentischen Erfahrungen wird von dem Reiz der Einmaligkeit und einer potenziellen Bedeutungsfülle für die eigene Autobiografie befördert; der Effekt ist eine schnelle Historisierung und eine Sensationalisierung von Ereignissen, die ihrerseits dem Kreislauf der Flüchtigkeit und Schnelllebigkeit wiederum Auftrieb verleihen. Dabei wirke der herrschende Zeitgeist des Journalismus' wie ein ‚Kontrahent‘: Indem es ihm gelingt, jedem Ereignis gleichsam Bedeutsamkeit zu verleihen und damit Sensationslust wie auch Authentizitätsdurst bediene, verflüchtige er Geschehnisse nur noch mehr und entwerte sie dadurch indirekt.¹³⁰

Einen weiteren Aspekt stellt die Unübersichtlichkeit jener zu Geschichte gewordenen Ereignisse dar: Unser Wissen über Geschichte ist seit ca. 200 Jahren deutlich umfangreicher geworden und inzwischen kaum zu bewältigen. Auch wenn die Wissenserhebung der Verdienst einer wissenschaftlichen Historiografie sein dürfte, so hat zur Verbreitung dieses Wissens insbesondere das Fernsehen beigetragen. Seit Ende der 70er Jahre strotzen Medien (Fernsehen, Rundfunk, Zeitungen, Magazine) vor historischen Beiträgen. Die Verwaltung der Geschichte wurde von Medienschaffenden übernommen und Erinnerungsarbeit aus den Universitäten auf den ‚Markt der Geschichten‘ verlagert.¹³¹ Experten werden zwar noch konsultiert, aber auch kritisiert. Wie im Kapitel zur Geschichtsschreibung bereits ausgeführt, hat der massenmediale Geschichtsboom die Autorität des Historikers gebrochen und die Geschichtswissenschaft von einer Leit- zu einer Teilkultur degradiert.

Dabei strebe laut Aleida Assmann das heutige Individuum nicht nach Wissen, sondern nach Schaulust und Unterhaltung, was sich mit einer Bereitschaft zur emotionalen Anteilnahme verbinde. Eine ‚Erinnerungsinflation‘ und Fixierung auf die jüngste Geschichte Deutschlands diene beides zur melancholischen Selbsterfüllung.¹³² Ihre Argumentation wird von dem Phänomen der Jubiläums- und Jahresdatenkultur gestützt, bei dem Erinnerung zum Fest wird und als Wohlfühlort diene. „Erinnerungsanlässe sind zum Wellnessangebot des Informationszeitalters geworden.“¹³³ Dabei könnte die oberflächliche Auseinandersetzung mit Geschichte, die Assmann mit einer gewissen Schärfe kritisiert, auch der Erschöpfung gegenüber zunehmenden Abstraktionen geschuldet sein.

¹²⁹ YOLOCAUST, letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹³⁰ Vgl. Kramp: Gedächtnismaschine, S. 432 unter Berufung auf Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München/Wien 1990, S. 43f.

¹³¹ Vgl. ebd.f.

¹³² Vgl. Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München 2007, S.192. Zitiert nach ebd., S. 434.

¹³³ Kramp: Gedächtnismaschine, S. 435. Kramp bezieht sich auf Maier, Charles: A surfeit of memory? Reflections on history, Meloncholy, Denial. In: History and Memory, 2/1993, S. 136-152.

In einem „legitimen Voyeurismus“¹³⁴ findet eine Erholung von der Flut von Abstrakta statt. Dabei ist eine Uneinigkeit wortführender Wissenschaftler:innen über das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Geschichte zu verzeichnen. Eine gewisse Schnittmenge findet sich in der Einschätzung, dass Zuschauer nur auf einen oberflächlichen Reiz des Vergangenen reagierten und sich nicht in ein Spannungsverhältnis zur Geschichte selbst setzen.¹³⁵ Weiteren Konsens finden die Forscher:innen über folgende Aspekte, die in ihren Augen für die wachsende Beliebtheit von Vergangenheitsprodukten wie insbesondere filmische Darstellungen, aber auch für Erinnerungstourismus und -events, verantwortlich sind:

- Unterhaltungstrieb, Neugier
- Identitätsvergewisserung, Fragen nach der eigenen Herkunft, Verortung des eigenen Seins in der historischen Entwicklung der Kultur
- Wissensdurst, der Wille aufgeklärt und informiert zu sein
- eine nostalgische Suche nach der verlorenen Zeit
- ethisches Pflichtbewusstsein, sich mit den Fehlern der eigenen Vorfahren zu beschäftigen und im interkulturellen Austausch entsprechend zu handeln

Ein zentraler Grund für das spezifisch deutsche Interesse an der eigenen Geschichte liegt laut Assmann in den „objektiven, traumatischen Brüchen“ und der Diskontinuität der historischen Entwicklung Deutschlands begründet. „Die Geschichtstraumata“, namentlich die beiden Weltkriege und der damit einhergehende Genozid an Juden und anderen marginalisierten Bevölkerungsgruppen, „die heute den Gedächtnis- und Identitätsdiskurs antreiben, liegen zum Teil mehr als ein halbes Jahrhundert und weiter zurück“¹³⁶. Dabei scheint gerade der Aspekt der ernsthaften Auseinandersetzung mit Geschichte aktiv zu sein, um Erkenntnisse für das gegenwärtige Verhalten nutzbar zu machen und aus dem sich ewig drehenden ‚Rad der Geschichte‘ auszutreten, das die Wiederholung von Fehlern vorzugeben scheint.

Für gesellschaftsumwälzende Ereignisse und Phänomene wie den Holocaust gibt es in fiktionalen Formaten sinnstiftende und erklärende Dramaturgien wie die Vereinfachung der Aufteilung in Gut und Böse oder aber die des Lernens und der Erziehung der Folgegeneration. Der Erinnerungs- und Gewaltforscher Dr. Christian Gudehus verweist jedoch auf die unrealistische Darstellung der

¹³⁴ Bohrer, Karl-Heinz: Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftlichen Intelligenz. In: Frankfurter Rundschau Nr. 137 vom 16.06.2001, 20. Zitiert nach Kramp: Gedächtnismaschine, S. 436.

¹³⁵ Vgl. ebd.: Jan und Aleida Assmann kritisieren den Literaturkritiker Karl-Heinz Bohrer, der ein „Fernverhältnis“ der Deutschen zu ihrer Geschichte bemängelt.

¹³⁶ Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München 2007, S. 23. Zitiert nach Kramp, S. 436.

Entstehung von Gewalt in historischen Formaten.¹³⁷ Auch fern der wissenschaftlichen Beobachtung sind einige fiktionale Darstellungen des 2. Weltkrieges in den Ruf geraten, eine eindimensionale Schuldzuschreibung zu wählen.¹³⁸

Verantwortungsbewusstsein und der Anspruch der Konsumierbarkeit finden in dem historischen Genre also eine Verbindung und Erfüllung. Ferner findet die Fiktion eine Brücke, um die Unterscheidung zwischen persönlicher und öffentlicher Erinnerung zu überwinden: Eine emotionale Anbindung kann sich in der repräsentativen fiktionalen Darstellung eines Einzelschicksals die institutionalisierte, entemotionalisierte Praxis der Erinnerungskultur zueigen machen. In der scheinbar allgemeingültigen und objektiven, aber in jedem Fall fiktionalen Geschichtsschreibung kann das Individuum Erklärungsansätze für sich finden, aus dem es einen Sinn für sein individuelles Sein schöpft. Hierbei sind Irritationen unerwünscht, vielmehr werden Bestätigung eines vorhandenen Weltbildes und Wertesystems sowie emotionale Beruhigung gesucht.

Leif Kramp betont, dass es schon immer das Individuum war, das sich erinnert und relativiert damit die paradigmatische Proklamation des *Kollektiven Gedächtnisses*.¹³⁹ Er spricht sich gegen Aleida Assmann aus, die eine Art Verfall der Geschichtsschreibung in den unterhaltenden Massenmedien und einer Unterhaltungsgesellschaft sehen will und verweist auf den demokratisierten Prozess von Geschichtsbildung und -schreibung durch partizipative Medien und Verbreitung von Geschichtswissen: „Wessen Interesse (durch eine Darstellung von Historie) geweckt ist, der wird sich informieren“.¹⁴⁰ Dabei bietet er einen Ausblick auf die neuen Potenziale einer sich verändernden Gesellschaft und ihrer Geschichtsrezeption.

Fern soziologisch-medienwissenschaftlicher Anstrengungen lohnt der Blick auf die Produktion historischer Stoffe. Aus dramaturgischer Perspektive bieten sie eine besondere Eignung für Dramatisierungen: Eine Vielzahl historischer Settings sind für die Verdichtung von Handlung und eine emotionale Erzählung schlichtweg sehr dankbar, da sie eine starke Prämisse und eine Handlungsnotwendigkeit bzw. einen kraftvollen Konflikt für die Protagonist:innen in organischer Weise liefern. Darunter seien nur übersichtshalber Diktaturen, Kriege und Repressionen genannt, die zwar historisch verortet sind, aber drohen, sich zu wiederholen und dadurch abhängig vom immanenten Thema (z.B. Rassismus, Sexismus, Patriotismus) in sehr direkte Weise auf die Gegenwart verweisen und damit eine implizite Relevanz im Deckmantel der historischen Distanz transportieren. Obendrein appellieren die darin enthaltenen Fragestellungen nach Ethik im semantischen Feld von

¹³⁷ Vgl. Gudehus, Christian: Erinnerung als Erzählung des eigenen Lebens, Gedächtnis, Werte und die Ebene des Handelns, in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 16. Jg., 60/2012/02, S. 26-31.

¹³⁸ Vgl. hierzu [„Unsere Mütter, unsere Väter“: Nazis sind immer die anderen – taz.de](https://www.taz.de/1/unsere-muetter-unsere-vaeter-nazis-sind-immer-die-anderen), letzter Zugriff am 20.12.21.

¹³⁹ Vgl. Kramp: Gedächtnismaschine, S. 108.

¹⁴⁰ Ebd., S. 439.

‚Mensch und Macht‘ an universelle Bedürfnisse und Tabus und überschreiten so eine historische Festschreibung.

Dabei hat das Period Genre seine besonders eindrückliche Wirkung durch das Instrumentarium des authentischen Realitäts-Anstrichs. Allein die historische Verortung scheint der Erzählung einen Realitätsgehalt zu verleihen, der bekanntlich ein besonders publikumswirksamer Kunstgriff ist und nicht mit dem Faktor der Plausibilität verwechselt werden sollte. Von Rezeptionsseite wird der im ‚Realen‘ verankerten Fiktion bereitwilliger ein gewisser Vertrauensvorschuss gegeben, so dass diese die Zuschauer:innen leichter und unbemerkter auf ahistorische Narrationspfade führen kann. Begründet ist dieses Phänomen darin, dass die zwar wissenschaftlich als subjektiv entlarvte Geschichtsschreibung für das breitere Publikum noch immer eine Referenzgröße für historische Wahrheit darstellt, wie auch mit den Modellen zur mediatisierten Erinnerung weiter untermauert werden kann (Vgl. Kapitel 2.3.2).

Dass eine Wahrnehmung auch von Seiten der Filmindustrie selbst für die Wirksamkeit und Subjektivität von medialen Erinnerungsprodukten sensibilisiert ist, wird u.a. auch durch die Initiative *moving history* deutlich. Seit 2016 wird mit der CLIO dem historischen Film in Deutschland ein eigener Preis verliehen. Ausgezeichnet werden Werke, die sich „auf besondere Weise mit einem historischen Thema befassen“. Damit ist eine Auseinandersetzung mit „einem bislang vernachlässigten oder sehr heiklen Thema ... auf innovative Art“ gemeint, als auch die Auslotung und Reflexion von „Möglichkeiten und Grenzen von Geschichtsrepräsentation mit audiovisuellen Mitteln“ sowie die Präsentation „in einem stimmigen narrativen und ästhetischen Gesamtkonzept“.¹⁴¹

Der Mut zu Innovation bleibt jedoch in Anbetracht der nominierten Filme sowie allgemein der in Deutschland produzierten historischen Formate fragwürdig. So gibt es beispielsweise nicht ein nominiertes deutsches Beispiel, das sich an ungewöhnliche Genre-Mixes wie die Verbindung von Mystery und Period gewagt hätte. Innovativ sind eben jene jüngsten Beispiele internationaler, serieller historischer Stoffe, die sich erlauben, in aller Deutlichkeit den Interpretationsraum sichtbar zu machen und diesen auch zu strapazieren (bspw. *Peaky Blinders*, *Bridgerton*, *Stranger Things*). Während audiovisuelle Serien-Beispiele das Period Genre besonders in den letzten Jahren weiter ausdifferenzierten, sind literarische Beispiele für *Alternative History* mit Werken wie *The Men in the High Castle* keine Neuheit.

Dieser Variation von Geschichtsdarstellung ist auch das Statement Kerstin Poltes zuträglich, das zwar weniger auf historisches Erzählen als vielmehr auf diverses Erzählen abzielt, sich aber für narrative

¹⁴¹ Vgl. [moving-history_clio_festivalpreis](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

Utopien ausspricht.¹⁴² Ein Grund für eine anhaltende ‚deutsche‘ Scheu vor *Möglichkeitsräumen* könnte die Überzeugung sein, dass Glaubwürdigkeit als grundlegende Qualität bei der Wirklichkeitswahrnehmung am Anfang allen Erinnerns steht, weshalb konservativere Fernsehformate darauf bedacht sind, Plausibilität, Authentizität und Nachvollziehbarkeit zu bedienen.

Zusammenfassend seien die wesentlichen Aspekte rund um die Faszination des Period Genres noch einmal aufgeführt: Die Konjunktur einer mediengestützten Rethematisierung von Geschichte steht in Wechselbeziehung mit der gesellschaftlichen Wahrnehmung von vergangenen Ereignissen und entspricht einem breiten Bedürfnis der Rückschau. Dabei wird eine überkomplexe Auseinandersetzung zugunsten einer breiten Publikumserwartung (u.a. Unterhaltungstrieb, Identitätsvergewisserung s.o.) gemieden: Dramatisierungen, Verdichtungen, Überspitzungen, also Fiktionalisierung von Geschichte, haben sich nachhaltig zu Konventionen manifestiert, so dass eine differenzierte Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen gegen die Seherwartung verstößt. Überformungen und stärkere Abweichungen von der Historizität sollen ein breiteres Publikum ansprechen, das nicht vorrangig geschichtsinteressiert ist. Im Fall deutscher Produktionen wird die Genre-Konvention kaum verlassen, indem Genres beispielsweise kombiniert und narrative Möglichkeitsräume über die Fiktionalisierungskonvention hinaus erkundet werden.

Im folgenden Kapitel sollen nun Konventionen der Zeichnung weiblicher Figuren im historischen Format überblickt werden, um dann, unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus der Genese von Geschlechterfiguren, Zusammenhänge zu dem literarischen und filmischen Topos der *Kämpfenden Frau* herzustellen.

2.4.4 Erzählkonventionen im Historischen Genre: Heldinnenfiguren

Eine Emotionalisierung von historischen Ereignissen im fiktionalen Format ist laut Leif Kramp eine narrative Notwendigkeit, um das Publikum durch zu differenzierte Erzählung nicht zu entfremden. Er spricht von einer ahistorischen Emotionalisierung, die von zeitlosen Motiven als ‚emotionaler Anker‘ hergestellt wird. Dabei bedeutet die emotionale Verdichtung auch gleichzeitig eine narrative Vereinfachung: Durch Dramatisierungen, die auf eine emotionale Empathieführung zielen, werden potenziell überkomplexe Szenarien zu emotional-menschlichen Ordnungssystemen vereinfacht:

¹⁴² Vgl. [Talk zur Vielfalt im Film - out takes](#), letzter Zugriff 20.12.2021.

Zwischenmenschliche Konflikte repräsentieren politische Auseinandersetzungen, Identitätssuchen stehen für gesellschaftliche Umbrüche.

Darunter fällt beispielsweise das Motiv der Dreiecksbeziehung, die sich in der Tat, wie in der weiteren Analyse erläutert, gehäuft in aktuellen historischen Produktionen finden lässt¹⁴³, so dass schon fast von einer Konvention des Period Genres gesprochen werden kann.

Eben jene Vereinfachung und Emotionalisierung finden sich auch in den Zeichnungen von (Frauen)figuren wieder, die ihrerseits neben dem Einsatz tradierter Motive als zentrale ‚emotionale Anker‘ fungieren. Zwar ist die Empathiesteuerung mittels Perspektivierung kein genrespezifisches Mittel, doch bietet die historische Erzählung eine Häufung stereotypischer Figurenzeichnungen und -entwicklungen: Die Historikerin Simona Slanička, die sich auf die filmische Darstellung der Antike spezialisiert hat, spricht sogar von einer „Simplizität der narrativen Strukturen, der die Überdeutlichkeit entspreche, mit der der Charakter der Figuren gezeichnet werde.“¹⁴⁴

Dabei gilt es zu unterscheiden, ob es sich um eine serielle Erzählung handelt, die durch ihre Erzählstrecke per se eine gewisse Komplexität zumindest als Potenzial bereithält oder ob die Formatierung eines Spielfilms in die Analyse genommen wird. Ferner ist das Subgenre respektive die dargestellte historische Verortung relevant und sollte im Kontext der Beurteilung der Erzählkonventionen berücksichtigt werden. So wird insbesondere in der Darstellung von Antike und Mittelalter am stereotypen Figureneinsatz festgehalten: Slanička benennt das filmische, figurengetragene und historische Narrativ als *Große Erzählung*. Kennzeichen sind in ihren Augen, dass diese *Große Erzählung* es nicht vermag, Sozialgeschichte abzubilden und allen Grundsätzen der Geschichtswissenschaft widerspreche, indem sie spekulativ Wissenslücken schließe, alles Begreifen über die Perspektive einer Figur lenke und diese für den Fortschritt der Handlung und für Wahrheits- und Ideologieproduktion Sorge. Diese Konvention erfährt neben der Erneuerung von Figurenzeichnungen, „aller Postmoderne und Dekonstruktionsversuchen zum Trotz“¹⁴⁵ nach wie vor eine konstant große Nachfrage. Dabei ist besonders der Gegenstand der Antike in seiner filmischen Umsetzung von Erfolg gekrönt und bietet gerade durch die besonders große zeitliche Distanz zur Gegenwart das Potenzial für eine Überformung, die mehr Mythenbildung als Geschichtskonstruktion ist.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. Kramp: Gedächtnismaschine, S.476f. unter Berufung auf Gangloff, Tilmann: Helden wie wir. Zeitgeschichte im Fernsehfilm, in: epd medien Nr. 26, 02.04.2008, S.12.

¹⁴⁴ Slanička, Simona: Der Historienfilm als große Erzählung, in: Meier, Mischa/Slanička, Simona (Hrsg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln 2007, S. 430. Im Folgenden kurz: Slanička: Der Historienfilm als große Erzählung.

¹⁴⁵ Ebd. S. 428f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 434–437.

Es gibt offenbar nach wie vor, aller Struktur-, Sozial- und Kulturgeschichte zum Trotz, ein starkes Bedürfnis nach einer Personalisierung des historischen Geschehens. Geschichte wird ... immer noch von großen oder kleinen Männern und von schönen oder hässlichen Frauen gemacht, oder anders gesagt, Geschichte scheint lebendiger zu werden, wenn sie mit Psychodramen, Familien- und Liebesgeschichten angereichert werden kann.¹⁴⁷

Eine Empfehlung oder auch nur Differenzierung gibt Slanička in ihrer kritischen Analyse der Konventionen des Genres nicht. Dabei lässt sie sämtliche Potenziale des Genres und Positivbeispiele, die sich um eine komplexere Erzählung bemühen, unbenannt.

Annette Hess, erfolgreiche Schöpferin und Headautorin aktueller, deutscher Serien historischer Stoffe, vertritt die Meinung, dass die Abbildung reiner Authentizität weder möglich noch erstrebenswert sei. Der Anspruch könne nicht sein, zu erzählen, wie „es gewesen ist“, sondern sich für historische Aspekte zu entscheiden und „gewisse Wahrheiten herauszuschälen“¹⁴⁸. Nach der Erfahrung von historisch akkurateren Serien wie *Weissensee*¹⁴⁹ hat sie die Erkenntnis gewonnen, dass die Behauptung auch trotz größtem Authentizitätsstreben wirksam bleibt und ist dazu übergegangen, die historische Akkuratessse immer wieder Brechts *Epischem Theater* vergleichbar aufzubrechen. Dabei ist ihr die Referenzierung auf die Gegenwart besonders bedeutsam, die erzählte Vergangenheit sei „ein Spiegel zu unserem Heute“.¹⁵⁰ So baut Hess in ihren Erzählungen auf die Abstraktionskraft der Zuschauer:innen, um von dem historischen Konflikt auf die Gegenwart zu schließen und darin Parallelen und Kontinuitätslinien zu erkennen: „Mit Ku’damm will ich natürlich, dass man ... unterhalten wird ... aber trotzdem etwas in Bewegung gerät, nach dem Motto ... ‚ist das heute eigentlich so viel besser?‘.“¹⁵¹

Damit bestätigt Hess Kramps These der Emotionalität historischer Fiktionalisierung und rückt auch in die Nähe der Haltung Slaničkas, die in den personalisierten, historischen Dramaturgien eine Identitätsproduktion erkennen will.

Auch Drehbuchautor Florian Vey wertet das Stereotyp als Referenzgröße und ikonografische Ressource auf.¹⁵² Die Verwendung der Sprache der Stereotype scheint aus dieser Sicht obligatorisch zu sein, stellt die Autor:innen aber vor die Herausforderung, ein ausgewogenes Verhältnis aus intertextuellen Bezügen, der Verwendung von prothetischen Erinnerungsbildern und der Brechung der verabredeten Konventionen zu kreieren.

Doch um einen zu stereotypen Einsatz und die Unterforderung eines sich selbst stets im Wandel befindlichen Publikums zu vermeiden, sind in neueren Produktionen zunehmend ambivalente

¹⁴⁷ Slanička: Der Historienfilm als große Erzählung, S. 427.

¹⁴⁸ Interview Annette Hess vom 28.10.2021, S. I.

¹⁴⁹ Einschätzung der historischen Akkuratessse vgl. Selbstauskunft von Annette Hess, ebd., S. VII.

¹⁵⁰ Ebd. S. I.

¹⁵¹ Ebd. S. II.

¹⁵² Vgl. Interview Florian Vey vom 19.10.2021, S. IIIff.

Zeichnungen von Frauenfiguren zu beobachten, die durchaus als Protagonistinnen auch antagonistische Anteile enthalten. So beobachtet Annette Hess an sich selbst eine veränderte Wahrnehmung, die dahin zielt, Frauenfiguren stärker von einer reinen Tugendhaftigkeit abzurücken; nur dadurch würden sie eine Menschlichkeit erlangen. Ihr eigenes Negativ-Beispiel ist *Die Frau vom Checkpoint Charly*, in dem Hess ein „katastrophal-reaktionäres Frauenbild“¹⁵³ erkennt, das sie heute anders gestalten würde. Mittel ihrer Wahl wären narzisstische Züge, die das Bild der sich aufopfernden Mutter aufbrechen würden.

In Anbetracht der Praxisberichte von Hess und Vey sowie der allgemeineren Erkenntnisse über die Dynamik von Stereotypen (Vgl. Kapitel 2.4.2 und folgend 2.4.5) darf also angenommen werden, dass im Spiegel der Diskussionen eine wachsende Bewusstwerdung über Narrations-Automatismen die unreflektierte Reproduktion von Stereotypen zumindest bremst.

Ohne die männliche Heldendramaturgie als zentrale Referenzgröße betrachten zu wollen, ist es dennoch notwendig, diese in den Vergleich mit weiblichen Heldinnenzeichnungen zu setzen. Die von dem US-Mythologen Joseph Campbell aufgesetzte Heldenreise ist, wenngleich genreübergreifend erfolgreich, so doch aber insbesondere für den Historienfilm eines der stärksten Wiedererkennungsmerkmale. Dabei sind Zweifel an dem anhaltenden Erfolg des Heldenreisemodells durch die Stimmen bekannter Dramaturgen und Script Consultants wie Keith Cunningham und Tom Schlesinger bekannt geworden.¹⁵⁴ Laut des Dramaturgen Roland Zag ist die Erzählung eines singulären, privilegierten Helden, der gegen das personifizierte Böse antritt, nicht mehr zeitgemäß. Vielmehr empfinden wir als Gesellschaft eine kollektive Bedrohung durch einen undefinierten Antagonismus, der nichts weniger ist als das undurchdringliche System, in dem wir leben. Eine Entsprechung der Themen und Dramaturgien findet das Publikum in deutschen Film- und Fernsehproduktionen noch zu wenig, meint Zag 2016 im Fachmagazin des Verbandes für Film- und Fernseh-dramaturgie.¹⁵⁵

Die US-Psychoanalytikerin Maureen Murdock entwickelte Anfang der 90er-Jahre in Ermangelung eines weiblichen Pendants eine *Heroine's Journey*. Was ursprünglich als Beratungs- und Lebenshilfe-Konzept für Frauen angelegt war, verhalf Cunningham und Schlesinger zu Schematisierung ihrer dramaturgischen Überlegungen über moderne Erzählweisen, in denen nicht ausschließlich weibliche, aber komplexe Figuren intendiert sind.¹⁵⁶ Murdocks Ausführungen sind von dem zentralen Gedanken der Dualität von Weiblichkeit und Männlichkeit geleitet und setzt ‚die‘

¹⁵³ Interview Annette Hess, S. IX.

¹⁵⁴ Vgl. Merkel, Katrin: *The Heroine's Journey*, in: *Wendepunkt* Nr. 34, 02/2016, S. 7ff.

¹⁵⁵ Vgl. Zag, Roland: *Heldenreise am Ende. Über die Krise eines Imischen Paradigmas und mögliche Konsequenzen*, in: *Wendepunkt* Nr. 34, 02/2016, S. 3ff.

¹⁵⁶ Vgl. Merkel, Katrin: *The Heroine's Journey*, in: *Wendepunkt* Nr. 34, 02/2016, S. 7ff.

Frau in Beziehung zu einer männlich dominierten Welt. Dabei gilt es eine Überwindung ihrer Anpassung sowie ihrer Wut zu erreichen und schließlich in einem ‚Safe Space‘ einen Ort zu finden, in der sie ihre Weiblichkeit sowohl leben, als auch eine harmonische ‚Verschmelzung‘ von weiblichen und männlichen Anteilen der Figur stattfinden kann.

Auch Schlesinger/Cunningham bezeichnen diese letzte Stufe der Heldinnenreise als die ‚Reintegration des positiven Männlichen‘. Gemeint ist damit Folgendes: Legt die Heldin zu Beginn ihrer Reise alle weibliche Weisheit ab, um sich mit männlichen Strategien zu behaupten, mag sie zunächst Erfolg haben, doch dann beginnen die Zweifel. Erst die Balance und die Überwindung der Dualität bringt Erlösung.¹⁵⁷

The Heroine's Journey kann als Alternativmodell zur männlichen Heldenreise durchaus als problematisch betrachtet werden, da sie den ‚Verlust‘ der Weiblichkeit voraussetzt und die Entledigung der Wut empfiehlt. Die Botschaft ist, dass die weibliche Heldin sich verändern muss, nicht das System um sie herum. Doch solange eine Ungerechtigkeit in Form eines patriarchalen Systems besteht, „gibt es noch viel zu tun“¹⁵⁸ und weibliche Figuren haben Grund genug, wütend zu bleiben. So argumentiert auch Roland Zag, dass die Probleme und Ungerechtigkeiten dieser Welt nicht mit einer klischierten Heldenreise gelöst werden können und solche Erzählungen unserem realen Spannungsfeld, in dem wir uns bewegen, nicht mehr gerecht werden. Auch fehlt in dem sozialkritisch lesbaren Modell ein utopischer Aspekt, der Hoffnungen schüren könnte. Es wird also ein sozialrealistisches Spannungsfeld aufgezogen, das weder aufrecht gehalten wird noch utopisch überhöht überwunden werden kann.

Für Annette Hess ist weniger die modellhafte Dramaturgie, als vielmehr das Spannungsfeld entscheidend, das eine weibliche Figur zu kreieren vermag und die Frage nach dem Mut, ob diese sich traut, gegen ein repressives System zu agieren und damit das Risiko auf sich nimmt, sich im schlimmsten Fall an den Rand der Gesellschaft zu katapultieren. Eben jener Mut sei laut Hess der entscheidende Unterschied zu einer Haltungslosigkeit und einer Angst, die zu Anpassung führe.¹⁵⁹ „Vor allen Dingen braucht man einen lebendigen, glaubwürdigen Charakter, man muss die Frauen auch als Charaktere ernst nehmen.“¹⁶⁰ Neben der notwendigen Fehlbarkeit der Frauenfiguren, sind es weniger ‚edle‘, sondern immer wieder auch ‚primitivere‘ Motive, die diese zu menschlichen Figuren machen. Selbstermächtigung aus einem Opferstatus und auch die Darstellung von Lust ohne romantische Konnotation kann Hess noch wenig in historischen Formaten finden und bemüht sie stattdessen in ihren eigenen Figurenzeichnungen. Ferner beleuchtet sie das Attribut der ‚starken‘

¹⁵⁷ Merkel, Katrin: *The Heroine's Journey*, in: *Wendepunkt* Nr. 34, 02/2016, S. 9.

¹⁵⁸ Vgl. Stokowski, Margarete in: Schulz, Eva: *Margarete Stokowski, was ist guter Sex?*, Deutschland3000 - 'ne gute Stunde mit Eva Schulz, 28.01.2020. Darin spricht Stokowski davon, dass Frauen „wütend bleiben“ müssten.

¹⁵⁹ Interview Annette Hess, S. IV.

¹⁶⁰ Ebd., S. V.

Frauen kritisch: Die ‚alibi-artig‘ eingesetzte Frauenfigur könne noch so sehr kämpfen und ‚stark‘ sein; wenn sie nicht komplex gezeichnet ist, könne sie auch nicht ernst genommen werden.¹⁶¹

Ob eine Frauenfigur mehrdimensional gezeichnet ist und wie diese außerdem dramaturgisch eingesetzt wird, dazu vermag der häufig bemühte Bechdel-Test keine Hilfestellung zu geben. Was ursprünglich ohnehin nicht als seriöses Analyse-Instrumentarium gedacht war, offenbart ausschließlich, wie selten Frauenfiguren zentrale dramaturgische Funktionen einnehmen und gibt einen undifferenzierten Richtwert, ob diese auch unabhängig von männlichen Figuren agieren. Dabei fallen jedoch sowohl negative Beispiele (Reproduktion von sexistischen Stereotypen) als auch positive (singulär agierenden Frauen) durch das Raster. Die MaLisa Stiftung hat inzwischen eine Reihe von empirischen Studien erhoben und einen differenzierten Blick auf die Vorkommnisse weiblicher Figuren in deutschen Produktionen gerichtet. Während zentrale Frauenfiguren in deutschen Produktionen trotz einer leichten Verbesserung nach wie vor relativ selten vertreten sind¹⁶², sind ältere Frauen und queere Figuren noch seltener. Für historische Produktionen hat die MaLisa Stiftung bislang noch keine separate Auswertung erhoben.

Die gegenwärtig diskutierten Phänomene des *gender baiting*, der *cultural appropriation* oder des *pink washings*¹⁶³ sind in diesen Überlegungen noch nicht berücksichtigt. Was gemeinhin mit ‚Alibi-Frauen‘ benannt wird, wird in vielerlei medialen Kontexten noch um eine Instrumentalisierung von Minderheiten und marginalisierten Gruppen zu Marketing-Zwecken ergänzt. Dabei ist die Grenze zwischen bewusstem diverseren Erzählen und einem produktionellen Kalkül, das ausschließlich an der Adressierung eines breiteren Zielpublikums unter Einbeziehung von queeren Zuschauer:innen interessiert ist, nur schwer mit veritablen Parametern auszuloten. Die kontextlose Andeutung einer queeren Handlung in der Erzählung darf dabei als Indikator gelten.¹⁶⁴ Historische Filme stehen durchaus auch in dieser Hinsicht in der Diskussion. Während der in den 80er Jahren angesiedelte Film *Call Me by Your Name* dafür kritisiert wird, dass er „in Wahrheit zur Folie für die Sehnsüchte eines Heteropublikums“¹⁶⁵ diene, was sich in gewisser Weise durch seinen Erfolg beweisen lässt, traut sich *Portrait of a Lady on Fire*, vollständig auf männliche Figuren zu verzichten und differenziert über eine lange Erzählstrecke hinweg die Beziehung zweier Frauen zu entwerfen.

¹⁶¹ Interview Annette Hess, S. V.

¹⁶² Vgl. MaLisa Stiftung, Vergleich der Studien von 2017 und 2020: „Audiovisuelle Diversität?“, 2017: [malisastiftung_studie-audiovisuelle-diversitaet](#); „ALLES SO SCHÖN BUNT HIER?“, 2020: [malisastiftung_studie-geschlechterdarstellungen-diversitaet-streaming-und-svod-serien](#), jeweils letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹⁶³ Die Begriffe bezeichnen eine Instrumentalisierung des Einsatzes von vorgeblich diversen sexuellen und kulturellen Identitäten zu kommerziellen Zwecken.

¹⁶⁴ Vgl. [ze.tt_cultural-appropriation-kulturelle-aneignung](#), [rollingstone_queerbaiting-lgbtq-community](#), [taz.de_Queerbaiting-in-der-Popkultur](#), [wuv.de_medien_zwischen_diversity_und_queerbaiting](#), jeweils letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹⁶⁵ [spiegel.de_kultur_tv_ist-doch-nur-ein-kuss](#), letzter Zugriff 20.12.2021.

Im Folgenden und letzten theoretischen Kapitel soll nun der Topos der *Kämpfenden Frau* genauer betrachtet werden. Nach einem Umriss der Topos-Geschichte, sollen anhand der Beispiele der literarischen Figuren der *Johanna von Orleans* und der *Penthesilea* zwei grundlegend unterschiedliche Dramaturgien aufgezeigt werden, die für eine Figurenentwicklung innerhalb desselben Topos denkbar sind.

2.4.5 Topos der Kämpfenden Frau: Amazonen, Kriegerinnen und Terroristinnen

Topoi sind aufnahmefähig für eine Vielzahl an Motiven und stellen somit eine übergeordnete strukturelle Einheit innerhalb eines literarischen oder filmischen Werks dar.¹⁶⁶ Elisabeth Frenzel bezieht sich in ihrem Standardwerk auf die Definition des Philologen Ernst Robert Curtius, der – in Abgrenzung zur Begrifflichkeit des *Stoffes* – Topoi in einer antiken Tradition sieht, die sich in ihrer Rezeption zu Stereotypen entwickelten. Frenzel selbst listet das Kapitel *Amazonen* in ihrem Lexikon *Motive der Weltliteratur* auf. Die Erzählfigur der *Kämpfenden Frau* umfasst Variationen des Amazonenmotivs und bezieht auch vom mythischen Ursprung weiter entfernte, moderne *Kämpfende Frauen* mit ein. Für diese Arbeit soll die Erzählfigur *Kämpfende Frau* entsprechend mit der Vokabel ‚Topos‘ versehen werden.

Ein weiteres Charakteristikum, das Topoi aufweisen, ist, dass sie bereits einer thematischen Ausrichtung zugeordnet werden können. So verweist der Topos der *Kämpfenden Frau* direkt auf die gesellschaftliche Fragestellung nach Geschlecht und Ordnung: Als alternative Entwürfe zu tradierten bzw. – abhängig vom Erzählkontext und der erzählten Zeit – sich etablierenden Frauenbildern, treten die Figuren der Amazonen, Kriegerinnen, Soldatinnen und Terroristinnen in Reibung mit den gesellschaftlichen Strukturen, von denen sie umgeben sind (Vgl. Kapitel 2.4.2). Der Topos gibt also nicht nur Auskunft über den innerfigurlichen Konflikt, sondern referiert auch auf das übergreifende thematische Spannungsfeld der fiktiven Storyworld. Eine Trennschärfe zwischen Amazonenmotiv und Topos der *Kämpfenden Frau* ist kaum gegeben. Um die Tradierung der Amazonenfigur in einem Stoff benennen zu können, muss dessen ursprüngliches mythisches Setting und ikonisches Beiwerk in Versatzstücken spürbar sein: Die Bildung und der Erhalt eines Frauenstaates, der weitestgehend unabhängig von Männern agiert, aber durch deren Diskriminierung ihre Motivation zieht (weitere Ausführungen s.u.). Die Opferung einer Brust für die bessere Bogenführung ist beispielsweise entgegen der stereotypen und verbreiteten Annahme nicht Bestandteil des Narrativs.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoff- und Motivgeschichte*, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1974, S. 7–30, hier insbesondere S. 17f.

¹⁶⁷ Vgl. Frenzel: *Motive der Weltliteratur*, S. 11–27.

Um die Funktion und Notwendigkeit des Einsatzes des Topos aus unserer heutigen Sicht besser zu begreifen, lohnt es sich, noch etwas weiter zurück und auch in literarische Quellen zu blicken: Die kämpferische Behauptung der Frau ist keinesfalls ein neuzeitliches Phänomen, geschweige denn ein modernes Motiv. Wirft man einen Blick auf die Rezeptionsgeschichte der westlichen Kulturlandschaft, finden sich in der Literatur vielfache Abwandlungen tradierter Motive kämpferischer Frauen. Darunter sind Heinrich von Kleists *Penthesilea* und Friedrich Schillers *Johanna von Orleans* als aufklärerische ‚Revivals‘ der Mythos behafteten Figuren neben den Narrativen der antiken griechischen Mythologie sicher die Prominentesten. Kriegerische Frauen sind in der griechischen Mythologie stark vertreten. In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass diese anders als ihre jüngeren Interpretationen nicht als widernatürlich handelnd bewertet wurden, sondern vielmehr komplementär im Kanon archetypischer Darstellungen anmuten.¹⁶⁸ Anders bei der späteren Adaption durch beispielsweise Schiller und Kleist und ihrer Bemühung um eine dichotomische Darstellung im Sinne eines Spannungsverhältnisses von Menschlichkeit und Idealität, in der der vorrangige Eindruck der kämpfenden, brutalen und ideologisch getriebenen Frau entsteht, die in ‚widernatürlicher‘ Weise darum bemüht ist, sich von einem bestehenden System zu emanzipieren. Der entscheidende Unterschied der beiden Dramen liegt in der Manifestierung des bestehenden Systems einerseits (*Johanna von Orleans*) und in der systemkritischen Tragödie andererseits (*Penthesilea*). Während Schiller ein nationalistisches Ziel in der sich aufopfernden Frauenfigur einlöst, ist es bei Kleist die Vitalität der Amazonenfigur, die schließlich zu ausufernd ist, als dass sie Bestand in einem pathologischen System hätte.

Vor der Folie dieser Kulturlandschaft erscheinen Erklärungsmuster, mit denen in den 1970ern nach einer Kategorisierung der sich im Kontext der RAF-Bewegung im Untergrund organisierenden Frauen gesucht wurde, in einer gesellschaftlichen Kontinuitätslinie der Bewertung zu stehen. Ob reflektiert oder als kultursoziologisches Prägungsphänomen unterschwellig wirksam, scheinen hier Stereotypen, die drohten in Vergessenheit zu geraten, reproduziert oder aber erneuert worden zu sein: Als Antwort auf ein gesellschaftliches Symptom wurden Widernatürlichkeit, Härte und Unbarmherzigkeit als Vorwurf angeführt, um die Handlungen der RAF-Terroristinnen zu entwerten, die verdächtig den breit rezipierten literarischen Darstellungen ähneln. Doch statt eine kultursoziologische Wirkungsgeschichte zeichnen zu wollen, soll dieser Kontextualisierungsversuch nur Hinweis für die Präsenz des Typus der ‚gegen ihre eigene Natur handelnden Frau‘ sein, der mit dem Topos der *Kämpfenden Frau* oftmals gleichgesetzt wird: Industrialisierung, Kapitalismus, Urbanisierung und erste Emanzipationserfolge um 1900 haben unser gesellschaftliches Bild

¹⁶⁸ Mehr dazu z.B. bei Abenstein, Reiner: *Griechische Mythologie*, Paderborn 2005, S. 59-62.

nachhaltig gezeichnet und doch ist in den 70ern aktiv, was literarische Bearbeitungen mythischer Motive bereits 1800 als Erklärungsansatz geliefert haben. Alles deutet darauf hin, dass angesichts der Notwendigkeit eines Umgangs mit dem Terror diese im kulturellen Gedächtnis eingepflanzten Erklärungsbilder ungeachtet der gesellschaftlichen Entwicklung erneut brauchbar gemacht wurden und in vielfachen filmischen Auseinandersetzungen mit dem Thema sogar zur Popkultur stilisiert wurden.

Dass Frauen, die zu Waffen greifen, medial besondere Beachtung erfahren und realpolitisch mitunter starke Empörung generierten, deutet auf das Potenzial hin, das den Handlungen der Terroristinnen innewohnt: Nämlich eine bestehende patriarchalische Ordnung in Frage zu stellen. Diese verallgemeinernde Formulierung, die vornehmlich die Frauen der RAF und der *Brigate Rosse* adressiert, soll von dem populären Beispiel Beate Zschäpe differenziert werden: Die Rechtsterroristin löste zwar Empörung aus und mag durch ihre Gewalthandlungen manche Repräsentanten einer patriarchalen Ordnung irritiert haben, gleichzeitig manifestierte sie diese aber, indem sie mit ihrer rassistischen Ideologie eben nicht auf eine Erneuerung der männerdominierten Ordnungen zielte, sondern systematisch für die Terrorisierung einer sich modernisierenden Gesellschaft sorgte und eine nationalistische Rückkehr zu NS-Werten proklamierte. Ein Aufbruch des Topos' findet sowohl bei Jan Bonnys *Wintermärchen*, als auch in der *NSU-Trilogie*, in Christian Schwochows *Die Täter - Heute ist nicht alle Tage* statt. Zwar sind Sexualität und Beziehungskonstellationen auch Teil dieser filmischen Bearbeitungen, erfüllen aber die Topos-Konvention der kritischen Auseinandersetzung mit Geschlechterordnungen nicht. Der dramaturgische Bogen zielt nicht auf eine Modifikation oder eine Tragödie, sondern auf die Erhärtung der geschlechterspezifischen Strukturen im Gewand einer romantischen Kriminellenbeziehung. Somit folgen diese filmischen Darstellungen gewalttätiger Frauen vielmehr dem Motiv der *Ménage-à-trois* sowie dem Bonnie & Clyde-Narrativ, als dass sie in einer intertextuellen Beziehung zum Amazonenmotiv gelesen werden könnten. Zwar bewegen sie sich im Feld des Topos der *Kämpfenden Frau*, stellen zum Amazonenmotiv jedoch vielmehr einen Gegenentwurf dar, was seine Entsprechung im Thema der Stoffe und Character Arcs der Figuren findet.

Eine erstaunliche Parallele zeichnet sich dennoch auch in den realpolitischen, weiblichen Figuren der linken Terrorszene ab: Die Journalistin Vanna Vannuccini lässt in ihrem Aufsatz *Sie handeln wie Männer, die ihre Kinder verlassen*, die Aspekte der Emanzipation, des Terrors und der patriarchalen Ordnung in Diskurs miteinander treten. So beschreibt sie die Strategien, die herangezogen wurden, um die Beteiligung der Frauen an Gewalttaten zu erklären. Vannuccini mutmaßt sogar

präemanzipatorische Beziehungen in der Terroristinnenpraxis.¹⁶⁹ Sie meint in Frauen wie Ulrike Meinhof die Spiegelung männlichen Verhaltens zu erkennen, welche statt die Institution der Familie in Frage zu stellen, wie Männer handelten, „die ihre Kinder verlassen“¹⁷⁰ – eine Verhaltensfolie von der Maureen Murdock ihre Schematisierung abgeleitet haben könnte. Eine Entsprechung ist in der Literatur zu finden: Um eine Brücke zurück zur kulturellen Rezeption zu schlagen und nochmals eine intertextuelle Betrachtung anzubieten, sei darauf hingewiesen, dass sich bei Kleist Penthesileas Amazonenstaat auf der kämpferischen Behauptung gegenüber sie einst vergewaltigenden Männern gründet. Was als Emanzipationsbewegung gelesen werden kann, ist gleichzeitig eine ‚natürliche‘ – um das strapazierte Adjektiv nun an passenderer Stelle zu nutzen – Widerstandsreaktion auf eine gewalttätige und übergreifige Handlung, die weniger die Identifikation mit der männlichen Rolle bedeutet, als vielmehr die Aneignung männlicher Instrumente des Machterhalts sowie die Spiegelung eines gewaltvollen Verhaltens.

Das den Topos ergänzende Motiv der Widernatürlichkeit, das sowohl in der Entsagung der Liebe als auch in dem Vorwurf einer ‚übermäßigen Triebhaftigkeit‘ der Frauen anklingt, findet sich im bereits angesprochenen Mythos um das Krankheitsbild der Hysterie wieder, das ebenfalls antike Wurzeln aufweist. Das eher als Konzept bzw. willkürliches Narrativ aufzufassende Krankheitsbild ergibt eine Parallele zu dem Phänomen des Konzeptes der Geschlechtscharaktere sowie zum ins Gegenteil umgekehrte ideale Frauenbild der Amazonen. So ist der Hysterie-Mythos Bestandteil des Amazonentopos im Kleist’schen Drama *Penthesilea*.

Im folgenden Anwendungsteil wird zu zeigen sein, dass das Narrativ eine Wiederbelebung im Einsatz gegenwärtiger historischer Serienformate erhalten hat. Wie repressiv die immanente Botschaft darin ist oder ob der Topos vielmehr auch dazu dienlich sein kann, eine Repression innovativ zu diskutieren, wird Gegenstand der Untersuchung sein. Im Fokus sollen das Serienformat *Barbaren* und die Reihe *Ku’damm* stehen; weitere Formate, darunter *Mindhunter* und *Bridgerton* sollen zur komparativen Ergänzung hinzugezogen werden. Eine empirische und repräsentative Auswertung werden die Analysebeispiele zwar nicht leisten können, doch gesetzt den Fall, dass es sich dabei um Ausnahmereischeinungen handelt, so sind diese dennoch Zeugnis von aktuellen Tendenzen und weisen das Phänomen der *Retrotopie* auf, das es lohnt, in seinen individuellen narrativen Erscheinungsformen zu betrachten.

¹⁶⁹ Vannuccini, Vanna: „Sie handeln wie Männer, die ihre Kinder verlassen“, in: Von Paczensky, Susanne (Hrsg.): *Frauen und Terror. Versuche, die Beteiligung von Frauen an Gewalttaten zu erklären*, Hamburg 1978, S. 83.

¹⁷⁰ Ebd., S. 84.

3 ANALYSE

3.1 ZENTRALES BEISPIEL: BARBAREN

Schenkt man Aleida Assmann und weiteren Erinnerungsforscher:innen Glauben, dass die (Re-)Konstruktion der *jüngeren* Geschichte das Bedürfnis eines großen Publikums bediene, drängt sich die Frage auf, warum ein Format wie *Barbaren* ‚funktioniert‘?¹⁷¹ Warum erfreut sich eine historische Serie mit einem weit zurückliegenden, antiken Erzählgegenstand und der zentralen Figur einer Kriegerin weltweit einer derart großen Beliebtheit?¹⁷² Noch unverständlicher scheint das Phänomen vor den gesammelten Erkenntnissen, dass die Konvention der *Großen Erzählung* antiker Filmstoffe mit besonders vielen Stereotypen sowie Simplifizierungen arbeitet und das aktuelle Publikumsbedürfnis komplexe und ambivalente Figurenzeichnungen einzufordern scheint.¹⁷³ Hat sich aus der verstärkten Sehgewohnheit historischer Formate eine Eigendynamik entwickelt, so dass aus der positiv konnotierten Erfahrung ein generelleres Interesse und eine Vorliebe für das Genre auch mit dem Gegenstand weiter zurückliegender Ereignisse resultiert und für eine Renaissance des ‚Sandalenfilms‘ sorgt? Oder ist es vielmehr die Verhandlung anhaltender Traumata und Schuld, die im Deckmantel des antiken Ereignisses und anstelle der Kriegsverbrechen der jüngeren Geschichte verhandelt wird? Für die zweite Erklärung spricht die Perspektivierung der Germanen als Underdog und die damit verflochtene Erlösungsdramaturgie, die laut Karl Banghard in *Barbaren* die zentrale Dynamik markiere.¹⁷⁴ Auf die scharfe Kritik des Prähistorikers und seine Argumentationslinie soll im Folgenden weiter eingegangen werden sowie ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte und das Beispiel Kleist und dessen *Hermannsschlacht* geworfen werden, der das antike Narrativ nutzte, um seinerseits bereits auf einen jüngeren politischen Konflikt zu verweisen und obendrein mit seiner Thusneldafigur dem Stereotyp der oberflächlichen ‚Tussi‘ den Weg ebnete.

Barbaren oder international *Barbarians* ist eine von der Produktionsfirma Gaumont produzierte sechsteilige Serie (6 x ca. 45min), die am 23.10.2020 auf Netflix veröffentlicht wurde.¹⁷⁵ Autoren und Showrunner sind Jan Martin Scharf und Arne Nolting, weiterer Drehbuchautor Andreas Heckmann,

¹⁷¹ *Barbaren* ist bekanntermaßen kein Einzelphänomen, allein Netflix bietet für das historisch weiter zurückliegende Setting eine ganze Bandbreite an Produkten unterschiedlicher Genre couleurs: [netflix_genre_histoiredramen](#), letzter Zugriff am 06.01.2022.

¹⁷² Vgl. [gaumont_barbaren-knacken-netflix-zuschauerrekord-gaumont-produziert-zweite-staffel](#), letzter Zugriff am 01.12.2021; inzwischen hat „The Squid Game“ den Erfolg von „Barbaren“ allerdings um ein Vielfaches übertroffen.

¹⁷³ Vgl. Interview Annette Hess, S. V.

¹⁷⁴ Vgl. Interview Banghard, S. V und S. XIII f. sowie: [Wemhoff, Prof Matthias, und Karl Banghard: Archäologen schauen ‚Barbaren‘: Eine bunte Varusschlachtplatte FAZ.NET, 29. Oktober 2020](#), letzter Zugriff am 30.11.2021.

¹⁷⁵ [dwdl.de_barbaren_erste_deutsche_historische_netflixserie_bald_verfuegbar](#) und [imdb.com/title/tt9184986/fullcredits](#), jeweils letzter Zugriff am 01.12.2021.

während Sabine de Maridt, Andreas Bareiss und Rainer Marquass als Produzent:innen fungierten. In ihrem Zentrum steht das historische Event der Varusschlacht oder der Varuskatastrophe¹⁷⁶, die 9 nach Christus im Teutoburger Wald stattgefunden haben soll.¹⁷⁷ Die fiktionale Erzählung konzentriert sich auf die Perspektiven der drei Kindheitsfreunde *Thusnelda*, *Folkwin* und *Arminius* und eine germanische Widerstandsbewegung gegen die Römer, die schließlich durch eine Intrige zum Erfolg der unterdrückten germanischen Stämme über das übermächtige Römische Heer führt. Die Besonderheit und interkulturelle Prämisse der Erzählung orientiert sich am Vorbild der nachweislich historischen Figur des Arminius' und bewegt sich in der Rezeptionslinie des Kleist'schen Dramas der *Hermannsschlacht*: Arminius ist selbst gebürtiger Germane und wurde als ‚Friedenspfand‘ ins römische Lager verschleppt, wo er aufwuchs und römisch sozialisiert wurde. Seine Beauftragung, in der Heimat für Recht und Ordnung zu sorgen, lässt ihn auf seine Kindheitsfreunde treffen und in ein Dilemma der Zugehörigkeit und Verantwortung stürzen. Derweil verbünden sich Thusnelda und Folkwin, die ihre Liebe geheim halten müssen, und handeln subversiv, um den Stolz des Stammes zu erhalten. Als Thusnelda die unheilbare Verletzung ihres Bruders durch einen Römer mitverschuldet, schwört sie Rache und schwingt sich auf zur ‚sehenden‘ Kriegerin, die in Verbindung zu den Göttern steht und ihren Stamm aus der Unterdrückung führen soll. Auf ihrem Weg heiratet sie Arminius, der als der neue Reik im Stamm der Cherusker eingesetzt wird. Als sie Folkwin tot glaubt, lässt sie sich auch emotional auf die Verbindung zu Arminius ein. Auch Arminius, der durch die Versetzung in die Heimat – statt wie erhofft nach Rom – gekränkt ist, glaubt seinen Platz nun gefunden zu haben. Gemeinsam entwickeln sie eine Taktik und feiern nach blutrünstiger Schlacht ihren Sieg als Königspaar.

Nach einer Expert:innenbefragung von mehreren Althistoriker:innen und Archäolog:innen kann die Serie in ihrer historiographischen Einordnung sowohl als differenziert recherchiert, als auch als fiktional freie Interpretation der historischen Quellen bewertet werden.¹⁷⁸ Dabei ist zu betonen, dass das Ereignis der Varuskatastrophe aufgrund seiner antiken Verortung eine derart dünne und einseitige Quellenlage aufweist, dass absolute Auslegungen und Rekonstruktionen der Ereignisse und Gesellschaftsordnungen kaum getroffen werden können. Tatsächlich belaufen sich die historischen Quellen nahezu ausschließlich auf römische Schriften, die eine Darstellung sowohl des Ereignisses, als auch der Germanen selbst zugunsten eines römischen Narrativs sehr wahrscheinlich

¹⁷⁶ Im Folgenden soll der Empfehlung des Althistorikers Reinhard Wolters nachgekommen werden, der auf die Prozesshaftigkeit und Dauer des Ereignisses verweist, dieses von einer temporär kurzen Schlacht abgrenzt, und die Bezeichnung Varuskatastrophe vorschlägt.

¹⁷⁷ Über die Standortbestimmung können sich die Forscher:innen nicht einigen. Die Serie greift das im Volksmund tradierte Motiv des Teutoburger Walds auf, vgl. z.B. Interview Reinhard Wolters vom 08.07.2021, S. XIII.

¹⁷⁸ Vgl. Interviews Heino Neumayer vom 07.11.2021, S. V, IX, XIII, XVf.; Wolters, S. VI f.; Ruth Blankenfeldt vom 25.08.2021, S. IVf.

machen.¹⁷⁹ Während über die historische Person des Arminius' ausreichend Quellenmaterial vorliegt, wodurch die Wahrscheinlichkeit sehr groß ist, dass er tatsächlich als gebürtiger Germane römisch sozialisiert wurde und einen interkulturellen Konflikt in der Varusschlacht ausgetragen hat, ist über Thusnelda fast ausschließlich bekannt, dass sie mit Arminius verheiratet war. Die Figur des Folkwin ist frei erfunden. Zu den gut recherchierten und historisch korrekteren Inhalten gehören die Darstellung der zerstrittenen Stämme, die patriarchalen Strukturen, die repräsentative Figur der Schamanin als angesehene, unabhängige Frau und die Biografie des Arminius, wenngleich nicht bekannt ist, ob er als Pfand an die Römer ging und seit Kindesbeinen in Rom aufgewachsen ist. Zu den historisch weiter entfernten Interpretationen gehört die stereotype Darstellung des ‚wilden‘ Charakters der Germanen, die existentielle Abhängigkeit von Rom und die Figur der Thusnelda, die als kämpfende Figur historisch nicht belegbar ist. Außerdem ist die Darstellung von sexueller Gewalt, die historisch nicht nur plausibel, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit alltäglich war, laut der Autoren auf Wunsch des auftraggebenden Streaming-Dienstes nahezu ausgeklammert worden.¹⁸⁰

Gemäß den bisherigen Erörterungen, aufgrund derer eine historische Akkuratessse als weniger relevant für eine komplexe Zeichnung von historischen Frauenfiguren gelten darf, soll der Fokus in der Beispielanalyse weniger auf den Parameter der historischen Korrektheit gelegt, sondern vielmehr ein Schwerpunkt auf die Verlinkung des Plots mit dem verwendeten Amazonenmotiv gesetzt werden. Dieses ist zunächst nachzuweisen, um es dann hinsichtlich seiner Funktion für die Narration des Stoffes einzuordnen und schließlich seine Komplexität und Modernität bzw. seines Gegenwartsbezugs betreffend zu analysieren.

Im Folgenden soll besonders das Stilmittel der *Mythologisierung* untersucht und in diesem Zusammenhang analysiert werden, ob der doppelte Bezug zum Mythos nachweisbar ist und welches Spannungsfeld dieser kreiert. Ferner soll die Qualität einer *Retrotopie* in Verbindung mit der weiblichen Figurenzeichnung ausgewertet werden. Dabei soll auch die Einschätzung einer Verantwortlichkeit des Formats gegenüber den Rezipient:innen sowie dem potenziellen Eingang ins *Kollektive Gedächtnis* erfolgen.

¹⁷⁹ Zentrale Quelle ist die *Germania* von Cornelius Tacitus. Vgl. Tacitus, Cornelius: *Germania*, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg. & Kommentator): *Cornelius Tacitus. Germania*, Bibliogr. erg. Ausg., Stuttgart 1997.

¹⁸⁰ Vgl. Interview Arne Nolting und Jan Martin Scharf vom 07.09.2021, S. V. Ergänzung: Es gibt die Darstellung eines Vergewaltigungsversuches (6. Episode, Minute 10), dieser wird aber nicht problematisiert bzw. nimmt keinen Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung.

3.1.1 Figur der Thusnelda und Einsatz des Amazonenmotivs

In der Netflix-Serie *Barbaren* wird die Figur der Thusnelda als kriegerisch eingestellte junge Frau eingeführt, die ihrem jüngeren Bruder sehr verbunden ist, während sie eine unterkühlte Beziehung zu ihren Eltern führt. Die angelegte familiäre Zerrissenheit wird weiter ausgebaut, indem Thusnelda mit einem Reik verheiratet werden soll und ihre Liebe zu Folkwin nicht nur weiter geheim halten muss, sondern diese obendrein auch noch aussichtslos wird. Als sie aufgrund einer eigens erdachten List die Trophäe der Römer entwendet, um ein Zeichen des Widerstands gegenüber der übermächtigen römischen Macht zu setzen und ihr Bruder unheilbar verletzt wird, lädt Thusnelda Schuld auf sich und schwört Rache. Zusammen mit Folkwin bemüht sie sich um einen Zusammenschluss der zerstrittenen Stämme, um so gegen die römische Repression vorzugehen. Thusnelda inszeniert sich als Seherin und erntet die Wertschätzung der bislang verfeindeten Stämme. Mittel zum Zweck ist die Ehe mit Arminius, der nach einer Demütigung durch seinen Ziehvater Varus nun bereit scheint, für seine germanische Herkunft einzustehen und mit seinen Einflüssen und Beziehungen zum römischen Lager gemeinsam mit Thusnelda dieses unterwandern will: Thusnelda aus Rache, Arminius, um sich zu emanzipieren. Ihre Inszenierung als Seherin droht Thusnelda im Konflikt mit der Stammeschamanin auf die Füße zu fallen, die bemängelt, dass diese nicht bereit ist ein wahres Opfer zu bringen. Der Vorwurf der Anmaßung arbeitet in Thusnelda weiter und sie muss letztlich vor sich selbst bestehen und in die Verbindung zu den Göttern vertrauen. Über den Glauben, dass Folkwin ermordet wurde, findet eine Annäherung des zweckorientierten Ehepaars statt und Thusnelda verliebt sich in Arminius. Um die letzten ungläubigen Stammesvertreter zu überzeugen, verletzt Thusnelda ihr eigenes Augenlicht - eine Huldigung an die einäugige Gottheit Wotan bzw. Odin.¹⁸¹ Mit Hilfe einer Intrige gelingt es Thusnelda, Arminius sowie den nun verbündeten Germanen, dem römische Heer im Wald aufzulauern und es schließlich zu überwältigen. Im Kampf erfährt Thusnelda, dass Folkwin noch lebt und Arminius davon wusste. Dennoch akzeptiert die bislang selbstbestimmt und auf Erreichung ihres Ziels bedachte Figur der Thusnelda nun ihren Platz an Arminius' Seite und nennt sich „seine Königin“.

Zu der Figur der Thusnelda können aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive nur sehr wenige Aussagen getroffen werden. Überliefert ist, dass sie die Tochter des Segestes ist, sie von Arminius unter ihrem Einverständnis entführt und mit ihm verheiratet wurde, was einen bestehenden Konflikt zwischen ihrer Familie und der des Arminius' verstärkte. Diese Ereignisse sind jedoch laut der römischen Geschichtsschreiber erst 14 nach Christus datiert, 5 Jahre nach der Varuskatastrophe.

¹⁸¹ Vgl. Interview Blankenfeldt, S. IX.

Darüber hinaus ist eine Schwangerschaft und Verschleppung sowie Gefangenschaft der Thusnelda tradiert. In keiner Weise dokumentiert ist eine kriegerische Auseinandersetzung der Germanin oder auch nur eine Ausbildung zum Kampf. Zwar ist dokumentiert, dass Frauen an Kämpfen beteiligt wurden, jedoch nicht mit Waffen, sondern vielmehr zur Versorgung der kämpfenden Männer am Rande des Schlachtfeldes. Bei Tacitus heißt es in der *Germania*:

Schon manche wankende und sich auflösende Schlachtreihe wurde, wie es heißt, von den Frauen wieder zum Stehen gebracht: durch beharrliches Flehen, durch Entgegenhalten der entblößten Brust und den Hinweis auf die nahe Gefangenschaft, die den Germanen um ihrer Frauen willen weit unerträglicher und schrecklicher dünkt.¹⁸²

Tacitus beschreibt auch die Anerkennung, die die Germanen ihren Frauen in der Überzeugung entgegenbrachten, dass ihnen etwas „heiliges und Seherisches inne(wohne)“¹⁸³. Die Bereitschaft, trotz einer patriarchalen Grundordnung weiblichen Rat anzunehmen, war dementsprechend durchaus vorhanden.

Nach einer Zusammenfassung des Handlungsplots, die der Übersicht der Figurenentwicklung sowie der historischen Kontextualisierung dienlich ist, soll im Folgenden nun eine dramaturgische Analyse der Figur erfolgen sowie eine Bewertung des zugrunde liegenden Amazonenmotivs.

Die fiktionale Zeichnung des Analysebeispiels wählt die Erzählung einer Kriegerin. Thusnelda wird bereits in den ersten Minuten in ein Kontrastfeld aus Zwangsheirat und der Bereitschaft sich körperlich zu wehren gesetzt: So äußert sie gegenüber ihrem angedachten Bräutigam, dass ihre Faust „entschlossen“¹⁸⁴ sei. Damit bedient die Narration eine Topos-Konvention und verweist auf den Konflikt der Geschlechterordnung. Im weiteren Verlauf wird der Aspekt des Kriegerischen ausgebaut und von einer Ausgrenzung aus männlichen Ritualen, über eine spielerische Racheaktion (Entwendung der Adler-Standarte der Römer) zu einer systematischen Zusammenstellung eines germanischen Heeres gesteigert, an deren Spitze Thusnelda die Sympathien der zerstrittenen Stämme zu lenken vermag. Interessant ist, dass die Autoren zwar selbst einräumen, sich für eine Tradierung des Amazonenmotivs entschieden zu haben, dieses aber die charakteristische Dimension des feministischen Machtausbaus vernachlässigt: Thusnelda kämpft für ihre individuelle Emanzipation, aber vor allem steht sie für die Freiheit ihres Stammes ein und dazu sind ihr viele Mittel recht. Andere Frauen scheinen ihr auf ihrem Weg eher Feindinnen als Verbündete, auch steht Thusnelda stets in Liebesbeziehungen zu Männern, mit denen sie zusammen für ihr gemeinsames Ziel und gegen denselben Feind kämpft. Ihre Gesinnung ist die eines nationalen Bewusstseins – um

¹⁸² Tacitus, Cornelius: *Germania*, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg. & Kommentator): Cornelius Tacitus. *Germania*, Bibliogr. erg. Ausg., Stuttgart 1997, S. 8.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. *Barbaren*, 1. Episode, Minute 3:17.

mit einer modernen Vokabel zu sprechen – das eine Feindbildkreation der Römer einschließt. Sie vertritt keinen Frauenstaat oder ein Äquivalent, wie es die Konvention des Amazonenmotivs vorgibt. Auch zielen ihre Handlungen nicht auf eine Modifikation der Geschlechterordnung, sondern verfolgen ein Rachemotiv und die Verteidigung von Freiheit und Heimat. Die Qualität des ‚Widernatürlichen‘, der Härte und Unerbittlichkeit, die wie bereits ausgeführt besonders stark mit dem Amazonenmotiv in Verbindung stehen, weist die Figur der Thusnelda hingegen sehr wohl auf. Es kann also von einer Variation des Amazonenmotivs gesprochen werden, das wie noch näher auszuführen sein wird, nationalistisch überformt wurde bzw. in der Tradierungslinie eines völkischen Narrativs steht.¹⁸⁵

Das *Want* oder grundlegende und bewusste Ziel der Figur ist die Konsolidierung des Machtstatus‘ des heimischen Stammes der Cherusker. Die Behinderung des Bruders ist zwar verstärkender Auslöser und die konkretisierende Motivation für Rache, die Intention der Gewalt bleibt jedoch dieselbe: Die Begrenzung der römischen Macht. Darunter ist das *Need* oder tiefste und unbewusste Bedürfnis der Figur nach einer Liebesheirat und die damit verbundene Familiengründung wirksam, das sich auf die Figur des Folkwin richtet. Indem Thusnelda zusammen mit Folkwin Intrigen anwendet, um die Stämme zusammenzuschließen und gegen die Römer zu kämpfen, kann sie ihr *Need* nutzen, um sich ihrem *Want* zu nähern bzw. kann sie durch Verfolgung ihres *Wants* ihrem *Need* Rechnung tragen. Jedoch erreicht Thusnelda ihr Ziel unter Ausschluss ihres *Needs* bzw. wird der Anschein suggeriert, dass sie dieses modifiziert: Statt Folkwin liebt sie nun Arminius. Die Dreiecksbeziehung ist offensichtlich noch nicht auserzählt und hält für das unerfüllte *Need* der Protagonistin Konfliktpotenzial für die 2. Staffel bereit. Auch hier greift, was Leif Kramp als beliebte Konvention des Period Genres herausstellte (s. Ausführung oben): Die Dreiecksbeziehung als emotionaler Anker in einem geschichtsträchtigen Stoff, die durch eine mehrfache Perspektivierung ein besonderes Potenzial für das serielle Erzählen ergibt. So werden neben Thusneldas Perspektive auch die von Arminius wie auch die von Folkwin eingenommen.

Es stellt sich jedoch die Frage, welche Gewichtung den jeweiligen Perspektiven beigemessen wird und ob es sich bei der Figur der Thusnelda um die Hauptfigur der Serie handelt oder um eine zentrale bzw. *Dominante Figur*.¹⁸⁶ Tatsächlich beginnt die erste Episode mit ihrer Perspektive, was für ihre Eigenschaft als Protagonistin spricht; jedoch mutet der Konflikt, den Arminius austrägt um einiges komplexer und unlösbarer an. Während Thusnelda eine klare Identität besitzt, wird Arminius‘ Zugehörigkeit nie geklärt sein, da er in seiner Biografie unabänderlich die Einflüsse beider Kulturen

¹⁸⁵ Um Missverständnisse auszuschließen, sei an dieser Stelle betont, dass die Analyse rein sachlich ist und keine Reflexion und Absicht der Autoren einschließt. Vielmehr haben diese betont, dass ihre Absicht ein bewusster Umgang mit dem verminten Feld des Hermannsmythos‘ war. Vgl. hierzu Interview Nolting/Scharf, S. XIV.

¹⁸⁶ Vgl. Benke, Dagmar: Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige, Bergisch Gladbach 2002, S. 68ff.

erfahren hat und sich beiden verbunden fühlt. Nichtsdestotrotz wird sein Konflikt durch eine Demütigung auf römischer Seite und die damit einhergehende Entscheidung für den Widerstand gelöst, was wiederum für eine emotionale Gewichtung und Fokussierung seiner Figur spricht und in dem Finale endet, seinen Ziehvater zu überwinden.

Zwar wird die Figur der Thusnelda durch die weitere Konfliktlinie mit der Schamanin plastischer und aus ihrem überhöht mythischen Charakter gehoben, doch weist ihre Zeichnung eine starke Tradition des umgekehrten konventionellen Geschlechterbildes und der Betonung einer Widernatürlichkeit auf. In ihrer Darstellung als emotionale, aufbrausende und impulsive Frau, die durch die Institution der Ehe zunächst bezähmt werden soll, sich dieser schließlich auch fügt und dadurch zu einer emotionalen Weichheit gelangt, ist das Konzept der Hysterie präsent. Die Diskussion und Brisanz des gesellschaftlichen Umgangs mit ‚unbequemen‘ Frauen ist per se nicht bedenklich, jedoch ist der dramaturgische Bogen einer kämpferischen Frau, die nach der Erreichung ihres Ziels, sich privat in das patriarchale System fügt, nicht die Erzählung eines feministischen Empowerments, sondern die Wiederherstellung eines vermeintlichen Gleichgewichts der Geschlechter. Der Aspekt der sexuellen Gewalt wird trotz historischer Plausibilität und Motivkonvention leider nicht kontrovers diskutiert, sondern stellt vielmehr ein unangetastetes Potenzial für eine kontroverse Erzählung und politische Brisanz mit Gegenwartsbezug her.¹⁸⁷

Die Darstellung von geschlechtsspezifischer Gewalt untersuchte kürzlich die MaLisa Stiftung in einer Studie mit dem Ergebnis, dass diese vornehmlich im Zuge der TV-Krimi-Konventionen Teil des thematischen Fächers ist und selten die differenzierte Perspektive der Opfer abbildet.¹⁸⁸ Das Serien-Beispiel *Barbaren* fügt sich im erweiterten Sinne in diese Tendenz ein. Allerdings ist die Unterrepräsentanz der Opferperspektive hier durch eine Leerstelle gegeben bzw. durch eine nahezu unerzählten historischen Gegebenheit von sexueller Gewalt.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass sich die Zeichnung der Thusnelda im Netflix-Format *Barbaren* durchaus in die Rezeptionslinie mit den dramatischen Figuren der Kleist'schen *Penthesilea* und der Schiller'schen *Johanna von Orleans* einordnen kann. Die Begründung liegt hier im Rückgriff auf den Aspekt der Widernatürlichkeit, der Präsenz des Hysteriekonzeptes und der Konsolidierung eines patriarchalen sowie nationalistischen Systems. Es wird sogar das ikonische Element der körperlichen Aufopferung aufgegriffen und die Brustamputation in eine Selbstverstümmelung am Auge übersetzt, was wiederum das mythologische Motiv der

¹⁸⁷ Vgl. Ausführungen weiter oben und Interview Nolting/Scharf, S. V.

¹⁸⁸ Vgl. [malisastiftung](#) WENN WIR GEWALT GEGEN FRAUEN VERZERRT DARSTELLEN, SIND WIR TEIL DES PROBLEMS, letzter Zugriff am 20.12.2021.

germanischen Gottheit beinhaltet und auf die stereotype Überformung des Amazonenmotivs referenziert. Arne Nolting konstatiert, dass er sich mit seinen Kollegen bewusst dafür entschieden habe, auch in ihren Augen das „genreimmanente“¹⁸⁹ Motiv der Amazone zu bespielen, um „ein starkes Genregrundmuster bei Leuten, die sich potenziell für diese Art von Erzählung interessieren, zu triggern“¹⁹⁰ und verweist auf das erfolgreiche Werbemotiv der blutverschmierten einäugigen Thusnelda. Dabei haben sie eine Neuinterpretation und Abgrenzung von der „relativ unterwürfigen Figur“¹⁹¹ der Thusnelda, wie sie in Kleists Hermannsschlacht dargestellt wird, intendiert. Diese Absicht hat in der Brechung der Genre-Konvention Ausdruck gefunden, der Figur ein *Want* zu geben, das nicht auf die Geschlechterordnung zielt sowie in dem Konflikt der Anmaßung und Schuld versus des Auserwähltseins, mit dem sich die Figur selbst konfrontiert.

Das aktuelle Beispiel des Amazonenmotivs der Netflix-Serie vermengt sich mit der zur Popkultur avancierten Emanzipation durch Terrorismus, die rund um das Phänomen der RAF Einzug in mediale Darstellungen erhielt. Es werden bewusst Attraktivitätspotenziale genutzt, die in gewalttätigen Handlungen von Frauen vermutet werden. Dabei handelt die weibliche Figur der Thusnelda jedoch weitestgehend abhängig von männlichen Figuren und konstituiert sich durch diese. Außerdem ist ihr *Want* kein selbstbestimmtes Motiv, sondern zielt auf die Manifestation des Systems ab, das ihre eigene Repression bestimmt.

In Abgleich mit dem diskutierten Modell der Heldinnenreise erfüllt der Character Arc der Thusnelda die wesentlichen Stationen. Darunter sind insbesondere zu nennen, dass ihre Entwicklung als eine Frau beginnt, die sich in einer Männer dominierten Welt vermeintlich maskuline Eigenschaften angeeignet hat, um zu bestehen; sich über einen vermeintlichen Sieg in die Auseinandersetzung mit sich selbst begibt und mit ihrem Auserwähltsein und dessen Berechtigung hadert, um sich schließlich im sehr konkreten Sinne einer Schwangerschaft in eine Symbiose mit den Qualitäten von Männlichkeit und Weiblichkeit zu fügen. Dass Thusnelda sich über die Entwicklung der Geschichte in den ‚Verräter‘ Arminius verliebt, verflacht die Erzählung bzw. macht sie sogar reaktionär. Die Protagonistin bleibt nicht ‚wütend‘ um mit den Worten Margarete Stokowskis zu sprechen, sondern verlässt in den letzten Erzählminuten den Topos der *Kämpfenden Frau*. Laut Klaus Banghard bedient ihre Figurenzeichnung sogar ein völkisches Narrativ. Die blonde Amazone, die selbstlos einem Volk voransteht und dieses motiviert, sich aus seiner Unterdrückung zu befreien, ist nicht nur die Rezeptionslinie der Johanna von Orleans, in der bereits Schiller eine Übersetzung seiner aufklärerischen Auseinandersetzung mit deutsch-nationalen Bestrebungen suchte, sondern auch

¹⁸⁹ Interview Nolting/Scharf, S. XI.

¹⁹⁰ Ebd., S. XII.

¹⁹¹ Ebd., S. XI.

ein beliebtes Motiv der Nationalsozialisten gewesen.¹⁹² Die Inszenierung der sich aufopfernden Frau, galt auch im Kontext des 2. Weltkrieges als beliebtes Instrument zur Motivation sowohl der männlichen als auch der weiblichen Bevölkerung.

Zwar arbeitet *Barbaren* mit einer zentralen kämpfenden Frauenfigur und einem unkonventionellen *Want* der Figur, das nicht auf die Geschlechterordnung ausgerichtet ist, dennoch schützen diese dramaturgischen Entscheidungen nicht davor, dass dennoch eine Erneuerung einer patriarchalen Erzählordnung durch die Heldinnenfigur stattfindet.

Im Folgenden soll das Serienbeispiel nun hinsichtlich seines Umgangs mit dem Mythos analysiert werden und ein Zusammenhang mit dem Phänomen der *Retrotopie* versucht werden.

3.1.2 Eine Remythologisierung

Der Mythos um die Varuskatastrophe weist eine lange Rezeptionsgeschichte auf. Entdeckt wurde das Potenzial der Geschichtsschreibung für ein nationalstaatliches Narrativ erst mit der Wiederentdeckung der Schriften Tacitus' im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Die darin enthaltenen Informationen über das Wesen der Germanen als u.a. treu, gerechtigkeits- und freiheitsliebend lieferten zusammen mit den Beschreibungen der Befreiungskämpfe gegen Varus das Narrativ für eine Konstatierung eines germanisch nationalstaatlichen Anfangs.¹⁹³ Deutschland, das es als solches noch nicht gab und das noch bis 1806 als *Heiliges römisches Reich Deutscher Nation* ein u.a. religiös bedingter Flickenteppich aus Kleinststaaten war, erlangte durch diese Rückbesinnung auf die eigene Geschichte eine künstlich kreierte kulturelle Identitätseinheit (Vgl. auch Kapitel 2.4.1). Bis zur eigentlichen Reichsgründung 1871 und darüber hinaus diente der Mythos als Folie für Zusammengehörigkeit, kulturelle Identität und nationales Bewusstsein und wurde in zahlreichen literarischen Produkten rezipiert. Während Nachbarländer auf eine ältere Nationalgeschichte zurückblicken konnten, arbeiteten die ‚Deutschen‘ an ihrem Selbstbewusstsein und manifestierten dessen Behauptung in der Errichtung des Hermannsdenkmals¹⁹⁴ bis 1875, das vermutlich weder an der Stelle des tatsächlichen Austragungsortes der Varuskatastrophe steht noch eine realistische Abbildung des Germanenfürsten darstellt.

Im Zuge der Niederlage im 1. Weltkrieg wurde der Mythos erneuert, indem er als Erklärungsnarrativ und Begründung für eine Feindbildkreation gegen Frankreich, Polen und gegen Juden anstelle der

¹⁹² Vgl. Interview Banghard, S. IX.

¹⁹³ Vgl. Günnewig, Beatrix: Zum Germanenbild der Römer aus literarischer Perspektive, in Landesverband Lippe (Hrsg.): Mythos: 2000 Jahre Varusschlacht [Ausstellung, Lippisches Landesmuseum, 2009], Stuttgart Lippe 2009, S. 30-34. Sowie: Interview Babette Ludowici vom 11.08.2021, S. IXf.

¹⁹⁴ Die Figur des Arminius' wurde im Zuge der Nationalstaatsbewegung mit dem deutlich ‚deutscheren‘ Namen Hermann belegt.

Römer diene. Dabei stellte der Hermannmythos eine Ergänzung zur Dolchstoßlegende dar und lieferte die Erklärung dafür, dass die ‚Deutschen‘ unschlagbar seien, vorausgesetzt, sie handelten geschlossen. So wurde der Mythos im Vorfeld des Nationalsozialismus aktiviert und von Alfred Rosenberg, zu dem Zeitpunkt führender Ideologe der NSDAP, nutzbar gemacht.¹⁹⁵ Hier kann bereits von einer *Mythologisierung* im speziellen Sinne eines Propagandanarrativs gesprochen werden. Heute erlebt der Hermannmythos eine Konjunktur, die sich unter anderem im Tourismus und der Aufmerksamkeit ausdrückt, die den Externsteinen im Teutoburger Wald, dem Archäologischen Freilichtmuseums Oerlinghausen und der Hermannstatue selbst gilt. Laut Karl Banghard findet in den letzten Jahren ein Zulauf von Menschen mit rechter Gesinnung statt.¹⁹⁶ Die pilgerartigen Ausflüge zu den Kulturstätten, zu denen auch Reenactments, also szenische Nachstellungen von germanischen Kämpfen, vor Ort gehören, kann als klassisches Phänomen der *Retrotopie* gewertet werden, in deren Zentrum die verherrlichende Rückschau und die Modifikation der deutschen Geschichte zugunsten einer Konsolidierung eines Nationalstolzes steht.

Vor diesem Hintergrund wird die Netflix-Serie *Barbaren* 2020 einem weltweiten Publikum zur Verfügung gestellt. Es greift den Hermannmythos auf und behandelt ihn als realhistorisches Phänomen, indem die Autoren geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisse über die Stammesstrukturen und Kultur der Germanen sowie dem germanisch-römischen Konflikt differenziert Rechnung tragen. Die Präsenz der neueren Erkenntnisse über die Germanen erzeugt bereits ein Spannungsfeld zum Mythos, ergänzt werden sie noch auf stilistischer Ebene durch Entscheidungen für moderne Elemente wie eine deutsche Gegenwartssprache und Undercut-Frisuren sowie auf narrativer Ebene durch neue fiktionale Stränge. Neben anderen frei erfundenen Plot-Elementen, wie der Entwendung der Römerstandarte und der dramatischen Verdichtung der Beziehung von Varus und Arminius¹⁹⁷, ist es insbesondere der Character Arc der Thusneldafigur, die eine Intertextualität und Referenzialität zu älteren Narrativen herstellt und damit zusätzlich zu dem Kulturdiskurs auch das Themenfeld der Geschlechterordnung anspricht wenngleich nicht Rechnung trägt wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt wurde. Es ist also gemäß dem Modell von Matuschek ein doppelter Bezug zum Mythos aktiv, der ein Spannungsfeld und ein Vakuum für eine subjektive Wahrhaftigkeit kreiert. *Barbaren* ist somit ein modernes Beispiel für eine *Mythologisierung*, in der der alte Mythos präsent bleibt und die Gegenwart mit ihren aktuellen Konflikten und ‚Wahrheitsbehauptungen‘ dazu in Diskussion gesetzt wird, um so der Vermutung nach ein größeres Publikum anzusprechen. Zu diesen ‚Wahrheitsbehauptungen‘ gehört die

¹⁹⁵ Vgl. Benz: Handbuch des Antisemitismus: Personen, S. 694f.

¹⁹⁶ Vgl. [Karl Banghard über Schein und Sein des "Germanentums" | bpb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹⁹⁷ Der römische Ziehvater Arminius ist historisch nicht bekannt, in der Serie ist es Varus selbst.

Dramaturgie der Germanen als Underdog. Die Referenzierung auf eine realpolitische Tabuisierung von Nationalstolz in der Gegenwart kann in diesem Kontext zwar nicht nachgewiesen, aber auch nicht ausgeschlossen werden und bedeutet zumindest eine potentielle Lesart des Angebots einer Legitimationsfolie. Dieses Narrativ weist wiederum eine Verwandtschaft zum Phänomen des *Deutschen Universalismus* auf: Die Darstellung einer fehlenden Nationalität bzw. einer Einigkeit, die zur Tugend avanciert (Zusammenschluss der Stämme) ist ein ebenso überformter Nationalismus wie es in der deutschsprachigen Literatur um 1800 der Fall war.

Das Motiv der Amazone wird in der Interpretation des Serienbeispiels zu einer Alibiauseinandersetzung mit der patriarchalen Geschlechterordnung, die vergleichbar des Phänomens des *Queer Bating* ein feministisch interessiertes Publikum ebenso abholen soll wie ein konservativ-traditionalistisches. Dass in diesem Kontext Vertreter faschistischen Gedankenguts ebenso angesprochen werden können, schließt die Narration der Serie nicht aus. Zwar wird der Scheineinigkeit der Germanen Rechnung in einer differenzierten Darstellung getragen, jedoch mündet der dramaturgische Bogen der Erzählung unter Zuhilfenahme der Handlungen der Thusnelda in der Konsolidierung des Nationalstolzes und bedient damit wenngleich nicht beabsichtigt Interessen rechten Gedankenguts. Die rassistische Dynamik des Phänomens des *Otherings* ist hier in doppelter Weise aktiv: In einer wenig differenzierten Gut-Böse Gegenüberstellung von Germanen und Römern sowie in der ‚Wiedernatürlichkeit‘ der Frauenfigur. In ihrem biologischen Geschlecht weist sie bereits eine Andersartigkeit gegenüber Männern auf, die den Ausschluss aus männlichen Aktivitäten begründet und steht damit für die Repression aller Frauen. Obendrein handelt Thusnelda durch ihre kämpferischen Interessen vorgeblich ‚gegen ihre Natur‘ und wird als beängstigende Amazone zu einer Heldin verklärt, die wenig menschliche Züge aufweist.

Während man Kleists Stereotypisierung der Frauenfigur im wohlwollenden Sinne damit entschuldigen kann, dass seine Thusnelda keine Protagonistin ist, so rücken die Autoren von *Barbaren* die historische Frauenfigur ins erzählerische Zentrum, verleihen ihr aber nur wenig Mehrdimensionalität und Ambivalenz, die über das Stereotyp der emotionalen Amazonenfigur hinausgeht und eine Protagonistin zu einer komplexen Frauenfigur machen würde. *Barbaren* mythologisiert, indem es das Narrativ für ein modernes und breites Publikum modifiziert. Dabei ist das wichtigste Operationsinstrument der Serie die Zentralisierung der mit Attraktivitätsmerkmalen ausgestatteten Frauenfigur.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es *Barbaren* gelingt, sich im Deckmantel einer antiken Mythos Erzählung einer alten Schuld- und Demütigungsthematik anzunehmen, die im *Kollektiven Gedächtnis* wohl kaum von der antiken Varusschlacht, als vielmehr durch die anhaltenden Eindrücke

des 2. Weltkrieges aktiv sind. Es ist außerdem anzunehmen, dass die Dynamik der *Retrotopie* dieses Phänomen begünstigt und eine größere Bereitschaft generiert, sich auf einen antiken Erzählgegenstand einzulassen. Zudem hat das Publikum, das sich für Altgeschichte interessiert, im Zuge eines Rechtsrucks sowie der Konjunktur von Verschwörungstheorien Zuwachs erfahren.¹⁹⁸ In diese Dynamik sind auch Zuschauer:innen einzuordnen, die ihrerseits nicht zwingend eine Politisierung beflügelt, die aber in den Symbolen der weit zurückliegenden Zeit (u.a. Undercut, Felle, archaische Kämpfe) sowohl einen Nostalgie spendenden Quell, als auch ein unterkomplexes Weltbild finden. *Barbaren* bietet eine Storyworld, in der Böse und Gut noch leicht zu unterscheiden sind, die als *Re-Mythologisierung* und als eine Art Folie für Erklärungsansätze zur Herstellung von Kausalitäten und Kontinuitätslinien dient, die ein überkomplexes politisches Geschehen und dessen non-fiktionale, diverse und mediale Abbildung nicht zulässt.

Nolting und Scharf berichten von einer Verantwortungsübertragung, den die US-amerikanische Redaktion bezüglich des Rezeptionskontextes des Hermannmythos' veranlasste: „die haben uns vertraut und darauf auch immer sehr genau gehört.“¹⁹⁹ Auch wenn die Produzent:innen und Autoren mit Absichten zur differenzierten Darstellung und Abgrenzung zu völkischen Narrativen vorgegangen sind, so können sie jedoch nicht von einer Verantwortlichkeit des Formates gegenüber den Rezipient:innen sowie dem potenziellen Eingang ins *Kollektive Gedächtnis* in Form eines modifizierten nationalistischen Narrativs vollständig losgelöst werden. Es bleibt sehr fragwürdig, ob in Zeiten von *Retrotopie* und Rechtsruck die Produktion eines Unterhaltungsformates mit einem nationalistischen Narrativ ohne kritische Kontextualisierung oder storyimmanente Reflexion allein mit der Annahme einer kommerziellen Auswertbarkeit gerechtfertigt ist.

3.2 KOMPARATIVE BEISPIELE

Im Folgenden soll die Analyse des zentralen Beispiels der Serie *Barbaren* um komparative Beispiele erweitert werden, die den Eindruck der Zeichnung und des Einsatzes von historischen Frauenfiguren in aktuellen Produktionen, wenn nicht komplettieren, so doch aber anreichern können. Der Fernsehreihe *Ku'damm 56* (sowie *Ku'damm 59 und 63*) scheint deshalb ein geeignetes 2. Beispiel, da das Format hinsichtlich vieler Parameter grundlegende Unterschiedlichkeiten zu *Barbaren* aufweist und dennoch die komparatistische Schnittmenge bildet, eine Frauenfigur im historischen Setting als Gallionsfigur für eine Widerstandsbewegung zu positionieren und auf

¹⁹⁸ Vgl. [Karl Banghard über Schein und Sein des "Germanentums" | bpb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

¹⁹⁹ Vgl. Interview Nolting/Scharf, S. XIII.

produktioneller Ebene von deutschen Autor:innen entwickelt worden zu sein. So beschäftigt sich *Ku'damm* mit einem Portrait der jüngsten deutschen Geschichte und nimmt ein ganzes Ensemble von weiblichen Protagonistinnen in den Blick, unter denen die tragende Hauptfigur einen Emanzipationskonflikt auf mehreren Ebenen durchläuft: gesamtgesellschaftlich, familiär sowie ihre verinnerlichten Strukturen und Überzeugungen betreffend. Auch die Formatierung und Auswertung unterscheidet sich von dem vorangegangenen Beispiel: *Ku'damm* wurde als 3 x 3-teiliger Fernsehfilm im Auftrag des ZDFs produziert und erst im Nachhinein von Netflix lizenziert.

Im Anschluss sollen außerdem eine Auswahl weiterer prädestinierter Beispiele die erzählerische Vielfalt historischer Serien repräsentieren, auf internationale Produktionen verweisen und mit einer größeren Überblicksanalyse die Untersuchung abrunden.

3.2.1 *Ku'damm*

Ku'damm 56, *Ku'damm 59* und *Ku'damm 63* sind von der UFA produzierte Fernsehreihe, die 2016, 2018 und 2021 im ZDF jeweils als Trilogie ausgestrahlt, und später in der Mediathek bereitgestellt wurden. Inzwischen sind *Ku'damm 56* und *Ku'damm 59* auch von Netflix ins Repertoire aufgenommen. Leitende Headautorin ist Annette Hess, die neben der Idee auch die Drehbücher für die ersten beiden Trilogien verfasste, sowie in der letzten Trilogie auch als Creative Producerin beteiligt war. Annette Hess gewann mit *Ku'damm 56* den Deutschen Fernsehpreis für das Beste Buch.²⁰⁰

Inhaltlich beschäftigt sich das serielle Familiendrama mit den gesellschaftlichen Strukturen der Nachkriegszeit und begleitet drei Schwestern in der Ablösungsphase von ihrer alleinerziehenden Mutter, die im vorgeblichen Familienbetrieb einer Tanzschule auf dem titelstiftenden *Ku'damm* nicht nur ihre Töchter, sondern eine ganze Generation nach traditionellen Maßstäben zu unterrichten versucht. *Ku'damm* thematisiert tabuisierte Sexualität und spannt ein gesellschaftlich vermintes Konfliktfeld zwischen Konvention und Innovation, in dem die Protagonistin Monika, die jüngste der drei Schwestern, einer Vielzahl von Fallstricken zum Opfer fällt, um sich schließlich von Norm, Strenge und Repression zu emanzipieren.

In der Figur der ‚aufmüpfigen‘ Monika ist ein Amazonenmotiv nur rudimentär, stark modifiziert und unter dem Aspekt nachweisbar, dass sie sich nach einer Vergewaltigung systematisch organisiert, um eine Unabhängigkeit von Männern zu erreichen und zur Ausübung ihrer Sexualität keine

²⁰⁰ [Preisträger 2017](#) › [Deutscher Fernsehpreis 2021](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

romantische Beziehung sucht. Im engeren Sinne ist Monika jedoch eher dem Topos der *Kämpfenden Frau* zuzuordnen, der im Setting des Berlins der 60er Jahre sehr deutlich auf den Konflikt von Geschlecht und Ordnung verweist. Neben der Figur der Monika wird er im gesamten Ensemble gespiegelt und mit den phänomenologischen Spezifika von Nachkriegstraumata, Aufbau der DDR-Diktatur und einer Amerikanisierung verknüpft. Während sich das Format in vielerlei Hinsicht um einen Sozialrealismus bemüht, indem es keine Spannungen durch erkennbare historische Fehler erzeugt, wird andererseits der Ungehorsam der Hauptfigur nicht durch eine Backstory motiviert. In dieser Leerstelle der nicht auserzählten Sozialisation findet ein gewisses Statement Ausdruck darüber, dass menschliche Rebellion eine Natürlichkeit aufweist und keiner soziologischen Kausalität bedarf. So erzählt Hess von der Inspirationsgrundlage für ihre Hauptfigur: Statt einen Grund für den Ungehorsam zu suchen, interessiert sie vielmehr die Kraft der Lebendigkeit und wie diese trotz der gesellschaftlichen Widrigkeiten Ausdruck findet. Eben dieses Empowerment hält Hess für eine notwendige Botschaft für ein gegenwärtiges Publikum.²⁰¹

Die zugrundeliegende Dramaturgie der Entwicklung der Frauenfigur ist eine für das serielle Format erweiterte Heldinnenreise. Wobei der Beginn weniger die Assimilation von männlichen Verhaltensschemata darstellt als vielmehr das Scheitern in einer Welt, in der Lust und Impulsivität keinen spontanen Ausdruck finden dürfen. Das Vergewaltigungs- und Selbstmordmotiv, das alle drei Trilogien überspannt, wird bereits in den ersten Minuten der ersten Episode gesetzt, indem Monika von der Figur des Freddy von einem Selbstmordversuch abgehalten wird und dieser ihr in einem symbolischen Akt das Strumpfband sortiert. In der Folge scheint die Repression insbesondere durch die das System repräsentierende Mutter Erfolg zu verzeichnen und die ‚Widerspenstige‘ zu ‚bezähmen‘. Die Shakespeare'sche Erzählfigur der *Widerspenst'gen Zähmung*²⁰², bei der eine heiratsunwillige Frau durch strenge Erziehung ihres Bräutigams schließlich die gefügigste aller Frauen wird, droht sich zwar zu erfüllen – Monika scheint nach einer Vielzahl von Erniedrigungen nun die Zahme zu sein – dann wird die neue Vorbildfunktion für heranwachsende Frauen aber mit neuer Kraft gebrochen, indem Monika nun mit der Reichweite ihres intradiegetischen Fanpublikums öffentlich verlaublich, welcher Scheinheiligkeit ihr Leben unterworfen ist. Dieser Twist bedeutet nicht nur einer von vielen Plotpoints, sondern stellt den Midpoint der gesamten Erzählung in der Mitte der zweiten Trilogie dar.²⁰³ Im weiteren Verlauf findet eine fortschreitende Selbstbestimmtheit der Figur statt, die jedoch mit einem Tonalitätswechsel Richtung Melodram von romantischen sowie

²⁰¹ Vgl. Interview Annette Hess, S. Vf.

²⁰² Die Shakespeare'sche Vorlage endet mit einer ironischen Brechung, bei der die eigentliche Komödie ihre sexistische Kraft verliert, indem die weibliche Figur der Rahmenhandlung letztlich die Reglementierende und Machtvollere gegenüber der männlichen Figur ist. In der Regel wird dieser Epilog jedoch nicht publiziert: Vgl. Shakespeare, William: *Der Widerspenstigen Zähmung*, Stuttgart 2006.

²⁰³ Vgl. Ku'damm 59, 2. Episode, 65. Minute.

tragischen Handlungen dominiert wird. Die Figur der Monika rückt zugunsten des restlichen Ensembles aus ihrer zentralen Position und hat die stärksten Amplituden ihrer Heldinnenreise abgeschlossen. Dabei ist von besonderem Interesse, dass sie sich zunächst eine gewisse Wut erhält, die wie bereits erörtert wurde für eine Emanzipationsfigur wünschenswert ist. Diese Wut löst sich in Konstellation mit der Figur des Vergewaltigers Joachim Franck jedoch gänzlich auf und verklärt sich zu einer Liebe, die die Grenze von Leben und Tod übersteigt. Annette Hess begründet ihre Entscheidung damit, dass eine Entwicklung aus dem Opferstatus für die Figur der Monika nur möglich ist, indem diese zur Akteurin wird; in Hess' Augen ist die maximale Überwindung des Vergewaltigungstraumas die romantische Verbindung mit dem Täter.

Tatsächlich war eine Heirat durchaus probates Mittel, um solch eine Tat zu kompensieren und somit historisch durchaus plausibel.²⁰⁴ Die Dramaturgie der Täter-Opfer-Liebe ist dennoch problematisch, da es den unkritischen Vergleich mit der realpolitischen Praxis vor der Strafrechtsreform nahelegt, demgemäß Tatbestände bei Heirat des Vergewaltigungsopfers straffrei blieben. Auch ist die Empathieführung hier lückenhaft; zwar wird die Handlung der Figur des Joachim Franck motiviert (Ohnmacht und Minderwertigkeitskomplexe) und in seiner Emanzipationsentwicklung begleitet, aber die Begegnungen der beiden Figuren (Franck und Monika) bleibt untererzählt. Die männliche Perspektive wird mitberücksichtigt und differenziert erzählt, allerdings bleibt die Narration hier tendenziell auf auktorialer Distanz, so dass von einer Perspektivierung kaum gesprochen werden kann, was mit der Wahl der weiblichen Protagonistinnen ausreichend zu rechtfertigen ist. Schwerer wiegt jedoch, dass die Entwicklung der Protagonistin von Verständnis über Mitgefühl hin zu Liebe für die Figur des Joachim Francks, wie eine Co-Existenz mit der Pathologie des Täters wirkt und nicht wie eine Überwindung ihres Traumas. Während die erste Staffel/Trilogie einen interessanten, weil unerwarteten Bogen dahin schlägt, dass die beiden Figuren sich weiterhin aufeinander beziehen und beginnen, sich zu verstehen, verklärt die 2. Staffel die authentische historische Erzählung mit einem märchenhaft-romantischen Anstrich, der vornehmlich eine konventionelle Spannungsdramaturgie bedient, als das tatsächliche Spannungsverhältnis zum Inhalt aufrecht zu erhalten. Dabei ist die Provokation eigentlich storyimmanent, wird aber nicht mehr thematisch reflektiert. Während Monika beispielsweise vor dem übergriffigen Regisseur Moser davonläuft und ihren Schwestern gegenüber selbstbewusst die Meinung vertritt, auch ihrer Mutter den Übergriff melden zu müssen, scheint die tatsächlich vollzogene Vergewaltigung durch Joachim Franck wie vergessen zu sein, dem sie zwar emanzipiert, aber doch völlig naiv nur eine Sequenz später einen Heiratsantrag macht. Trotz der Erzählung der männlichen Not und der Kontextualisierung des Verhaltens der Figur mit ihren sozialen, repressiven Umständen, ist die Wendung von Missbrauch zu

²⁰⁴ Vgl. Interview Heying, S. VIII.

Liebe problematisch. Die Abbildung einer Heirat, die auf einer Vergewaltigung basiert, hat zwar eine historische Relevanz und Authentizität, doch ist die melodramatische Verklärung der tragischen Figur des Joachim Francks durchaus kritisierbar. Ihre Schuld wird nicht aufrechterhalten, sondern spätestens in einem selbstmitleidigen Selbstmord aufgelöst, der noch davon gesteigert wird, dass die Protagonistin ihren Wettbewerbssong für den European Song Contest ihrem verstorbenen Mann widmet und diesen wie eine Erscheinung in den Publikumsrängen visualisiert. Im Vergleich zu diesem Umgang mit Schuld und Trauma verifizieren Formate wie *Mindhunter* (s. Kapitel 3.2.2) eindrücklich, dass eine Erklärung der Täterperspektive sogar so weit reichen kann, dass diese als Opfer erkennbar werden und dennoch eine Schuld und Verantwortung aufrechterhalten werden kann.

Neben der tragischen Figur der Eva, die das Konzept der Hysterie intradiegetisch in der Plotlinie mit der Psychiatrie konkret zum Gegenstand macht, wird auch die antagonistisch aufgeladene, weibliche Figur der Caterina Schöllack mit einer lang angelegten Entwicklung begleitet, was mit Blick auf die Ergebnisse der MaLisa Stiftung im Hinblick auf den Parameter Alter mehr Diversität im Vergleich zum Durchschnitt auffächert. Dennoch ist diese Figur so gut wie ausschließlich antagonistisch gezeichnet, was einer gewissen Diskriminierung des Typus der älteren, alleinstehenden Frau nahekommt. Nichtsdestotrotz finden in dieser Figurenzeichnung interessante Nuancierungen statt: So ist die Figur trotz Erfolgsstrebens und konservativer Werte emanzipiert genug, um das Angebot eines Mannes auszuschlagen und entschlossen, lieber alleine leben zu wollen. Das zentrale Thema von Zeit bzw. Geschichte und ihrer Wiederholung bzw. Unterbrechung findet eine überdeutliche Analogie im konkret physischen Korsett der Caterina: Ihre innere starre Haltung wird von einem äußeren, konkreten Korsett abgelöst und von einem bedeutungsvollen Dialog mit dem Oberarzt pointiert, in dem es heißt, dass jede Zeit einmal vorbei sei.²⁰⁵

Mit Blick auf die Ausführungen Elizabeth und Stuart Ewens²⁰⁶ ist eine Prägung innerhalb unserer Sozialisation trotz eines erarbeiteten Reflexionslevels nicht von der Hand zu weisen. So ist auch anzunehmen, dass Annette Hess von Stereotypen geprägt ist. Ihre eigene Aussage, dass sie an allererster Stelle „aus dem Bauch herausschreibe“²⁰⁷ und sie dramaturgische Instrumente gar nicht oder nur sporadisch heranziehe, legt die Vermutung nahe, dass eine unbewusste Stereotypisierung und ggf. auch ungewollte Reproduktion von Stereotypen in die Entwicklung der Narration eingeflossen ist. Diese ergänzen sich durch die Eindrücke realer Persönlichkeiten, die Hess im

²⁰⁵ Vgl. Ku'damm 63, 3. Teil, Minute 14f.

²⁰⁶ Vgl. Ewen: Typen & Stereotype, S.11ff.

²⁰⁷ Interview Annette Hess, S. II.

Nachgang in ihren eigenen Figuren wiedererkennt und ihnen die nötige Identifikationsfläche insbesondere für ein Publikum von Zeitzeug:innen beschert.²⁰⁸

Ku'damm ist weder Sozialrealismus noch *Mythologisierung*, vielmehr handelt es sich um eine neue Mythisierung eines historischen Portraits; ein modernes Märchen, das mit den realhistorischen, patriarchalen Repressionen der späten 50er Jahre in ein Spannungsfeld gesetzt wird. Dabei ist die Narration durchaus als Gesellschaftskritik lesbar, so kommentiert die FAZ: „Die Repatriarchalisierung der westdeutschen Gesellschaft gedeiht auf dem Boden der Verdrängung des Krieges.“²⁰⁹ Die unablässige und das gesamte Ensemble durchziehende Hoffnung eines gesellschaftlichen Aufstiegs bildet den märchenhaften Charakter, der als Groschenroman-Qualität bzw. Melodram-Dramaturgie dem Werk der Serie mitunter negativ ausgelegt wird.²¹⁰ Die Bewertung als *Retrotopie* ist dennoch nicht mit einer Klarheit zu vergeben, wie es das Format *Barbaren* zulässt. *Ku'damm* verhandelt trotz narrativer Verklärung gesellschaftliche Missstände zentral und setzt komplexe Frauenfiguren in ein unlösbares und historisch plausibles Konfliktfeld. Die Komplexität ist der Schlüssel zur Dämpfung von Stereotypisierungen und gelingt durch Handlungen unabhängig von männlichen Figuren, durch die Darstellung von sexueller Selbstbestimmtheit, weiblicher Lust fern romantischer Kontexte, der Erzählung von Frauen in Führungspositionen sowie ambivalenten weiblichen Figuren, die nicht nur tugendhaft, sondern auch egoistisch und unreflektiert handeln. Ihre Bedürfnisse nach liberaler Liebe können im repressiven System einer Repatriarchalisierung jedoch nicht erfüllt werden. Gemäß der Heldinnenreise finden sie einen Zufluchtsort im Miteinander, das ohne Männer auskommt.²¹¹

3.2.2 Weitere Formate: *Bridgerton*, *Chernobyl*, *Mindhunter*

Durch die bisherigen Ausführungen kristallisiert sich immer stärker heraus, dass die erzählerischen Parameter, die in weiblichen historischen Heldinnenfiguren aktiv sind, vielfältig, komplex und sehr unterschiedlich sein können: Es lassen sich grob zwei Enden einer Skala feststellen, von denen Konvention und die Abbildung alter Ordnungen den einen maximalen Ausschlag bezeichnen und Modernität und Innovation den anderen. Zu der traditionellen Seite gehört insbesondere die Erfüllung von Sehgewohnheiten, die Reproduktion von Stereotypen und die Manifestation einer alten Geschlechterordnung. Für die Modernität im historischen Erzählen sind eine Komplexität der Figuren, die Modifikation eines bestehenden Geschlechtersystems (inhaltlich-thematisch sowie

²⁰⁸ Vgl. Interview Annette Hess, S. III.

²⁰⁹ [ZDF-Serie Ku'damm 59 in der TV-Kritik: Triumph des Kitschs](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Vgl. *Ku'damm* 63, 3. Episode, Minute 56ff.

systemisch die Figurenkonstellation betreffend) und unabgeschlossene Dramaturgien bzw. Character Arcs essenziell. Interessant und gleichzeitig wenig verwunderlich ist, dass die bisherigen Beispiele sowohl Innovations- als auch Konventionsaspekte in unterschiedlichen Gewichtungen aufweisen. Während *Barbaren* die Sehgewohnheit des Genres der Antike und des Abenteuerfilms durch viele Mittel erfüllt und sie um eine zentrale Frauenfigur – wenn nicht ihren Character Arc so zumindest die Orchestrierung des Ensembles betreffend – etwas mehr in Richtung Innovation ergänzt, nimmt *Ku'damm* die konservativere Dramaturgie und Tonalität eines Melodrams und führt sie mit komplexen Frauenfiguren mit unlösbaren Konflikten zu einer modernen historischen Erzählung.

Ähnlich verhält es sich mit weiteren seriellen Beispielen, die in ihrem Arrangement von Modernitäts- und Traditionsaspekten jeweils eine individuelle narrative DNA enthalten: Darunter weisen die Serien *Bridgerton*, *Chernobyl* und *Mindhunter* sehr unterschiedliche erzählerische Entscheidungen im Umgang mit historischem Setting oder Ereignis auf und spiegeln diese in der Zeichnung der Heldinnenfiguren.

Die Erfolgsserie *Bridgerton* wurde im Dezember 2020 auf Netflix mit einer ersten Staffel bereitgestellt, ist eine Produktion von Shondaland und basiert auf der gleichnamigen Romanreihe von Julia Quinns.²¹² In ihrem Zentrum steht die junge Debütantin Daphne Bridgerton, die im heiratsfähigen Alter den gesellschaftlichen Anstrengungen zur Heiratsvermittlung trotzt und für sich eine Liebesheirat gegenüber einer reinen Vernunftbeziehung einfordert. Um einer Verbindung gegen ihren Willen zu entkommen, taktiert sie und erweckt den Anschein mit dem unnahbaren Herzog auszugehen, um so ihren Marktwert zu erhöhen und die Aufmerksamkeit für eine ‚bessere‘ Partie zu wecken. Über ihre zum Teil amoralischen Umwege entdeckt Daphne ihre ungeahnte, eigene Sexualität und schließlich eine wahre Zuneigung zu dem Herzog. Tatsächlich stellt die fehlende sexuelle Aufklärung im Setting eines gesamtgesellschaftlichen Rausches der Heiratsvermittlung die Prämisse der Serie dar. Der Zwang zur Reife und zum Eintritt in ein verantwortungsvolles Erwachsenenalter wird mit absoluter Unwissenheit und einem verklärten Blick auf Heirat und Familiengründung kontrastiert. Während Daphne einerseits selbstbestimmt für ihre Bedürfnisse einsteht und diese auch mit weniger tugendhaften Mitteln durchzusetzen weiß, ist sie dennoch auf allen Ebenen abhängig von männlichen Figuren. Das reicht so weit, dass die Entdeckung ihrer Sexualität im ersten Schritt durch einen Impuls und eine Art Anleitung des Herzogs erfolgt und später durch diesen beim ersten gemeinsamen Sex auch unmittelbar befriedigend erfolgt. Das Ensemble wird durch eine Vielzahl an komplexen weiblichen Figuren erweitert, die das

²¹² Vgl. [Bridgerton \(TV Series 2020-\) - IMDb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

Thema mit einem Fächer an existenziellen Konflikten spiegeln: Darunter uneheliche Schwangerschaft, das Hadern mit dem eigenen Selbstwert, mit dem Erwachsenwerden selbst, ein aussichtsloser Kinderwunsch und der großen Frage danach, ob eine Liebesheirat überhaupt möglich ist. *Bridgerton* erreicht so eine Universalität, die dem historischen Setting in Verbindung mit ihren zentralen Frauenfiguren und zum Teil unlösbaren Konflikten eine Modernität verleiht. Dem gegenüber steht die nahezu märchenhaft verklärte Ästhetik der Barockkostüme und die Utopie einer zentralen Partizipation von People of Color an der Wohlstandsgesellschaft. *Bridgerton* ist eine historische Utopie, die als solche auf den ersten Blick erkannt werden kann und nicht den Anspruch einer akkuraten Historizität verfolgt.

Die 2019 veröffentlichte HBO-Mini-Serie *Chernobyl*²¹³ behandelt die Nuklearkatastrophe 1986 mit konfrontativer Drastik und recherchiertem Detailwissen. Die Dramaturgie der Serie im Katastrophengenre hangelt sich an einem Crime- und Ermittlungsstrang entlang. Der stärkste fiktionalisierende Eingriff gilt der weiblichen Hauptfigur, einer Wissenschaftlerin, die repräsentativ für mehrere realhistorische Wissenschaftlerinnen und deren Beteiligung an der Bewältigung der Katastrophe steht. Dabei weist sie eine Selbstbestimmtheit auf, die mit ihrem *Want* nicht die Konventionen von Heldinnenfiguren bedient oder ein rollenbildspezifisches Ziel verfolgt, sondern nicht weniger als die Rettung der Menschheit anstrebt. Ihre Durchsetzungskraft verbunden mit Intelligenz ist sicher nicht das einzige Beispiel für eine Darstellung der historischen Figur einer Wissenschaftlerin, dennoch ist sie in der einerseits vertiefenden Erzählung der Serie und andererseits der pointierten dramaturgischen Verdichtung durch eine einzige Figur sowie des Formats der Mini-Serie eine klare Heldinnenfigur, die moderne Werte vertritt und weitestgehend selbstbestimmt innerhalb eines patriarchalen Systems agiert.

Die US-amerikanische Serie *Mindhunter* wurde mit zwei Staffeln 2017 und 2019 von Netflix veröffentlicht. Sie basiert auf dem gleichnamigen Buch von John E. Douglas und behandelt die Entwicklungsgeschichte des psychologischen Täterprofilings, das durch ein Ensemble veranschaulicht wird, das zum Teil realhistorische Biografien von Serienmördern portraitiert.²¹⁴ Die zweite Staffel beschäftigt sich mit den Kindermorden von Atlanta. Die beiden weiblichen Nebenfiguren Dr. Wendy Carr, die als Psychologin das Profiling-Team mit ihrer Expertise erweitert und Debbie Mitford, die mit der männlichen Hauptfigur eine romantische Beziehung eingeht, werden als emanzipierte, überaus intelligente und selbstbestimmte Frauen charakterisiert. Die Besonderheit der Figuren besteht darin, dass sie wie es für historische Frauenzeichnungen eher

²¹³ Vgl. [Chernobyl \(TV Mini Series 2019\) - IMDb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

²¹⁴ Vgl. [Mindhunter \(TV Series 2017-2019\) - IMDb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

ungewöhnlich ist, mit einer sich selbst genügenden Lust gezeigt werden. Der Genuss an Sexualität und die Suche nach ihrer Individualität dient nicht dem höheren Ziel einer romantischen Beziehung oder eines Machtausbaus. Einzig ihre dezentrale Positionierung in der seriellen Erzählung bedingt, dass sie als Heldinnen eine eingeschränkte Perspektivierung erfahren und in dem insgesamt sehr männerdominierten Setting des Wirkungsfeldes des FBIs etwas weniger präsent sind als die männlichen Figuren der Serie.

Neben dem Spektrum von Innovations- und Konventionsaspekten entstehen in aktuellen historischen Serien mitunter ganz neue Qualitäten, die nicht in einer dichotomischen Aufschlüsselung konservativer oder moderner Anteile einzusortieren sind. Diese Erneuerung weist gleichermaßen Aspekte auf, die die Konvention bedienen, als auch dem Gegenwartsbezug Rechnung tragen und zu einer *Retrotopie* verschmelzen: Die beschönigende Rückschau, die einen vorhandenen Mythos in ein Spannungsfeld zu einer neuen Reflexionsebene setzt, Nostalgie mit dem Angebot eines Sehnsuchtsortes verbindet und alte Konstrukte zur Geschlechterordnung in ein Gewand moderner Erzählung steckt, sind Ausdruck des gegenwärtigen Phänomens der *Retrotopie*. In *Barbaren* ist es die Frauenfigur, die durch *Mythologisierung* und ihren nationalistischen *Want* dem Publikum einen unkritischen, geradezu verherrlichenden Blick zurück zu einer Zeit anbietet, in der Heimatstolz und Krieg die Instrumente zum Machtausbau waren und fern von Tabu und Traumata erlaubt zu sein schienen.

In *Ku'damm* findet die *Retrotopie* in einer ästhetisierenden Rückschau statt, die optischen und akustischen Oberflächen des 50/60er Jahre-Settings wie Mode und Musik betont und die psychologischen Abgründe zwar in zwischenmenschlichen Konflikten abbildet, ihnen ansonsten aber wenig Sichtbarkeit verleiht. Vielmehr werden diese zugunsten einer melodramatischen Erzählung zu einem historischen Märchen verklärt, das auch in seiner Tragik einen gewissen Abstand zum Sozialrealismus herzustellen vermag.

In *Bridgerton* wird die *Retrotopie* nicht versteckt. Der Möglichkeitsraum, der mittels einer historischen Utopie hergestellt wird, ist so deutlich sichtbar, dass darin eigene konsistente Regeln bestehen, die zusammen mit den historisch plausibleren Konflikten der jungen Frauenfiguren eine individuelle Storyworld kreieren.

In *Chernobyl* und *Mindhunter* findet eine weniger starke Verherrlichung statt. Zwar können auch diese Formate – wie womöglich alle historischen Stoffe – nicht von einer *Retrotopie* gänzlich frei gesprochen werden, jedoch werden Spannungsfeldern und Story-immanenter Kritik an historischen Ereignissen und gesellschaftlichen Phänomenen in diesen Formaten mehr Raum und Sprengkraft eingeräumt. Hier führen die Dramaturgien und Character Arcs der weiblichen Figuren zu keinen Kompromissen oder verklärten Zufluchtsorten.

4 FAZIT

Die Motivation moderner, feministischer (Film)theorien, Analysen und Studien sowie der branchenverbreiteten Bemühung um mehr Diversität²¹⁵ ist nicht mehr nur die Stärkung der weiblichen gesellschaftlichen Position und ihrer Repräsentanz in fiktionalen Formaten. Vielmehr kann dank grundlegender Fortschritte sowie der Erweiterung des feministischen Diskurses eine Inklusion von bislang in Film und Serien unterrepräsentierter gesellschaftlicher Identitäten als Bestrebung verzeichnet werden. Eine solche Entwicklung hin zur Ambition einer repräsentativen Abbildung der gesamten Diversität unserer Gesellschaft ist erfreulich und einer modernen und komplexen Narration zuträglich. Jedoch werden diese Bestrebungen nur in Ansätzen in der deutschen Film- und Serienproduktion umgesetzt. Tradierte und im *Kulturellen Gedächtnis* verankerte Narrations-Muster wie Stereotype, Topoi und Motive sowie Dramaturgien überlagern die Ambitionen und verschmelzen zum Teil mit ihnen, so dass die Innovation, die beispielsweise durch eine zentrale kämpfende Frauenfigur augenscheinlich wirkt, bei genauerer Analyse entkräftet wird. Im historischen Genre ist die Analyse vergleichsweise schwerer, da ein Authentizitätsanspruch nicht nur Rezeptionserwartung und Genrekonvention, sondern zu Teilen auch Bildungsauftrag der Sender ist.²¹⁶ Repression und Diskriminierung sind Teil der historischen Erzählung, stellen dramaturgische Prämisse und handlungstreibenden Motor dar. Dabei wird ein Bewusstsein für die fiktionale Qualität des medialen Formates und die Eigenschaft der unabdingbaren Subjektivität von Erinnerungsvorgängen und Erinnerungskultur selten weder formal unterstützt, indem beispielsweise eine Kontextualisierung mit einem Disclaimer geschaffen wird, noch inhaltlich genutzt, indem sichtbare Möglichkeitsräume geschaffen werden, die ein Spannungsverhältnis zur historischen Plausibilität wagen.²¹⁷ Diese Tendenzen können jedoch unterschiedlich bewertet werden und unterstehen den Fragen nach Stil, Geschmack, Zielgruppe sowie produktionell-wirtschaftlichen Interessen.

Die eigentliche Problematik liegt an einer anderen Stelle. Eine haltbare Kritik historischer Formate findet nicht in der Bewertung des Authentizitätsgrades und der Komplexität der Figurenzeichnung ihren Ansatzpunkt, sondern vielmehr in einer positiven Beantwortung der Frage, ob eine weibliche

²¹⁵ Eine Vielzahl von Panels und Workshops lenken gegenwärtig die Aufmerksamkeit auf das Thema Diversität in Film und Fernsehen: z.B. der Workshop „Beyond Stereotypes“ der Filmuniversität Babelsberg in Kooperation mit dem Erich Pommer Institut (Vgl. Interview Karin Heisecke, S. IV) sowie die Initiative „Vielfalt im Film“, vgl. [Talk zur Vielfalt im Film – out takes](#), letzter Zugriff 20.12.2021.

²¹⁶ [Hoffmann, Dagmar: Bildungsauftrag und Informationspflicht der Medien | bpb. bpb.de. 9. Dezember 2016.](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

²¹⁷ Diese Verallgemeinerung stützt sich nur auf die für diese Arbeit ausgewählten Beispiele, unter denen nur eins eine historische Einordnung vornimmt (NSU – Die Täter) und nur eine Serie einen sichtbaren Möglichkeitsraum kreiert (Bridgerton). Dabei könnte die Tendenz in einer breiten Studie anders ausfallen.

Frauenfigur für ein System instrumentalisiert wird, ohne dass dieser Vorgang kritisch innerhalb der Erzählung reflektiert wird. Dazu gehören auch Dramaturgien, die zwar den Versuch einer Emanzipation erzählen, aber letztlich zur Manifestation einer Struktur führt, der die Heldin ‚geläutert‘ unterliegt. Noch problematischer ist selbstverständlich die Erzählung einer Frauenfigur, die weder emanzipiert ist noch eine Bewegung außerhalb der repressiven Strukturen probiert und deren fehlende Entwicklung auch nicht thematisiert wird.

Hinter diesen Erkenntnissen liegt die Möglichkeit, ein sehr viel basaleres Spannungsfeld zu offenbaren: Der Zeichnung einer weiblichen historischen Figur liegt immer die Entscheidung zu Grunde, ob diese feministisch bzw. genderbewusst oder konservativ und gemäß alter Geschlechterordnungen erzählt werden soll. Schenkt man Margarete Stokowski Glauben, dann erfährt der Feminismus als Konzept, das weit mehr als ‚nur‘ Frauen stärken will, gesellschaftlich noch immer keine breite Anerkennung. Vielmehr lassen sich eine Vielzahl von Gegenbewegungen feststellen, die zusammengenommen eine Erneuerung antifeministischer bis hin zu misogynen Tendenzen darstellen²¹⁸, was sich u.a. in der Ablehnung von genderbewusster Sprache²¹⁹ und in unterrepräsentierten sowie stereotyp erzählten Frauenfiguren in deutschen Film und Serienformaten widerspiegelt.

Ein sensibilisierter Umgang, insbesondere mit historischen Frauenfiguren, hat deshalb eine hohe Relevanz im gesellschaftlichen Gleichberechtigungsdiskurs, da diese im besonderen Maße sowohl die erzählerische Kraft besitzen, subtil alte Ordnungen im Legitimationsdeckmantel der historischen Authentizität aufrecht zu erhalten, als auch eine Modifikation durch einen modernen Rückblick bzw. eine differenziert-kritische Auseinandersetzung ermöglichen, die Eingang in unser Gegenwartsbewusstsein und *Kollektives Gedächtnis* haben können und somit unsere Identität prägen. Dabei sind die Parameter historische Korrektheit und Authentizität zwar einerseits Bestandteil der Publikumserwartung, andererseits stets individuell gemäß der jeweiligen Dynamik eines Stoffes zu bewerten und in ihrer Ausprägung per se kein Gütesiegel. Vielmehr kann der Anspruch einer Plausibilität trotz gedehnter Interpretationsräume erneuert werden.

Die von Aleida Assmann beobachtete Qualität der differenzierten Traumaufarbeitung, der Transkulturalität und Egalität, die im Zuge der Erinnerungskonjunktur existente Alternativen zum Phänomen des *Otherings* und der *Retrotopie* bilden, scheinen in der fiktionalen Erinnerungsproduktion noch wenig genutzte Potenziale darzustellen. Dabei sind *Chernobyl* sowie *Mindhunter* zumindest hinsichtlich der kritischen Auseinandersetzung mit kulturell verankerten

²¹⁸ Vgl. z.B. Kaiser, Susanne: Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen, Berlin 2020.

²¹⁹ Vgl. bspw. Dieter Hallervorden verlautbart seine kritische Haltung über genderbewusster Sprache und organisiert sich im Verein Deutsche Sprache: [Vorstand - Verein Deutsche Sprache e. V.](#), letzter Zugriff 05.01.2022.

Traumata mutige Versuche, alternative Narrative im aufrechterhaltenen Spannungsfeld von Schuld und Trauma zu erschaffen.

Eine „wissensgestützte Überwindung einschränkender Rollenbilder“²²⁰ müsse weiter vorangetrieben werden: Karin Heisecke, Projektleitung der *MaLisa Stiftung* verweist auf die Notwendigkeit, der Auseinandersetzung eine sachliche Diskussionsgrundlage zu schaffen und somit zu entemotionalisieren. Während diese Masterarbeit exemplarisch anhand von ausgewählten Serien-Formaten Strukturen, Reproduktionsdynamiken und Wirkungsdraturgien aufzeigen konnte, ist die empirische Arbeit wie die der *MaLisa Stiftung* unerlässlich, um dem Diskurs mehr Objektivität und komparationstaugliche Fakten zu liefern.²²¹

Zweifelsohne lässt sich aus den Erkenntnissen, die diese Arbeit gewinnt, eine Handlungsempfehlung für eine vielschichtige, feministische und zukunftsweisende Figurenzeichnung innerhalb historischer Narration ableiten. Dennoch soll abschließend betont werden, dass ein Instrumentarium bzw. Praxistool, das sich daraus entwickeln ließe, nicht mit einer Schablone gleichgesetzt werden darf, die andere Geschmäcker, Sehbedürfnisse und Formatierungen ausschließt. Zwar lassen sich klare ethisch und bildungspolitisch bedenkliche Grenzen definieren, dennoch bildet sich Diversität auch in der Unterschiedlichkeit von Formatierungen fiktionaler historischer Erzählungen ab. Dazu gehören neben expandierten Möglichkeitsräumen, die deutlich erkennbar mit der Utopie spielen, auch Genres wie *Alternative History* und Formate, die mit Stereotypen arbeiten und trotz historischem Setting nur wenig Spannungsfelder mit der historischen Auseinandersetzung bieten. Letztlich kann diverses, genderbewusstes Erzählen und eine liberale Kreativbranche, die nicht rein industriell-wirtschaftlich funktioniert, nur stattfinden, wenn Pluralität auch im Herstellungsprozess und in der Förderung unterschiedlicher Formatierungen als Selbstverständlichkeit betrachtet und umgesetzt wird.²²² Das gedankliche Szenario einer programmatischen Qualitätsschablone, die einen Weg zur Herstellung historischer Frauenfiguren vorgibt, führt schnell zu einer Zensur. Dass solch diktierte, monochrome Meinungsbilder in Diktaturen und Machtmissbrauch münden, hat bereits Hannah Arendt aufgezeigt, die den Begriff der Pluralität dem Konzept des Totalitarismus gegenüberstellte.²²³

Alternativ darauf zu vertrauen, dass sich die Gesellschaft und mit ihr die Entwicklung von fiktiven Stoffen in eine feministische Richtung allein durch subjektive Einschätzungen und emotional

²²⁰ Vgl. MaLisa Stiftung: [malisa Stiftung](http://malisa-stiftung.de), letzter Zugriff am 20.12.2021.

²²¹ Vgl. Interview Karin Heisecke, S. If u. V.

²²² Eine sinnvolle Systematisierung im Umgang mit Diversität in medialen Produkten bieten inzwischen immer mehr Guidelines, darunter z.B. br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/30_2017_2/Heisecke_Goetz oder [Mediendiversität](http://mediendiversitaet.de), jeweils letzter Zugriff am 20.12.2021.

²²³ Vgl. Young-Bruehl, Elisabeth: Hannah Arendt. Leben Werk und Zeit, Frankfurt am Main, 1982, S. 207ff. und 285ff.

eingefärbte Argumente ändere, scheint wenig tröstlich. Vielmehr scheint durch Forschungsergebnisse wie die der MaLisa Stiftung belegt, dass durch faktenbasierte Diskussionen mehr Objektivität für einvernehmlichere Entscheidungen und somit mehr Handlungskompetenz entsteht. So sollen im Folgenden die wichtigsten Aspekte zusammengefasst werden, die die Zeichnung historischer Frauenfiguren – an feministischen Werten gemessen – begünstigen und sich in dieser Arbeit herauskristallisieren ließen:

Verlässliches, aber ebenso unspezifischer Garant für komplexe, moderne Erzählungen im historischen Genre ist das Maß an Reflexion über Geschlechterrollen und deren Geschichte, mit dem Stoffe entwickelt werden und das sich in diskursiven Fragestellungen im Spannungsfeld geschlechterspezifischer Machtgefälle innerhalb der Narration widerspiegelt.

Zentral und universell, das historische Genre überwindend, bleibt die erzählerische Entscheidung, dass die weibliche Figur ihre Erkenntnis aus sich selbst heraus entwickelt und somit eine unantastbare Selbstbestimmtheit erhält, Resilienz trotz aller widriger Umstände bewahren oder entwickeln kann und somit zumindest einen minimalen Handlungsspielraum innerhalb eines patriarchalen Systems erringen kann.

Neben der Zeichnung handlungsfähiger, selbstbestimmter Frauenfiguren darf die Empathieführung männlich gelesener Charaktere eine ebenso starke Aufmerksamkeit erhalten. Denn neben der Kraft, die weibliche Frauenfiguren in einer Erzählung entfalten können, sind in gleichem Maße die Zeichnungen männlicher Charaktere an der Abbildung von Geschichte beteiligt.²²⁴ So können sie entweder zu einer kritischen Auseinandersetzung mit verkrusteten Strukturen einladen oder aber mittels hartnäckiger Schablonen ihrerseits ein Stereotyp manifestieren und somit auch die Entwicklung der Frauenfiguren abwerten, wenn diese in einem System eine Emanzipation erlangen, das eindimensional dargestellt wird und wenig Herausforderungen bietet.

Das Elixier zur Zeichnung einer modernen, weiblichen Heldinnenfigur im Setting einer historischen Prämisse ist ihre Bereitschaft mit erhöhtem Risiko gegen bestehende Strukturen zu kämpfen. Sie riskiert herbe Verluste, wenn nicht gar ihr eigenes Leben. Dabei startet sie nicht furchtlos in eine Geschichte. Die Aufgabe ihrer Entwicklung ist es, ihre Angst zu überwinden und ihren Handlungsspielraum zu erweitern.²²⁵ Dass sie ihre Ziele, abhängig von der gewählten Dramaturgie, auch verfehlen kann, ist der Komplexität der Figurenzeichnung nicht abträglich. Dennoch ist es essenziell, diesen Versuch zu erzählen und Schuld und Verantwortung bzw. Täter- und Opferschaft nicht nur in dichotomen Antagonismen zu verteilen.

Die Zeichnung einer handlungsfähigen, mutigen Frauenfigur trotz einer historisch plausiblen, gesellschaftlichen Repression, ist insbesondere möglich durch:

²²⁴ Vgl. Interview Mareen Heying, S. III u. V.

²²⁵ Vgl. Interview Annette Hess, S. IV.

- a. Bestrebungen der Figuren, außerhalb des Systems zu agieren/das System zu unterwandern, Veränderung im Außen zu bewirken
- b. einen finalen, zumindest minimalen Erfolg der Figur
- c. eine generelle kritische Auseinandersetzung mit dem Machtgefälle innerhalb der Erzählung
- d. Handlungen unabhängig von männlichen Figuren
- e. Sichtbarkeit von weiblicher Lust und sexuelle Initiative von Frauenfiguren
- f. *Need* und *Want* der Figuren, das nicht auf den Erhalt des Systems ausgerichtet ist
- g. unabgeschlossene Character Arcs: Figur bleibt trotz Entwicklung ‚wütend‘
- h. keine Entschuldigungen für ihren Körper, ihre Leistungen und Handlungen
- i. männliche komplexe Figuren
- j. Erkenntnisse, die die Heldin aus sich selbst heraus entwickelt

Diese Aspekte können in ihrer bewussten Umkehrung den Figurenkonflikt ebenfalls sehr wirksam spiegeln: In der Nicht-Erfüllung emanzipatorischer Werte - indem sich die Figur beispielsweise von dem Rat einer männlichen Figur stark beeindruckt lässt oder sich aus gewissen Abhängigkeiten nicht lösen kann²²⁶ - liegt das Potenzial, glaubwürdige, fehlbare und menschliche Figuren zu erzählen, die dennoch das historische Konfliktfeld vielschichtig, wenn nicht sogar umso plastischer, reflektieren.

Im letzten Kapitel soll abschließend ein Ausblick aufgefächert werden, der sinnvolle, diese Arbeit fortsetzende Schritte vorschlägt. Darin soll sowohl das Potenzial für die dramaturgische Arbeit und die empirische Forschung angesprochen als auch Erneuerungen der Formatierung sowie der narrativen Modi von Erinnerungsproduktionen erwähnt werden, die eine modifizierte Abbildung von Geschichte versprechen.

4.1 Ausblick

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, ist die hiesige Untersuchung nur ein Ausschnitt eines großen semantischen Feldes, in dem die Perspektive männlich gelesener historischer Figuren nicht fehlen darf. In weiteren Analysen wäre es also konsequent, ein stärkeres Augenmerk auf das systemische Gefüge zu richten und zu untersuchen, welche Möglichkeitsräume

²²⁶ Vgl. Interview Florian Vey, S. X.

kreiert werden können, ohne das Feld der historischen Plausibilität und damit des dramaturgisch dankbaren Konfliktes des Geschlechterdiskurses zu verlassen. Auch könnte es lohnen, die *Heroine's Journey* noch unabhängiger vom männlichen Prinzip zu denken und zu modifizieren sowie eine innerliche Heldenreise für männliche Helden zu konzipieren, die sich ihrerseits aus repressiven patriarchalen Strukturen emanzipieren müssen.

In solch eine erweiterte Untersuchung gehört auch eine Fragestellung zur Gratwanderung von Fiktion und Dokumentation. Reality-, True-Crime und Dokufiction-Formate erfreuen sich einer zunehmenden Beliebtheit bzw. einer Renaissance. Die historiographische und audiovisuelle Aufarbeitung von Zeitzeuginnenberichten durch Formate wie beispielsweise die Netflix-Serie *Rohwedder*²²⁷ erreichen ein zunehmend größeres Publikum.

Einen spannenden, technisch-innovativen Ansatz bietet die volumetrische Aufzeichnung von Holocaust-Zeitzeug:innen Interviews: Eine VR-Experience offeriert einen immersiven und konservierten Zugang zu Inhalten des *Kommunikativen Gedächtnisses*, die in absehbarer Zeit drohen zu versiegen. Dem Regisseur des Projektes Christian Zipfel ist die narrative Gestaltung dabei sehr bewusst. Unter anderem durch eine wohlüberlegte Auswahl von Gedächtnisinhalten und Themen findet eine Fokussierung auf einen bestimmten Aspekt sowie eine Emotionalisierung und somit auch Dramaturgie bzw. Dramatisierung der Zeitzeug:innenberichte statt. Dabei ist sein Anspruch, einen pars-pro-toto-Effekt zu erreichen, d.h. eine Auswahl zu treffen, die es vermag, repräsentativ für die Dimension des Holocaust zu wirken und auf weitere Fälle zu verweisen.²²⁸ Das Projekt verweist auf das Potenzial, das eine innovative Verbindung unterschiedlicher Formate und Technologie bereithält. Damit ist eine künstliche Verlängerung des limitierten *Kommunikativen Gedächtnisses* auf immersive Weise möglich. Erinnerungsproduktion ist also nicht allein auf das *Kollektive Gedächtnis* angewiesen, vielmehr könnte in diesem, auf zukünftige Projekte verweisenden Fall von einer modifizierten Formatierung des Gedächtnisses im erweiterten Sinne der Ausführungen von José van Dijck (Vgl. Kapitel 2.32) die Rede sein. Der aufklärende und informative Anspruch steht in diesem medial-narrativen Gedächtnisprodukt über dem Unterhaltungswert, der hier vielmehr zweckdienlich wird, indem er Zugang zu den belasteten Inhalten verschafft.

Weiter wären Untersuchungen sinnvoll, die die Wirkungsmechanismen der *Retrotopie*, die über serielle Formate hinaus betrieben wird, in den Blick nehmen. Dazu wäre eine breite Auswertung historischer Formate notwendig und eine spezifische Fragestellung, die nach den Erkenntnissen dieser Arbeit die Themen *Mythologisierung*, Geschlechterrollen und Rassismus nahelegen, da diese

²²⁷ Vgl. [A Perfect Crime \(TV Mini Series 2020\) - IMDb](#), letzter Zugriff am 20.12.2021.

²²⁸ Vgl. [Dritte Klappe - Podcast für Film, Forschung und Wissenstransfer: Folge 12. Unmittelbar gegen das Vergessen: Volumetrische Zeitzeug:inneninterviews](#) sowie: [Volumetrisches Zeitzeugnis von Holocaustüberlebenden](#), jeweils letzter Zugriff 20.12.21.

wie im Beispiel *Barbaren* nachgewiesen ein spezifisches Zusammenwirken entwickeln können. Wie sehr dieses ein Einzelbeispiel ist, wäre Gegenstand einer deutlich größeren Arbeit, die die Kooperation mit Initiativen wie der *MaLisa Stiftungen* voraussetzt. Darin wäre eine qualitative Auswertung des Einsatzes von historischen Frauenfiguren, beispielsweise hinsichtlich ihrer *Wants* und *Needs*, eine sinnvolle Erweiterung zur reinen quantitativen Erhebung.

Auch wären Initiativen zur Vermittlung von Medienkompetenz hinsichtlich der untersuchten Phänomene sinnvoll, um eine bewusstere Rezeption von historischen Inhalten zu unterstützen und die gesellschaftsrelevante Dynamik von *Retrotopien* hinsichtlich potenzieller Ideologisierungen zu entkräften.

Retrotopien sind Symptom der Gegenwart. In ihnen wohnen Chance und Risiko gleichermaßen, die in der Entwicklung und Herstellung fiktionaler Produkte in besonderem Maße mit großem Bewusstsein und dem nötigen, kritischen doppelten Boden versehen sein sollten. Doch ein gegenwärtiges Bedürfnis nach der Neusortierung einer repressiven Geschlechterordnung, nach einer kritischen Distanz zu pathologisierenden Konzepten und auf negative Werte reduzierte Stereotypen sowie nach selbstbewussten und handlungsfähigen Frauenfiguren, ist keine *Retrotopie* und hat unbedingte Berechtigung in aktuelle historische Stoffe Einzug zu erhalten.

Walter Benjamin findet in der 16. These seines Aufsatzes *Über den Begriff der Geschichte* kritische Worte über den Gebrauch des Gegenwartbegriffs, der zweckdienlich zur Verstetigung der Vergangenheit einen Referenzpunkt darstellt. In diesem Sinn ist die Gegenwart „nicht Übergang ... sondern ... zum Stillstand gekommen“²²⁹. Benjamins kritische Distanz und Empfehlung scheinen sich an diesem Punkt zu überlagern, wenn er den bislang kritisierten *Historischen Materialist* als jemanden beschreibt, der der Erzählung eines ‚Es war einmal‘ trotz und die Vergangenheit nicht als bloße Erfahrung betrachtet, die in der Zeit festgeschrieben ist.²³⁰ Vor der Folie, dass auch Hannah Arendt Benjamins chiffrartigen Worte immer wieder neu rezipierte²³¹, darf abschließend die antideterministische These frei nach Walter Benjamin stehen, dass die historische Erzählung als Abbildung von Zeit nur dazu dienen sollte, „das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen“²³².

²²⁹ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 702.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Vgl. Young-Bruehl, Elisabeth: *Hannah Arendt. Leben Werk und Zeit*, Frankfurt am Main, 1982, S. 146f. und S. 236.

²³² Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 702.

BIBLIOGRAFIE

Literarische Quellen

Krimstein, Ken: *The Three Escapes of Hannah Arendt. A Tyranny of Truth*, London 2018.

Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Neunter Band, neue Ausgabe, Teil II. Die Jungfrau von Orleans*, hrsg. v. Petersen, Julius/Blumenthal, Lieselotte/Von Wiese, Benno/Seidel, Siegfried/Woesler, Winfried, Weimar 2012, S. 6-164.

Shakespeare, William: *Der Widerspenstigen Zähmung*, in: Günther, Frank (Hrsg., Übersetzer, Kommentator): *William Shakespeare. Der Widerspenstigen Zähmung. Zweisprachige Ausgabe Deutsch von Frank Günther*, München 2009.

Tacitus, Cornelius: *Germania*, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg. & Kommentator): *Cornelius Tacitus. Germania, Bibliogr. erg. Ausg.*, Stuttgart 1997.

Tacitus, Cornelius: *Annalen*, in: Heller, Erich (Hrsg.): *Tacitus, Cornelius: Annalen, Lateinisch und Deutsch*, 6. Aufl. Sammlung Tusculum, Mannheim 2010.

Von Kleist, Heinrich: *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in: Schmitt, Axel (Kommentator): *Heinrich von Kleist. Penthesilea. Ein Trauerspiel. Text und Kommentar*, Frankfurt am Main 2007, S. 7-128. Folgt der Ausgabe: Barth, Ilse-Marie/Seeba, Hinrich C. (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Band 2. Penthesilea/Das Käthchen von Heilbronn/Die Hermannsschlacht/Prinz Friedrich von Homburg. Dramen 1808-1811*, Frankfurt am Main 1987.

Forschungsliteratur

Aufsätze

Günnewig, Beatrix: *Zum Germanenbild der Römer aus literarischer Perspektive*, in: Landesverband Lippe (Hrsg.): *Mythos: 2000 Jahre Varusschlacht [Ausstellung, Lippisches Landesmuseum, 2009]*, 30-34. Stuttgart Lippe 2009.

Löwe, Matthias: *Epochenbegriff und Problemgeschichte. Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen*, in: V. Fulda, Daniel/Kerschbaumer, Sandra/Matuschek, Stefan (Hrsg.): *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen. Laboratorium Aufklärung*, Band 28, Paderborn 2015.

Matuschek, Stefan: *Mythologisieren. Der doppelte Bezug zum Mythos als literarisches Darstellungsmuster*; in: Gebert, Bent/Mayer, Uwe (Hrsg.): *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen. language & litterae*, Band 26, Berlin/Boston 2014.

Nolte, Karen: *Von dem „peinlichen Gefühl, Genitalien zu haben“, bei hysterischen Frauen um 1900. Alltagsgeschichtliche Erkundungen zur Sexualität in der Landesheilanstalt Marburg*, in: Bruns, Claudia/Walter, Tilmann (Hrsg.): *Von Lust und Schmerz. Eine Historische Anthropologie der Sexualität*, Köln/Weimar/Wien 2004.

Nolte, Karen: „...für unerfüllte Launen geht sie systematisch mit verleumderischen Reden in Publika vor“ – Lüge, Gewalt und Hysterie um 1900, in: Lettow, Susanne (Hrsg.): Öffentlichkeiten und Geschlechterverhältnisse, Königstein im Taunus 2005.

Slanička: Der Historienfilm als große Erzählung, in: Meier, Mischa/Slanička, Simona (Hrsg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln 2007.

Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Korte, Barbara/ Paletschek, Sylvia (Hrsg.): History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009.

Vannuccini, Vanna: „Sie handeln wie Männer, die ihre Kinder verlassen“, in: Von Paczensky, Susanne (Hrsg.): Frauen und Terror. Versuche, die Beteiligung von Frauen an Gewalttaten zu erklären, Hamburg 1978.

Internetquellen

Armknicht, Oliver: Barbaren – Staffel 1, FILM-REZENSIONEN.DE, 24.10.2020.
<https://www.film-rezensionen.de/2020/10/barbaren-staffel-1/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Assmann, Aleida: „Kollektives Gedächtnis“. Dossier Geschichte und Erinnerung, bpb.de, 26.08.2008.
<https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektivesgedaechtnis> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Baier, Lothar: Diekmann/Julius Schoeps: Das Wilkomirski-Syndrom; Eingebildete Erinnerungen und von der Sehnsucht Opfer zu sein, Deutschlandfunk, 05.08.2002.
<https://www.deutschlandfunk.de/diekmann-julius-schoeps-das-wilkomirski-syndrom-100.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021)

Balzer, Jens: Aleida Assmann: „Die Wiedererfindung der Nation“ Solidarität und Diversität, in: Deutschlandradio, 23.11.2020.
https://www.deutschlandfunkkultur.de/aleida-assmann-die-wiedererfindung-der-nation-solidaritaet.950.de.html?dram:article_id=487860 (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Banghard, Karl: Karl Banghard über Schein und Sein des „Germanentums“. Analyse der Bedeutung religiöser und christlicher Glaubensgrundsätze für Rechtsextreme, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 20.03.2017.
<https://www.bpb.de/mediathek/246826/karl-Banghard-ueber-schein-und-sein-des-germanentums> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Baumgarten, Poliana: "Wir sind die Nicki(s)" – wie eine Frau mit sieben Persönlichkeiten lebt, hrsg. von Ze.tt, Zeit Online, 16.04.2020.
<https://ze.tt/video-dokumentation-dissoziative-identitaetsstruktur/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Biem, Rotraud/Blum, Susanne/Holtgrewe, Ursula/Simeth, Ursula: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, in: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 7: Feminismus und Film, 1989.
https://www.mediarep.org/bitstream/handle/doc/1502/AUGENBLICK_7_6-44_Biem_Blum_ea_Feministische_Filmtheorie_.pdf?sequence=7 (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Chatzoudis, Georgios: „Historisches Denken als narrativer Prozess“, Interview mit Jörn Rüsen zum Tod von Hayden White, hrsg. von L.I.S.A.Gerda-Henkel Stiftung, 27.03.2018.
https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/hayden_white (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Cultural Appropriation (Kulturelle Aneignung), hrsg. von Ze.tt, ZEIT Online, 2021.
<https://ze.tt/cultural-appropriation-kulturelle-aneignung/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Demmelhuber, Simon: Die Heldenreise – Typologie einer Erzählung, hrsg. vom Bayerischen Rundfunk, 15.02.2016.
<https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/deutsch-und-literatur/heldenreise-mythen-100.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Der Deutsche Fernsehpreis: Preisträger 2021.
<https://www.deutscher-fernsehpreis.de/verleihung/preistraeger/preistraeger-2017/> (letzter Zugriff am 20.12.2021)

Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information (DIMDI), ICD Code, 2022.
[ICD-10-GM-2021 F44.- Dissoziative Störungen \[Konversionsstörungen\] - ICD10](#) (letzter Zugriff am 05.01.2022).

Feinman, Amanda: Emma, Little Women and the Rise of the Feminist Period Drama, AnOther, 27.02.2020.
<https://www.anothermag.com/design-living/12300/emma-little-women-feminist-period-film-autumn-de-wilde-greta-gerwig-cinema> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Garsztecki, Stefan: Analyse: Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis in Polen, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 16.9.2021.
<https://www.bpb.de/internationales/europa/polen/analysen/340325/analyse-geschichtspolitik-und-kollektives-gedaechtnis-in-polen> (letzter Zugriff am 20.12.2021)

Gaumont: BARBAREN knacken Netflix-Zuschauerrekord - Gaumont wird zweite Staffel produzieren, 20.11.2020.
<https://www.gaumont.de/barbaren-knacken-netflix-zuschauerrekord-gaumont-produziert-zweite-staff-el/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Geena Davis Institute on Gender in Media, 2021.
https://seejane.org/research-informs-empowers/?itm_term=home (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Gradinari, Irina: Feministische Filmtheorie, in: Gender Glossar / Gender Glossary, 2015.
<https://gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie> (letzter Zugriff am 20.12.2021)

Gutzeit, Angela: Zygmunt Bauman, „Retrotopia“, hrsg. vom Deutschlandfunk, 05.03.2018.
https://www.deutschlandfunk.de/zygmunt-baumanretrotopia.1310.de.html?dram:article_id=411876 (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Haag, Benjamin: Othering, in: Hyperkulturell, ein Portal für interkulturelle Kommunikation, 2021.
<https://www.hyperkulturell.de/glossar/othering/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Hartig, Peter: Talk zur Vielfalt im Film, Out Takes. Der Blog der Film- und Fernsehbranche, 15.11.2021.
<https://out-takes.de/2021/talk-zur-vielfalt-im-film/> (letzter Zugriff am 20.12.2021)

Heisecke, Karin/Götz, Maya: Wie sich das Geschlechterverhältnis im Kinderfernsehen und Vollprogramm verändern kann. Eine Ideensammlung, in: TELEVISION 30/2017/2.
https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/30_2017_2/Heisecke_Goetz.pdf (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Herbert, Ulrich: „Unsere Mütter, unsere Väter“. Nazis sind immer die anderen, hrsg. von TAZ, 21.03.2013.
<https://taz.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/!5070893/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Hildebrand, Kathleen: "Barbaren" auf Netflix. Was für ein schönes Latein, hrsg. von Süddeutsche Zeitung, 24.10.2020.
<https://www.sueddeutsche.de/medien/barbaren-netflix-serie-1.5091597> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Hoffmann, Dagmar: Bildungsauftrag und Informationspflicht der Medien, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 9.12.2016.
<https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/medienpolitik/237014/bildungsauftrag-und-informationspflicht-der-medien>, (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Hordych, Harald: ZDF-Serie über den Berliner Friedrichstadt-Palast: Tanz der Gefühle, 03.01.2022.
<https://www.sueddeutsche.de/medien/palast-friedrichstadt-palast-zdf-serie-svenja-jung-1.5499702> (letzter Zugriff am 05.01.2022).

Hupert, Heike: „KU'DAMM 59“ IM ZDF. Die Fünziger sind auch nicht mehr, was sie mal waren, hrsg. von FAZ.NET, 18.03.2018.
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/zdf-serie-ku-damm-59-in-der-tv-kritik-triumph-des-kitschs-15500131.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

INTERNATIONALER EMMY: Auszeichnung für „Unsere Mütter, unsere Väter“, hrsg. von FAZ.NET, 25.11.2014.
<https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/unsere-muetter-unsere-vaeter-gewinnen-international-emmy-in-new-york-13284787.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Jordan, Stefan: Francis Fukuyama und das „Ende der Geschichte“, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 30.5.2011.
https://docupedia.de/zg/Fukuyama_End_e_der_Geschichte (letzter Zugriff am 20.12.2021)
Wiederveröffentlichung von: Stefan Jordan, Francis Fukuyama und das „Ende der Geschichte“, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 6 (2009), H. 1, S. 159-163.

Karasek, Hellmuth: Ein deutscher Held und seine Thusnelda. SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek über die Bochumer Wiederbelebung von Kleists „Hermannsschlacht“, hrsg. von DER SPIEGEL 46/1982, 14.11.1982.
<https://www.spiegel.de/kultur/ein-deutscher-held-und-seine-thusnelda-a-c1053350-0002-0001-0000-000014355138> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Kreienbrink, Matthias: Queere Liebe in Filmen und Serien. Ist doch nur ein Kuss, hrsg. von DER SPIEGEL, 20.02.2021.
<https://www.spiegel.de/kultur/tv/ist-doch-nur-ein-kuss-a-12512acf-bf23-4568-aab6-e00dbbd1ed4d> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Koch, Judith: Que(e)ring Film: Wissenschaftliche Forschung für mehr Diversität in Film und Schauspiel, Dritte Klappe - Podcast für Film, Forschung und Wissenstransfer, 24.02.2021.
<https://podcasts.apple.com/de/podcast/dritte-klappe-podcast-f%C3%BCr-film-forschung-und-wissenstransfer/id1550126193?i=1000510424576> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Krei, Alexander: Die neue „Sisi“ bei RTL. Weniger Kitsch als erwartet, hrsg. von dwdl.de, 09.12.2021.
<https://www.dwdl.de/meinungen/85710/die-neue-sisi-bei-rtl-weniger-kitsch-als-erwartet/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Kubsch, Ron: Vom Ende der großen Erzählungen. Jean-François Lyotard und das „Das postmoderne Wissen“, Martin Bucer Seminar, 1. Jahrgang, 2004.
https://www.bucer.de/fileadmin/_migrated/tx_org/mbstexte003.pdf (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Lüdemann, Dagny, Kogelboom, Esther und Mühling, Jens: Tschernobyl 1986: Der Informations-GAU, Zeit Online, 23.04.2016.
<https://www.zeit.de/wissen/umwelt/2016-04/tschernobyl-zeitungen-1986-medien-ddr-brd-atomkraft> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

MaLisa Stiftung: „Audiovisuelle Diversität?“, 11.7.2017.
<https://malisastiftung.org/studie-audiovisuelle-diversitaet/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

MaLisa Stiftung: „ALLES SO SCHÖN BUNT HIER?“, 14.10.2020.
<http://malisastiftung.org/studie-geschlechterdarstellungen-diversitaet-streaming-und-svod-serien/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

MaLisa Stiftung: „WENN WIR GEWALT GEGEN FRAUEN VERZERRT DARSTELLEN, SIND WIR TEIL DES PROBLEMS“, 22.11.2021.
<https://malisastiftung.org/wenn-wir-gewalt-gegen-frauen-verzerrt-darstellen-sind-wir-teil-des-problems/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Mendez II, Moises: Why Queerbaiting Matters More Than Ever, hrsg. von RollingStone, 23.07.2021.
<https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/queerbaiting-lgbtq-community-1201273/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Moving History – Festival des historischen Films Potsdam e.V.
<https://www.moving-history.de/clio/festivalpreis-clio/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Niemeier, Timo: „Barbaren“. Erste deutsche historische Netflix-Serie bald verfügbar, hrsg. von dwdl.de, 23.09.2020.
<https://www.dwdl.de/nachrichten/79509/barbaren-erste-deutsche-historische-netflixserie-bald-verfuegbar/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Niemeier, Timo: „Eldorado KaDeWe“ ist stark, aber leider auch sehr verkopft, hrsg. von dwdl.de, 27.12.2021.
<https://www.dwdl.de/meinungen/85834/eldorado-kadewe-ist-stark-aber-leider-auch-sehr-verkopft/> (letzter Zugriff am 05.01.2022).

Netflix: Historiendramen, 2022.
<https://www.netflix.com/de/browse/genre/12123> (letzter Zugriff am 06.01.2022).

Rieger, Sophie Charlotte: BLOCKBUSTER-CHECK: WONDER WOMAN, Filmlöwin. Das feministische Filmmagazin, 7.6.2017.
<http://filmlöwin.de/blockbuster-check-wonder-woman/> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Rutkowski, Mandoline: Wenn Frauen im Film die hübsche, stumme Freundin bleiben, hrsg. von WELT, 07.04.2020.
<https://www.welt.de/icon/partnerschaft/article207065375/Bechdel-Test-Wenn-Frauen-im-Film-die-huebsche-stumme-Freundin-bleiben.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Sanyal, Mithu: Ken Krimstein: „Die drei Leben der Hannah Arendt“. Ekstatische Wahrheit, Deutschlandfunk, 06.01.2020.
<https://www.deutschlandfunk.de/ken-krimstein-die-drei-leben-der-hannah-arendt-ekstatische-100.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Scheiwe, Hannah: Medienexpertin zu 20 Jahren 9/11: „Filme können Leerstellen füllen“, hrsg. von RND RedaktionsNetzwerk Deutschland, 12.09.2021.
<https://www.rnd.de/medien/medienexpertin-zu-20-jahren-911-filme-koennen-leerstellen-fuellen-F2CNUZH6NZHFXGQJXD7ESD3OGU.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Schulz, Eva: Margarete Stokowski, was ist guter Sex?, Deutschland3000 – 'ne gute Stunde mit Eva Schulz, 28.01.2020.
<https://podcasts.apple.com/de/podcast/margarete-stokowski-was-ist-guter-sex/id1460129996?i=1000463979903> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Stokowski, Margarete: Nichtig? Wichtig!, S.P.O.N. – Oben und unten, hrsg. von DER SPIEGEL, 10.03.2016.
<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/feminismus-kritik-kolumne-von-margarete-stokowski-a-1081558.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Stokowski, Margarete: Gendergerechte Sprache. Wer ist hier hysterisch?, hrsg. von DER SPIEGEL, 12.03.2019.
<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/gender-debatte-wer-ist-hier-hysterisch-kolumne-a-1257414.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Thamerus, Tatjana: Confirmation Bias: Warum uns Fakten so schwer überzeugen, hrsg. vom Bayerischen Rundfunk, 07.03.2021.
<https://www.br.de/nachrichten/netzwelt/confirmation-bias-warum-uns-fakten-so-schwer-ueberzeugen,SNUD9gu> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

"Unsere Mütter, unsere Väter" in den USA, "Fünf Stunden Selbstmitleid", hrsg. von DER SPIEGEL, 15.01.2014.
<https://www.spiegel.de/kultur/kino/vernichtende-kritiken-fuer-unsere-muetter-unsere-vaeter-in-den-usa-a-943743.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Verein Deutsche Sprache e.V., 2022.
<https://vds-ev.de/verein/vorstand/> (letzter Zugriff 05.01.2022).

Wemhoff, Prof Matthias/Banghard, Karl: „Archäologen schauen ‚Barbaren‘: Eine bunte Varusschlachtplatte“, hrsg. von FAZ.NET, 29.10.2020.
<https://www.faz.net/aktuell/karrierehochschule/hoersaal/archaeologen-schauen-serie-barbaren-varusschlacht-auf-netflix-17025446.html> (letzter Zugriff am 20.12.2021).

Journalistische Artikel

Barg, Werner C.: Das Zeitalter der Frauen hat begonnen ..., in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 19. Jg., 74/2015/04, S. 82-87.

Gössler, Timo: Diversität in Männerbildern. Ein Gespräch mit Timo Gössler, in: TELEVISION, Männerbilder, 34/2021/01, S. 52-55.

Gudehus, Christian: Erinnerung als Erzählung des eigenen Lebens, Gedächtnis, Werte und die Ebene des Handelns, in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien: 16. Jg., 60/2012/02, S. 26-31.

Kottler, Jeffrey: Die Kraft des Storytellings, in: TELEVISION, Resilienz, 31/2018/11, S. 18-21.

Kramp, Leif: Fließband der Erinnerung, in: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien, 16. Jg., 60/2012/02, S. 32-37.

Merkel, Katrin: The Heroine's Journey, in: Wendepunkt, veDRA, Newsletter Nr. 36, November 2016, S. 7-10.

Zag, Roland: Heldenreise am Ende. Über die Krise eines filmischen Paradigmas und mögliche Konsequenzen, in: Wendepunkt, veDRA, Newsletter Nr. 34, Februar 2016, S. 3-5.

Lexikonartikel

Benz, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Band 3: Begriffe, Berlin [u.a.] 2010.

Benz, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Band 2: Personen L-Ze, Berlin [u.a.] 2010.

Frenzel, Elisabeth: Amazone, in: dies.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 6. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 2008, S. 11-26.

Frenzel, Elisabeth: Jungfrau von Orleans, in: dies.: Stoffe der Weltliteratur, 10. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005, S. 471-479.

Monografien

- Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie, KulturKompakt, 2592, Paderborn 2005.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Aufl. C. H. Beck Kulturwissenschaft, München 2006.
- Bauman, Zygmunt: Retrotopia. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik, Berlin 2017.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Tiedemann, Rolf u. Schweppenhäuser, Hermann: Walter Benjamin. Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band 1.2, Frankfurt am Main 1991, S. 693-704.
- Benke, Dagmar: Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige, Bergisch Gladbach 2002.
- De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau, übersetzt von Uli Aumüller und Grete Osterwald, 24. Auflage, Hamburg 2021.
- Delitz, Heike: Kollektive Identitäten. Einsichten. Themen der Soziologie, Bielefeld 2018.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse, Marburg 2014.
- Ewen, Elizabeth/ Ewen, Stuart: Typen & Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils. Aus dem Amerikanischen von Dominik Fehrmann und Ulrike Seith, Berlin 2009.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2017.
- Foljanty, Lena/Lembke, Ulrike (Hrsg.): Feministische Rechtswissenschaft. Ein Studienbuch, Baden-Baden 2012.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1974.
- Fröhlich-Gildhoff, Klaus u. Rönna-Böse, Maika: Resilienz, 5. aktualisierte Auflage, München 2019.
- Gestrich, Andreas: Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert, 3. um einen Nachtrag erweiterte Auflage, München 2013.
- Hofmann, Nico/Laue, Thomas: Mehr Haltung, bitte! Wozu uns unsere Geschichte verpflichtet, München 2018.
- Höfer, Hannes: Deutscher Universalismus, Zur mythologisierenden Konstruktion des Nationalen in der Literatur um 1800, Heidelberg 2015.
- Kaiser, Susanne: Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen, Berlin 2020.
- Kappelhoff, Hermann: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit, Berlin 2004.
- Kramp, Leif: Gedächtnismaschine Fernsehen. Bd.1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung, Berlin 2011.
- Landsberg, Alison: Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture, New York/Chichester/West Sussex 2004.
- Lerner, Gerda: Frauen finden ihre Vergangenheit. Grundlagen der Frauengeschichte, Frankfurt am Main 1995.

- Maissen, Thomas: Geschichte der frühen Neuzeit, C.H. Beck Wissen, Band 2760, München 2013.
- Christina von Braun: Nicht ich. Logik Lüge Libido, Frankfurt am Main 1994.
- Murdock, Maureen: The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness, Colorado 2020.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, in: Scheier, Claus-Artur (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Philosophische Werke in sechs Bänden, Bd. 1, Hamburg 2013.
- Nolte, Karen: Gelebte Hysterie, Frankfurt am Main 2003.
- Nonn, Christoph: Das 19. Und 20. Jahrhundert, Orientierung Geschichte, Band 2942, Paderborn 2007.
- Priester, Karin: Rassismus. Eine Sozialgeschichte, Leipzig 2003.
- Reading, Anna: Gender and Memory in Global Age, London 2016.
- Reuter, Julia: Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden, Bielefeld 2002.
- Sommer, Vivien: Mediatisierte Erinnerungen. Medienwissenschaftliche Perspektiven für eine Theoretisierung digitaler Erinnerungsprozesse, in: Döbler, Marie-Kristin/Sebald, Gert (Hrsg.): (Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse, Soziales Gedächtnis, Erinnern und Vergessen – Memory Studies, Wiesbaden 2018.
- Stokowski, Margarete: Die letzten Tage des Patriarchats, Hamburg, 2020.
- Töngi, Claudia: Geschlechterbeziehungen und Gewalt. Eine empirische Untersuchung zum Problem von Wandel und Kontinuität alltäglicher Gewalt anhand von Gerichtsakten des 19. Jahrhunderts, Bern 2002.
- Van Dijck, José: Mediated memories in the digital age, Stanford/California 2007.
- Weickmann, Dorion: Rebellion der Sinne: Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920), Frankfurt am Main, New York 1997.
- Young-Bruehl, Elisabeth: Hannah Arendt. Leben Werk und Zeit, Frankfurt am Main, 1982.

Sammelbände

- Landesverband Lippe (Hrsg.): Mythos: 2000 Jahre Varusschlacht [Ausstellung, Lippisches Landesmuseum, 2009], Stuttgart Lippe 2009.
- Meier, Mischa/Slanička, Simona (Hrsg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln 2007.

FILMOGRAFIE

- A Perfect Crime (DE 2020, 4 x 40 Minuten, Regie und Drehbuch: u.a. Georg Tschurtschenthaler).
- Barbaren (DE 2021, 6 x ca. 45 Minuten, Regie: Barbara Eder, Steve St. Leger).
- Bridgerton (US 2020-, 1. Staffel: 8 x 57-72 Minuten, Regie: u.a. Tom Verica, Drehbuch: u.a. Chris van Dusen).
- Call me by Your Name (IT/FR/USA/BR 2017, 133 Minuten, Regie: Luca Guadagnino, Drehbuch: James Ivory).
- Chernobyl (US/GB 2019, 5 x 60-72 Minuten, Regie: Johan Renck, Drehbuch: Craig Mazin).
- Eldorado KaDeWe - Jetzt ist unsere Zeit (DE 2021, 6 x 45 Minuten, Regie und Drehbuch: u.a. Julia von Heinz).
- Hannah Arendt (DE/LU/FR/IL 2012, 113min, Regie: Margarethe von Trotta, Drehbuch: Pamela Katz, Margarethe von Trotta).
- Ku'damm 56 (DE 2016, 3x 90min, Regie: Sven Bohse, Drehbuch: Annette Hess).
- Ku'damm 59 (DE 2018, 3x 90min, Regie: Sven Bohse, Drehbuch: Annette Hess).
- Ku'damm 63 (DE 2021, 3x 90min, Regie: Sabine Bernardi, Drehbuch: u.a. Marc Terjung).
- Die Frau vom Checkpoint Charly (DE 2007, Regie: Miguel Alexandre, Drehbuch: Annette Hess).
- The Men in the High Castle (US 2015-2019, 4 Staffeln á 10 x 40 Minuten, Regie: u.a. Daniel Percival, Drehbuch: u.a. Frank Spotnitz).
- Mindhunter (US 2017-19, 2 Staffeln á 9/10 x 34-73 Minuten, Regie: u.a. David Fincher, Drehbuch: u.a. John Douglas).
- NSU - Mitten in Deutschland: Die Täter - Heute ist nicht alle Tage (DE 2016, 106 Minuten, Regie: Christian Schwochow, Drehbuch: Thomas Wendrich).
- Der Palast (DE 2021, 6 x 41-47 Minuten, Regie: Uli Edel, Drehbuch: Rodica Doehnert).
- Peaky Blinders - Gangs of Birmingham (GB 2013-, 5 Staffeln á 6 x 60min, Regie: u.a. Anthony Byrne, Drehbuch: u.a. Steven Knight).
- Portrait of a Lady on Fire (FR 2019, 122 Minuten, Regie und Drehbuch: Céline Sciamma).
- Queen's Gambit (US/DE 2020, 7 x 46-68 Minuten, Regie und Drehbuch: Scott Frank).
- Sisi (DE/AT 2021, 6 x 49 Minuten, Regie: Sven Bohse, Drehbuch: u.a. Robert Krause).
- Unsere Mütter, unsere Väter (DE 2013, 3 x 90 Minuten, Regie: Philipp Kadelbach, Drehbuch: Stefan Kolditz)
- Weissensee (DE 2010-18, 4 Staffeln á 6 x 50 Minuten, Regie: Friedemann Fromm, Drehbuch: Annette Hess und F. Fromm)
- Wintermärchen (2018, 125 Minuten, Regie: Jan Bonny, Drehbuch: Jan Bonny und Jan Eichberg).

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides Statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und nur unter Zuhilfenahme der ausgewiesenen Hilfsmittel angefertigt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die im Wortlaut oder dem Sinn nach anderen gedruckten oder im Internet verfügbaren Werken entnommen sind, habe ich durch genaue Quellenangaben kenntlich gemacht.

Berlin, 06.01.2021

Liza Reichardt