

**Sammelrez: Geschichte im Film**

Stölzl, Lena: *Filmische Verortungen von Geschichte. Bewegungen des Sichtbarmachens historischer Schauplätze*. Berlin: Neofelis Verlag 2020. ISBN: 978-3-95808-253-3; 211 S.

Greiner, Rasmus: *Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2020. ISBN: 978-3-86505-264-3; 223 S.

**Rezensiert von:** Matthias Bauer, Institut für Sprache, Literatur und Medien, Europa-Universität Flensburg

Walter Benjamins Behauptung, Geschichte zerfalle in Bilder<sup>1</sup>, legt die Vermutung nahe, dass sich unser Bild von historischen Zuständen und Ereignissen aus ihren Zerfallsprodukten herstellen lasse. Zwei neue Bücher erhärten diese Annahme aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Das eine beschäftigt sich mit Dokumentar- und Essayfilmen, die entsprechende Konstruktionsakte vorführen, aber auch in Frage stellen; das andere mit Kino- und Fernseh-Spielfilmen, die ihre Zuschauer/innen, so der Titel, in *Histospheres* versetzen. Während Rasmus Greiner seine Abhandlung im Untertitel als Beitrag *Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms* ausweist, geht es Lena Stölzl in ihrer Studie *Filmische Verortungen von Geschichte um Bewegungen des Sichtbarmachens historischer Schauplätze*. Gemeinsam ist den beiden Werken der Bezug zu Raumpraktiken an der Schnittstelle von Historiographie und Szenographie. Doch während der sogenannte Geschichtsfilm ein Genre des fiktionalen Erzählens darstellt, setzen Dokumentar- und Essayfilme real existierende Erinnerungsorte, Personen der Zeitgeschichte oder Archivmaterialien und -methoden ins Bild.

Stölzls Grundgedanke ist leicht nachzuvollziehen: Wenn sich Geschichte in den Ort einschreibt, an dem sie stattfindet, muss es möglich sein, die Spur vergangener Zeiten im Raum aufzunehmen und zu verfolgen. Entsprechende Erkundungsbewegungen lassen sich filmisch dokumentieren respektive inszenieren. Dargestellt werden dann Praktiken der Vergegenwärtigung anhand von Überresten. Es geht mithin um die Remedialisierung

von Materialien, die Vergangenes bezeugen, sowie darum, untergegangene Welten mittels ihrer Ruinen zu rekonstruieren. Zu berücksichtigen ist, dass die Raumpraktiken der Ortsbegehung und Spurensuche, der Erkundung, Aneignung und Vermittlung im Essayfilm in eine reflexive Einstellung rücken. Ihre Bild-Diskurse behandeln nicht nur einen bestimmten Ausschnitt der Geschichte; sie handeln auch vom Erzählen, vom Spannungsverhältnis zwischen Historiografie und Szenografie sowie davon, wie Mythen oder Legenden mit den Mitteln der Filmkunst dekonstruiert werden.

So setzt Lee Anne Schmitt in *California Company Town* (Vereinigte Staaten von Amerika (USA) 2008) den Bildern des Verfalls, die sie an einer aufgelassenen Fertigungsstätte aufgenommen hat, die legendären Vorstellungen von Kalifornien dergestalt entgegen, dass die Fortschrittsidee der amerikanischen Moderne problematisiert wird. Was einmal Utopie war, steht den Zuschauer/innen nur noch als Ruine vor Augen. Leerstellen, die das Resultat einer Verlustgeschichte darstellen, stimulieren „Versuchsanordnungen, in denen gerade nicht die (Ab)Geschlossenheit, sondern eine Offenheit des Vergangenen in den Vordergrund rückt“ (S. 61). Das (noch) Sichtbare und das Unsichtbare – die Kontingenz der Historie – werden am und im Schauplatz der Geschichte zusammengeführt, der so zugleich das Thema, den Topos des Films, und den Erinnerungsort an einen Mythos bildet.

Noch deutlicher als Trauerarbeit erscheint *Toponimia* (Argentinien 2015) von Jonathan Perel, ein Film, der anhand von Ortsbezeichnungen die Todeslandschaft der argentinischen Militärdiktatur (1976–1983) erforscht, in der bis zu 30.000 Menschen verschwunden sind. Viele von ihnen wurden verschleppt, gefoltert und dann über dem Meer abgeworfen. Karten und Grundrisse vermitteln bei Perel zwischen Luftaufnahmen, Archivalien und unbewegten Einstellungen auf bestimmte Orte, an denen dank dieser Einstellungen – ähnlich wie beim Memory-Spiel – jene strukturelle Gemeinsamkeiten hervorgehoben werden,

<sup>1</sup> „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“ Walter Benjamin, Konvolut N, in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), ders., Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften V, Frankfurt am Main 1991, S. 570–611, hier S. 596.

die auf das kollektive Trauma der Militärdiktatur verweisen.

Von einer Internierungserfahrung handelt auch *Le Cercle de Noyés* (Belgien/Frankreich 2007). Regisseur Pierre-Yves Vandeweyer geht der Geschichte von politischen Gefangenen der 1980er-Jahre in Mauretanien nach. Während die Erzählstimme die Orte beschreibt, bevor diese sichtbar werden, wird der (vermeintlich) „glatte“ Raum der Wüste, in dem sich das Internierungslager befand, „gekerbt“, wie Stölzl erläutert. Damit greift sie eine Terminologie von Gilles Deleuze und Félix Guattari auf.<sup>2</sup> Zwischen der Stimme des Erzählers, der unsichtbar bleibt, aber das Trauma erinnert, und dem sichtbaren Schauplatz tut sich ein Abgrund auf. Die dort im Nachhinein aufgenommenen Bilder beglaubigen das Geschehen (nur) aufgrund des mündlich mitgeteilten Wissens.

Der Titel von *Revision* (Deutschland 2012; Regie Philip Scheffner) ist Programm. Neuverhandelt wird in diesem Film ein Gerichtsverfahren, das 2001 mit dem Freispruch der Angeklagten endete, die im Sommer 1992 zwei Rumänen an der deutsch-polnischen Grenze erschossen hatten. Zu diesem Zweck wurden Interviews mit den Prozessbeteiligten geführt, deren Montage sich nicht an der Chronologie der rekonstruierten Ereignisse, sondern am Ablauf der Recherche orientiert. Im Unterschied zur üblichen Methode „werden die Interviewten nicht beim Sprechen gefilmt, sondern beim Zuhören des von ihnen Gesagten“ (S. 125). Indem die Kamera immer wieder an den Tatort zurückkehrt und die Linearität der Narration zugunsten einer rekursiven Erzählweise aufgehoben wird, schreibt sich der programmatische Titel in die Performanz des Films ein. Der *Revision* dient zudem ein Gedankenspiel, das der Film in den Raum des Geschehens stellt: Was wäre passiert, wenn die Opfer nicht Rumänen, sondern Deutsche gewesen wären?

Mit *The Wave* (Belgien 2012) und *Dust Breeding* (Belgien 2013) wendet sich Stölzl abschließend zwei Filmen von Sarah Vanagt zu. Der Erste, der zusammen mit Katrin Vermeire realisiert wurde, kreist um die archäologische Raumpraktik des Ausgrabens, der Zweite um die des Abdrucks von Spuren oder Strukturen auf einer spezifischen Ober-

fläche, nämlich der Oberfläche von Bildern, die vor Gericht als Beweismittel verwendet werden. Im ersten Fall geht es darum, Ereignisse aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs an die Oberfläche zu holen und im Erdreich verdeckte Spuren sichtbar zu machen. Hingegen liegt das Problem der Evidenzialisierung im zweiten Fall darin, dass stumme Beglaubigungszeichen gleichsam in den Zeugenstand gerufen und zum Sprechen gebracht werden sollen. Einander gegenüber gestellt werden in diesem Fall abstrakt anmutende Satellitenaufnahmen von Arealen, an denen sich Kriegsverbrechen abgespielt haben, und Ansichten jener Räumlichkeiten am Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag, in denen Radovan Karadžić für diese Verbrechen zur Verantwortung gezogen wurde.

Lena Stölzl deckt mit ihrer Beispielsreihe ein repräsentatives Spektrum von Raumpraktiken ab, die jeweils Lesarten bestimmter historischer Ereignisse erzeugen – Lesarten, deren Entwicklung die Filmemacher zugleich dokumentieren und problematisieren. Stölzls konzise Analysen sind aufschlussreich, widmen sich einem – zu Unrecht – unterbelichteten Genre und überzeugen durch die Einbettung dieser Analysen in die aktuellen Theoriediskurse der Bild- und Film- wie der Raum- und Kulturwissenschaften.

Theoretisch versiert und analytisch präzise verfährt auch Rasmus Greiner. Er geht davon aus, dass Vorstellungen von Geschichte der diegetischen Welt eines Spielfilms eingeschrieben werden, noch bevor die Handlung einsetzt. Vor allem aber möchte er die These plausibel machen, dass es auf der Leinwand oder dem Bildschirm eher um die Modellierung historischer Erfahrung als um die Repräsentation von Vergangenheit geht. Sinnlich vergegenwärtigt werde eine Histosphäre in dem Bewusstsein, dass weder Filmemacher/innen noch Zuschauer/innen im Nachhinein etwas am Verlauf und Ergebnis der Realgeschichte ändern könnten. Unter der Voraussetzung jedoch, dass dieses Wissen für die Dauer der Filmwahrnehmung suspendiert werde, erfolge eine Überführung ab-

<sup>2</sup> Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, 1440 – Das Glatte und das Gekerbte, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hrsg.), Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 434–446.

gelaufener Zeitläufte in einen Möglichkeitsraum, was das Aufzeigen und Durchspielen alternativer oder gar kontrafaktischer Entwicklungen erlaube. Filmspezifisch sei dabei im Gegensatz zum historischen Roman der Erfahrungsmodus – ein Argument, mit dem Greiner an Vivian Sobchacks Phänomenologie der Film-Erfahrung anknüpft<sup>3</sup>: Die synästhetische Wahrnehmung der diegetischen Welt, die den gesamten Zuschauerkörper affiziert, erzeuge präreflexiv ein In-dieser-Welt-Sein. Diese ästhetische Differenzqualität der Immersion erlaubt zwar nur eine graduelle Absetzung filmisch modellierter Histosphären von anderen Heterotopien. Dennoch kann Greiner an den drei zentralen Beispielen – Helmut Käutners *Himmel ohne Sterne* (Bundesrepublik Deutschland 1959), Jutta Brückners *Hungerjahre* (Bundesrepublik Deutschland 1980) und dem TV-Dreiteiler *KU'DAMM '56* (Deutschland 2016) – anschaulich darlegen, dass es weniger die Faktentreue dieser Spielfilme als die quasi leibhaftige Durchdringung ihres homogenen und konsistenten Zeichen-Kosmos ist, die aus der Histosphäre einen eigenständigen Modus des historischen Denkens macht.

Entscheidend für die Überzeugungskraft dieser Sichtweise ist, dass Greiner die phänomenologische Theorie der Filmwahrnehmung nicht gegen die semiologische Analyse der diegetischen Welt ausspielt. Vielmehr hebt er zum Beispiel an der Verwendung von Archivmaterial sowohl dessen Verweiskarakter auf eine bestimmte historische Epoche als auch, im Anschluss an Jaimie Baron<sup>4</sup>, das Gefühl der unmittelbaren Präsenz von Geschichte hervor, das solches Material evozieren kann. Einerseits geht es also um Vermittlungsakte, die man – was Greiner nicht tut – mit Nelson Goodmans Verfahren der Exemplifikation<sup>5</sup> erklären könnte, da das Archivmaterial genau die Eigenschaften besitzt, die es ausstellt. Andererseits steigert seine Verwendung das Authentizitätsempfinden der Zuschauer/innen beim Eintauchen in die Vergangenheitssphäre, die eben nicht nur sichtbar und hörbar, sondern spürbar gemacht wird. Paradox formuliert: Das Authentizitätsempfinden bzw. der Eindruck unmittelbaren Miterlebens historischer Zustände und Abläufe ist zwar durch Zeichen vermittelt, so dass sich

die Zuschauer/innen dieser Vermittlung in einer reflexiven Einstellung auf die Inszenierung bewusst werden können. Solange aber die Zeichen als somatische Markierungen erlebt werden, wird es dem quasi leibhaftigen Erleben zugerechnet und als Präsenzerfahrung verbucht. Das Fehlen haptischer, olfaktorischer und gustatorischer Sinneseindrücke trübt diese Wahrnehmung einer Histosphäre kaum.

Für Sobchack und die anderen Vertreter/innen der Film-Phänomenologie – Greiner beruft sich insbesondere auf Anke Zechner<sup>6</sup> und Thomas Morsch<sup>7</sup> – liegt die Pointe ihrer Konzeption nicht nur darin, dass die Einstellungen und Bewegungen der Kamera im Wechselspiel mit der räumlichen Konfiguration von Klängen bei den Zuschauer/innen den perceptiven Eindruck eines In-der-diegetischen-Welt-Seins verursachen. Denn dieser Eindruck ist für sie an ein Wahrnehmungssubjekt gebunden, dessen Genese nachhaltig durch audiovisuelle Erfahrungen geprägt wurde. Insofern die Mediensozialisation heutzutage einen wesentlichen Faktor der Subjektgenese ausmacht, kommt es daher im Film-Erlebnis zu einer Remediation dieser Erfahrungen – dergestalt, dass sie die Histosphäre beglaubigen. Ein einfaches Beispiel stellt die Wiederbegegnung mit Film-Erlebnissen aus der Kindheit oder Jugend erwachsener Zuschauer/innen dar, die aufgrund ihrer Anmutungsqualität mit dem Gefühl verbunden sind, in eben jene Zeit zurückversetzt zu werden, in der diese Erlebnisse das eigene Empfinden imprägniert haben.

Greiner versucht das Resultat solcher Rückkopplungen mit Walter Benjamins Begriff des „Schocks“<sup>8</sup>, Frank R. Andersmits Konzept der

<sup>3</sup> Vgl. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, sowie Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004.

<sup>4</sup> Vgl. Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London 2014.

<sup>5</sup> Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1995, S. 59–61.

<sup>6</sup> Vgl. Anke Zechner, *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Frankfurt am Main 2013.

<sup>7</sup> Vgl. Thomas Morsch, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011.

<sup>8</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Bau-*

„Überrumpelung“<sup>9</sup> und Roland Barthes Terminus des „punctum“<sup>10</sup> verständlich zu machen. Stets geht es um ein Element der Wahrnehmung, das wie ein Pfeil aus dem Zusammenhang hervorschießt, also um ein Moment des Betroffenseins, das – ähnlich der Idee des (dynamisch) Erhabenen bei Pseudo-Longinus, Burke und Kant – nicht als vom Subjekt ausgehende Emotion, sondern als ein Affiziertwerden erlebt wird, das dem Subjekt zustößt. Indem dieses Resonanzphänomen, das zunächst einmal nur ein Augenblickserlebnis sein kann, wiederholt und verdichtet wird, stellt sich jene Anmutungsqualität der diegetischen Welt ein, die sie als eine Sphäre erscheinen lässt, in die das wahrnehmende Subjekt mit seinem Körper eingebettet wird. Die Eigenart der Histosphäre liegt, so gesehen, darin, dass die Zuschauer/innen iterativ durch Momente affiziert werden, die einem bestimmten historischen Zeitraum zugeschrieben werden.

Produktionsästhetisch gwendet kann man dann mit Greiner von einem Übergang von der Mise-en-scène zur Mise-en-histoire sprechen, um den zugleich diskursiven und performativen Charakter dieses Prozesses zu unterstreichen: „Die Mise-en-histoire referenzialisiert die aus den audiovisuellen Figuren des Films geformte Welt im populären Geschichtsbewusstsein und verknüpft sie reziprok mit den individuellen Geschichtsvorstellungen der Zuschauer.“ (S. 114) Sie ist damit ein Produkt der Interaktion von Film und Zuschauer/innen, von Zeichensetzung und Zeichendeutung. Dem medialen Angebot einer Erlebnisperspektive von Vergangenheit entspricht der temporale Zuschnitt der phänomenalen, zugleich inkarnierten und explorativen Erschließung der diegetischen Welt, in die sich die Zuschauer/innen versetzt fühlen. In diesem Sinne verstärken sich die Formen der audiovisuellen Präsentation und der raumzeitlichen Erfahrung von Welt, die kein Spezifikum der Filmwahrnehmung darstellt. Es kommt zu einer effektiven Wechselwirkung zwischen dem historischen Wissen, über das die Zuschauer/innen verfügen, und jener Anmutungsqualität der diegetischen Welt, die als ihre Gestimmtheit erfasst wird.

In den Blick gerät damit in der Termi-

nologie von Paul Ricœur, die Greiner verwendet, die Schnittstelle von Konfiguration und Refiguration.<sup>11</sup> Bestätigt wird damit auch für den Begriff der Histosphäre, was Gernot Böhme am Begriff der Atmosphäre herausgestrichen hat<sup>12</sup>: Dass sie zugleich als Teil des „Außen“ und als Teil des „Innen“ erlebt, weder ausschließlich dem umgebenden Raum noch dem eigenen Gespür zugeschrieben wird; dass sie zwar an der aus vielen Elementen zusammengesetzten (konfigurierten) Gestalt des Films hängt, aber nur dann realisiert wird, wenn diese Gestalt empathisch wahrgenommen und mit einem spezifischen Bedeutungsgehalt versehen, also refiguriert wird. Entscheidend bleibt, dass sich die Refiguration im Zeichen des Wissens vollzieht, über das die Zuschauer/innen verfügen.

Greiner folgt bei diesem Schluss einer Interviewäußerung des Regisseurs Fred van der Kooijs in Elisabeth Blums Videoprojekt *Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff* (Schweiz 2010): „Von zentraler Bedeutung für den Geschichtsfilm ist van der Kooijs Annahme, dass die Kenntnis darüber, was in einem Raum einmal geschehen ist, entscheidend für dessen Atmosphäre ist.“ (S. 131) Er kann daher auch die einschlägige Formulierung vom „atmosphärischen Erscheinen“ übernehmen, die von Martin Seel stammt.<sup>13</sup> Dieses „atmosphärische Erscheinen“ löst zweifellos einen anderen Wahrnehmungs- und Deutungsakt aus als eine historiografische Darstellung, auch wenn die Grenzen fließend und die Unterschiede zwischen einer literarischen und einer filmischen Vergegenwärtigung hinsichtlich ihrer immersiven Wirkung vielleicht doch nur graduell sind.

delaire / Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), ders., Abhandlungen, Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt am Main 1999, S. 605–654 und S. 47–508.

<sup>9</sup> Vgl. Frank R. Andersmit, *Die historische Erfahrung*, Berlin 2012, S. 20–21.

<sup>10</sup> Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 2016, S. 34.

<sup>11</sup> Vgl. Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Band I: *Zeit und historische Erzählung*, München 2007, S. 90–122.

<sup>12</sup> Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013.

<sup>13</sup> Vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.

Wenn Greiner über den Beitrag von Lichtempfindlichkeit, Kontrast und Körnung, von Sepia-Tönen oder Geräuschkulissen zum „atmosphärischen Empfinden“ spricht, benennt er filmische Mittel, die keine direkte Entsprechung in den nicht audiovisuellen Künsten haben. Und dennoch verfügen diese Künste ihrerseits ebenfalls über Mittel, um die Atmosphäre einer vergangenen, untergegangenen Welt zu beschwören. Es ist schwer auszumachen, wo genau die Grenzlinie zwischen dem physischen Versetzt-Werden in eine Histosphäre, das Filmzuschauer/innen widerfährt, und dem imaginären Sich-Versetzen in eine historisch gewordene Zeit verläuft, die mit den Mitteln der Literatur evoziert wird. Denn die Einbildungskraft überlagert nicht nur das Erinnerungsvermögen, sondern eben auch die Raumwahrnehmung. Bela Balázs' euphorische Beschreibung des Film-Erlebnisses<sup>14</sup>, die Greiner zitiert – „Ich sehe nichts von außen. Ich sehe alles so, wie die handelnden Personen es sehen müssen“ (S. 138) – kann einer fantasiebegabten Leserschaft auch durch einen multiperspektivisch fokalisierten Erzähltext vermittelt werden – ganz abgesehen davon, dass die *Mise-en-histoire*, so wie sie Greiner erläutert, einen Referenzialisierungsakt darstellt, ohne den auch Geschichtsromane nicht auskommen.

Gilt für die phänomenale Eigenart des Geschichtsfilm in besonderem Maße: „Ästhetische Erfahrung, imaginative Empathie und historische Erfahrung verschmelzen auf diese Weise zu einem körperlich-kognitiven Gesamterlebnis“ (S. 151), wird man doch zugestehen können, dass jenes Gesamterlebnis, das Geschichtsromane dank ihrer szenografischen Qualitäten ermöglichen, kein rein intellektuelles darstellt. Es ist ebenfalls durch somatische Markierungen grundiert, die durch den Text aufgerufen werden. Gerade weil Greiner die phänomenologische, leibzentrierte Filmwahrnehmung nicht als Gegenmodell zu einer pragmatisch orientierten Zeichentheorie begreift und die Histosphäre als Resultat einer Ko-Produktion zwischen der *Mise-en-scène*, die eine Leistung der Filmemacher/innen darstellt, und der *Mise-en-histoire* konzipiert, die im Wesentlichen eine Leistung der Zuschauer/innen ist, kann sein Beschreibungs- und Erklärungsmodell

auch für solche Geschichtsdarstellungen heuristisch fruchtbar gemacht werden, die nicht audiovisueller Natur sind. Jedenfalls heißt es bei ihm: „Während [...] Immersion und empathische Einfühlung vor allem somatische Aspekte der Filmerfahrung adressieren, basiert die *Mise-en-histoire* in erster Linie auf konstruktivistisch-semiotischen Zusammenhängen. Ein Bindeglied zwischen diesen beiden Dimensionen der Histosphäre bildet das Verhältnis von Körper und Gedächtnis.“ (S. 158–159) Dieses Verhältnis muss man sich als ein plastisches denken – als ein Verhältnis mithin, das eben deshalb durch verschiedene Medien in unterschiedlicher Weise moduliert werden kann, weil es in jedem Wahrnehmungs- und Erinnerungsakt wirksam ist.

Was aber ist dann das genuin Neue an der filmisch erzeugten Histosphäre? Für Greiner ergibt sich dieses Neue aus der Verschränkung von Sobchacks Konzept der inkarnierten Wahrnehmung mit Alison Landsbergs Begriff des „Prosthetic Memory“<sup>15</sup>, demzufolge das menschliche Gedächtnis Erinnerungen umfassen kann, die nicht auf persönlichen Erfahrungen beruhen. Landsberg hatte dies an Spielfilmen aus dem Science-Fiction-Genre wie *Blade Runner* (USA 1982), *Total Recall* (USA 1990) oder *Strange Days* (USA 1995) veranschaulicht. Dort treten Figuren mit Gedächtnisimplantaten auf den Plan. Greiner siedelt diese Implantate nun im zeitgenössischen Geschichtsbewusstsein an: „Als Erinnerungen an filmisch erzeugte historische Erfahrungen stellen prosthetic memories somit eine neue Form der Geschichtsaneignung dar.“ (S. 203) In dieser Behauptung kulminiert sowohl die geschichts- und kulturwissenschaftliche Relevanz seiner lesenswerten Untersuchung als auch die Authentifizierungsstrategie jener Filme, die eine gleichsam leibhaftige Vergegenwärtigung vergangener Erfahrungsräume anstreben.

HistLit 2021-1-107 / Matthias Bauer über Stölzl, Lena: *Filmische Verortungen von Ge-*

<sup>14</sup> Vgl. Béla Balázs, *Zur Kunstphilosophie des Films*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1988, S. 201–223, hier S. 212.

<sup>15</sup> Vgl. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

---

*schichte. Bewegungen des Sichtbarmachens historischer Schauplätze.* Berlin 2020, in: H-Soz-Kult 16.02.2021.

HistLit 2021-1-107 / Matthias Bauer über Greiner, Rasmus: *Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms.* Berlin 2020, in: H-Soz-Kult 16.02.2021.