

# 1 Einleitung

## 1.1 Problemstellung und Relevanz

Die Inszenierung von Kindern bzw. der Kindheit gilt seit Beginn der Filmgeschichte, neben Liebe und Tod, als universelles filmisches Motiv (vgl. Henzler, Pauleit 2017: 7). Auch in Werken über die NS-Zeit spielt dies eine tragende Rolle:

Es ist das Motiv der Errettung des Kindes, das dem DEFA-Lagerfilm NACKT UNTER WÖLFEN zu einem glücklichen Ende verhilft; es sind die harmonisierenden Worte der Anne Frank, die als Voice-over in DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK weiterlebt; es ist das rotgewandte Mädchen aus SCHINDLERS LISTE, das aus dem Kapitalisten einen Lebensretter macht; es ist der kleine Giosue in DAS LEBEN IST SCHÖN, der das ‚KZ-Spiel‘ gewinnt und am Ende jubeln kann. (Schultz 2012a: 358; Herv. i. O.)

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zirkulieren zunehmend bekannte Bilder von Kindern im kollektiven Gedächtnis, wie das des Mädchens im roten Mantel, des Jungen mit den erhobenen Händen aus dem Warschauer Ghetto oder der aus dem Viehwaggon schauenden Settela Steinbach.<sup>1</sup> Das berühmteste filmische Kind<sup>2</sup> ist sicherlich Anne Frank, deren Tagebuch durch die wiederholte mediale Bearbeitung – mit einem Fokus auf die darin beschriebene anhaltende Menschlichkeit unter widrigen Umständen – zu einem überwältigenden Symbol für die Shoah<sup>3</sup> und den Nationalsozialismus geworden

---

<sup>1</sup> Das Foto der damals neunjährigen Sinteza Anna Maria (Settela) Steinbach, das aus Filmaufnahmen im Lager Westerbork vom 19. Mai 1944 stammt, wurde lange Zeit als Symbolbild für die Deportation der (niederländischen) Juden und Jüdinnen verwendet. Erst der Journalist Aad Wagenaar fand Mitte der 1990er Jahre heraus, dass das abgebildete Mädchen keineswegs jüdischer Herkunft war (vgl. Wagenaar 1995).

<sup>2</sup> Die entsprechenden Terminologien – Kind, Kindheit, filmisches Kind usw. – werden in den Folgekapiteln noch ausführlicher behandelt.

<sup>3</sup> Der Begriff ‚Holocaust‘ hat sich durch die amerikanische Serie HOLOCAUST (1978, R: Marvin J. Chomsky) weit verbreitet und besitzt seit jeher eine kulturelle Einschreibung durch popularisierte Darstellungen. Er ist zwar als Terminus für diese Arbeit geeignet, allerdings haftet ihm die Konnotation eines ‚Brandopfers‘ bzw. eines religiösen Selbstopfers an. Als Alternative wird der Begriff ‚Shoah‘ verwendet, der in der jüdischen Tradition so viel wie ‚großes Unglück‘ oder ‚Katastrophe‘ bedeutet (vgl.

ist.<sup>4</sup> Vor allem die US-amerikanische Erstverfilmung von George Stevens aus dem Jahre 1959 – *THE DIARY OF ANNE FRANK*<sup>5</sup> – rückte das Interesse an ihrem Schicksal sowie einer Auseinandersetzung mit der Shoah in Gesellschaft und Film in den Fokus.<sup>6</sup> Doch obschon seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs Kinder und deren Kindheiten die erinnerungskulturelle Geschichte an die NS-Zeit durchziehen, blieb eine übergreifende Analyse in Bezug auf die NS- und unmittelbare Nachkriegszeit bisher aus.<sup>7</sup> Dokumentarische und literarische Zeugnisse von Kindern – sowohl auf der Opfer- als auch auf der Täterseite – fanden über Jahrzehnte hinweg kaum Eingang ins kollektive Gedächtnis oder die wissenschaftliche Forschung. Lediglich Einzelschicksale, wie die oben genannten, wurden im medialen erinnerungskulturellen Kontext universalisiert und „zum Akt gegen das allgemeine Vergessen“ (Frübis 2009: 361) stilisiert. Diese Marginalisierung überrascht insofern, als dass in der Literaturwissenschaft bereits zahlreiche narrative und ästhetische Formen des Geschichtenerzählens und Erinnerns von oder mit Kindern herausgearbeitet wurden.<sup>8</sup> Wie Literaturwissenschaftler Sven Kramer jedoch richtig anmerkt, unterscheiden sich Bilder von Büchern dadurch, dass sie „ohne Übersetzung konsumierbar“ (vgl. Kramer 2003: 9) sind. Er fordert daher ein, dass „die visuelle Überlieferung der Shoah in ihrer internationalen Dimension begriffen werden“ (ebd.) muss. Vorrangig die audiovisuellen Bearbeitungen finden allerdings – trotz des ‚medialen Booms‘ des Themas Gedächtnis und

---

Köhr 2012: 9; Heil 2002a: 100 f.; Heil 2002b: 214 f.). Der Begriff des ‚Genozids‘ bezieht sich hingegen generell auf die Verfolgung und Vernichtung von Völkergruppen. Weiterführende Diskussionen um die Begriffsverwendung finden sich u. a. in: Münz 2004: 154–164; Ebbrecht 2011: 25; Thiele 2001: 15–19; Weber 2013: 26 f.

<sup>4</sup> Die zur Botschaft Anne Franks erklärte Aussage, an das Gute im Menschen zu glauben, „ist zu einem stehenden Topos geworden“ (Loewy 1998: 21) und repräsentiert Werte wie Humanität und Toleranz. Dies macht sie als Figur universell einsetzbar (vgl. Ebbrecht 2011: 296).

<sup>5</sup> Aus Gründen der Vereinheitlichung werden Filmtitel stets in der Originalsprache zitiert. Eine Aufschlüsselung ins Deutsche oder ggf. Englische – wenn Filme nicht ins Deutsche synchronisiert wurden – erfolgt im Filmverzeichnis am Ende dieser Arbeit. Bei der Landeszugehörigkeit der Filmproduktionen wird die Kurzform ‚BRD‘ nur für die (westdeutschen) Filme bis 1989 verwendet; für das vereinte Deutschland wird ab 1990 das Kürzel ‚D‘ eingesetzt. Deutsche Filme zwischen 1946 und 1949 aus den britischen, US-amerikanischen oder französischen Besatzungszonen werden mit ‚Westdeutschland‘, die aus der sowjetischen Besatzungszone mit ‚Ostdeutschland‘ markiert.

<sup>6</sup> Erste Spielfilme nach Kriegsende behandeln zunächst die Kriegskindergeneration, z. B. in *GERMANIA ANNO ZERO* (I, F, Westdeutschland 1948, R: Roberto Rossellini), auch Aufnahmen befreiter Kinder aus dem KZ werden filmisch gezeigt (z. B. in *THE DEATH MILLS* (USA, Westdeutschland 1945, R: Hans Burger, Billy Wilder)).

<sup>7</sup> Genreübergreifende Analysen des Motivs ‚Kind‘ finden bisher vorwiegend anhand von US-amerikanischen Filmen ohne Bezug zur NS-Zeit statt (vgl. Stewen 2011: 11).

<sup>8</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.

Erinnerung, der weitreichende und umfassende historische Forschungen über die NS-Zeit angestoßen hat (vgl. Paul 2010: 29 f.) – bislang noch zu wenig Beachtung. Dabei ist für die Nachgeborenen der dritten Generation die NS-Zeit längst zu einem Ereignis geworden, das über die Massenmedien vermittelt wird (vgl. Köppen 2007: 286). Eine kritische und wissenschaftliche Medienanalyse, die die medialen Strategien reflektiert, ist durch die Dynamik der Erinnerungskultur sowie die beständige Produktion und Rezeption von Filmen in diesem Bereich besonders wichtig – nicht zuletzt auch in Hinblick auf die Transformation von medial vermittelten Glaubwürdigkeitskriterien (vgl. von Keitz, Weber 2013: 10 f.) und der Darstellung von Geschichte.

## 1.2 Erkenntnisinteresse

Bei filmisch dargestellten Kindern ergeben sich in dieser Hinsicht zudem noch weitere Besonderheiten: Wie die Literaturwissenschaft bereits herausgestellt hat, verarbeiten Kinder historische Ereignisse anders als Erwachsene. Die Filmwissenschaft ergänzt – wenngleich häufig recht allgemein gehalten –, dass Kinder in (Nach-)Kriegsfilmen das meistgenutzte Symbol für verschiedene Opfergruppen repräsentieren, da sie ein standardisiertes Bedeutungsreservoir bedienen und meist als Seismografen für den Zustand der Gesellschaft eingesetzt werden (vgl. Henzler 2018a). Sie können über ihren Alltag, ihr Spiel und ihre Wahrnehmung ungewohnte Zugänge zu historischer Geschichte bzw. zeitgenössischer Lebensrealität im Film schaffen (vgl. Henzler 2018b: 214). Ihnen wohnt somit das Potenzial inne, andere kulturelle und historische Kontexte sowie ästhetische Formationen und Motive innerhalb der Filme über die NS-Zeit aufzugreifen und dadurch andere Perspektiven auf die filmische Erinnerungskultur eröffnen zu können.

Die generellen Leitfragen des Dissertationsvorhabens lassen sich deshalb wie folgt zusammenfassen: Welche Motive und Ästhetiken treten durch den Einsatz eines Kindes in Filmen über die NS-Zeit hervor? Sind diese in der Lage, charakteristische Aspekte von Geschichte und Erinnerung zu betonen und gegebenenfalls sogar Transformationen<sup>9</sup> in der filmischen Erinnerungskultur aufzuzeigen?

---

<sup>9</sup> Als ein Beispiel wären u. a. die zahlreichen Anne-Frank-Verfilmungen zu nennen, die im Laufe der Zeit jeweils andere Gesichtspunkte beleuchten.

### 1.3 Aufbau der Arbeit und Zielsetzung

Ausgehend von der Fragestellung dieser Arbeit ergibt sich folgender Aufbau: Im ersten Teil führen die Kapitel 2, 3 und 4 die Begriffe und Konzepte Erinnerungskultur, Kind und Kindheit ein, um diese voneinander abzugrenzen und deren Problematiken sowie den Forschungsstand aufzuzeigen. Kapitel 5 nähert sich diesen verschiedenen Terminologien weiter an, um sie miteinander zu verknüpfen und in Kapitel 6 mit einer entsprechenden Methodik für den Analyseteil fruchtbar zu machen. Der zweite Teil bildet mit Kapitel 7 bis 12 den Kern dieser Arbeit: Hier soll mittels der Analyse des Materials geklärt werden, welchen Beitrag filmisch dargestellte Kinder – die explizit oder implizit darüber ‚mitentscheiden‘, was und wie erinnert werden soll und folglich entsprechende Funktionen für das kulturelle und kollektive Gedächtnis übernehmen – innerhalb der filmischen Erinnerungskultur leistet. Es wird untersucht, welche Geschichtsbilder mit und in den Filmen durch sie geprägt werden, welche Ästhetiken sich dabei einschreiben und wie sich dies in der filmischen Erinnerungskultur verorten lässt. Im Vordergrund der Betrachtung steht die Frage, wie anhand der Inszenierung des Kindes erinnert wird und welche Verfahren der ästhetischen Darstellung von Geschichte in diesem Zusammenhang angewandt werden. Der Analysepart führt hierzu zunächst kurz in den Forschungskorpus ein und konzentriert sich danach auf familiäre sowie spezifische Kind-Kind- bzw. Erwachsenen-Kind-Konstellationen und deren Funktionen, die diese gegenüber dem *Cinematic Child* sowie den präsentierten historischen Ereignissen einnehmen. Darüber hinaus wird untersucht, inwiefern die Darstellung des spezifischen Leids des *Cinematic Child* sowie kindliche Welten und Motive als Strategien der affektiven Erfahrbarmachung von Geschichte fungieren.

Die Auswahlkriterien für das Korpus dieser Arbeit sind wie folgt festgelegt: Der Fokus der Analyse liegt erstens auf fiktionalen audiovisuellen Formaten des Kinos und Fernsehens<sup>10</sup> europäischer und US-amerikanischer Herkunft<sup>11</sup> bis

<sup>10</sup> Fernsehproduktionen besitzen, neben Kinofilmen, „qua Medium einen hohen Verbreitungsgrad und [haben] damit Einfluss auf unser sogenanntes kollektives Bildgedächtnis [...] – also auf den in einer Gesellschaft mehrheitlich bekannten Bilderfundus“ (Schultz 2012a: 6 f.).

<sup>11</sup> Nach ersten Recherchen ist erkennbar, dass häufig Koproduktionen zwischen den USA und europäischen Ländern stattfinden. Zudem kamen entscheidende Anstöße für die mediale Auseinandersetzung mit der NS-Zeit wesentlich aus den USA und diese beeinflussten wiederum europäische Produktionen (vgl. Bösch 2010a: 420). Die Bedeutung der Shoah reicht zwar über die europäischen Grenzen hinaus, dennoch bestehen vor allem im sogenannten ‚Gedächtnisraum Europa‘ Tendenzen zur Universalisierung (vgl. Ebbrecht 2011: 314; 318).

zum Jahr 2020.<sup>12</sup> Innerhalb der Produktionen wurde zweitens darauf geachtet, dass mindestens eine für die Handlung essenzielle Darstellung eines Kindes erfolgt,<sup>13</sup> das nicht älter als 16 Jahre alt ist<sup>14</sup> und drittens der Film die NS-Zeit selbst oder deren unmittelbare Auswirkung nach Kriegsende aufgreift. Diesen Vorgaben entsprechen sowohl klassische paradigmatische Beispiele – wie z. B. die zahlreichen Anne-Frank-Verfilmungen, wie *DIE BRÜCKE* (BRD 1959, R: Bernhard Wicki), *NACKT UNTER WÖLFEN* (DDR 1963, R: Frank Beyer) oder *AU REVOIR LES ENFANTS* (F, BRD, I 1987, R: Louis Malle) – als auch neuere Verfilmungen wie *THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS* (USA, GB 2008, R: Mark Herman) oder das Remake *NACKT UNTER WÖLFEN* (D 2015, R: Philipp Kadelbach). Bei der Auswahl der Filme spielt es keine Rolle, ob die Perspektive der Opfer des Genozids oder die der Kriegskinder thematisiert wird und ob sich die Filme auf reale Ereignisse beziehen oder nicht. Die Analyse weist – insbesondere aufgrund fehlender Materialbeschaffung oder des mangelnden Sprachzugangs – Lücken innerhalb des ost-, süd- und nordeuropäischen Raums auf. Für den deutschsprachigen, US-amerikanischen sowie westeuropäischen Raum lässt sich hingegen eine annähernde Vollständigkeit des Materials feststellen. Die Menge des Materials erweist sich als Vorteil, da Motive, die durch den filmischen Einsatz eines Kindes innerhalb der ästhetischen Darstellung von Geschichte hervortreten, herausgearbeitet und mit einzelnen, vertiefenden Analysen unterstrichen werden können. Das zentrale Anliegen der Arbeit ist die – teils chronologische – Rekonstruktion auftauchender kindlicher Schlüsselbilder und -narrative, um ihren Stellenwert als filmisch-erinnerungskulturelle Kategorie zu untersuchen und so einen Beitrag zur medienwissenschaftlichen Gedächtnisforschung über die NS-Zeit zu leisten.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Produktionen ab 2020 können aufgrund des Bearbeitungszeitraums dieser Arbeit nicht mehr oder lediglich marginal berücksichtigt werden.

<sup>13</sup> Ein bekanntes Beispiel wäre das Mädchen im roten Mantel in *SCHINDLER'S LIST*, das ein für die Handlung essenzielles Kind im Film darstellt, obschon es ohne jeglichen Text in nur zwei Szenen erscheint.

<sup>14</sup> Unter diese Altersgrenze fallen z. T. noch die in der NS-Zeit eingezogenen Flakhelfer\*innen sowie der Volkssturm, jedoch nicht mehr die regulären Frontsoldaten\*innen. Hierdurch kann der Fokus bei der Analyse auf den Zeitabschnitt der eigentlichen Kindheit gelegt werden.

<sup>15</sup> Grundsätzlich soll innerhalb des Dissertationsvorhabens keine medienpädagogische Beurteilung oder Überprüfung der dargestellten Historie stattfinden. Zudem geht es in dieser Arbeit nicht darum, kollektive Traumata der Realität herauszuarbeiten oder gar das Leid verschiedener Opfergruppen einander gleichzusetzen, sondern das filmisch dargestellte Kind innerhalb der Erinnerungskultur als Phänomen zu erschließen.

**TEIL I**

**TERMINOLOGIE  
UND METHODIK**

## 2 Erinnerungskultur: Rekapitulation der Forschungsgeschichte

Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex der Erinnerungskultur geht einher mit einer verwirrenden Vielzahl von Begriffen und Konzepten, „deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede keinesfalls klar sind“ (Erll 2017: 4). Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich Theoretiker\*innen mit den Themen Gedächtnis und Erinnerung. Sie heben u. a. die vorsymbolischen (Bergson 1896/2015) und visuellen Qualitäten von Erinnerungen (Kracauer 1990; Benjamin 1991a: 445) sowie deren Bildhaftigkeit hervor (Freud 1999; Warburg 1927/2020; Halbwachs 1985; Benjamin 1991b).<sup>16</sup> Obschon die mit der Erinnerungskultur verbundenen Begriffe Gedächtnis und Erinnerung mittlerweile als Schlüsselkategorien der Geistes- und Sozialwissenschaften gelten, werden sie noch häufig für epistemologische Modelle verwendet, die je nach Perspektive völlig unterschiedliche Sachverhalte beschreiben. Die Gedächtnis-Thematik umfasst somit die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Diskurse, kulturellen Symbolsysteme und wissenschaftlichsten Zweige (vgl. Erll 2011: 1–3).<sup>17</sup> Der Begriff vereint zum einen, zum anderen erfordert er gleichfalls einen Dialog (vgl. Erll 2017: 2). Die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung bilden den Kern der Gedächtnistheorien, die sich seit den 1920er Jahren entwickelt haben (vgl. ebd.: 6) und durch welche sich der Begriff der Erinnerungskultur überhaupt erst etablierten konnte. Die heutige Forschung speist sich hauptsächlich aus zwei Traditionssträngen: erstens dem Ansatz von Maurice Halbwachs und seinen soziologischen Studien zur *mémoire collective*

---

<sup>16</sup> Diese „Ansätze stehen auch in einer bewussten oder unbewussten Wechselwirkung zu den damals noch relativ neuen Medienformen Fotografie und Film, mit deren Verbreitung intensive Theoretisierungen des kollektiven Gedächtnisses initiiert wurden“ (Gradinari 2020a: 36 f.). So weist z. B. Heike Klippel nach, „dass das Kino in seiner Ästhetik und apparativen Beschaffenheit diskursiv zur Grundlage von Gedächtnistheorien um 1900 wurde, ohne dass darauf explizit Bezug genommen wurde (Klippel 1997, 2014, S. 21–36). Auch die aktuell in der Kulturwissenschaft diskutierte neurowissenschaftliche Erinnerungstheorie [...] weist Parallelen zu filmischen Repräsentationslogiken auf“ (Gradinari 2020a: 37).

<sup>17</sup> Die Begriffe Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen hängen auf individueller wie auf kollektiver Ebene eng miteinander zusammen: „Über die Disziplinen hinweg besteht weitgehend Einigkeit, dass Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur zu konzipieren ist. Gedächtnis ist allerdings unbeobachtbar. Allein aus der Untersuchung konkreter, in ganz bestimmten soziokulturellen Kontexten situierter Erinnerungsakte lassen sich Hypothesen über seine Beschaffenheit und Funktionsweisen ableiten“ (Erll 2017: 6).

und zweitens aus Aby Warburgs kulturhistorischer Beschäftigung mit einem europäischen Bildgedächtnis (vgl. ebd.: 11).

## 2.1 Die Konzepte des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs, Aby Warburg und Pierre Nora

Der französische Soziologe Maurice Halbwachs, ein Schüler von Henri Bergson und Émile Durkheim, ist der erste, der sich mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Gedächtnisses auseinandersetzt. Er weist auf die Verbindung zwischen Gedächtnis und sozialen Gruppen hin, wobei er strikt zwischen dem sozialen Konstrukt des kollektiven Gedächtnisses und der Geschichtsschreibung unterscheidet (vgl. Burke 1991: 290). Halbwachs geht der Frage nach, was lebendige Menschen als Gruppe zusammenhält. Die Erinnerungen erweisen sich für ihn dabei als Stabilisator (vgl. Halbwachs 1985: 2). Um seine Vorstellung eines kollektiven Gedächtnisses einzuführen, protokolliert Halbwachs seine Spaziergänge durch London (vgl. ebd.: 2 f.) und spielt damit auf den sozialen Rahmen an, durch den das Gedächtnis geprägt ist. Wird dieser Rahmen verlassen, ändert sich unter Umständen die Erinnerung (vgl. ebd.: 25). Mit Halbwachs lassen sich demzufolge zwei zentrale Eigenheiten des kollektiven Gedächtnisses ausmachen: erstens der soziale Rahmen des individuellen Gedächtnisses, in dem sich persönliche, individuelle Erinnerungen implizit oder explizit auf eine soziale Gruppe beziehen; zweitens die soziale Auswahl von Erinnerungen und ihrer Tradierung, wobei die Auswahl des für die eigene Gemeinschaft als wichtig Erachteten durch die Gesellschaft bzw. das jeweilige Kollektiv stattfindet (vgl. u. a. Assmann 1999: 37). Verschiedene individuelle Erinnerungen tragen zu diesem kollektiven Gedächtnis bei.<sup>18</sup> Halbwachs vereint hiermit implizit zwei grundlegende Konzepte des kollektiven Gedächtnisses, in dem er neben dem individuellen Gedächtnis eine Form des Gedächtnisses definiert, das sich raum- und zeitübergreifend auf Ereignisse, Erlebnisse oder auch Wissensbestände fokussiert, die für eine Gruppe bzw. ein Kollektiv relevant sind (vgl. Halbwachs 1985: 72 f.). Mit dem Herausstellen der sozialen Bedingtheit der Erinnerung richtet sich Halbwachs gegen zeitgenössische Gedächtnistheorien, z. B. von Henri Bergson und Sigmund Freud, die „Erinnerung als einen rein individuellen Vorgang verstehen“ (Ertl 2017: 11 f.). Wenngleich Halbwachs' Theorie, nach der jede noch so persönliche Erinnerung eine kollektive Erinnerung – eine *mémoire collective* – darstellt, heftigen Widerspruch hervorruft, knüpfen nachfolgende theoretische Entwürfe an sein Konzept an. Dies liegt u. a. daran,

---

<sup>18</sup> Das kollektive Gedächtnis ist darum auch nicht mit dem historischen Gedächtnis identisch, das möglichst objektiv Fakten zusammenträgt.



dass Halbwachs als Erster drei maßgebliche Richtungen der Forschung zum kollektiven Gedächtnis beschreibt: erstens die soziale Bedingtheit der individuellen Erinnerung, zweitens die verschiedenen Formen und Funktionen der jeweiligen generational ausgebildeten Gedächtnisse und schließlich drittens eine Ausweitung des Begriffs der *mémoire collective* sowie des damit einhergehenden Bereichs der kulturellen Überlieferung und Traditionsbildung (vgl. ebd.: 12). Neben Halbwachs greift auch der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg in den 1920er Jahren die Konzeption des kollektiven Gedächtnisses auf. Anders als Halbwachs, der die soziopsychologische Gedächtnistheorie inauguriert und die Gesellschaft ins Zentrum rückt, hebt Warburg die kulturologische Seite hervor und stützt sich primär auf Bildbeobachtungen (vgl. Cornelißen 2012: 4). Warburgs Theorie fußt auf dem Beobachten der Wiederkehr antiker Formen, die er nicht so sehr als Ergebnis einer bewussten Aneignung der Antike durch Künstler\*innen späterer Epochen ansieht, sondern sie auf die erinnerungsauslösende Kraft kultureller Symbole zurückführt (vgl. Erll 2017: 16). Als zentrales Medium des Kollektivgedächtnisses hebt Warburg somit nicht die mündliche Rede, sondern das potenziell lange Zeiten überdauernde und weite Räume durchquerende Kunstwerk hervor (vgl. ebd.: 18). Er unterstreicht die materiale Dimension der Kultur, wobei er die ausdrucksstarke und eng mit unbewussten, psychischen Prozessen verbundene visuelle Kultur in einem sehr weiten, medien- und disziplinübergreifenden Sinne in den Vordergrund stellt (vgl. ebd.). Sowohl das Konzept von Halbwachs als auch das von Warburg heben hervor, „dass Kultur und ihre Überlieferung Produkte menschlicher Tätigkeit sind“ (ebd.). Die Ansätze von Halbwachs und Warburg – wenngleich in sich selbst grundlegend verschieden – legen mit ihren systematischen Untersuchungen die Grundpfeiler für die weitere Beschäftigung der modernen Kulturwissenschaften mit dem Phänomen des kollektiven Gedächtnisses (vgl. ebd.: 11).

Das Gedächtnis-Thema in der kulturhistorischen Forschung wird erst in den 1980er Jahren wieder dezidiert aufgegriffen (vgl. ebd.), u. a. von Pierre Nora. Der französische Historiker Nora entwirft – aufbauend auf der von Halbwachs betonten Trennung von Geschichte und Gedächtnis – das Konzept der *lieux de mémoire*, in welchem er Gedächtnis und Geschichte nicht als Synonyme, sondern als Gegensätze begreift, die sich wechselseitig beleben (vgl. Nora 1990: 26). Sein Ansatz zielt auf Fragen der nationalen Identität und Prozesse der Herausbildung von sogenannten Gedächtnisorten, die eine Schlüsselstellung bei der Entwicklung einer nationalen Erinnerungskultur innehaben (vgl. ebd.: 17). Hierbei versteht Nora unter diesen sogenannten *lieux de mémoire* nicht nur Orte im geografischen Sinne, Denkmäler oder Gebäude, sondern z. B. auch historische Personen, Kunstwerke, Bücher, Lieder: „Kurz, alle kulturellen Phänomene, die eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der gegenwärtigen nationalen Identität herstellen“

(Lüdeker 2012: 73). Ereignisse der Geschichte durchlaufen nach Nora einen Prozess der Abstraktion und der nationalen Zuschreibung, bei dem das kollektive Gedächtnis die Erinnerung an diese Ereignisse transformiert, so dass sie sich auf die Bedürfnisse der Gegenwart ausrichten. Noras Konzept erweist sich auch als international einflussreich und wird in den 1990er Jahren u. a. von der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann und ihrem Ehemann, dem Ägyptologen Jan Assmann, argumentativ weiterentwickelt.<sup>19</sup>

## 2.2 Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses nach Jan und Aleida Assmann

Jan Assmann geht im Rekurs auf Halbwachs davon aus, dass Erinnerungen ein wichtiger Bestandteil der konnektiven Struktur einer Kultur<sup>20</sup> sind, da sie durch die Wiederholung von für die Gemeinschaft wichtigen Ereignissen den inneren Zusammenhalt dieser Gemeinschaft stärken (vgl. Assmann 2000: 16 f.). Er unterscheidet zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis – beides Formen eines kollektiven Gedächtnisses, das als Oberbegriff fungiert (vgl. ebd.: 45).<sup>21</sup> Das kommunikative Gedächtnis ist an konkrete lebendige Erinnerungsträger\*innen gebunden und umfasst Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen (vgl. ebd.: 50). Allerdings reicht die persönlich verbürgte und kommunizierte Erinnerung nur drei bis vier Generationen zurück (vgl. ebd.). Für Jan Assmann setzt deshalb die Herausbildung eines kulturellen Gedächtnisses mit dem Verschwinden von Zeitzeugen\*innen\*innen ein, d. h. drei bis vier Generationen nach dem ursprünglichen Ereignis. Bei der Überführung des kommunikativen in ein kulturelles Gedächtnis lässt sich eine Verschiebung der Erinnerungsarbeit von alltagsnaher Kommunikation hin zu einem Expertendiskurs beobachten, der an entsprechend ausgebildete Spezialisten\*innen delegiert wird, die die Rituale kultureller Erinnerung organisieren (vgl. ebd.: 53). Das kulturelle Gedächtnis stützt sich auf andere Modi des Vergangenheitsbezugs von gesellschaftlich prägenden Erinnerungen, wozu auch die verschiedenen Formen

---

<sup>19</sup> Noras Konzept wird u. a. von den Historikern Étienne François und Hagen Schulze aufgegriffen und weiterentwickelt. Der Ansatz von Hagen und François zielt – wie bei Nora – vor allem auf Fragen der nationalen Identität und die Prozesse der Herausbildung der *Lieux de Mémoire*, die laut ihnen als Erinnerungsorte eine Schlüsselstellung bei der Entwicklung einer nationalen Erinnerungskultur haben. Sie versuchen, Noras Konzept auf den deutschen Fall zu übertragen (vgl. François, Schulze 2001: 17).

<sup>20</sup> Assmann meint mit ‚konnektiver Struktur der Kultur‘ den inneren Zusammenhalt einer Kultur, der durch einen symbolischen Austausch entsteht (vgl. Assmann 2000: 16 f.).

<sup>21</sup> Diese begriffliche Trennung zweier Register des kollektiven Gedächtnisses ist zentrale Voraussetzung für das Konzept von Jan Assmann (vgl. Erll 2017: 24).

der Mediatisierung der ursprünglichen Ereignisse gehören sowie die verschiedenen Medienrituale der Erinnerung (vgl. Erll 2008: 156). Nach dem Verschwinden von Zeitzeugen\*innen können Erinnerungen nur noch in einer Form des kulturellen Gedächtnisses weiterexistieren. Die Vergangenheit wird absolut und bekommt – dort, wo es keine wissenschaftlich fundierten Formen des kulturellen Gedächtnisses gibt – mythischen Charakter (vgl. Assmann 2000: 56). Das Bewahren der Erinnerungen geschieht über die Weitergabe von symbolisch aufgeladenen Ritualen. Diese weisen einen hohen Grad an Formatiertheit auf, folgen den Anforderungen einer zeremoniellen Kommunikation und sind entsprechend durch ihre Form kodiert (vgl. ebd.). Das kulturelle Gedächtnis wird schlussendlich in das kollektive Gedächtnis überführt (vgl. Assmann 1999: 13; vgl. Ebbrecht 2011: 38).<sup>22</sup>

Aleida Assmann entwickelt das Modell ihres Ehemannes weiter und grenzt sich noch deutlicher von anderen Autoren\*innen ab. So unterscheidet sie – in Auseinandersetzung mit Nietzsche, Halbwachs und Nora – zwischen einem Speicher- und einem Funktionsgedächtnis, wobei sie weniger die Differenz zwischen beiden betont, sondern deren Komplementarität (vgl. Assmann 1999: 133 f.); Das ‚bewohnte‘ Funktionsgedächtnis ist mit Trägern\*innen verbunden – einer Gruppe, Institution oder einem Individuum mit eigenem Wertesystem und Verhaltenscodex – und schlägt so eine Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es verfährt selektiv und „vermittelt Werte, aus denen sich ein Identitätsprofil und Handlungsnormen ergeben“ (ebd.: 133). Das ‚unbewohnte‘ Speichergedächtnis hingegen ist losgelöst von spezifischen Trägern\*innen, trennt Vergangenheit von Gegenwart und Zukunft ab und ermittelt Wahrheit, ohne eine Wertung oder Normung vorzunehmen (vgl. ebd.: 134). Hierdurch können die kollektiven Erinnerungen als narrative Formen in das Funktionsgedächtnis überführt und somit innerhalb von Diskursen kommunizierbar gemacht werden (vgl. Lüdeker 2012: 59). Der wechselseitige Bezug zwischen mündlicher Kommunikation und Medien wird in diesem Modell greifbar, wenngleich es als mechanistisches Modell stark an die klassische Mnemotechnik erinnert (vgl. Vatter 2009: 33).

Die Assmanns führen in den 1990er Jahren zudem den Begriff der Erinnerungskultur ein, der sich als wegweisend für die Weiterentwicklung diverser Konzepte und Theorien erweist. Jan Assmann begreift die Erinnerungskultur als „die Einhaltung einer sozialen Verpflichtung“ (Assmann 2000: 30) sowie als ein „universales Phänomen“ (ebd.). Aleida Assmann äußert später, nach der Einführung und einem ‚Boom‘ des Begriffs, ihr Unbehagen über die heutige Begriffsverwendung und verweist darauf, dass Gedenken immer Wissen brauche und Erinnerungskultur sich nicht auf oberflächliche Rituale und

<sup>22</sup> Ein ausführlicherer Vergleich zwischen dem kommunikativem und kulturellem Gedächtnis findet sich in Assmann 2000: 56.

Betroffenheit beschränken lasse (vgl. Assmann 2020: 31). Sie schlägt deshalb drei zentrale Bedeutungen vor: Erstens fasst sie Erinnerungskultur als unspezifischen Sammelbegriff auf, „der sich auf die *Pluralisierung und Intensivierung der Zugänge zur Vergangenheit* bezieht“ (ebd.: 32; Herv. i. O.). Zweitens bezieht sich eine Bedeutung der Erinnerungskultur auf „*die Aneignung der Vergangenheit durch eine Gruppe*“ (ebd.; Herv. i. O.), die über Erinnerungskulturen ihre Identität stärken, ihre Werte bestätigen und ihr Selbstbewusstsein sowie ihre Handlungsfähigkeit stützen würden (vgl. ebd.).<sup>23</sup> Als dritte Bedeutung führt Aleida Assmann Erinnerungskultur als „ethische Erinnerungskultur“ (ebd.), d. h. als „die kritische Auseinandersetzung mit Staats- und Gesellschaftsverbrechen“ (ebd.: 33), an.

Die Assmanns legen mit ihrem Begriff des kulturellen Gedächtnisses sowie dem der Erinnerungskultur in der Gesamtheit ein überzeugendes Konzept vor, das – wie es auch Astrid Erll akzentuiert – „im deutschsprachigen Raum das wirkungsvollste und im internationalen Vergleich das am besten ausgearbeitete ist“ (Erll 2017: 11).<sup>24</sup> Aufbauend auf dem Konzept der Assmanns und dem Begriff der Erinnerungskultur entwickelt die Professorin für Anglophone Literatures und Kulturen die Idee eines kulturellen Gedächtnisses weiter und arbeitet den Bezug zwischen kollektiver Erinnerung, Erinnerungskultur und Medien heraus.<sup>25</sup>

## 2.3 Die Weiterentwicklung der Gedächtniskonzepte durch Astrid Erll

Erlls Weiterentwicklung liegt in erster Linie ein generalisierter Begriff von ‚kollektivem Gedächtnis‘ zugrunde, der verschiedene Phänomene bezeichnet (vgl. Erll 2017: 5): Sie grenzt sich von Halbwachs und Nora ab, indem sie den Begriff des kollektiven Gedächtnisses weiter fasst und nicht als Gegensatz zur

---

<sup>23</sup> Mit dieser zweiten Bedeutung steht Aleida Assmann im Einklang mit ihrem Mann Jan Assmann.

<sup>24</sup> „Zentrales Verdienst der Theorie des kulturellen Gedächtnisses ist es, die Verbindung von Kultur und Gedächtnis systematisch, begrifflich differenziert und theoretisch fundiert aufgezeigt zu haben [...]. Vor allem durch die Akzentuierung des Zusammenhangs von kultureller Erinnerung, kollektiver Identitätsbildung und politischer Legitimierung macht die Assmann'sche Theorie Phänomene beschreibbar, auf die die Kulturwissenschaften seit den 1980er Jahren verstärkt ihr Augenmerk richten“ (Erll 2017: 24).

<sup>25</sup> Auch der Sozialpsychologe Harald Welzer verweist in seinen Schriften auf die Rolle der Medien in verschiedenen anderen Systemen des kollektiven Gedächtnisses (vgl. Welzer 2002). Welzers Annahme beruht darauf, dass das Gedächtnis ästhetisch organisiert und Geschichte ohne Bilder nicht denkbar ist (vgl. Paul 2006: 13).

historischen Geschichte oder gar als wertebesetzt begreift (vgl. ebd.: 98). Sie versteht das kollektive Gedächtnis als „Oberbegriff“ (ebd.), der „alle möglichen Ausprägungen des Verhältnisses von Kultur und Gedächtnis (von neuronalen Netzwerken bis hin zur ‚Tradition‘) vereint“ (ebd.) und folglich alle organischen, medialen und sozialen Prozesse umfasst (vgl. ebd.). Bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenheit und Gegenwart erlangen diese Prozesse ihre soziokulturelle sowie kontextuelle Bedeutung und manifestieren sich in den jeweiligen Erinnerungskulturen (vgl. ebd.). Der Begriff ‚Erinnerungskulturen‘ (statt ‚Gedächtniskulturen‘) deutet nach Erll darauf hin, dass „das wissenschaftliche Konstrukt ‚kollektives Gedächtnis‘ erst in seiner Aktualisierung durch einzelne kollektive Erinnerungsakte tatsächlich beobachtbar und kulturwissenschaftlich analysierbar wird“ (Erll 2008: 176). Die Verwendung des Plurals – Erinnerungskulturen – verweist auf „die Vielfalt und historisch-kulturelle Variabilität von Erinnerungspraktiken und -konzepten“ (Erll 2017: 32). Weiterführend benennt Erll die zwei Kernmerkmale des Erinnerns: den Gegenwartsbezug und den konstruktiven Charakter. Dies unterstreicht die Tatsache, dass Erinnerungen

[...] keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität [sind]. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. [...] Vergangenheitsversionen ändern sich mit jedem Abruf, gemäß den veränderten Gegenwarten. (ebd.)

Nach Erll orientieren sich individuelle und kollektive Erinnerung sowie die erinnerungskulturwissenschaftliche Forschung immer an den Bedürfnissen der Gegenwart (vgl. ebd.: 6 f.). Erinnerungen müssen hierzu permanent aktualisiert werden, um kollektiv sinnstiftend zu wirken. Diese Aktualisierungen finden in Diskursen statt, die die Vergangenheit innerhalb der Gemeinschaft ständig neu aktualisiert, kommuniziert und funktionalisiert (vgl. Erll 2005: 123).

In Erlls Modell ist, wie sie selbst hervorhebt, ein kulturelles Gedächtnis ohne Medien nicht denkbar (vgl. Erll 2017: 135), da Medien sowohl bei der Prägung von individuellen Erinnerungen als auch bei Verbreitung von kollektiven Erinnerungen eine Rolle spielen:

Medien sind nicht nur für die individuelle und die soziokulturelle Dimension des kollektiven Gedächtnisses gleichermaßen relevant. Sie stellen auch die Schaltstelle zwischen beiden Bereichen dar. [...] Genau deshalb müssen Medien als Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns gedacht werden. So können persönliche Erinnerungen erst durch

mediale Repräsentation und Distribution zu kollektiver Relevanz gelangen. [...] Umgekehrt erlangt das Individuum nur über Kommunikation und Medienrezeption Zugang zu soziokulturellen Wissensordnungen und Schemata. (ebd.)<sup>26</sup>

Die mediale Erinnerung und auch die Erinnerungskultur(-en) stellen nach Erll eine Form der Wirklichkeitskonstruktion und aktiven Welterzeugung dar, wobei „insbesondere die [...] Rolle von Medien bei solchen (kollektiven) Konstruktionsprozessen“ (ebd.) zu untersuchen sei.<sup>27</sup> Ebenso wie Erinnerungen sind Medien keine neutralen Träger oder gar objektiv, sondern sie erzeugen vielfach erst die Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen (vgl. ebd.: 135). Die Kodierung von Wissen und Vergangenheitsversionen in Erinnerungskulturen erfolgt sowohl durch Medien als auch im Rahmen eines Symbolsystems (vgl. ebd.: 101). Beide würden maßgeblich mitentscheiden, „in welchem Modus eine Erinnerungskultur die Vergangenheit erinnert“ (ebd.). Erll stellt aufgrund dessen zwei Prämissen auf: Erstens erfolge auf individueller sowie kollektiver Ebene eine „Medienabhängigkeit und -geprägtheit der Erinnerung“ (ebd.: 137) und zweitens evozierten Gedächtnismedien wie Denkmal, Buch, Gemälde und Internet „Welten des kollektiven Gedächtnisses nach Maßgabe ihres spezifischen gedächtnismedialen Leistungsvermögens“ (ebd.). Gedächtnisgeschichte würde häufig als Mediengeschichte geschrieben (vgl. ebd.: 138).

Für Erll setzt sich die Erinnerungskultur aus drei Dimensionen zusammen: Die materiale Dimension besteht aus Medien und anderen kulturellen Artefakten, die die „Inhalte des kollektiven Gedächtnisses für die Mitglieder der Erinnerungsgemeinschaft zugänglich“ (ebd.: 99) macht; die soziale Dimension ist die der sozialen Praktiken und Institutionen, die die jeweilige Trägerschaft des Gedächtnisses, sowie, als Beteiligte der Produktion, die Speicherung und des für das Kollektiv relevanten Wissens und dessen Abruf (vgl. ebd.) kennzeichnen; die mentale Dimension umfasst laut ihr „all jene kulturspezifischen Schemata und kollektiven Codes, die gemeinsames Erinnern durch symbolische Vermittlung ermöglichen und prägen“ (vgl. ebd.: 99 f.). Mit der Ausarbeitung dieser Dimensionen unterstreicht Erll, dass die Konstitution eines Gedächtnismediums erst durch ein Zusammenspiel verschiedenster Ebenen erfolgt und darüber hinaus in spezifischen, historisch und

---

<sup>26</sup> Die in der Erinnerungskultur erfolgreichsten Medien weisen, nach Erll, Anteile aller drei Funktionen – d. h. Speicherung, Zirkulation und Abruf – auf (vgl. Erll 2017: 147).

<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang unterstreicht Erll, dass mediale Konstrukte aufgrund ihrer Konstruiertheit nicht falsch oder unwirklich sind, sondern Medialität „vielmehr die Bedingung der Möglichkeit des kollektiven Bezugs auf zeitliche Prozesse“ (Erll 2017: 136) darstellt.

kulturell variablen Kontexten stattfindet (vgl. ebd.: 146). Ihr Modell hebt somit die Relevanz der Erinnerungskultur(-en) als Untersuchungsgegenstand sowie ihre Mediengeprägtheit noch einmal nachdrücklich heraus und weist darauf, dass eine reine Inhaltsanalyse nicht ausreiche, da Medien als kollektive Form des Gedächtnisses jeweils ganz spezifische kulturelle und historische Kontexten perspektivieren und erzeugen würden (vgl. ebd.: 147). Sie führt im Zuge dessen den Begriff des Erinnerungsfilms ein<sup>28</sup> und schlägt die Unterteilung in eine filmimmanente und eine filmtranszendierende Analyse vor. Eine klassische filmimmanente Analyse reiche nicht aus, da erst ein „über das einzelne Medienangebot hinausblickende[r] Zugriff“ (Erl, Wodianka 2008: 6) Aufschluss über seine Tragweite geben könne:

Erst ein solcher doppelter Zugang zum Erinnerungsfilm – die filmimmanente und filmtranszendierende Analyse – kann also grundsätzlich die Einsicht berücksichtigen, dass ein im Film durch medien-spezifische Darstellungsverfahren erzeugtes, erinnerungskulturell relevantes Wirkungspotential erst in konkreten gesellschaftlichen Prozessen realisiert wird. (ebd.: 6)

Hierbei stellt sie die Einbeziehung der sozialen Dimension als unumgänglich heraus, da – so Erl – Filme ohne Zuschauer\*innen „keine Wirkung in der Erinnerungskultur entfalten“ (Erl 2017: 147) können. Zusammengefasst ist es – trotz einiger Kritik an diesem Modell – Erls Verdienst, dass der Film in die Forschung zur Erinnerungskultur aufgenommen wird.

## 2.4 Zwischenfazit

Als Zwischenfazit lässt sich konstatieren, dass Gedächtnis und Erinnerung heutzutage nicht nur als Schlüsselkategorien der Geistes- und Sozialwissenschaften gelten, sondern sich alle wegweisenden Gedächtnistheorien des kollektiven Gedächtnisses auf mediale Träger zur Weitergabe von Erinnerungen stützen: sei es auf raum- und zeitübergreifende Symbole wie bei Halbwachs,

---

<sup>28</sup> Unter einem Erinnerungsfilm versteht Erl solche Filme, die vorrangig als „Verbreitungsmedium des kollektiven Gedächtnisses zu begreifen [sind]“ (Erl, Wodianka 2008: 4) und deren Funktion eine vollkommen andere ist, als die der kulturellen Gedächtnis' generierenden Speichermedien (vgl. ebd.). Ebendiese ‚andere‘ Funktion ist nach Erl von zentraler Bedeutung für den erinnerungskulturellen Prozess, da Erinnerungsfilme auf „kollektiver Ebene [...] die Diskussionen über Erinnerung, Geschichte und Gedenken anregen und prägen“ (ebd.: 5). Erl unterscheidet zwischen gedächtnisreflexiven und gedächtnisbildenden bzw. gedächtnisproduktiven Filmen, denen sie verschiedene Merkmale zuweist (vgl. Erl 2017: 157).

auf Erinnerungsorte wie bei Nora oder auf die verschiedenen Formen der Mediatisierung der ursprünglichen Ereignisse wie bei den Assmanns. Mit der Weiterentwicklung des Konzeptes der Erinnerungskultur durch den Gießener Sonderforschungsbereich 434<sup>29</sup> – u. a. durch Erll – gewinnt das Konzept an Dynamik, Kreativität und Prozesshaftigkeit und rückt die Pluralität der kulturellen Erinnerung in den Vordergrund.<sup>30</sup> Bedeutende Impulse zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit den ‚neuen Medien‘ wie Filmen gingen und gehen von der interdisziplinären Forschung der Erinnerungskultur aus (vgl. Korte, Paletschek 2009: 10). Der Begriff der Erinnerungskultur gilt mittlerweile als Leitbegriff der modernen Kulturgeschichtsforschung, mit dem sich neben Parallelen und Unterschieden gleichfalls transnationale Perspektiven und Verflechtungen aufzeigen lassen (vgl. Cornelissen 2012: 6).<sup>31</sup> In diesem Zusammenhang spielen Medien eine wichtige Rolle, vor allem bei der Prägung kollektiver Geschichtsbilder und der Suggestion von Authentizität (vgl. Erll 2017: 3). Ein Gesamtergebnis dieser Faktoren ist die Entstehung neuer Konzepte, die an den Begriff der Erinnerungskultur anschließen und inzwischen verstärkt die mediale und kulturelle Dimension der Erinnerungskultur in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen.

---

<sup>29</sup> Unter anderem Gradinari betont, dass aus „der Arbeitsgruppe ‚Zeit – Medien – Identität‘ des Gießener Sonderforschungsbereichs ‚Erinnerungskulturen‘ [...] vor allem das Konzept des Erinnerungsfilms hervor[ging], das den Blick vom Film ab- und kulturellen Diskursen zuwendet“ (Gradinari 2020: 41).

<sup>30</sup> Mit dem Konzept der Erinnerungskultur rücken, – wie der Historiker Habbo Knoch hervorhebt – im Unterschied zum ‚kollektiven Erinnern‘, politische Prozesse, rituelle Akte, der kommunikative Austausch sowie Formen der Aneignung in den Vordergrund, d. h. Ereignisse und Traditionen, die mit einer Gesellschaft verbunden sind oder verbunden werden und mit denen sie sich auseinandersetzt (vgl. Knoch 2001: 23 f.).

<sup>31</sup> Die transnationale Aktualität erinnerungs- und gedächtnistheoretischer Debatten lässt sich nach Erll auf drei entscheidende Faktoren zurückführen: erstens auf historische Transformationsprozesse, speziell das Schwinden der Generation, die die Shoah und Zweiten Weltkrieg miterlebt hat, wodurch die mündliche Überlieferung und das kommunikative Gedächtnis abbricht. Zweitens eröffnet der Wandel der Medientechnologien und der Wirkung der Medien neue Möglichkeiten, u. a. im Bereich der Speicherung. Drittens legitimierte die kulturwissenschaftliche Erweiterung der geisteswissenschaftlichen Einzeldisziplinen die Beschäftigung mit gegenwärtiger und vergangener Kultur für das gesellschaftliche System neu, was zu einer Erweiterung der Methoden sowie des theoretischen und begrifflichen Instrumentariums führte (vgl. Erll 2017: 3).