

Sandra Nuy

Gegen die Zumutungen der Wirklichkeit

Zur filmischen Arbeit am politischen Mythos

Abstract: Political myths articulate emotions, mindsets and the self-image of political collectives, and in doing so they structure public discourse. The question arises, therefore, how political myth differs from post-truth discourse, which also generates collective emotions. Assuming that there are differences between myth – which by definition stands above truth and fact – and forms of political communication in which facts lose their relevance, one must also ask what affects are addressed and socially functionalized in each case.

The article reflects on this problem in terms of feature film. With its strategies of personalisation, moralisation and the generation of emotion, and its capacity for addressing a large audience, film has proven especially suitable for transmitting myths. Based on the West German founding myth – the so-called economic miracle (*Wirtschaftswunder*) – it will be shown how three feature films from different decades simultaneously depict and create a political myth. A concluding section will contrast political myths and fake news as post-truth forms of communication.

1 Mit Erzählungen gegen die Wirklichkeit

Anthropologische Bedürfnisse nach Selbstvergewisserung, Sinnhaftigkeit und Kohärenz provozieren seit alters her Erzählungen, die Kontingenz plausibilisieren, Bedeutung generieren und Komplexität reduzieren. Neben der narrativen Ordnung von Wirklichkeitserfahrungen, kommen dem Erzählen weitere Aufgaben zu: „Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwerwiegend: die Furcht“ (Blumenberg 2006, 40). Folgt man Hans Blumenberg, liegt die soziale Funktionalität des Erzählens in der Möglichkeit, dem „Absolutismus der Wirklichkeit“ zu begegnen, Angst vor dem Unbekannten zu überwinden und Weltvertrauen aufzubauen (vgl. 2006, 9). Als fröhteste Form der „Verarbeitung der Schrecken des Unbekannten“ (2006, 424) galt Blumenberg der Mythos, den er – Cassirer

folgend – als symbolische Form menschlicher Wirklichkeitsaneignung konturierte. Ein Mythos ist nach Ernst Cassirer weniger über den Inhalt der Erzählung zu definieren, als vielmehr über seine Form, mit deren Hilfe menschliche Erfahrungswelt erschlossen werden kann. Während Sprache Sinneswahrnehmungen objektiviert, kommt dem Mythos die Aufgabe der „Objektivierung von Gefühlen“ zu (vgl. Cassirer 1985, 49ff).¹ Da eine mit Emotionalität verknüpfte Bedeutsamkeit zu den Eigenschaften des Mythos gehört, ist er dazu prädestiniert, als kollektive Erzählung Vergemeinschaftungsprozesse² zu initiieren. Mit Hilfe von Geschichten, die in einer Erzählgemeinschaft zirkulieren, werden Bindungen aufgebaut und Loyalitäten ausgebildet, welche wiederum Voraussetzung sind für Legitimation und Durchsetzung von Ansprüchen auf Macht und Herrschaft.

Jede Gesellschaft verfügt über eine Sammlung an Geschichten, anhand derer sie Konflikte aushandelt, sich ihrer Identität versichert, ihr Selbstbewusstsein stabilisiert und für die Allgemeinheit relevantes Wissen an nachfolgende Generationen weitergibt. Wenn eine Erzählung überdies geeignet ist, als normatives Modell über sich selbst hinauszuweisen, hat sie das Zeug zu einem politischen Mythos: „An der Erzählung des Ereignisses wird etwas Exemplarisches festgemacht, sie soll zeigen, wie bestimmte Dinge grundsätzlich beschaffen sind oder beschaffen sein sollten“ (Becker 2005, 132). Politische Mythen sind in ihren Erzählmustern, Stereotypisierungen und klar antagonistischen Konfliktkonstellationen ähnlich strukturiert wie religiöse Mythen, anders als diese heben sie jedoch nicht auf Transzendenz ab, sondern können als „narrative Symbolgebilde mit einem kollektiven, auf das grundlegende Ordnungsproblem sozialer Verbände bezogenen Wirkungspotential“ (Dörner 1995, 76) beschrieben werden.

Insofern es die Aufgabe politischer Mythen ist, durch die narrative Verarbeitung von Wirklichkeit eine politische Ordnung zu erklären und zu festigen, ziehen sie eine Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden, inkludieren das Eine und exkludieren das Andere, so dass sich einerseits das Gefühl einer Kontrolle auch über Unbekanntes einstellt und andererseits die für den inneren Zusammenhalt einer Gruppe nötige Wir-Identität aufgebaut werden kann. Die Mängelerfahrung einer *Entzauberung der Welt* (Max Weber) infolge von Prozes-

1 Als Denkform ist der Mythos bei Cassirer dreigliedrig konzipiert: neben der Narration findet sich die ikonische Verdichtung in Bildern und Denkmälern sowie die rituelle Inszenierung (Feierlichkeiten, Gedenktage), wobei die Narration Denkmal wie Ritual erklärt (vgl. Cassirer 1985).

2 Vergemeinschaftung meint in der klassischen Definition Max Webers eine soziale Beziehung, die „auf subjektiv gefühlter (affektueller oder traditionaler) Zusammengehörigkeit der Beteiligten beruht“ (Weber 1972 [1922], 21, § 9. Hervorh. i. O.).

sen einer Intellektualisierung, Rationalisierung und Säkularisierung wird durch die emotionalen Bindungskräfte der politischen Mythen kompensiert. Für die soziale Funktionalität von Mythen ist es dabei sekundär, ob es sich um erfundene Geschichten handelt, oder ob ein empirisch validierbarer Kern vorliegt. Entscheidender ist, welches Selbstverständnis ein politischer Verband in seinen Mythen artikuliert, welche Emotionen und Mentalitäten formuliert werden und wie dadurch der öffentliche Diskurs des Politischen strukturiert wird – mit anderen Worten, die Frage ist, welche Aufgaben politische Mythen jeweils erfüllen und wie sie sich von anderen Formen kollektiver Emotionalisierung unterscheiden.

Die Affizierung des politischen Diskurses, wenn also „nicht länger Tatsachen und Beweise, sondern opportune Narrative als Grundlage der Meinungsbildung in der öffentlichen Debatte und der Politik dienen“ (Hendricks und Vestergaard 2017, 5), wird in jüngster Zeit mit dem Begriff des Postfaktischen umschrieben. Die Gesellschaft für deutsche Sprache (GfdS) hat *postfaktisch* als „Lehnübertragung des amerikanisch-englischen *post truth*“ zum Wort des Jahres 2016 erklärt. Das „Kunstwort“ mache deutlich, dass es gegenwärtig in politischen und gesellschaftlichen Diskussionen zunehmend um Emotionen und weniger um Fakten ginge, heißt es in der Begründung. In einer Pressemitteilung schreibt die GfdS weiter:

Immer größere Bevölkerungsschichten sind in ihrem Widerwillen gegen „die da oben“ bereit, Tatsachen zu ignorieren und sogar offensichtliche Lügen bereitwillig zu akzeptieren. Nicht der Anspruch auf Wahrheit, sondern das Aussprechen der „gefühlt Wahrheit“ führt im „postfaktischen Zeitalter“ zum Erfolg. (Pressemitteilung der GfdS 2016)

Eben jene hier zitierte, populär gewordene Diagnose eines ‚postfaktischen Zeitalters‘ betrachten die Politikwissenschaftler Gary S. Schaal, Dannica Fleuß und Sebastian Dumm unter Verweis auf Lyotard als eine „neue, große Erzählung“ und resümieren:

Erzählt wird eine Verfallsgeschichte, in der die großen Errungenschaften der Aufklärung und Moderne – unter anderem Rationalität, Objektivität, Wissenschaftlichkeit, Faktenbezug, Demokratie – verdrängt werden von Emotionalität, Irrationalität und neuen autoritären politischen Strukturen. (Schaal et al. 2017, 31)³

Auch wenn diese Metaperspektive, die auf den Diskurs über das Postfaktische und nicht auf postfaktische Kommunikationsformen selbst rekurriert, hier nicht

³ Zur weiteren Kritik an der Rede vom postfaktischen Zeitalter als Epochensignatur vgl. Pörksen 2018, 39ff.

eingenommen wird, so verdeutlicht die Formulierung doch den der Debatte inhärenten – scheinbaren – Konnex zwischen Politik und rationalem Diskurs, der in einem Gegensatz zu Emotionen steht. Nun ist aber politische Kommunikation nicht per se rational, sondern durchaus auch von Mechanismen abhängig, „die in der Lage sind, die Gefühle sowohl der Bürger als auch der Politiker/innen selbst zu wecken“ (Diehl 2012, 156). Nicht nur, dass politische Forderungen, Wünsche und Bedürfnisse zumeist emotional konnotiert sind, Mitglieder eines politischen Verbandes müssen sich vor allem mit den für das Kollektiv konstitutiven Normen und Werten identifizieren, was eine affektive Komponente einschließt. Differenziert man nun, wie die Politologin Paula Diehl, zwischen Affekten und Emotionen, bedarf es – damit politische Sinnsetzung stattfinden kann – der „Konversion von Affekten in Emotionen“ (Diehl 2012, 157).⁴ Diehl geht davon aus, dass Emotionen im Kommunikationsprozess durch Inszenierung hervorgerufen werden (vgl. 2012, 157). Diese These wäre insofern zu erweitern, als Affekte und Emotionen auch mittels Narration erzeugt und mit politischer Bedeutung aufgeladen werden. Wenn, Cassirer folgend, der Mythos als Form gesehen werden kann, Gefühle zu objektivieren und somit Sinn zu stiften, stellt sich die Frage, inwiefern sich der politische Mythos von jenen Diskursformen unterscheidet, die gegenwärtig unter dem Begriff des Postfaktischen subsumiert werden. Unterstellt, es gäbe Differenzen zwischen dem Mythos, der immer schon dem Faktischen nachgelagert ist, und einer politischen Kommunikation, in der Tatsachen an Relevanz verlieren, ist ferner zu fragen, welche Affekte jeweils adressiert und gesellschaftlich funktionalisiert werden.

Dieser Problemstellung soll im Folgenden am Beispiel der mythopoetischen Rolle des Erzählkinos nachgegangen werden. Der narrative Film wird herangezogen, da er wie kaum ein anderes Medium zur Emotionalisierung seiner Rezipienten in der Lage ist. Es wird zunächst skizziert, welche soziale und politische Rolle dem Erzählen in den Medien der Audiovision innerhalb einer Gesellschaft zukommt, um dann in einem zweiten Schritt näher auf die *Mythomotorik* (vgl. Assmann 1992, 78ff) des Films einzugehen. In einem dritten Abschnitt werden die Ausführungen an einem Fallbeispiel exemplifiziert. Da der Umgang mit

⁴ Diehl argumentiert unter Rekurs auf die Psychoanalyse: Affekte seien diskursiv schwer zu fassen, während Emotionen sich auf Phänomene bezögen, welche durch Erfahrung erschließbar seien. „Daher können Emotionen, anders als Affekte, direkter mit Sinn ausgestattet werden, denn sie sind benennbar oder zumindest durch Assoziationen mit schon erlebten Erfahrungen erschließbar“ (Diehl 2012, 164).

Gründungsmythen als „besondere narrative Machttechnik in der Politik“ (Gadigner und Yıldız 2017, 161) gelten kann, fiel die Wahl auf die Gründungserzählung der alten Bundesrepublik, das sogenannte Wirtschaftswunder. Ein abschließendes Kapitel stellt schließlich den politischen Mythos und Fake News als postfaktische Kommunikationsform gegenüber.

2 Zur Politik filmischen Erzählens

Betrachtet man die Politische Kultur eines Gemeinwesens als einen Orientierungsrahmen, der kollektiv geteilte Annahmen über das Politische eingrenzt und Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster vorstrukturiert, kommt man nicht umhin, auch der Erzählung einen Platz innerhalb des Prozesses politischer Selbstverständigung zuzuweisen. Ja, mehr noch: es spricht einiges dafür, Politische Kultur(en) als narrativ konstituiert anzusehen. So schreibt der Politikwissenschaftler Herfried Münkler:

In politischen Mythen wird das Selbstbewusstsein eines politischen Verbandes zum Ausdruck gebracht, beziehungsweise dieses Selbstbewusstsein speist sich aus ihnen. Sie sind die narrative Grundlage der symbolischen Ordnung eines Gemeinwesens, die insbesondere dann in Anspruch genommen werden muss, wenn sich Symboliken nicht mehr von selbst erschließen oder wenn es gilt, sie zu verändern. (Münkler 2010, 15–16)

Kollektive Erzählungen, wie Mythen es sind, grundieren die symbolische Ordnung, da sie Wissensbestände rahmen und ordnen; sie legitimieren und kommentieren bzw. kritisieren soziale wie politische Handlungspraxen, indem sie Ereignissen, Orten, Personen und Symboliken Bedeutung verleihen. Erzählen gilt allenthalben als Form der sinnstiftenden Weltaneignung, was auch bedeutet, dass Narrationen Ereignisse, Handlungen und Erfahrungen der sozialen Wirklichkeit verstehbar machen, d. h. sozialen Sinn überhaupt erst ermöglichen (vgl. Nünning 2013, 42). Anders ausgedrückt: „Wo immer sozial Bedeutsames verhandelt wird, ist das Erzählen im Spiel“ (Koschorke 2012, 19).

Die politisch relevanten Spielarten des Erzählens erweiterten sich deutlich mit der Etablierung des Films im Mediengefüge des beginnenden 20. Jahrhunderts: „Keineswegs zufällig wurde die Idee der Kinematographie während ihrer Entstehungszeit, 1894, von William Paul und H. Wells in ihrer Patentschrift

folgendermaßen formuliert: „Geschichten zu erzählen vermittels der Demonstration beweglicher Bilder“ (Lotman 1977, 58).⁵

Das politische Potenzial dieser Erzählung in bewegten Bildern war den Zeitgenossen rasch ersichtlich, Diskussionen über eine politische Poetik des Films und über seine politische Instrumentalisierbarkeit sind so alt wie das Medium selbst. Bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert begann das öffentliche Nachdenken über die Beziehung von Politik und Film. Neben den theoretischen Diskurs trat im Gefolge der russischen Oktoberrevolution von 1917 schnell auch die Praxis eines politischen Filmschaffens. Seither wird die Beziehung von Politik und Film historisch konstant vorzugsweise in dreierlei Hinsicht diskutiert: in Rede stehen das *Politische des Films* als spezifische Wahrnehmungskonstellation, die sowohl genutzt wird, um eine medienontologische Bestimmung des Films vorzunehmen, als auch herangezogen wird, um Politik anhand von Ästhetisierungsprozessen zu theoretisieren. Zweitens wird dem narrativen Film eine spezifische politische Funktion zugewiesen, die sich in dem *Politischen im Film* (also einer spezifischen narrativen Gegebenheit) sowie drittens in dem *politischen Film* im Sinne eines Mediums der Kritik, Agitation und Propaganda niederschlägt.

Betrachtet man nun die Ebene des Politischen im Film, so lässt sich festhalten, dass filmische Erzählungen Bestandteil der diskursiven Konstruktion sozialer und politischer Realität sind. Durch seine mimetischen Qualitäten gibt der Spielfilm in ästhetischer Verdichtung Auskunft über jeweils herrschende politische Kultur(en). Diese Verdichtung dient sowohl der Veranschaulichung abstrakter Sachverhalte wie dem Schutz vor Überforderung: Filme ermöglichen eine Reflexion von Wirklichkeit in der Fiktion. Der Filmkritiker und -theoretiker Siegfried Kracauer formulierte dies 1927 wie folgt: „Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft“ (Kracauer 2005 [1924], 279). Und weiter schreibt er: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten“ (Kracauer 2005 [1924], 280). Auf der einen Seite werden gegebene Normalitätsvorstellungen, Werte und Sinnkonstrukte durch die fiktionalisierte und erzählerisch geformte Wiederholung bestätigt und stabilisiert, wobei insbesondere der populäre Film zur Affirmation

⁵ Dass es mit der reinen ‚Demonstration‘ der Bilder nicht getan ist oder war, liegt auf der Hand – ist aber für den Moment zu vernachlässigen. Erst die Montage verbindet die einzelnen Einstellungen zu einem Erzählfluss, der sich als Geschichte bezeichnen lässt, wenn in einer zeitlichen Abfolge kausale Zusammenhänge zwischen Figuren, die in spezifische Situationen gesetzt sind, hergestellt werden.

tendiert. Auf der anderen Seite eröffnen sich aber auch Potenziale für einen durch den Film unterstützten gesellschaftlichen und politischen Wandel – sei es durch Kritik und den Entwurf von Alternativen, sei es durch politische Instrumentalisierung bis hin zur Propaganda.

Dabei ist der Film eingebettet in mediale, politische und kulturelle Diskurse, die seine Produktion wie auch die Rezeption prädisponieren. Ein Film existiert also nicht aus sich selbst heraus oder für sich allein, sondern ist in diskursive Aushandlungsprozesse auf verschiedenen politischen und sozialen Konfliktfeldern involviert. Spielfilme, aber auch Serien, fungieren als Medien des politisch Imaginären, da sie jene Vorstellungen über das, was Politik ist oder sein sollte, anschaulich zu machen in der Lage sind (vgl. dazu z. B. Dörner 1998). Insofern soziale Ordnung auf „regulativen Fiktionen“ (Koschorke 2002, 77) gründet, ist es nicht zuletzt der Film, der diese regulativen Fiktionen stets auf Neue formuliert, manchmal auch revidiert oder re-formuliert. Allerdings: Wie jede andere Narration ist auch die filmische Erzählung des Politischen nicht auf die Wahrheit verpflichtet und „hinsichtlich ihres Gegenstandes ontologisch indifferent“ (Koschorke 2012, 17).

Die erzählerische Aneignung des Politischen im Film folgt einer spezifischen dramaturgischen Logik (vgl. dazu Nuy 2017). Da politische Strukturen nicht ohne Weiteres zu narrativieren sind, sind handelnde Figuren zwingend erforderlich. Damit ist nun keine simple Personalisierung gemeint, die politische Akteure in den Mittelpunkt rückt, sondern eine ‚Übersetzung‘ des Politischen in normativ codierte Konflikte der Figuren, die eine auch emotionale Involvierungen der Rezipienten ermöglichen. Mit seinen Strategien der Personalisierung, Moralisierung und Emotionalisierung des Politischen erweist sich der Spielfilm als besonders geeignet, Mythen zu transportieren, ist er doch in der Lage, ein großes Publikum zu adressieren. Frank Becker hat darauf hingewiesen, dass politischen Mythen die Aufgabe zukommt „zwischen Eliten- und Massenkultur zu vermitteln, das heißt, Formen der Sinnstiftung anzubieten, die in beiden Sphären anschlussfähig sind“, denn im Unterschied zu anderen Formaten der Kohärenzbildung und Bedeutungsgenerierung, wie etwa Theoriegebäuden, seien Mythen vielfältig im Hinblick auf das Anspruchsniveau ihrer Ausformulierung (Becker 2005, 136).

3 Zur Mythomotorik des Films

Nach Blumenberg sind Mythen

Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgesetzter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsgängig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. (Blumenberg 2006, 40)

Zu den ‚Mitteln der Darbietung‘ von Mythen gehört zweifellos auch der fiktionale Film. Der Film ist gleichermaßen Medium wie Faktor im diskursiven Prozess der Mythenproduktion: der Film bildet den Mythos zugleich ab und aus. In seiner Aneignung des Mythos speichert der Film für eine Gruppe relevantes Wissen und gibt es auf zwei Ebenen an nachfolgende Generationen weiter. Überliefert wird einerseits das thematische Sujet des Mythos und andererseits der Mythos als Mythos – vermittelt wird die Relevanz der Erzählung für das Selbstverständnis einer Gesellschaft: es ist *wichtig* zu wissen, wer den Krieg begonnen und wer ihn gewonnen hat, weil es in der Gegenwart etwas *bedeutet*. Als Gegenstand der Tradierung ist der Mythos somit elementar für die Weitergabe von jenem kollektiv geteilten Wissen, das für eine Gruppe von Relevanz ist. Politische Mythen „lösen die historische Erfahrung von den konkreten Bedingungen ihres Entstehens weitgehend ab und formen sie zu zeitenthobenen Geschichten um, die von Generation zu Generation weitergegeben werden“ (Assmann 2006, 40). Dem folgend können politische Mythen als Narrationen verstanden werden, die „Vergangenheit und Zukunft in einer Weise miteinander verbinden, dass daraus Orientierung für die Gegenwart erwächst“ (Münkler 2005, 61). Allerdings ist die eine Erzählung, die die Welt im Innersten zusammenhält, nirgends mehr auszumachen, auch narrative Erklärungsmodelle unterliegen der Pluralisierung und Diversifizierung. Das bedeutet natürlich auch, dass Mythen in Konkurrenz zueinander stehen können: Sie offerieren nicht nur eine Sinnstiftung und stehen damit auch als Interpretationsressourcen im Dienste einer bestimmten Politik, sondern können zugleich selbst Gegenstand politischer Auseinandersetzungen sein, wenn es um Fragen der Deutungshoheit geht (vgl. Becker 2005, 133). Derlei Konflikte um die Deutungsmacht werden auf zwei Ebenen ausgetragen: einerseits auf einer diachronen Ebene der Auslegung und andererseits auf einer synchronen Ebene einer Politik der Inszenierung, in der ein Mythos einen Gegenmythos provoziert (vgl. die Beispielanalysen in: Nuy 2017, 257–324).

Da Aushandlungs- und Deutungsprozesse im Spielfilm ein ideales Medium finden, ist der fiktionale Film wesentlich an den Vorgängen beteiligt, die Hans Blumenberg in der eingängigen Formulierung von der *Arbeit am Mythos* zusammengefasst hat (Blumenberg 2006). Gearbeitet wird am politischen Mythos insofern, als einerseits der Mythos in Umrissen vorliegt und entsprechend tradiert wird, dieser andererseits aber nur aus der jeweiligen Gegenwart heraus erzähl- und verstehbar ist. Die narrative Rekonstruktivität⁶ ist an der Relevanz des Mythos für die jeweilige Gesellschaft ausgerichtet, je bedeutsamer der Mythos, desto wahrscheinlicher seine Überlieferung. Andernfalls wird er, wenn nicht dem Vergessen anheimgegeben, so doch dem Spezialwissen von Philologen und Historikerinnen überantwortet.

Gesellschaften verfügen über mehrere für ihr Selbstverständnis relevante Mythen, sprich über eine Mythenkollektion, die Akteuren, Ereignissen, Orten, Institutionen oder der gesellschaftlichen Ordnung spezifische Bedeutungen verleiht. Trotz Unterschieden in der Ausrichtung, gleicht sich die Funktionalität politischer Mythen, die sich mit Herfried Münkler als Trias von Minimierungen zusammenfassen lässt: Erstens übernehmen Mythen die Reduktion vielfältiger sozialer bzw. politischer Bindungen zwecks Schaffung einer verbindlichen Loyalität, zweitens sorgen sie für die Reduktion von Komplexität und drittens zielen sie auf die Reduktion von Kontingenz (Münkler 2005, 66). Dass diese Leistungsfähigkeit politischer Mythen zugleich eine Kehrseite hat, konstatiert Münkler zu Recht, wenn er darauf verweist, dass die mythengesteuerte Wahrnehmung von Welt zu einer „Blickfeldverengung“ führt: real vorhandene Kontingenz werde ausgeblendet, Komplexität unter- und die eigene Handlungsfähigkeit überschätzt (vgl. 2005, 66). Und noch eine Kehrseite ist zu benennen: Da der Mythos immer wieder neu vermittelt werden muss, bedeutet dies auch, dass nicht nur das Vorbildhafte, sondern auch dasjenige weitergegeben wird, was es eigentlich zu überwinden gilt: das Wirtschaftswunder ist ohne den verlorenen Krieg schlechterdings nicht zu erzählen.

Politische Mythen lassen sich mit geringem Aufwand in andere Narrationen oder Medientexte integrieren, da es nicht zwingend erforderlich ist, den jeweili-

⁶ Aleida und Jan Assmann benutzen den Begriff der Rekonstruktivität im Anschluss an den Soziologen Maurice Halbwachs, um zu verdeutlichen, wie soziale Gedächtnisarbeit verfährt: von der Vergangenheit wird nur bewahrt, „was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann“ (Halbwachs, zit. nach Assmann/Assmann 1994, 118). Kollektive Erinnerungen würden bewahrt, indem sie in Sinn-Rahmen „eingehängt“ werden (vgl. Halbwachs, zit. nach Assmann/Assmann 1994, 118). Gleches gilt für den politischen Mythos als kollektive Erzählung, die nur insofern bewahrt wird, als sie in die jeweils gültigen Deutungsrahmen „eingehängt“ werden kann.

gen Mythos zur Gänze zu erzählen. Zu den Vorzügen politischer Mythen als elementarem Bestandteil kollektiv geteilten Wissens gehört, dass es ausreichend ist, Versatzstücke aus dem ursprünglichen Kontext zu lösen und in neuen Erzählungen und unterschiedlichen Medien wie etwa dem Spielfilm gleichsam zu zitieren, um den gesamten Mythos abzurufen. Unter Umständen evoziert bereits die Verwendung von Schlüsselbegriffen – Dolchstoßlegende, Nibelungentreue – innerhalb der Figurenrede eine Bedeutung, die auf einen politischen Mythos rekurriert. Ähnliches gilt für eine ikonische Präsenz des Mythos oder die Abbildung rituellen Gedenkens, z. B. zeigen rsp. inszenieren nicht wenige amerikanische Filme die Paraden und Feierlichkeiten zum Unabhängigkeitstag am 4. Juli. Auch mythisch aufgeladene Figuren, Orte und historisch bedeutsame Daten lassen sich als Fragmente in den Handlungsverlauf einfügen – Zeitangaben wie Juni 1967 oder Herbst 1989, Bilder der Nikolaikirche, des Rheins oder der Wartburg konnotieren die zu ihnen gehörenden Erzählungen über Revolutionen und Romantik auch dann, wenn sich die Handlung mit etwas ganz anderem beschäftigt.

Häufig genug adaptiert der politisch agierende Film jedoch den Mythos in seinem narrativen Grundschema. Für diesen – wenn man so will – Medienwechsel stehen im Wesentlichen zwei Verfahrensweisen zur Verfügung: Entweder werden die der Erzählung zugrunde liegenden Geschehnisse illustrierend inszeniert oder aber der Mythos wird gegen den Strich herrschender Interpretationsschemata gelesen und einer Neudeutung unterzogen. Dieser Gegensatz kann auch in den Begriffen von Kongruenz und Kontrast formuliert werden. Dient die kongruente Adaption als Möglichkeit einer Legitimation von Machtanträumen im Feld der Deutungskultur, so lässt sich eine kontrastive Mythesauslegung eher bei einer symbolischen Abwertung und somit einer Delegitimation von Deutungsmacht beobachten. Kontraktiv vorgehende Filme greifen den Mythos auf, um ihn zu decouvririeren und eine neue Bedeutungszuweisung vorzunehmen. Dieser Vorgang ist nicht notwendigerweise mit einer Ent-Mythologisierung verbunden, auch eine Verschiebung der durch den Mythos geleisteten Interpretation politischer Geschehnisse ist vorstellbar: „Eine Geschichte entkräften heißt, ersatzweise eine andere Geschichte erzählen“ (Koschorke 2012, 253). Die kongruente Annäherung hingegen geht affirmativ vor und wirkt in der Folge stabilisierend auf bestehende Verhältnisse ein. In beiden Fällen jedoch tritt der Effekt auf, den Siegfried Kracauer beschrieben hat, als er den Film ein Medium der Reflexion kollektiv geteilter Dispositionen nannte.

4 Fallstudie Wirtschaftswunder

Politische Mythen beziehen sich zumeist auf Zäsuren, seien es Wendepunkte oder Anfang und Ende von Etwas für den politischen Verband Bedeutsamem. Insbesondere Gründungsmythen dienen der Mobilisierung politischer Emotionen und der Schaffung von Loyalitäten. Folgt man Münklers Überlegungen, hat die alte Bundesrepublik keine im engeren Sinne *politische* Gründungserzählung hervorgebracht, sondern vielmehr eine ökonomische (vgl. Münker 2010, 457). Prosperität bildet den gründungsmythischen Kern der BRD – nicht das Grundgesetz, sondern die wirtschaftliche Ordnung sorgte für eine Identifikation mit dem neuen Staat, der ohnehin nur ein Provisorium sein wollte. Die Währungsreform 1948, der wirtschaftliche Aufschwung ab etwa 1952 und das damit verbundene Gefühl materieller Sicherheit für weite Bevölkerungsteile werden im kulturellen Gedächtnis der Bundesrepublik als Zeit des Wirtschaftswunders erinnert. Die Frage nach dem faktischen Gehalt dieser kollektiven Erzählung ist dabei sekundär, relevanter ist die mit dem Narrativ einhergehende Deutungsmacht.

Ludwig Erhards Programm der Einführung einer „sozialen Marktwirtschaft“, die Steigerungsraten des Bruttosozialproduktes und des Außenhandels sowie die neue Warenfülle wurden instantan als eine Erfolgsstory ausgelegt, die offenbar nur unter Zuhilfenahme einer religiösen Metaphorik auf den Begriff zu bringen war – ein Wunder musste es schon sein. Dass der Boom recht eigentlich das Ergebnis einer planvollen Aufbau-Arbeit mit ausländischer Hilfe war, fiel dabei unter den Tisch. Es galt, „äußere Einflüsse und Zufälle wegzuerzählen und die eigenen Leistungen in den Mittelpunkt zu stellen“ (Münker 2010, 468). Der außerordentliche Akt des Wunders etabliert die Erzählung als Glaubenssystem (vgl. Koschorke 2012, 190) und stabilisiert Macht- und Herrschaftsverhältnisse, da Wunderglaube mit Exklusionsmechanismen verbunden ist – macht sich doch der Häresie verdächtig, wer die himmlische Fügung anzweifelt (vgl. Frank 2002). Nicht von ungefähr waren die restaurativen Fünfziger Jahre eine an Wundern reiche Zeit: Zum Wirtschaftswunder gesellte sich jenes *Wunder von Bern*, das der Fußball-Nationalelf im Endspiel der WM 1954 zu Teil wurde, als sie überraschend gegen den Favoriten Ungarn 3:2 gewann.

Das Narrativ des doppelten Wunders diente der Bewältigung eines krisenhaften Übergangs und entkoppelte die unmittelbare Vergangenheit von Alltagserfahrung, um sie gleichzeitig mit der Gegenwart zu verbinden. Wohlstandsglaube und neues Selbstwertgefühl – „Wir sind wieder wer“ – deckten den Mantel des Schweigens über Weltkrieg und Shoah. Das Wirtschaftswunder lenkte von personellen Kontinuitäten in den Eliten von Politik, Justiz und Wirt-

schaft ebenso ab wie von sozialer Ungleichheit. So schreibt Jost Hermand in seiner Kulturgeschichte der Jahre 1945 bis 1965:

Der Slogan „Wohlstand für Alle“, den Erhard unentwegt propagierte, wirkte [...] fadenscheinig. Genau besehen, gab es zwar in der frühen Bundesrepublik eine gewisse soziale Mobilität, aber keine durchgreifende Umstrukturierung der Vermögensverhältnisse. (Hermand 1989, 228)

Gleichwohl arrangierte sich die Bevölkerung mit diesem Status Quo, trug sie doch die neue und äußerst stabile Währung als materielle Beglaubigung des Wunders im Portemonnaie und erlebte dank des VW Käfers eine neue freizeitorientierte Mobilität (vgl. Münkler 2010, 469). Das Wirtschaftswunder-Narrativ artikulierte bündig den Wandel zur Konsumgesellschaft und suggerierte eine Modernisierung und Verbesserung der Lebensbedingungen. Somit formierte sich die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft zu einer Erzählgemeinschaft, was sich auch in den zeitgenössischen Filmen zeigt.

Die kollektive Selbstvergewisserung im Spielfilm der 1950er Jahre folgte einem narrativen Grundmuster, das der Literatur- und Filmhistoriker Andreas Blödorn als einen „dreistufige(n) Prozess der Harmonisierung latenter Krisen“ (Blödorn 2012, 105) beschreibt. Eine defizitäre, verunsichernde Ausgangssituation entwickelt sich zu einer manifesten Krise, die durch eine Hinwendung zur Tradition, welche mit einer vorsichtigen Modernisierung einhergeht, überwunden wird. Grob zusammengefasst lautet Blödorns These, die sich plausibel an den Filmen nachweisen lässt, folgendermaßen: Dargestellt wird das Wirtschaftswunder anhand individueller Lebensgeschichten, die sich durchaus differenziert mit Zeitläufen und Mentalitäten beschäftigen, aber eben dennoch von einem Orientierungsbedürfnis zeugen, dem begegnet wird, indem die Restitution konservativer Normen und Werte den gesellschaftlichen und politischen Wandel kompensiert (vgl. 2012, 105). Mit anderen Worten zielt die zeitgenössische ‚Arbeit am Mythos‘ auf die Reduktion von Komplexität und Kontingenz. Personalisierung wird dabei als notwendige dramaturgische Strategie eingesetzt, um der Unschärfe des ‚Wunders‘ zu begegnen.

Auch Kurt Hoffmanns Satire „Wir Wunderkinder“ aus dem Jahr 1958 nimmt eine Orientierungsleistung vor. „Wir Wunderkinder“ ist ein Film, der von seiner Erzählstruktur her nicht ganz so einfach angelegt ist wie eben skizziert, da hier ein extradiegetischer Filmerzähler die Narration immer wieder unterbricht und kommentiert. Zwei Conferenciers, Wolfgang Neuss und Wolfgang Müller, präsentieren in einem Kabarett die Geschichte Deutschlands von 1913 bis in die 1950er Jahre – und zwar als Film im Film. Angeleitet von Neuss und Müller begleitet das Publikum die Lebenswege der beiden Schulkameraden Bruno

Tiches und Hans Boeckel. Opportunistischer Nazi der Eine, ein redlicher Journalist der Andere. Die normative Polarisierung der Narration ist deutlich und selbstredend ereilt den Nazi Bruno Tiches am Ende die gerechte Strafe, da er in einen unzureichend gesicherten, leeren Aufzugschacht stürzt. Zu den Bildern von seiner Beerdigung kommentiert ein Conferencier aus dem Off: „Bruno Tiches ist verschieden. Aber Verschiedene seines Schlages leben weiter.“ Die ironische Thematisierung einer Kontinuität der Eliten in Wirtschaft und Politik wird dem neuen ‚guten‘ Leben der Familie Boeckel gegenüber gestellt. Nachkriegszeit und Wirtschaftswunder erscheinen somit als eine Bündelung von Widersprüchen. Hier Trümmer, dort eine neue Warenwelt. Hier das Trauma, dort die Fresswelle. Hier opportunistische Anpassung an die Republik, dort eine positiv besetzte Modernisierung und ein verdienter Aufstieg. Durch die Situierung der Rahmenhandlung des Films in einem Kabarett lassen sich die als ambivalent erlebten Zeitumstände in satirischer Zuspitzung reflektieren – und zugleich mit einem politischen Appell kombinieren.⁷ Kurt Hoffmanns Film verbindet die ironische Illustrierung der Wirtschaftswunder-Erzählung mit einer klaren Distanzierung vom Nationalsozialismus und projiziert somit die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in den Mythos.

Zwanzig Jahre später machte sich nicht nur unter den Filmschaffenden eine Desillusionierung bemerkbar. Die Politisierung der Universitäten durch die im Krieg geborenen Studentinnen und Studenten mündete in linksterroristische Gewalt, die 1977 im sogenannten *Deutschen Herbst* kulminierte und eine Krise im Selbstverständnis der Bundesrepublik auslöste. Aus Sicht der gegen den Staat und die eigenen Eltern aufbegehrenden jungen Generation verdeckte der Stolz auf den Wandel zur Konsumgesellschaft die Schuld an der Shoah. Unter den Filmemachern war es insbesondere Rainer Werner Fassbinder, der eine kontrastierende Re-Lektüre des Mythos vom Wirtschaftswunder unternahm. In der sogenannten BRD-Trilogie blickte er auf die frühen Jahre der Bundesrepublik zurück. Auf den ersten Film der Trilogie – „Die Ehe der Maria Braun“ – soll nun näher eingegangen werden. Fassbinders Ziel war es, eine Perspektive zu entwickeln, aus der heraus sich Denkmuster und Handlungspraxen seiner Gegenwart verstehen ließen (vgl. Kaes 1987, 80). Geschichte wird bei Fassbinder anhand der materiellen wie imaginären Spuren, die sie in der Gegenwart hinterlassen hat, rekonstruiert. Anfang 1978 gedreht, zeichnet „Die Ehe der Maria Braun“ ein Bild der Nachkriegszeit, wie es sich Ende der 1970er Jahre in den

⁷ Insbesondere das „Lied vom Wirtschaftswunder“ (Text: Günter Neumann und Musik: Franz Grothe), das als Chanson auch eine Karriere außerhalb des Films absolviert hat, fungiert als ironischer Kommentar.

Erinnerungen und Erzählungen der Elterngeneration präsentierte (vgl. Elsaesser 2001, 165). Der Film folgt der Biografie seiner Titelfigur in der Zeit von 1945 bis 1954 und zeichnet einen Lebensweg nach, der von den Trümmern des Krieges in den Wohlstand führt und dann ein explosives Ende findet. Ihren Aufstieg reflektierend, beschreibt sich die Figur der Maria an einer Stelle des Films selbst als „Mata Hari des Wirtschaftswunders“. Mit dieser Anspielung auf die Tänzerin, Spionin und Kurtisane Mata Hari kommentiert sie zugleich die metaphorische Funktion ihrer Rolle – Film und Protagonistin werden in der Forschung mit einigem Recht häufig als *Allegorie auf das Wirtschaftswunder* gedeutet (vgl. Kaes 1987, 83 und 99; Elsaesser 2001, 160).

Dramaturgisch gesehen, adaptiert Fassbinder den Gründungsmythos der BRD in Form eines Melodramas.

Der Film zögert nicht, die klassischen Erzähl motive des Hollywoodschen Melodramas aus den späten vierziger und fünfziger Jahren – Liebe und Mord, Treue, Verrat, sehnüchsiges Warten, Leid und Tod – in einem Film über die vierziger und fünfziger Jahre zu reproduzieren [...]. (Kaes 1987, 88; Hervorh. i. O.)

Die formale Erzählstruktur spiegelt Fassbinders Ausdeutung des westdeutschen Gründungsmythos als verpasste Chance eines Neu-Anfangs. Das Wirtschaftswunder erscheint in Fassbinders Lesart als ein mit Gefühlskälte erkaufter Aufschwung, dessen Verdrängungsmechanismen zwangsläufig zu den Zäsuren von 1968 und 1977 führen mussten. Um den Konnex zwischen den Versäumnissen der Nachkriegszeit und der politischen Situation in der Gegenwart der 1970er Jahre zu unterstreichen, bricht Fassbinder im Epilog mit dem Illusionsraum des Films und zeigt eine Fotogalerie mit Porträts der Kanzler Konrad Adenauer, Ludwig Erhard, Hans Georg Kiesinger und Helmut Schmidt. Dass Willy Brandt in der Bilderreihe fehlte, war eine demonstrative Geste (vgl. Kaes 1987, 101).

Fassbinder rekurriert in seiner Kritik nicht nur auf das Wirtschaftswunder, sondern auch auf das „Wunder von Bern“, wenn die letzten Minuten im Leben von Maria und Hermann Braun fast schon sarkastisch durch die Fußballreportage aus dem Radio kommentiert werden. Sieben Minuten lang, in denen Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen, ist die Reportage zum Endspiel zu hören. Als das Haus mitsamt Ehepaar durch eine Gasexplosion in die Luft fliegt, schreit Herbert Zimmermann, der Reporter im Stadion, ins Mikrofon, dass das Spiel aus sei. „Deutschland ist Weltmeister“. Die private Geschichte der Maria Braun mag also zu Ende sein, nicht aber die politische. Die Weltoberierung wird mit den Mitteln des Sports fortgesetzt.

Verglichen mit Fassbinders kritischem Gestus einer Politisierung des Privaten, ist die Dramaturgie des letzten Filmbeispiels affirmativ in ihrem Umgang

mit dem Mythos. Trotzdem oder auch gerade deswegen hat Sönke Wortmanns Film „Das Wunder von Bern“ mehrere Millionen Besucher in die Kinos gezogen (vgl. Schultz 2012, 415). 2003 erschienen, parallelisiert der Film die sportliche Erfolgsgeschichte der Weltmeisterschaft mit einem Vater-Sohn-Konflikt: Richard Lubanski kehrt 1954 aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück und hat Schwierigkeiten, sich in den Familienalltag zu integrieren. Seinen 11-jährigen Sohn hat er noch nie gesehen. Die konflikthafte Annäherung der beiden mündet in einer Versöhnung, da der Vater am Ende bereit ist, von seinem Sohn zu lernen. Der Film sucht also den Brückenschlag zwischen den Generationen und plädiert für ein Verständnis gegenüber den Traumatisierungen der ehemaligen Soldaten.

Die Folge ist keine moralische Anklage und Abgrenzung vom Vater, für die die 68er Revolte steht, sondern Verständnis der ‚dritten Generation‘ für den ehemaligen Kriegsteilnehmer und eine auf die gesamte Familie übertragene Unschuldsbezeugung. (Schultz 2012, 413)

Vater und Sohn Lubanski finden über den Fußball wieder zusammen, so dass Wortmann weniger das Wirtschaftswunder als solches thematisiert als vielmehr dem Narrativ nachgeht, das Erfolge im Fußball als Garant für deutsches Selbstvertrauen betrachtet. In Interviews rekurrierte der Regisseur auf eine Deutung, die den Tag des Endspiels, also den 4. Juli 1954, zum eigentlichen Gründungsdatum der Bundesrepublik nobilitiert (vgl. Höbel und Weinzierl 2003). Unterstützung bekam diese Lesart durch Äußerungen des damaligen Bundeskanzlers Gerhard Schröder, der das Berner Wankdorfstadion zur nationalen Gedenkstätte deklariert hatte (vgl. Seitz 2004).

Schröder identifizierte sich – quasi stellvertretend für seine Generation – mit dem fußballbegeisterten jungen Protagonisten und bekannte, bei einer Vorpremiere des Films geweint zu haben. Wie sich an dem prominenten Rezipienten zeigt, appelliert Wortmann in seiner Adaption des Mythos in erster Linie an Affekte und generiert damit ein „Geschichtsgefühl“ (Martin Walser 2002, zit. nach: Seitz 2004). Die filmisch propagierte emotionale Verbundenheit mit Deutschland und seiner DFB-Auswahl war konstitutiver Bestandteil einer Neubewertung des Nationalen – ein kollektiver Identitätsbildungsprozess, der zu Beginn des Jahrtausends einsetzte und gegenwärtig weniger abgeschlossen scheint denn je.

5 Zur Kluft zwischen Mythos und dem Postfaktischen

Auch ohne sich auf die schwierige Metapher des ‚Geschichtsgefühls‘ einzulassen, kann man mit Aleida Assmann festhalten, dass der politische Mythos auf die „affektive Aneignung der eigenen Geschichte“ (Assmann 2006, 40, Hervorh. i. O.) zielt und somit als kulturelle Konstruktion zur Objektivation von Gefühlen die kollektive Identitätsbildung maßgeblich beeinflusst. Dabei ist weniger der ontologische Status – entspricht die Erzählung der Wahrheit? – von Bedeutung, als vielmehr der narrative Gebrauchswert: wie identifikationsfördernd ist die Erzählung für das Kollektiv und sein Selbstverständnis? Je relevanter ein Mythos ist, desto intensiver fällt seine Tradierung aus. In diesem gedächtnistheoretischen Umstand findet sich ein erstes Unterscheidungskriterium zwischen Mythos und postfaktischer Kommunikation: Fake News, als Urform des Postfaktischen, orientieren sich an einer Ökonomie der Aufmerksamkeit (Franck 1998), nicht an Relevanzkriterien. Eine einheitliche definitorische Bestimmung des Begriffs „Fake News“ steht noch aus, doch die dreigeteilte Systematik des amerikanischen Medienwissenschaftlers Ethan Zuckerman ist durchaus hilfreich: Zuckerman unterscheidet (1) *Fake News* in Nachrichten zu Themen, die nicht so viel Aufmerksamkeit verdienen, wie ihnen eingeräumt wird, (2) Propaganda im klassischen Sinne sowie (3) eine gezielte Desinformation zur Destabilisierung von Vertrauen in das Mediensystem (vgl. Zuckerman 2017).

Charakteristisch für *Fake News* in ihrer Gesamtheit ist im Hinblick auf ihre Verbreitung jedoch, dass negative und skandalisierungsfähige Meldungen insbesondere in den netzbasierten Medien eine größere Aufmerksamkeit erhalten und entsprechend lukrativer sind. „In finanzieller Hinsicht ist die Sachlichkeit von Information dabei nicht von Belang. Ein Klick ist ein Klick und lässt sich in Euros und US-Dollar einlösen. Die Produktion von *Fake News* wird in dieser Umgebung zum zukunftsträchtigen Geschäftsmodell“ (Hendricks und Vestergaard 2017, 8). Ein Geschäftsmodell, das auf die Selektivität von Wahrnehmung und mangelnde Merkfähigkeit der Rezipienten abzielt; die dem Zwang zur Aktualität geschuldeten Schnelllebigkeit von Informationen in den Online-Netzwerken sorgt für immer neuen Nachschub an vermeintlichen Nachrichten. Wo der Mythos tradiert und erinnert werden will, zielen *Fake News* auf das Vergessen, um beständig neue Varianten an ‚News‘ produzieren zu können. Produzenten von *Fake News* wie von anderen Formaten *alternativer Fakten* ignorieren Tatsachen oder proklamieren eine ‚gefühlte Wahrheit‘, um die profi-

table Aufmerksamkeitsindustrie der Sozialen Medien zu bedienen. Der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen fasst den Mechanismus treffend zusammen:

[...] typische Fake-News-Inhalte [werden] in Form sofort verständlicher, oft schockierend wirkender, narrativ infektiöser Geschichten erzählt [...]. Sie werden geglaubt, weil sie als scheinbar plausible Aufreger taugen, die ohnehin kursierende Vorurteile bestätigen. Sie kombinieren den Wow-Effekt der Überraschung mit dem Sedativum der Bestätigung dessen, was man ohnehin für richtig hält. (Pörksen 2018, 34)

Demgegenüber richtet sich der politische Mythos nicht auf eine Beglaubigung bestehender Meinungen oder Vorurteile, sondern auf gesellschaftliche Ordnung, in dem er anzeigt, wie ein exemplarisches Geschehen normativ zu verstehen ist. Der Mythos stellt die innere Notwendigkeit eines Geschehens heraus, er fungiert als Deutungsrahmen für die Vergangenheit und ersetzt die Angst vor dem Neuen in der Gegenwart durch ein Vertrauen in die eigene Handlungsmächtigkeit. Als Denkform generiert der Mythos Loyalität und zielt darauf ab, Entscheidungen Legitimität zu verleihen. Hans Blumenberg würde von einer *Präfiguration* durch den Mythos sprechen: „[...] [W]as schon einmal getan worden ist, bedarf unter Konstanz der Bedingungen nicht erneuter Überlegung, Verwirrung, Ratlosigkeit, es ist durch das Paradigma vorentschieden“ (Blumenberg 2014, 9). Der Mythos suggeriert also das Gefühl einer Kontrolle auch über Unbekanntes und wirkt dadurch – anders als das Postfaktische – integrativ. Die Auswirkungen des Postfaktischen auf die politische Kultur hingegen beschreiben Blogger und Netztheoretiker wie Sascha Lobo oder Michael Seemann als *digitalen Tribalismus*. In einer Kolumne skizziert Lobo digitalen Tribalismus als eine internetbasierte Kommunikation, in der „es nicht mehr um Wahrheit oder Angemessenheit geht – sondern nur noch um Gruppenzugehörigkeit“ (Lobo 2018, vgl. auch Seemann 2017). Selbstähnlichkeit werde zum moralischen Kriterium. Zugleich werde ein „dauerbedrohtes Wir konstruiert [...], das sich im ständigen Kampf gegen ungefähr alles befindet“ (Lobo 2018).

Dieser ‚Kampf‘ wird bestimmt von negativen Leitaffekten wie Empörung und Wut, die sich in destruktive Emotionen übersetzen, der Mythos wiederum richtet sich nicht nur gegen die Angst, sondern hat auch das Potenzial für positive Affizierungen, in denen Zusammenhalt, Mut und Zuversicht eine Rolle spielen. Im Mythos wird eine politische Bedeutung generiert, die „die Vergangenheit in der Gegenwart einer Gesellschaft präsent hält und ihr eine Orientierungskraft für die Zukunft abgewinnt“ (Assmann 2006, 40). Albrecht Koschorke hat nun allerdings zu Recht darauf hingewiesen, dass es eine „sensible Frage“ bleibt, wo die Grenze zwischen dem Faktischen von Geschichte und ihrer narrativen Verarbeitung verläuft (Koschorke 2012, 226). Und weiter schreibt er: „Denn

wie die Dinge, mit Rankes berühmter Formulierung ‚eigentlich gewesen‘ sind, lässt sich nicht unter gänzlicher Absehung von den jeweils geltenden Darstellungskonventionen entscheiden, die immer auch Wirklichkeitskonventionen sind“ (Koschorke 2012, 226).

Eben diesen Darstellungs- und Wirklichkeitskonventionen wurde in dem vorliegenden Beitrag am Beispiel historisch variiender Dramaturgien der filmischen Darstellung des sogenannten Wirtschaftswunders nachgegangen. Aufgezeigt wurde, wie in zeitgenössischen Aneignungen der bundesrepublikanische Gründungsmythos – wenn auch bisweilen mit ironischem Unterton – in dem Bemühen um Orientierung konstituiert wurde. Mit dem zeitlichen Abstand von 20 Jahren folgte die kritische Kommentierung, wobei sich die kontrastierende Re-Lektüre auf die durch den Terrorismus der RAF ausgelöste Krise im politischen Selbstverständnis zurückführen lässt. Nach der Jahrtausendwende wiederum wurde nicht nur ein neuer deutscher Patriotismus ausgehandelt, sondern auch eine mediale Neuperspektivierung vorgenommen, die ein deutsches Opfernarrativ neben die Darstellung des Zivilisationsbruchs der Shoah durch deutsche Täter stellte. „Das Wunder von Bern“ zielte auf eine affektive Wirkungsmacht, auf die Vergemeinschaftung durch das (vermeintlich) unpolitische, sportliche Großereignis. Dem vorangegangen waren rund vierzehn Jahre, in denen die beiden deutschen Staaten in der vereinigten Bundesrepublik Deutschland vor der Herausforderung standen, sich politisch, ökonomisch und kulturell anzunähern. Münkler zufolge wurde dabei der westdeutsche Gründungsmythos insbesondere für den seinerzeitigen Bundeskanzler Helmut Kohl in den 1990er Jahren zu einer Handlungs- und Kommunikationsressource für das politische Programm, nach dem der Vereinigungsprozess geplant und organisiert werden konnte: erst die Währungsunion, dann *blühende Landschaften* (vgl. Münkler 2010, 474–475). Bekanntlich haben diese *blühenden Landschaften* deutlich auf sich warten lassen. Dies zeigt, dass Mythen nicht nur Komplexität reduzieren und *Legitimitätsglauben* (Max Weber) schaffen, sondern auch zu Fehleinschätzungen und politischer Hybris führen können. Und wie politische Mythen ideologisch zu bewerten sind, ist ohnehin eine Frage, die an anderer Stelle geklärt werden muss.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, 2006.
- Assmann, Aleida, und Jan Assmann. „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Hg.

- Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994. 114–140.
- Becker, Frank. „Begriff und Bedeutung des politischen Mythos“. *Was heißt Kulturgeschichte des Politischen? Zeitschrift für historische Forschung*. Beiheft 35. Hg. Barbara Stollberg-Rilinger. Berlin: Duncker & Humblot, 2005. 129–148.
- Blödorn, Andreas. „Wir Wunderkinder‘. Filmische Selbstbilder vom deutschen ‚Wirtschaftswunder‘ der 1950er/60er Jahre“. *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film 1945 bis zur Gegenwart*. Hg. Martin Nies. Marburg: Schüren, 2012. 83–108.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Blumenberg, Hans. *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*. Hg. Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
- Cassirer, Ernst. *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1985, 1949.
- Diehl, Paula. „Über Emotion, Affekt und Affizierung in der Politik“. *Politische Theorie und Emotionen*. Hg. Felix Heidenreich und Gary S. Schaal. Baden-Baden: Nomos, 2012. 155–176.
- Dörner, Andreas. *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Dörner, Andreas. „Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung“. *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Hg. Wilhelm Hofmann. Baden-Baden: Nomos, 1998. 199–219.
- Elsaesser, Thomas. *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz + Fischer, 2001.
- Franck, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: dtv, 1998.
- Frank, Thomas. „Wunder“. *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Hg. Albrecht Koschorke, Thomas Frank, Susanne Lüdemann, Ethel Matala de Mazza und Andreas Kraß. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. 157–170.
- Gadinger, Frank, und Taylan Yıldız. „Politik“. *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Matías Martínez. Stuttgart: Metzler, 2017. 158–165.
- Hendricks, Vincent F. und Mads Vestergaard. „Verlorene Wirklichkeit? An der Schwelle zur postfaktischen Demokratie“. *Aus Politik und Zeitgeschichte: Wahrheit* 67.13 (2017): 4–10.
- Hermand, Jost. *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965*. Frankfurt a. M.: Ullstein Sachbuch, 1989.
- Höbel, Wolfgang, und Alfred Weinzierl. „Der Kanzler hat geweint‘. Regisseur Sönke Wortmann und Schauspieler Peter Lohmeyer über Fußball und ihren Film ‚Das Wunder von Bern‘“. *Kulturspiegel* 10 (2003). <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-28732517.html> (30. August 2020).
- Kaes, Anton. *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: Edition text + kritik, 1987.
- Koschorke, Albrecht. „Macht und Fiktion“. *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Hg. Albrecht Koschorke, Thomas Frank, Susanne Lüdemann, Ethel Matala de Mazza und Andreas Kraß. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. 73–85.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2012.
- Kracauer, Siegfried. „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005 [1924]. 279–294.

- Lobo, Sascha. „Provokation statt Diskussion. Die Vertrollung der Konservativen.“ *Spiegel online*, 19. September 2018. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/sascha-lobo-kolumne-die-vertrollung-der-konservativen-a-1228851.html> (30. August 2020).
- Lotman, Jurij M. *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a. M.: Syndikat, 1977.
- Münkler, Herfried. „Die Logik des Mythos. Eine kleine politische Mythengeschichte der Bundesrepublik“. *Ästhetik und Kommunikation* 36.129/130 (2005): 61–71.
- Münkler, Herfried. *Die Deutschen und ihre Mythen*. Bonn: Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, 2010 (zuerst Berlin: Rowohlt 2009).
- Nünning, Ansgar. „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“. *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Hg. Alexandra Strohmaier. Bielefeld: Transcript, 2013. 15–54.
- Nuy, Sandra. *Die Politik von Athenes Schild. Zur dramaturgischen Logik des Politischen im fiktionalen Film*. Münster: LIT, 2017.
- Pörksen, Bernhard. *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung*. München: Hanser, 2018.
- Gesellschaft für deutsche Sprache. „GfdS wählt ‚postfaktisch‘ zum Wort des Jahres 2016“. *Pressemitteilung*, 9. Dezember 2016. www.gfds.de/wort-des-jahres-2016/ (30. August 2020).
- Schaal, Gary S., Dannica Fleuß und Sebastian Dumm. „Die Wahrheit über Postfaktizität“. *Aus Politik und Zeitgeschichte: Wandel des Politischen* 67.44–45 (2017): 31–38.
- Schultz, Sonja. *Der Nationalsozialismus im Film. Von „Triumph des Willens“ bis „Inglourious Basterds“*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012.
- Seemann, Michael. „Digitaler Tribalismus und Fake News“. *ctrl-verlust* (Weblog 2010–), 2017. <http://www.ctrl-verlust.net/digitaler-tribalismus-und-fake-news/> (30. August 2020).
- Seitz, Norbert. „Was symbolisiert das Wunder von Bern?“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 26 (2004). <http://www.bpb.de/apuz/28253/was-symbolisiert-das-wunder-von-bern> (30. August 2020).
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hg. Johannes Winckelmann. 5. überarb. Auflage. Studienausgabe. Tübingen: J.C.B. Mohr 1972 [1922].
- Zuckerman, Ethan. „Fake news is a red herring“. *Deutsche Welle*, 25. Januar 2017. <https://p.dw.com/p/2WNSz> (30. August 2020).

Filmographie

Wir Wunderkinder. Reg. Kurt Hoffmann. Filmaufbau GmbH, 1958.

Die Ehe der Maria Braun. Reg. Rainer Werner Fassbinder. Albatros Produktion/Trio-Film GmbH/Westdeutscher Rundfunk, 1978/79.

Das Wunder von Bern. Reg. Sönke Wortmann. Little Shark Entertainment GmbH, 2003.