

Achim Küpper

Kulturbegegnungen und Medienkultur

Definitionen, Dimensionen, Deutungen
Eine Einführung mit ausgewählten Filmanalysen

This article is conceived as a basic introduction to the interrelationship between cultural encounters and media culture. The essay is divided into three parts. In a first part, a seemingly simple question will be addressed: What is “culture”? On the one hand, various attempts to define the concept of culture will be outlined, and on the other hand, a schematic representation will be designed with which an own, four-dimensional concept of culture is to be presented. In a second part, the connection between cultural encounters and media culture is discussed by means of a brief recapitulation of some central theories in the broader context, in order to at least hint at the manifold connections and transitions between questions of cultural and media culture theory. In a third part, the focus will eventually be shifted from theory to the practice of representation and interpretation: On the basis of three selected film analyses, the paper will explore exemplary configurations and concentrations of the very constellations that have been described, from a basic theoretical perspective, in the previous parts. By examining the film material, the theoretical findings will not only be illustrated, but also deepened and expanded in terms of a concrete analysis. The concentration on film at the same time allows studying the topic on the level of audiovisual media culture.

Keywords: *cultural encounters, media culture, film analysis*

Dieser Beitrag versteht sich als basale Einführung in ein kultur- und medienkulturwissenschaftliches Spannungsfeld und hat als solche einen bewusst propädeutischen Charakter.¹ Der Aufsatz unterteilt sich in drei

1 Der Beitrag geht auf zwei Vorträge zurück, deren Ergebnisse er zusammenführt. Er beruht zum einen auf dem Eröffnungsvortrag zur 49. Jahrestagung des Belgischen Germanisten- und Deutschlehrerverbands (BGDV) mit dem Rahmenthema *Kulturbegegnungen* am 7. Mai 2022 in Jemeppe/Seraing (Belgien). Zum anderen basiert er auf einem am 20. Oktober 2023 gehaltenen Gastvortrag in dem von Hubert Roland geleiteten Seminar *Meilensteine der deutschen Kulturgeschichte* an der Universität Louvain (Belgien). Der erste Vortrag stand unter dem Titel „Konzepte der Kulturbegegnung. Eine Einführung. Mit ausgewählten Filmbeispielen“, der zweite unter dem Titel „Von der

Punkte. In einem ersten Schritt (Punkt 1) soll zunächst einer scheinbar einfachen Frage nachgegangen werden: Was ist „Kultur“? Dabei gilt es zum einen verschiedene Definitionsversuche des Kulturbegriffs zu skizzieren, zum anderen eine schematische Darstellung zu entwerfen, mit der ein eigenes, vierdimensionales Kulturkonzept vorgestellt werden soll. Dieses Konzept lässt sich als ein erster Versuch auffassen, unterschiedliche Elemente aus den kulturtheoretischen Diskussionen der letzten Jahre und Jahrzehnte in ein gleichermaßen holistisches wie heuristisches, multifaktorielles Modell zu integrieren. In einem zweiten Schritt (Punkt 2) wird der Zusammenhang von Kulturbegegnungen und Medienkultur mithilfe einer betont knappen Rekapitulation einiger zentraler Theorien aus dem weiteren Umfeld erörtert, um die vielfältigen Verknüpfungen und Übergänge zwischen kultur- und medienkulturtheoretischen Fragestellungen zumindest andeuten zu können. In einem dritten Schritt (Punkt 3) soll der Fokus schließlich von der Theorie auf die Praxis der Darstellung und der Deutung verlegt werden: Anhand dreier ausgewählter Filmanalysen werden exemplarische Gestaltungs- und Verdichtungsmöglichkeiten derjenigen Konstellationen erschlossen, die in den vorangegangenen Punkten aus grundlagentheoretischer Perspektive beschrieben wurden. Dank der Auseinandersetzung mit dem Filmmaterial können die theoretischen Befunde nicht allein werkanalytisch veranschaulicht, sondern zugleich vertieft und erweitert werden. Die Konzentration auf den Film erlaubt zudem eine Verhandlung des Themas auf der Ebene audiovisueller Medienkultur. Zuerst soll aber die nur scheinbar simple Frage im Vordergrund stehen, was denn überhaupt Kultur ist.

Kulturbegegnung zur Medienkultur. Theoretische Grundlagen des Kulturbegriffs und exemplarische Filmanalysen“. Der Aufsatz integriert die beiden Teile in einen Gesamtkontext, indem er einen besonderen Akzent auf die Übergänge zwischen Kulturbegegnungen und Medienkultur legt. Den Gesprächen im Umfeld der erwähnten Veranstaltungen sowie den Fachgutachten der Zeitschrift *Germanistische Mitteilungen* verdanken sich produktive Hinweise zu diesem Beitrag.

1 Was ist „Kultur“?

1.1 Definitionsversuche

Einen beispielhaften Definitionsversuch liefert Wolfgang Müller-Funk in seiner Einführung in die Kulturtheorie. Der Autor konzediert dort einerseits eine grundsätzliche „Unschärfe von Termini“ aus dem Umkreis der Kulturwissenschaft² und spricht von „der schillernden Bedeutungsvielfalt des Begriffs *Kultur*“,³ der für ihn „einer der schwierigsten, verwirrendsten und vielfältigsten Termini überhaupt“ ist.⁴ Andererseits lässt sich Müller-Funk dann aber selbst zu der folgenden Definition des Begriffs hinreißen:

Kultur lässt sich von ihrer inhaltlichen wie von ihrer formalen Seite her bestimmen, inhaltlich als ein Insgesamt von Praktiken, Techniken, Überlieferungen und Artefakten, formal als ein Ensemble von Formgebungen und Medialisierungen.⁵

Diese Art Begriffsbestimmung wirft eine Reihe von Fragen auf. Wo genau liegt der Unterschied zwischen einer „inhaltlichen“ und einer „formalen Seite“? Was bedeutet „ein Insgesamt von Praktiken, Techniken, Überlieferungen und Artefakten“? Wie haben wir uns „ein Ensemble von Formgebungen und Medialisierungen“ vorzustellen? Der schiere Definitionsversuch an sich deutet schon an, in welche Schwierigkeiten man gerät, sobald man sich anschickt, den Begriff „Kultur“ einmal genauer zu bestimmen.

Einen anderen Ansatz liefert der Versuch von Arnold L. Kroeber und Clyde Kluckhohn. Sie haben in den frühen 1950er Jahren unterschiedlichste Bedeutungsmöglichkeiten des Kulturbegriffs gesammelt und sind dabei auf über hundertfünfzig verschiedene Definitionen gestoßen, die sie in

2 Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. 3., akt. und erw. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto 2021 (= UTB 2828) [zuerst 2006]. S. 23.

3 Ebd. S. 25.

4 Ebd.

5 Ebd.

ihrem Buch verglichen.⁶ Was sich darin abzeichnet, ist eine enorme Bedeutungsvielfalt des Begriffs, auf die beispielsweise auch Claus-Michael Ort hinweist.⁷ Gewiss ließen sich noch unzählige weitere Zugänge zum Kulturbegriff anführen: von Norbert Elias⁸ oder T.S. Eliot⁹ über Doris Bachmann-Medick¹⁰ oder Andreas Reckwitz¹¹ bis hin zu den kultursemiotischen Theorien von Jurij Lotman¹² oder dem systemtheoretischen Modell von Dirk Baecker¹³ und weit darüber hinaus, ganz zu schweigen von den jüngeren Entwicklungen im anglophonen Raum etwa bei Autoren wie Clifford Geertz,¹⁴ James Clifford¹⁵ oder Homi K. Bhabha.¹⁶ Insofern ist jede Aufzählung wie die vorangehende nicht bloß radikal verkürzt, sondern sie muss dies – zumindest im gegebenen Rahmen – schlechterdings auch sein mit Blick auf die Fülle an bestehenden Definitionsversuchen.

- 6 Vgl. Kroeber, Arnold L./Kluckhohn, Clyde: *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage 1963 [zuerst 1952].
- 7 Vgl. Ort, Claus-Michael: *Kulturbegriffe und Kulturtheorien*. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008. S. 19-38.
- 8 Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde. Basel: Haus zum Falken 1939.
- 9 Vgl. Eliot, T[homas] S[tearns]: *Notes towards the Definition of Culture*. London/Boston: Faber and Faber 1991 [zuerst 1948].
- 10 Vgl. Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer 1996.
- 11 Vgl. Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück 2000.
- 12 Vgl. Lotman, Jurij M.: *Kultur und Explosion*. Übers. von Trottenberg, Dorothea. Hg. und mit einem Nachwort von Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander. Berlin: Suhrkamp 2010 [zuerst russ. 2000]; ders.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Übers. von Leupold, Gabriele/Radetzka, Olga. Hg. und mit einem Nachwort von Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander. Berlin: Suhrkamp 2010 [zuerst russ. 2000].
- 13 Vgl. Baecker, Dirk: *Wozu Kultur?* 3. Aufl. Berlin: Kadmos 2003 [zuerst 2003].
- 14 Vgl. Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books 1973.
- 15 Vgl. Clifford, James: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press 1988.
- 16 Vgl. Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994.

Angesichts solcher Vielschichtigkeit und Sinnpluralität, aber auch solcher Unschärfe und Unbestimmtheit in der Bildung und Verwendung des Kulturbegriffs wäre es vollkommen aussichtslos und geradezu präventiv, den Begriff hier auch nur ansatzweise klären zu wollen. Eine endgültige Definition kann auch in diesem Beitrag keinesfalls geleistet werden. Stattdessen geht es hier vor allem um zweierlei. Zum einen gilt es überhaupt erst einmal darauf aufmerksam zu machen, wie wenig selbstverständlich es ist, was denn eigentlich unter „Kultur“ zu begreifen sei, dass vielmehr der Begriff selbst zunächst – auch und gerade im Vorfeld einer Untersuchung zur Konstellation von Kulturbegegnungen und Medienkultur – einer kritischen Reflexion bedarf und dass eine allgemeingültige Definition von Kultur eben nicht einfach vorausgesetzt werden kann. Zum anderen soll immerhin probeweise versucht werden, einige wenige Aspekte und Perspektiven zusammenzustellen, aus denen sich dann doch zumindest – so bleibt zu hoffen – ein vorläufiger Arbeitsbegriff gewinnen lässt, der dann womöglich kollaborativ im Forschungsdiskurs weiterdiskutiert oder weitergedacht werden kann. Dazu sei nun ein betont rudimentäres Schema vorgestellt, das ein paar Dimensionen des Kulturkonzepts abbildet, wie sie im gegenwärtigen Zusammenhang relevant erscheinen.

1.2 Dimensionen des Kulturkonzepts: schematische Darstellung

Vorauszuschicken ist, dass sich das nachfolgende Modell im doppelten Sinn als eine „schematische Darstellung“ versteht: einerseits als eine Systematisierung in Gestalt von grafischen Schemata, andererseits aber zugleich als eine gezwungenermaßen vereinfachende Darstellung, die zum Zweck der Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit der Argumentation wohl oder übel auf eine bestimmte Form der Vergrößerung angewiesen ist. In den Kommentaren zu den Grafiken kann diese doppelte „schematische“ Natur der Darstellung wenigstens teilweise wieder aufgelöst werden.

Was im Schema als voneinander getrennt dargestellt wird, ist in Wirklichkeit natürlich in einem unauflöselichen Ineinander und in einer alles

durchdringenden Gleichzeitigkeit vorhanden. Um dieses Ineinander und diese Gleichzeitigkeit in ihrer ganzen Komplexität verstehen und beschreiben zu können, bedarf es jedoch zunächst einer Sondierung und einer Auseinanderdifferenzierung realiter vermischter Elemente. Diesem Zweck dient die schematische Darstellung. Es erklärt sich fernerhin von selbst, dass Kultur nicht etwa als ein statisch Vorhandenes oder als ein Gegebenes, sondern als ein unablässiger Prozess der Konstruktion aufzufassen ist, der vielzählige und enge Vernetzungen mit dem Prozess persönlicher Identitätskonstruktion aufweist. Das Schema zielt auf eine genauere Analyse der Art und Weise, wie Kultur in diesem Prozess sowohl individuell als auch kollektiv konstruiert wird, d.h. welche Faktoren die Herstellung oder die Fabrikation von Kultur jeweils bedingen und ermöglichen.

Eine erste, übergeordnete Tafel illustriert die vier Dimensionen des Kulturkonzepts (Fig. A), die hier vorgeschlagen werden und im Anschluss weiter auszuführen sind.

I. Spatial/ Territorial (geografisch/ geopolitisch)	II. Sozial (gruppenspezifisch)	III. Mental (ideologisch/ identifikatorisch)	IV. Temporal (epochen-/ zeitspezifisch)
--	--	---	--

Fig. A: Die vier Dimensionen des Kulturkonzepts

Die erste Dimension ist auf den Raum bezogen: Sie ist spatialer bzw. territorialer Art und definiert sich über geografische bzw. geopolitische Faktoren. Die zweite ist sozialer Art und definiert sich über gruppenspezifische Faktoren. Die dritte ist mentaler Art und definiert sich über ideologische bzw. identifikatorische Faktoren. Die vierte Dimension ist schließlich auf die Kategorie der Zeit bezogen: Sie ist temporaler Art und definiert sich über epochen- bzw. zeitspezifische Faktoren. Insofern die erste Dimension auf dem Raum, die vierte auf der Zeit beruht, ist das vierdimensionale Kulturkonzept in ein spatiotemporales Modell eingespannt, dessen äußere Enden die beiden genannten Grundkategorien bilden. Dabei ist zu bedenken, dass die meisten bisherigen Versuche, den Kultur-

begriff zu definieren, von einem vorwiegend auf den Raum bezogenen Konstrukt ausgehen, der nach diesem Modell aber lediglich eine von vier Dimensionen darstellt und dem im Gesamtkonzept nicht notwendigerweise mehr Gewicht zukommt als den übrigen Dimensionen.¹⁷ Umso deutlicher wird dies mit Blick auf die medienkulturellen Gesellschaften der Gegenwart, in denen sich die Bedeutung des physischen Raums zunehmend zugunsten von virtuellen Angeboten verschiebt, die räumliche Distanzen immer mehr durch digitale Kommunikation und Rezeption zu überwinden suchen. Auch in dieser Hinsicht wird der hier angesprochene Nexus von Kulturbegegnungen und Medienkultur theoretisch virulent.

Ein erstes Teilschema schlüsselt die spatiale/territoriale Dimension auf, die sich ihrerseits in insgesamt sechs Ebenen unterteilt (Fig. A.I).

I. Spatial/Territorial (geografisch/geopolitisch)
1. Global (z.B. ‚Weltkultur‘: von Weltkulturerbe bis WWW)
2. Kardinal (z.B. ‚Okzident‘ und ‚Orient‘, ‚globaler Norden‘ und ‚globaler Süden‘) ¹⁸
3. Kontinental (z.B. ‚europäische‘ Kultur: gemeinsame Werte oder Euro)
4. National (z.B. ‚belgische‘ Kultur: Fritten oder Bier)
5. Regional (z.B. ‚wallonische‘ Kultur: ‚Wallon‘ als Regiolekt)
6. Lokal (z.B. ‚Lütticher‘ Kultur oder, weiter unterdifferenziert, die Kultur einzelner Stadtviertel usw.)

Fig. A.I: Die spatiale/territoriale Dimension des Kulturkonzepts mit ihren sechs Ebenen

17 Vgl. zu einem maßgeblich räumlich bestimmten Konstrukt dagegen den einflussreichen Ansatz von Bhabha: *The Location of Culture* (ebd.). Das Bhabha'sche Konzept der *Location* (dt. *Verortung*) beruht grundsätzlich auf der Kategorie des Raums. Die darin enthaltene Vorstellung eines ‚Zwischenraums‘ kann allein von verhältnismäßig groben, topografisch definierten Gebilden ausgehen: Klar konturierte Räume oder gar ‚dritte Räume‘ im Sinne Bhabhas tun sich allenfalls zwischen größeren spatialen Einheiten auf, kaum aber zwischen vierdimensional verflochtenen Netzen, wie sie sich im hier vorgestellten Kulturkonzept entspinnen.

18 Der hier eingeführte Begriff einer „kardinalen“ Ebene bezieht sich selbstredend weniger auf die Würdenträger der katholischen Kirche als vielmehr auf die klassischen

Die sechs Ebenen sind hierarchisch organisiert und verlaufen von der globalen als der größten und umfassendsten bis hin zur lokalen als der kleinsten und am weitesten aufgegliederten Ebene, die sich indessen selbst wiederum in immer feinere Segmente unterdifferenzieren ließe.¹⁹

Zu beachten ist einerseits, dass jede höhere Ebene alle tieferen Ebenen in sich enthält bzw., umgekehrt ausgedrückt, dass jede tiefere Ebene von den jeweils höheren Ebenen ‚verschluckt‘ oder eingeschlossen wird: So ist die zweite (kardinale) Ebene in der ersten (globalen) Ebene enthalten, die dritte (kontinentale) findet sich in der zweiten und in der ersten wieder usw. bis hin zur sechsten und letzten (lokalen) Ebene, die in allen anderen Ebenen mit eingeschlossen ist.

Zu berücksichtigen ist andererseits, dass bei der Darstellung der Ebenen 4 bis 6 gemäß dem ursprünglichen Publikum sowie dem Publikationsort dieses Beitrags ein exemplarischer Schwerpunkt auf den belgischen Raum mit einem speziellen Fokus auf den frankofonen Bereich gelegt wurde. Dieser Schwerpunkt wurde nur als ein stellvertretendes Beispiel für unzählige weitere gewählt. Relativ mühelos ließe sich das Schema auch auf beinahe jeden beliebigen anderen Zusammenhang übertragen. So könnte man die ‚belgische‘ Kultur (Fritten oder Bier) auf der vierten Ebene etwa durch ‚deutsche‘ Kultur (Knödel oder – ebenfalls – Bier), die ‚wallonische‘ Kultur (‚Wallon‘ als Regiolekt) auf der fünften Ebene durch ‚bayrische‘ Kultur (‚Bairisch‘ als Regiolekt), die ‚Lütticher‘ Kultur auf der sechsten Ebene durch eine ‚Münchner‘ Kultur ersetzen, die sich gleichfalls wiederum in die Kultur einzelner Stadtviertel usw. unterdifferenzieren ließe.

Die auf den Raum bezogenen Begriffe der ersten Dimension stehen dabei hier durchweg in einfachen Anführungszeichen, weil sie in einem

Kardinalpunkte der Erde: die vier großen Himmelsrichtungen Norden, Osten, Süden und Westen, die in der Geschichte der Konstruktion von Kulturen eine unschätzbare wichtige Rolle gespielt haben und bisweilen noch immer spielen.

19 Dass die erste Ebene dem Globalen, die letzte dem Lokalen vorbehalten ist, schließt zugleich an die beiden Pole des Glokalisierungsdiskurses an, wie er in den letzten Jahren und Jahrzehnten entwickelt wurde. Vgl. dazu grundlegend Robertson, Roland: *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. In: Featherstone, Mike/Lash, Scott/Robertson, Roland (Hg.): *Global Modernities*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1995. S. 25-44.

bestimmten Maß Reduktionen komplexerer Zusammenhänge darstellen: Die Einbeziehung der unteren Ebenen genügt, um die höher gelegenen Ebenen zum Teil als Konstrukte zu entlarven. So könnte eine Kulturgeschichte einzelner Städte und mehr noch einzelner Stadtviertel oder Straßenzüge (Ebene 6) beispielsweise diejenige ganzer Regionen (Ebene 5), ganzer Nationen (Ebene 4), ganzer Kontinente (Ebene 3), ganzer Weltgegenden (Ebene 2) oder gar der ganzen Erdkugel (Ebene 1) bis zu einem gewissen Grad herausfordern, wenn nicht infrage stellen.²⁰

Ein zweites Teilschema präzisiert die soziale Dimension des vorgeschlagenen Kulturkonzepts (Fig. A.II).

II. Sozial (gruppenspezifisch)
Ethnisch (z.B. ‚Hautfarbe‘...)
Geschlechtlich (z.B. männlich, weiblich, divers...)
Sprachlich (z.B. Deutsch, Französisch...)
Sozioökonomisch (z.B. bedürftig, wohlhabend...)
usw.

Fig. A.II: Die soziale Dimension des Kulturkonzepts

Anders als bei der ersten Dimension sind die einzelnen Merkmale ab dieser zweiten Dimension nicht mehr hierarchisch organisiert, d.h. die aufgeführten Attribute stehen in keinem Verhältnis der Über- oder Unterordnung zueinander, sondern befinden sich mehr oder weniger neben-

20 Flankieren ließe sich diese Hypothese u.a. durch die Erkenntnisse der neueren Stadtsoziologie oder der jüngeren Quartiersforschung. Vgl. dazu grundlegend Olaf Schnur (Hg.): *Quartiersforschung. Zwischen Theorie und Praxis*. Wiesbaden: VS 2008 (= Quartiersforschung 1). Speziell auf die Literaturgeschichte gewendet, könnte man beispielsweise ein Werk wie Wilhelm Raabes Debütroman *Die Chronik der Sperlingsgasse* als historischen Vorläufer einer Art erzählerischen ‚Straßensoziologie‘ ansehen. Vgl. Corvinus, Jakob [= Raabe, Wilhelm]: *Die Chronik der Sperlingsgasse*. Berlin: Stage 1857. Vgl. zu diesem Roman auch Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser 1969. S. 167-193.

einander auf derselben Ebene. Außerdem wird ab dieser zweiten Dimension keine vollständige Aufzählung mehr wie bei der ersten Dimension, sondern nur noch eine Auswahl an Elementen wiedergegeben, die ausdrücklich nicht als erschöpfend zu verstehen ist und die sich potenziell endlos fortführen ließe.

Ein drittes Teilschema visualisiert auf vergleichbare Art und Weise die mentale Dimension (Fig. A.III).

III. Mental (ideologisch/identifikatorisch)
Religiös (z.B. christlich, muslimisch...)
Politische oder persönliche Überzeugungen (z.B. Umweltschutz, vegane Lebensweise, Steinzeitdiät...)
Szene- und Subkulturen (z.B. Musikrichtungen, Fußballclubs...)
Kleidung (z.B. Mode, äußeres Auftreten...)
usw.

Fig. A.III: Die mentale Dimension des Kulturkonzepts

Grundsätzlich zu betonen bleibt, dass die einzelnen Kennzeichen nicht kategorisch voneinander getrennt sind, sondern dass sich sowohl zwischen den Dimensionen als auch zwischen den verschiedenen Ebenen bzw. Faktoren innerhalb der Dimension wie jenseits der Dimensionengrenzen zahllose Übergänge und Überschneidungen ergeben, dass es also zu vielfältigen intra- und interdimensionalen Transitionen oder Sprüngen kommt. Ein Beispiel für einen intradimensionalen Sprung wäre, dass innerhalb der mentalen Dimension zwei an sich unterschiedliche Faktoren wie „Religiös“ und „Kleidung“ durchaus zusammenhängen können, indem der Letztere etwa durch den Ersteren mitbedingt sein kann. Ein Beispiel für einen interdimensionalen Sprung wäre, dass der Faktor „Kleidung“ aus der dritten Dimension seinerseits wiederum an andere Faktoren wie „Geschlechtlich“ oder „Sozioökonomisch“ aus der zweiten Dimen-

sion gekoppelt sein kann usw. Insgesamt ergibt sich daraus ein in sich bewegliches und veränderliches, ebenso vielschichtiges wie in seinen einzelnen Teilen vielfach verflochtenes Kulturkonzept, das nicht allein mindestens vierdimensional ist, sondern das zugleich von multiplen Ebenen/Faktoren und von multiplen Transitionen in wie zwischen den Dimensionen geprägt ist.

Ein viertes Teilschema spezifiziert schließlich die temporale Dimension dieses Kulturkonzepts (Fig. A.IV).

IV. Temporal (epochen-/zeitspezifisch)
Zeitbewegungen (z.B. Kultur der 68er...)
Generationen (z.B. Generation X, Y, Z [vgl. auch ‚Digital Natives‘]...)
Historische Wenden (z.B. politisch: Ost/West-Teilung und -Einheit...)
Historische Zäsuren (z.B. Krisen, Kriege, Katastrophen...) ²¹
usw.

Fig. A.IV: Die temporale Dimension des Kulturkonzepts

Die vierte Dimension ist insofern ein unverzichtbarer Bestandteil des Kulturkonzepts, als es Fälle gibt, die sich aus keiner der anderen drei Dimensionen hinreichend erklären ließen. So würde sich beispielsweise ein und dieselbe Person im Leipzig der 1970er Jahre und im Leipzig der 2020er Jahre unter Beibehaltung aller übrigen Faktoren (räumlich etwa derselben Wohnung usw.) wohl kaum in ein und derselben Kultur wiederfinden. Der Unterschied lässt sich nur aus der Dimension der Zeit heraus begreifen, die gewaltiger sein kann als manche anderen Kräfte und

21 Die Grenze zwischen „Wenden“ und „Zäsuren“ ist zweifelsohne außerordentlich fließend. Der Unterschied zwischen ihnen liegt vor allem darin, dass Wenden eher auf ein Nachfolgendes bezogen sind, während Zäsuren erst einmal nur einen Einschnitt bedeuten, der nicht notwendigerweise schon ein Neues – ob zum Besseren oder Schlechteren hin – in sich enthält. So gesehen verweisen Wenden auf Momente des Übergangs, Zäsuren auf den Bruch an sich.

deshalb notwendigerweise in eine Betrachtung von Kultur einbezogen werden muss. Natürlich gilt auch hier, dass die aufgeführten Elemente keinen exklusiven Stellenwert beanspruchen, sondern dass sich eine potenzielle Unzahl von Verknüpfungen, Querverbindungen und Gleichzeitigkeiten mit anderen Elementen aus derselben Dimension wie aus anderen Dimensionen ereignen kann.

Konstitutiv für alle vier Dimensionen ist zum einen die grundsätzliche Aufweichung einfacher Gegensätze wie ‚Kultur‘ vs. ‚Natur‘, ‚Eigenes‘ vs. ‚Fremdes‘ oder ‚Anderes‘, von deren Verabschiedung das vierdimensionale Kulturkonzept überhaupt erst seinen Ausgang nimmt. Ein Konstituens des vorgestellten Modells liegt zum anderen in der Überwindung der traditionellen Trennung zwischen ‚Hoch-‘ und ‚Populärkultur‘, die zu einer neuen Komplexität im Verhältnis zur Kultur führt und daher neue Beschreibungsinstrumente erforderlich macht. Ultimativer Fluchtpunkt sämtlicher Dimensionen ist letztlich das jeweilige Individuum: das einzelne Subjekt, in dem alle betroffenen Ebenen und Faktoren aufeinanderstoßen.²²

22 Damit liefert das vorgeschlagene Konzept unter gewissen Gesichtspunkten einen Gegenentwurf zu dem erwähnten Kulturverständnis von T.S. Eliot. Zwar bergen beide Ansätze auch bestimmte Ähnlichkeiten: So etwa findet Eliots Akzentuierung der sozialen, regionalen und religiösen Bedingungen von Kultur jeweils einige Entsprechungen in der oben ausgeführten zweiten, ersten und dritten Dimension. Doch löst Eliot die von ihm spezifizierten drei Bedeutungen des Kulturbegriffs, d.h. die auf die Entwicklung eines Individuums, einer Gruppe oder Klasse sowie einer ganzen Gesellschaft bezogenen Verknüpfungen, schließlich zugunsten der Letzteren auf: „it is the culture of the society that is fundamental, and it is the meaning of the term ‘culture’ in relation to the whole society that should be examined first.“ Eliot: *Notes towards the Definition of Culture*, S. 21. Das hier vorgelegte vierdimensionale Kulturkonzept geht gewissermaßen den umgekehrten Weg: Ihm liegt die Annahme zugrunde, dass nicht die Gesellschaft, sondern das Individuum als maßgebliche Referenzgröße bei der Bestimmung von Kultur zu verstehen ist und dass eine solche, wenn überhaupt, allenfalls auf der individuellen Ebene mit einiger Zuverlässigkeit oder Genauigkeit gelingen kann, während die Zusammenfassung von Merkmalen auf der gesellschaftlichen Ebene notgedrungen auf Vergrößerungen beruht, die zwar zum Zweck verallgemeinernder Darstellungen ihren Nutzen haben mögen, die aber nichtsdestoweniger eine letztlich unzulässige Reduktion unendlich viel feinerer und komplexerer Einzelelemente bedeuten.

2 Kulturbegegnungen und Medienkultur

Ging es im Bisherigen erst einmal um eine Bestimmung dessen, was unter „Kultur“ verstanden werden kann, so kommt es nun darauf an, den Zusammenhang von Kulturbegegnungen und Medienkultur etwas näher zu beleuchten. Dabei liegt die Betonung einerseits auf dem spezifischen Moment der *Begegnungen*, andererseits auf der Verflechtung von *Kultur* und *Medien*. Knapp umrissen seien zunächst ein paar Grundbegriffe aus dem theoretischen Umfeld der Kulturbegegnungen. Beginnen wir mit dem in der Vergangenheit teils sehr kontrovers diskutierten Begriffspaar von Interkulturalität und Transkulturalität.

2.1 Interkulturalität und Transkulturalität

Der Begriff „Interkulturalität“ setzt sich aus den Bestandteilen *inter*, also „zwischen“, und *cultura* zusammen und bezeichnet damit im wörtlichen Sinn eine Begegnung „zwischen“ Kulturen. Als Gegenbegriff zur Interkulturalität hat Wolfgang Welsch Anfang der 1990er Jahre den Begriff der „Transkulturalität“ vorgeschlagen,²³ dessen Vorsilbe *trans* so viel wie „jenseits“, „über“ oder „über etw. hin“ bedeutet und der in gewisser Weise auch über das Konzept der Interkulturalität hinauszugehen versucht.

Welsch entwirft Transkulturalität als eine Beschreibungsfigur für zeitgenössische Lebensformen. Sein „Einwand gegen das Interkulturalitätskonzept“²⁴ betrifft vor allem die Vorstellung der „Einheitlichkeit“, die der Auffassung von Kultur in der interkulturellen Theorie zugrunde liege, welche die jeweiligen Kulturen als mehr oder weniger getrennte, voneinander abgegrenzte Einheiten betrachte, aber: „So uniform lebt man in der Moderne nicht mehr. [...] Moderne Gesellschaften sind multikulturell in sich (und das selbst vielfach, nicht nur – wovon man meist allein spricht – ethnisch).“²⁵ Das alte, interkulturelle Kulturkonzept bezeichnet Welsch als

23 Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. In: *Information Philosophie* 2 (1992). S. 5-20.

24 Ebd. S. 5.

25 Ebd. S. 6.

ein „Inselmodell“: „Im alten Kulturkonzept sind die Kulturen wie autonome Inseln gedacht – Inseln im territorialen wie im idiomatischen Sinn.“²⁶

Als Gegenvorstellung zum interkulturellen Inselmodell und im Zeichen einer „begrifflichen Revision in Sachen Kultur“²⁷ entwirft Welsch das Konzept der Transkulturalität, das er ausgehend vom Gedanken einer globalen Durchdringung aller Kulturen in der Gegenwart beschreibt:

Heute werden für *jede* Kultur tendenziell alle *anderen* Kulturen zu Binnengehalten oder Trabanten. Das geschieht im Gefolge sowohl von Immigrationsprozessen wie von technologischen Entwicklungen. Weltweit leben in der Mehrzahl der Länder Angehörige auch aller anderen Länder dieser Erde. Ein übriges tragen Unterhaltungs- und Freizeitindustrie, Mode und neue Konsumkultur bei [...]. Man denke zudem an die globale Vernetzung der Kommunikationstechniken und Fernsehprogramme. Selbst was nicht unmittelbar innerhalb der jeweiligen Kultur verfügbar ist, wird es im Zeitalter der Telekommunikation und des Flugverkehrs doch vergleichsweise unmittelbar.²⁸

Hier muss man allerdings hinzufügen, dass die neuere Interkulturalitätsforschung im Grunde zu einer ganz ähnlichen Vorstellung fließender Übergänge gelangt, sodass sich zunehmende Annäherungen zwischen Inter- und Transkulturalität ergeben. So betont beispielsweise Bernhard Waldenfels die mannigfaltigen Durchdringungen und Durchmischungen von Eigen- und Fremdkulturellem, das Fremdsein des Eigenen und das Eigensein des Fremden in allen erdenklichen Schattierungen.²⁹

Ein Problem aller Konzeptionen von „Inter“ bleibt indessen, dass das Axiom eines Dazwischen die Existenz mindestens zweier klar definierbarer Pole voraussetzt, zwischen denen sich etwas abspielen oder zwischen denen etwas liegen soll. Ohne die stillschweigende Annahme zweier

26 Ebd. S. 8.

27 Ebd. S. 10.

28 Ebd. S. 11. Hervorhebungen im Original.

29 Vgl. rekapitulierend zur *Phänomenologie des Fremden* etwa Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2018 [zuerst 2006].

Entitäten, die eindeutig zu konturieren und voneinander abzugrenzen sind, kann es kein Dazwischen geben. Der Gedanke eines Dritten unterstellt, dass ein Erstes und ein Zweites bestehe, das jeweils genau zu identifizieren oder zu lokalisieren wäre. Das ist aber bei Kulturen nicht der Fall. Konstruktionen von Zwischenräumen oder dritten Räumen im Gefolge postkolonialer Theorien Bhabha'scher Prägung bleiben deshalb – nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Berufung auf ein Drittes – ganz wesentlich in einem binären Oppositionsgefüge gefangen, aus dem das oben vorgeschlagene vierdimensionale Kulturkonzept mitunter auszubrechen versucht.

2.2 Medienkultur

In aller Knappheit skizziert werden soll ein anderer Begriff: derjenige der „Medienkultur“, der seit den 1990er Jahren theoretisch diskutiert wird und der die Bereiche Medien und Kultur zu einer gedanklichen wie sprachlichen Einheit verschmelzt. Eingeführt wurde der Begriff von Siegfried J. Schmidt. Kurz gefasst geht das Konzept „Medienkultur“ davon aus, dass die beiden Bestandteile „Medien“ und „Kultur“ insbesondere seit dem Aufkommen der „modernen Massenmedien“ am „Ende des 18. Jahrhunderts“³⁰ nicht mehr getrennt voneinander gedacht werden können, sondern dass ein unauflöslicher „Zusammenhang zwischen Kultur, Kommunikation und Medien“ besteht.³¹

Andreas Hepp begreift „Medienkultur“ als „eine mediatisierte Kultur“ und schlägt als Definition vor, „dass Medienkulturen solche Kulturen sind, deren *primäre Bedeutungsressourcen mittels technischer Kommunikationsmedien vermittelt werden und die durch diese Prozesse auf unterschiedliche, je zu bestimmende Weisen ‚geprägt‘ werden.*“³² Ein vorübergehendes Fazit im gegebenen Rah-

30 Schmidt, Siegfried J.: *Medien, Kultur: Medienkultur*. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991. S. 30-50. Hier S. 41.

31 Ebd. S. 42.

32 Hepp, Andreas: *Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten*. 2., erw. Aufl. Wiesbaden: Springer VS 2013 [zuerst 2011]. S. 64. Hervorhebungen im Original.

men wäre demnach, dass Medien heute aus den Prozessen der Vermittlung wie der Prägung von Kulturen überhaupt nicht wegzudenken sind und dass sie folglich auch eine maßgebliche Rolle bei der Kulturbegrennung spielen.

Doch damit nicht genug. Entscheidend ist, dass in einer als medienkulturell zu verstehenden Gesellschaft die Bedingungen von Kultur an sich verändert werden, da kulturelle Vorgänge immer schon an das Mediale gekoppelt sind und ganz wesentlich von ihm mitbestimmt werden. Das hat mit dem generelleren Befund zu tun, dass Medien mehr als bloße Behälter oder Transporteure für Bedeutungszusammenhänge sind, die auch außerhalb des Medialen bestünden. Stattdessen sind Medien als Ko-produzenten oder Kokonstrukteure von Wirklichkeit zu verstehen, die einen großen Teil dessen überhaupt erst hervorbringen, was anhand ihrer sichtbar oder hörbar wird. In einem medienkulturellen Gefüge sind Kulturbegrennungen deshalb schlichtweg nicht mehr jenseits des Medialen vorzustellen und zu analysieren. Insofern hat das Aufkommen von Medienkultur die Voraussetzungen von Kultur überhaupt und ihrer Beschreibung ein für alle Mal verschoben zugunsten einer untrennbaren Verbindung von Medien und Kultur. Diese Entwicklung findet ihren vorläufigen Endpunkt in der digitalen Kultur der Gegenwart: Die digitale Wende lässt die unaufhaltsam fortschreitende, sich bereits seit dem 18. Jahrhundert herausbildende Medienkultur gegenwärtig nur umso deutlicher hervortreten und in ihrem globalen Gesamtausmaß kenntlich werden.

Dem trägt das oben vorgestellte Schema (Fig. A.I-IV) in vielerlei Hinsicht Rechnung. Durch den zunehmenden Abstraktionsgrad in den höheren Dimensionen wird Kultur in demselben Maß vom physischen Raum entbunden, wie sich eine systemische Entkörperlichung oder Immaterialisierung durch die Verbreitung digitaler Medien vollzieht. Mit dem Aufkommen der digitalen Medienkultur hat sich nämlich die Qualität des Raums an sich verändert: Neben den materiellen tritt ein neuer virtueller Raum, der mit dem Ersteren seinerseits wiederum partiell zu einem post-digitalen Hybridraum verwächst. In der Praxis werden stark auf Abstraktion beruhende Inhalte wie beispielsweise mentale, ideologische oder iden-

tifikatorische Fermente von Kultur in der dritten Dimension durch Techniken digitaler Datenübertragung und webbasierter Kommunikationsangebote schneller und wirkungsvoller durch diesen virtuellen Raum befördert, als es im materiellen Raum, zu prädigitalen, auf physische Transportwege angewiesenen Zeiten je möglich gewesen wäre. Im virtuellen Raum der Digitalität treffen individuelle Partikel von Kultur immer häufiger und immer vehementer aufeinander, und zwar ganz unabhängig davon, ob sich dieses Aufeinandertreffen nun im Austausch oder in der Konfrontation der Elemente miteinander ereignet.

Für den vorliegenden Zusammenhang bedeutet dies zum einen, dass eine Analyse von Kulturbegegnungen ohne die Einbeziehung der Konstitutionsbedingungen ihrer medialen Verfertigung zumal im Zeitalter des Digitalen schlicht nicht weiter sinnvoll ist, da sie zu verkürzten Trugschlüssen führen würde, sofern sie sich allein auf physische Begegnungen im materiellen Raum beschränkte. Da die Verschmelzung von Kulturbegegnungen und Medienkultur jedoch nicht allein die digitale Gegenwart betrifft, sondern in ihren Ursprüngen deutlich weiter in die Vergangenheit zurückreicht, bildet sie zum anderen ein ertragreiches Forschungsfeld auch für die Behandlung ‚älterer‘ oder ‚traditionellerer‘ Medien wie etwa einschlägiger Werke der Literatur- oder der Kinogeschichte. In einem größer angelegten, an dieser Stelle freilich nicht zu leistenden Unterfangen könnte damit zugleich der Versuch unternommen werden, der historischen Gewordenheit einer aktuellen Medienkultur auf die Spur zu kommen.

3 Ausgewählte Filmanalysen

Auf die theoretischen Grundlegungen folgen nun ausgewählte Filmanalysen. Im Zentrum stehen drei Filme, deren Untersuchung mit Blick auf den Konnex von Kulturbegegnungen und Medienkultur besonders lohnenswert erscheint. Die Werkanalyse vermag dabei einerseits zu einer Vertiefung und Erweiterung der theoretischen Befunde beizutragen. Andererseits können Auge und Ohr durch die Beschäftigung mit dem Film auf spezifisch audiovisuelle Aspekte medienkultureller Produktion und Rezeption gerichtet werden.

3.1 Doris Dörrie: *Grüße aus Fukushima* (D 2016) [104 Min., FSK 12]³³

Ein erstes Beispiel ist Doris Dörries 2016 erschienener Film *Grüße aus Fukushima*, der sich in der spatialen Dimension als Exempel für eine Kulturbegegnung auf kardinaler Ebene besprechen lässt, die gleichwohl mit kontinentalen, nationalen und regionalen Anteilen vermischt ist. Damit sei zugleich an eine erste Studie zu diesem Film angeknüpft,³⁴ die hier jedoch nicht einfach wiederholt werden soll. Stattdessen gilt es den früheren Aufsatz nunmehr durch eine Analyse zum Thema Kulturbegegnungen im medienkulturellen Kontext zu komplementieren.³⁵

Der Film *Grüße aus Fukushima* wurde als deutsche Produktion erstmals im „Panorama“-Programm der Berlinale 2016 präsentiert.³⁶ Verantwortlich für Regie und Drehbuch zeichnet die Autorin und Filmemacherin

- 33 Hier und im Folgenden stehen Filmnachweise unter der Form „Regisseur:in: Titel (Produktionsland und Jahr)“, ergänzt um Hinweise zur Spieldauer und zum empfohlenen Mindestalter, die der didaktischen Orientierung für einen möglichen Einsatz in der Klasse dienen. Die Altersangabe versteht sich dabei ausdrücklich als Mindestalter, nicht als empfohlenes Alter für Zielgruppen von Lernenden, die in der Regel deutlich älter sein und tendenziell – zumal in einem Fremdsprachenunterricht – eher Oberstufenniveau haben sollten.
- 34 Vgl. Küpper, Achim: *Ansätze zu einer Medienästhetik aus dem Geist des Atomaren. Vorüberlegungen im Hinblick auf Doris Dörries Film GrüBe aus Fukushima (2016) und Alain Resnais' Hiroshima mon amour (1959)*. In: Meyer, Anne-Rose/Spedicato, Eugenio/Weller, Christiane (Hg.): *Gesellschaftliche Verantwortung. Politik und Poetik*. Bern u.a.: Lang 2022 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte. Auteri, Laura et al. [Hg.]: *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik [IVG]*. Bd. 5. Teilband). S. 143-161. Open Access unter dem DOI: 10.3726/b19951. Letzter Zugriff: 05.04.2023.
- 35 Abgesehen von diesen beiden Beiträgen gibt es bislang noch keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film, dafür aber diverse Filmkritiken wie z.B. diejenige von Lindemann, Tobias: *Melodramatik vor Ruinenlandschaft. Die Katastrophe von Fukushima in den Spielfilmen von Doris Dörrie, Nao Kubota und Shion Sono*. In: Rezensionenforum literaturkritik.de/Gebhardt, Lisette (Hg.): *Nukleare Narrationen – Erkundungen der Endzeit fünf Jahre nach Fukushima. Rezensionen und Essays*. Berlin: EBV 2016. S. 56– 65.
- 36 Vgl. dazu www.berlinale.de. Letzter Zugriff: 05.04.2023. Der Film war dort am 13.02.2016 zu sehen und kam am 10.03.2016 in die deutschen Kinos.

Doris Dörrie (*1955). Das Werk wurde für verschiedene Preise nominiert, unter anderem für den Deutschen Filmpreis als bester Film.³⁷

Griße aus Fukushima schildert die Begegnung zweier ungleicher Frauen vor dem Hintergrund der so genannten ‚Dreifachkatastrophe‘ von Fukushima: der historischen Verkettung von Tiefseebeben, Tsunami und Reaktorunglück aus dem Jahr 2011. Marie (Rosalie Thomass) ist eine junge Deutsche, die nach einer gescheiterten Beziehung beschließt, mit den Clowns ohne Grenzen zu den Überlebenden der Katastrophe zu reisen, die Jahre nach der Havarie noch immer in den Notunterkünften der „Temporary Housing Community“ wohnen. Dort trifft Marie auf Satomi (Kaori Momoi), die letzte Geisha Fukushimas. Sie will den behördlichen Verboten zum Trotz in ihr altes Haus inmitten der atomaren Sperrzone zurückkehren. Als Marie ihr bei dessen Instandsetzung hilft, entwickelt sich eine immer engere Verbindung zwischen der Japanerin und der Deutschen: Die gemeinsamen Tage in Satomis Haus im Herzen der nuklearen Wüste sind gleichermaßen von der Begegnung mit der anderen Kultur wie von der Konfrontation mit den eigenen Geistern der Vergangenheit geprägt.

Sprachlich treffen sich die beiden Frauen zwar in gewisser Hinsicht an einem dritten Ort, indem sie auf Englisch miteinander kommunizieren. Markant bleiben aber die Kontraste zwischen dem so genannten ‚Fernen Osten‘ und dem ‚Westen‘, die sich in einer Reihe filminterner Oppositionsfiguren äußern: „Elegant“ und „Elefant“ bilden die expliziten Enden eines ostentativen Minimalpaars, das zum Emblem typisierter ‚orientalischer‘ und ‚okzidentalischer‘ Kulturverhältnisse wird. Ähnliches geschieht auf der Tonspur in der medienkulturellen Gegenüberstellung von traditioneller Geishamusik und den Klängen der US-Rockband The Velvet Underground,³⁸ während der Tokioter Ehemann von Satomis Tochter To-

37 Ausgezeichnet mit dem Bayerischen Filmpreis wurde Rosalie Thomass als beste Hauptdarstellerin.

38 Zum Soundtrack gehört der Song *Here She Comes Now*, der auf dem Album *White Light/White Heat* von The Velvet Underground erschien (Verve Records, USA 1968) und zu dem die Figuren im Film – unter Beschallung aus dem Kleinbus – tanzen.

shiko (Masa Kokubo) auf dem Klavier Franz Schubert spielt.³⁹ Zu den Figuren der Vermittlung und des Gegensatzes gehört auch die Inszenierung von kulinarischen Kulturgütern wie Sake oder Tee samt ritueller Zeremonie einerseits und ‚westlichen‘ Industrieprodukten wie dem Motorroller andererseits. Zum Teil regional gefärbt ist dagegen der landesinterne Kontrast zwischen dem alten und dem neuen Japan selbst, d.h. zwischen dem ruralen, agrarischen und dem urbanen, technoiden Japan, in dem die Menschen die traditionelle Bindung an die Natur weitestgehend aufgegeben haben. Exemplarisch dafür steht der generationenspezifische Konflikt zwischen Satomi und ihrer Tochter Toshiko (Aya Irizuki), die in Tokio als eine Art neue, technoide Geisha arbeitet und in einem Club der Metropole zu französischer Elektromusik auftritt (Fig. B).⁴⁰



Fig. B. Doris Dörrie: *Grüße aus Fukushima* (Still © 2016 Majestic)

Die Abbildung verdichtet mit der Konstellation der drei Figuren gleich mehrere Dimensionen und Aspekte der Kulturbegegnung. Da ist zunächst die erste, spatiale Dimension: Auf der rechten Bildhälfte wird der Kontrast zwischen der Deutschen Marie (rechts außen) und der Japanerin Satomi (Mitte) als eine Kulturbegegnung auf kardinaler Ebene zwischen ‚Okzident‘ (Marie) und ‚Orient‘ (Satomi) inszeniert, die sich dabei auch auf eine

39 Es handelt sich um Franz Schuberts 1827 komponiertes *Impromptu* (Op. 90, Nr. 3) in Ges-Dur, das der Darsteller Masa Kokubo selbst einspielt.

40 Auf der Tonspur zu hören ist dabei der Song *Krystal Krank* vom Album *No Void* der französischen Formation DAT Politics (erschienen beim Berliner Musiklabel Shitkatalpult, D 2015).

nationale Ebene herunterbrechen ließe; auf der linken Bildhälfte hingegen wird der Kontrast zwischen Satomi (Mitte) und ihrer Tochter Toshiko (links außen) als eine Kulturbegegnung auf regionaler Ebene zwischen dem alten, ruralen, agrarischen Japan (Satomi) und dem neuen, urbanen, technoiden Japan (Toshiko) vorgeführt. In der vierten, temporalen Dimension wird derselbe Kontrast jedoch zugleich zu einer Kulturbegegnung der Generationen, d.h. zu einem Konflikt zwischen Mutter und Tochter, der innerhalb des Gesamtfilms übrigens weit größer ist als derjenige zwischen der Deutschen Marie und der Japanerin Satomi; die zugrunde liegende Konfiguration deutet sich mitunter schon an der Körperhaltung und der Blickorganisation der drei Personen auf der Abbildung an. Was die dritte, mentale Dimension betrifft, sticht das Element der Kleidung hervor: So erinnert Toshiko mit ihrer Montur etwa entfernt an die Gestalten eines japanischen Medienkulturprodukts wie der Super-Sentai-Serie *Power Rangers*, die ab 1993 bezeichnenderweise auch einen US-amerikanischen Ableger fand, wogegen Satomi ‚traditionell japanisch‘ (mit einer Art Nemaki) bekleidet ist und Marie ein typisiert ‚deutsches‘ Kleid trägt. Die zweite, soziale Dimension betreffend, fällt schließlich der Faktor des Geschlechts auf: Die Triangulation der drei Figuren, bildgeometrisch überdies in Form eines archetypischen V angeordnet, lässt eine quasi-matriachale Struktur erkennen, aus der Männer weitestgehend entfernt scheinen; gleichwohl verwischt zumindest Toshikos Montur allzu eindeutige Geschlechtszuschreibungen und grenzt an einen Bereich des beinahe Androgynen, worin sich zugleich eine erneute Transgression zwischen zwei Dimensionen manifestiert, nämlich der zweiten, sozialen (Geschlecht) und dritten, mentalen (Kleidung).

Parallel dazu schlägt sich das Thema Kulturbegegnung auch in einer Reihe ästhetischer Kontraste und Übergänge im Film nieder. Während die durchgängige Schwarz-Weiß-Aufnahme Kontraste von Beginn an steigert, gleicht der Film strukturformal gesehen einem Kammerspiel, das partiell an die Ästhetik des traditionellen japanischen Nō-Theaters erinnert.⁴¹

41 Vgl. dazu Küpper: *Ansätze zu einer Medienästhetik aus dem Geist des Atomaren*.

Scharfe Kontraste und zugleich fließende Übergänge schafft in diesem Film aber auch das grundsätzliche Neben- und Ineinander solch divergenter Bereiche wie Dokumentation und Fiktion, Literatur und Film sowie zuletzt Fukushima und Hiroshima. Darauf deutet schon die offizielle Titelübersetzung von Dörries Film *Fukushima, mon Amour*, die auf den Film *Hiroshima mon amour* nach dem Drehbuch von Marguerite Duras und unter der Regie von Alain Resnais (F/J 1959) [90 Min., FSK 16] anspielt. Der Bezug zwischen diesen beiden Filmen mitsamt dem darin implizierten Übergang zwischen ziviler und militärischer Atomproblematik wurde andernorts aufgeschlüsselt⁴² und soll an dieser Stelle nicht noch einmal ausgeführt werden. Nur am Rande bemerkt sei hier, dass der Bezug selbst eine genuin ästhetische Art von Kulturbegegnung darstellt, indem der deutsche Film auf einen französisch-japanischen Film verweist, der seinerseits von der Begegnung zwischen einem japanischen Architekten (Eiji Okada) und einer französischen Schauspielerin (Emmanuelle Riva) handelt, die zu Dreharbeiten nach Hiroshima gereist ist.

3.2 Dany Boon: *Rien à déclarer* (F/B 2010) [108 Min., FSK 12]

Ein zweites, hier nur kurz anzuschneidendes Filmbeispiel wäre Dany Boons 2010 erschienene Komödie *Rien à déclarer* (dt. *Nichts zu verzollen*). Der Film spielt um den Jahreswechsel 1992/1993 im französisch-belgischen Grenzgebiet vor dem Hintergrund der historischen Abschaffung der Zollstationen zwischen beiden Ländern. *Rien à déclarer* versteht sich zugleich als eine Fortsetzung von Dany Boons zwei Jahre zuvor erschienenem Kultfilm *Bienvenue chez les Ch'tis* (dt. *Willkommen bei den Sch'tis*; F 2008) [106 Min., FSK 0].⁴³ Was dort als innerfranzösischer Kontrast verhandelt und verballhornt wurde, wird hier auf die französisch-belgische Grenzsituation verschoben: Wo *Bienvenue chez les Ch'tis* von einem landesinternen Kulturgefälle zwischen

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. zu diesem Film aus fremdsprachendidaktischer Perspektive u.a. Hardy, Stéphane: *Diatopische Varietäten im Französischunterricht am Beispiel des Films Bienvenue chez les Ch'tis*. In: Franke, Manuela/Schöpp, Frank (Hg.): *Auf dem Weg zu kompetenten Schülerinnen und Schülern. Theorie und Praxis eines kompetenzorientierten Fremdsprachenunterrichts im Dialog*. Stuttgart: Ibidem 2013. S. 27-54. Dort auch weitere Literaturhinweise.

Süd- und Nordfrankreich handelt und demnach ein Beispiel für einen regionalen Kulturkontrast in der spatialen Dimension abgibt, da thematisiert *Rien à déclarer* die Kulturressentiments zwischen Nordfrankreich und dem Grenzland auf belgischer Seite und bildet damit ein Beispiel für einen nationalen Kulturkontrast.

Mit der Auflösung der französisch-belgischen Zollgrenze bricht für den belgischen Zollbeamten und Franzosenhasser Ruben (Benoît Poelvoorde) eine Welt zusammen. So richtig in Fahrt gerät er allerdings erst, als er zusammen mit seinem liebsten Feind, dem französischen Zollbeamten Mathias (Dany Boon) das neue internationale Gemeinschaftsprojekt einer mobilen französisch-belgischen Zollbrigade umsetzen soll. Der Film folgt insgesamt einer ähnlichen Formel, wie sie auch bereits in *Bienvenue chez les Ch'tis* verwendet wurde:⁴⁴ *Rien à déclarer* führt zunächst eine ganze Serie kultureller Stereotype vor, um sie dann aber in einem zweiten Schritt aufzulösen. Eine inhaltliche Crux des Films ist nämlich, dass Rubens Schwester Olivia (Christel Pedrinelli) ausgerechnet den französischen Erzfeind Mathias zu heiraten gedenkt, wovon Ruben natürlich zunächst nichts wissen darf. Zum Schluss kommt es jedoch nicht allein zum erneuerten Ehegelöbnis zwischen ihnen, sondern auch zur Kameradschaft zwischen den beiden Antagonisten auf der jeweiligen Seite der nationalen Grenze.⁴⁵ In freilich burlesker Manier inszeniert dieser Film trotz diverser

44 Gleichzeitig verweisen beide Filme Boons in intertextueller bzw. interfilmischer Manier auf die populäre Tradition der französischen Beamtenkomödien nach dem Muster von Jean Giraults *Le gendarme de Saint-Tropez* (dt. *Der Gendarm von St. Tropez* F/I 1964) [89 Min., FSK 6] mit Louis de Funès in der Rolle des Polizeibeamten Ludovic, der von seinem Bergdorf in die Stadt an der Riviera befördert wird und der den damit verbundenen regionalen Kulturkonflikt in komödiantischen Verrenkungen zu bewältigen hat.

45 Auffallend ist die Reihung von Motiven des Übergangs im Bannkreis der liminalen Zonen, die sich in diesem Film als Raum-Zeit-Grenzen gestalten. Die Grenzschenke etwa bildet einen Ort jenseits der Orte und heißt passenderweise „No Man’s Land“. Ihre Besitzer Irène und Jacques Janus (Karin Viard, François Damiens) tragen das Doppelte bereits in ihrem Nachnamen. Der Film bewegt sich auch entlang von temporalen Grenzen: Er spielt nicht allein um die Zeit zwischen den Jahren, der angeblich Schwerverletzte im Krankenwagen soll sich in einem Zwischenbereich der Welten, zwischen Leben und Tod befinden („il est entre la vie et la mort“). Markant ist ferner die Himmelmotivik, die hier einen Raum anderer Art öffnet: Im Gespräch mit Rubens Sohn (Joachim Ledeganck), der seinerseits auf den landesgeschichtlich bezeichnenden

Schwankungen also schließlich doch eine doppelte Vereinigung zwischen beiden Ländern im Zeichen einer Überwindung kultureller Vorbehalte.

3.3 Leander Haußmann: *Sonnenallee* (D 1999) [85 Min., FSK 6]

Ein drittes und letztes Filmbeispiel ist Leander Haußmanns *Sonnenallee* von 1999, eine Kinokomödie über Aspekte des DDR-Alltags in den 1970er Jahren.⁴⁶ Es ist zugleich eine Coming-of-Age-Geschichte um den 17-jährigen Micha Ehrenreich aus der titelgebenden Sonnenallee. Der Film war ein Zuschauerhit,⁴⁷ wurde von der Deutschen Film- und Medienbewertung (FBW) mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ ausgezeichnet und erhielt den Deutschen Filmpreis 2000 in Silber als „Bester Spielfilm“ sowie in Gold für das „Beste Szenenbild“ (von Lothar Holler). Auf den ersten Blick wirkt die mutwillige Überzeichnung historischer Vergangenheit zwar wie eine ostalgische Trivialisierung geschichtlicher Leidenswirklichkeit, weshalb der Film von der Kritik sehr kontrovers diskutiert und von der Forschung beinahe ausnahmslos in die Reihe verharmlosender Ostalgie-Filme gestellt wurde, als deren Initiator er gemeinhin angesehen wird.⁴⁸ Dieser Einschätzung läuft allerdings die unten entwickelte

Namen Léopold hört, stellt sich die Frage nach der nationalen Zugehörigkeit des Himmels und der Sterne, während die Kamera gegen Anfang des Films bildlich ins Weltall ‚fährt‘, um den zeitlichen Übergang zwischen dem Jahr 1986 und dem Jahreswechsel 1992/1993 zu markieren.

- 46 Im selben Jahr wie Leander Haußmanns Film erschien der Roman seines Co-Drehbuchautors Thomas Brussig. Vgl. Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Berlin: Volk und Welt 1999.
- 47 Noch erfolgreicher als im Kino war der Film bei seiner Free-TV-Premiere: Seine Ausstrahlung auf SAT. 1 am 06.10.2002 erreichte mit über 6,5 Millionen Fernsehzuschauer:innen Rekordquoten. Vgl. dazu Lückerrath, Thomas: „*Sonnenallee*“ beschert SAT. 1 Traumquoten (07.10.2002). Auf: www.dwdl.de. Letzter Zugriff: 05.04.2023.
- 48 Vgl. u.a. Berghahn, Daniela: *Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany*. Manchester/New York: Manchester University Press 2005. S. 245-251; Orth, Dominik: *Der Blick über die Mauer in Leander Haußmanns Sonnenallee*. In: Lüdeker, Gerhard/Orth, Dominik (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Universitätsdruckerei 2010 (= Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien 26). S. 91-96; Lüdeker, Gerhard: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München: Edition Text + Kritik 2012. S. 234-246. Eine der bislang einfühlsamsten Studien liefert Ludewig, Alexandra: *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: Transcript 2011. S. 319-322.

Interpretation zuwider. Folgt man ihr, eignet sich der Film ausgesprochen gut dafür, eine produktive Diskussion zu Fragen deutsch-deutscher Kulturverhältnisse, der Teilung und der Einheit anzuregen. Auf dem „Bildungsserver Berlin-Brandenburg“ ist ihm eine eigene Seite gewidmet, die unter anderem auch Unterrichtsmaterial zum Film enthält.⁴⁹

Der Film spielt um den Anfang der 1970er Jahre in der Berliner Sonnenallee, deren längeres Ende im Westberliner Bezirk Neukölln, deren kürzeres Ende hingegen im Ostberliner Treptow liegt. Die Straße, die heute manchen als „arabische Straße“ Berlins gilt,⁵⁰ ist damit realgeschichtlich zwischen BRD und DDR gespalten. Quer durch sie hindurch verläuft die Mauer. Der Film kann als Beispiel für eine Kulturbegegnung auf lokaler Ebene in der spatialen Dimension behandelt werden, da es im „Grenzgebiet“ der Sonnenallee zu vielfältigen lokalen Kontakten zwischen Menschen aus West und Ost kommt. Zugleich läge hierin aber genauso gut ein Beispiel für eine Kulturbegegnung auf kardinaler Ebene, weil die beiden gesellschaftlichen Systeme, die mit den Schlagworten West und Ost verbunden sind, zur Zeit der Filmhandlung weltpolitische Bedeutung haben und sich in einem Konflikt zwischen Kapitalismus und Sozialismus äußern, der sich durchaus im Sinne zweier unterschiedlicher „Kulturen“ verstehen lässt. Der Film unterstreicht also noch einmal die zahlreichen Übergänge und Überschneidungen zwischen den Kategorien.

Haußmanns *Sonnenallee* steckt nicht allein voller Verweise auf die historische Medienkultur der DDR – so auf Heiner Carows DEFA-Filmklassiker *Die Legende von Paul und Paula* (DDR 1973) [105 Min., FSK 16]⁵¹

49 Siehe <https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de>. Letzter Zugriff: 05.04.2023.

50 So etwa Küpper, Mechthild: *Die arabische Straße* (13.08.2016). Auf: www.faz.net. Letzter Zugriff: 05.04.2023. Vgl. zur heutigen Sonnenallee aus Sicht der Quartiersforschung z.B. Bergmann, Malte: *Die Sonnenallee in Berlin-Neukölln als hybrider Raum migrantischer Ökonomien*. In: Schnur, Olaf/Zakrzewski, Philipp/Drilling, Matthias (Hg.): *Migrationsort Quartier. Zwischen Segregation, Integration und Interkultur*. Wiesbaden: Springer VS 2013 (= Quartiersforschung 15). S. 151-165.

51 Der Bezug auf Carows Film wird in der Forschungsliteratur verschiedentlich besprochen, am eindringlichsten bei Cooke, Paul: *Representing East Germany since Unification. From Colonization to Nostalgia*. Oxford/New York: Berg 2005. S. 110-121. Hier S. 117.

oder auf die Gesangskunst von Nina Hagen⁵² –, der Film steckt darüber hinaus voller Figuren der Vermittlung, aber auch der Gespaltenheit zwischen den Systemen und der inneren Zerrissenheit angesichts der Zumutungen der Zeit. Micha (Alexander Scheer) möchte zwar gern nach Moskau gehen zum Studieren, will dafür aber nur ungern drei Jahre Armeedienst leisten. Stattdessen interessiert er sich für amerikanische Musik, die natürlich „tierisch verboten“ ist. Am meisten aber interessiert er sich für Miriam (Teresa Weißbach), das Mädchen von nebenan, die ihrerseits zunächst lieber einen schnöseligen „Westler“ trifft. Onkel Heinz (Ignaz Kirchner) aus dem Westen wiederum schmuggelt für die Mutter des Hauses am eigenen Leib Triumph-Damenunterwäsche.

Unterhalb der gleißenden Oberfläche dieses Films, jenseits aller Groteske und aller komödiantischen Übersteigerung lauert jedoch auch ein tiefer Rest von persönlicher Ohnmacht und Verlorenheit im Angesicht einer historischen Realität, die kaum individuelle Gestaltungsspielräume für Lebensentwürfe zulässt: Wenn Michas Mutter (Katharina Thalbach) etwa einen westdeutschen Ausweis findet und daraufhin die Identität der abgebildeten Person auch äußerlich anzunehmen versucht, um so – wohl gemerkt allein – in den Westen fliehen zu können, dann bleibt einem das Lachen genauso im Halse stecken wie beim finalen Streit zwischen Micha

52 Zum Soundtrack des Films gehört der von Nina Hagen gesungene, von Michael Heubach und Kurt Demmler komponierte und getextete Song *Du hast den Farbfilm vergessen* (erschienen bei Amiga, DDR 1974). Vgl. dazu auch Ludewig: *Screening Nostalgia*, S. 321. Dem hinzuzufügen bleibt ein Hinweis auf das metareflexive Potenzial, dass der Songtext im intermedialen Zusammenspiel mit dem Film entfaltet: Wie der Protagonist des Films wird der Adressat des Lieds nicht allein mit „Michael“ und „Micha“ angesprochen, dem gesamten Songtext kommt innerhalb der neuen, filmischen Umgebung eine autoreferenzielle Qualität zu, indem er Elemente von Haußmanns eigenem ästhetischen Verfahren spiegelt, das in einer mutwilligen Kolorierung als bewusster Überzeichnung geschichtlicher DDR-Wirklichkeit besteht und das in den verschwundenen Farben der Vergangenheit aus *Du hast den Farbfilm vergessen* sein genaues Gegenstück findet. Im Song heißt es: „Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael / Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön’s hier war haha, haha / Du hast den Farbfilm vergessen bei meiner Seel’ / Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr“. Songtext nach www.musixmatch.com. Letzter Zugriff: 05.04.2023. In der nur scheinbar paradoxen Doppelbewegung einer gleichzeitig schön- und ironisch gefärbten Erinnerung an die DDR berühren Song und Film einander.

und seinem besten Freund Mario (Alexander Beyer), die wider Willen zwischen die Systeme und damit in einen Konflikt geraten, den sie weder im eigentlichen Sinn verschuldet haben noch selbst lösen können.

Trotz aller Komik ist Haußmanns Film *Sonnenallee* also doch eine Studie darüber, wie die Lebensträume einer Jugend in unmöglichen Zeiten platzen, wie Freundschaften und Beziehungen an einer innerdeutschen Grenze zerrieben werden, die als Inbegriff realhistorischer Absurditäten mitten durch eine Straße verläuft. Zugleich ist der Film aber auch eine Lektion darüber, wie man vielleicht trotz allem versuchen kann, das Beste aus einer schlechten Situation zu machen und beispielsweise die mit einem falschen Etikett überklebte Schallplatte, die man sich vom Schwarzmarkthändler (Detlev Buck) gegen einen ganzen Monatslohn in Mark-Ost hat andrehen lassen,⁵³ wider besseres Wissen einfach dennoch für das neue Album der Rolling Stones zu halten.⁵⁴

53 Darin, dass ausgerechnet die Figur des Schwarzmarkthändlers von Co-Produzent und -Drehbuchautor Detlev Buck gespielt wird, liegt ein weiteres selbstreferenzielles und -ironisches Moment des Films: Wie der Schwarzmarkthändler die Schallplatte mit einem gefälschten Etikett überklebt, so arbeitet auch der Film selbst mit Mitteln der Übersteigerung, Übercodierung oder Überspielung der historischen Realität im Zeichen einer grotesken Überschreibung. Um ein Überspielen von Tonband auf Musikkassette geht es bereits in den allerersten Einstellungen des Films, der folglich mit dem Thema musikalischer wie medialer Überschreibung beginnt und endet; im Größenverhältnis zwischen Tonband und Musikkassette als einer medientechnisch verkleinerten Kopie kann dabei eine ihrerseits verkleinerte Spiegelung der selbstbezüglichen „Mise en abyme“-Struktur des Gesamtfilms gesehen werden: Wie Micha von Tonband auf Musikkassette überspielt und das mediale Material damit kopierend verkleinert, enthält der Film zu Miniaturen verkleinerte Elemente seiner selbst auf einer autoreflexiven Ebene. Ein selbstreferenzielles Moment anderer Art liefert unterdessen der Gastauftritt von Jonathan Meese, der im Film als „verrückter Künstler“ auftritt und damit gewissermaßen sich selbst spielt.

54 Zu Beginn des Films spricht Wuschel (Robert Stadlober) vom „neuen Album“ der Rolling Stones mit dem Titel *Exile on Main St* (erschieden bei Rolling Stones Records, USA 1972). Die Nennung des Doppelalbums der Rolling Stones ermöglicht einerseits eine ungefähre Datierung der Filmhandlung, die auf oder um, jedenfalls nicht vor 1972 anzusetzen ist. Andererseits lässt sich der Titel des Albums *Exile on Main St* auch seinerseits in autoreflexiver Manier auf den Titel und die Geschichte des Films *Sonnenallee* selbst beziehen, der schließlich ebenfalls vom Exil, vom Verbannt-, Ausgeschlossen- oder Abgeschnittensein inmitten einer Straße handelt, die zum zentralen Schauplatz des Geschehens wird.

