

# Erinnerung, Kritik und Deutung im Film

## Von Deutschland nach Kolumbien

Wolfgang Fuhrmann

### Zusammenfassung

Der Beitrag bringt mit Hilfe des Films Deutschland und Kolumbien in Dialog. Ausgehend von Wolfgang Beckers *Good Bye, Lenin!* (D 2003) und den kolumbianischen Produktionen *Distrrito Salvaje* (Cristian Conti, COL 2018) und *Alma de Héroe* von Orlando Pardo (COL 2019) wird gezeigt, in welcher Weise die Filme nicht nur die gesellschaftspolitischen Spannungen dokumentieren, sondern eine Deutungsmacht artikulieren, die einen gesellschaftlichen Versöhnungsprozess in Gang setzen kann oder ihn im schlimmsten Fall verhindert.



## 1 Die Verantwortung vor der eigenen Geschichte

Deutschland und Kolumbien sind zwei Länder, die scheinbar wenig miteinander gemeinsam haben. Die ersten Kontakte lassen sich jedoch bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen, und seit Ende des 19. Jahrhunderts pflegen beide Staaten gute

---

W. Fuhrmann (✉)  
Medellín, Kolumbien

bilaterale Beziehungen (vgl. Birle 2017).<sup>1</sup> „Made in Germany“ steht für viele Kolumbianerinnen und Kolumbianer nicht nur für die hohe Qualität deutscher Produkte, sondern in Gesprächen über Politik und Gesellschaft drückt sich stets die Anerkennung über Deutschlands Umgang und kritische Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit aus, sei es mit dem Holocaust, dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg oder mit der SED-Diktatur und der Wiedervereinigung im Jahre 1989.<sup>2</sup> Dass eine lebendige Erinnerungskultur Engagement, Konsens wie Dissens erzeugt, wird dabei meist vergessen.

Aufgrund seiner Geschichte und Erfahrung in Prozessen der Versöhnung und der historischen Erinnerung engagiert sich Deutschland aktiv für den Friedensprozess in Kolumbien,<sup>3</sup> der durch einen im November 2016 geschlossenen Friedensvertrag zwischen der kolumbianischen Regierung und der FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) eingeleitet wurde und damit einen über fünfzig Jahre währenden Bürgerkrieg im Land beendete.

Im folgenden Beitrag soll die Brücke zwischen Deutschland und Kolumbien mit Hilfe des Films und dem Topos der Erinnerung geschlagen werden. Gedächtnis- und Erinnerungsforschung haben in den vergangenen Jahren basierend auf Maurice Halbwachs' kollektivem Gedächtnis nicht zuletzt durch Arbeiten von Jan und Aleida Assmann wichtige Impulse in den Geistes- und Sozialwissenschaften gesetzt (vgl. Halbwachs 1985; Assmann 1992; Assmann 1999).<sup>4</sup> Erinnerung gilt als ein Schlüssel zur Identität, sei es für ein Individuum, eine soziale Gruppe oder eine Nation: Ohne Erinnerung gibt es keine Identität, ohne sie wird eine Zukunftsbildung erschwert (vgl. Assmann 2007). Im Kontext einer nationalen Erinnerung bemerkt die österreichische Historikerin Heidemarie Uhl, dass diese davon abhängig ist, wer die Deutungsmacht über die Vergangenheit hat, die „in einer pluralistischen und differenzierten Gesellschaft [...] nicht auf eine Gruppe beschränkt, sondern stets umstritten und herausgefordert“ ist (2010, S. 7 f.).

---

<sup>1</sup>Der folgende Aufsatz basiert auf einem Vortrag und einer Diskussion mit ehemaligen kolumbianischen Stipendiatinnen und Stipendiaten der Baden-Württemberg Stiftung, Baden-Württemberg STIPENDIUM: Segundo Encuentro Nacional, Regional Chapter Colombia, Bogotá, 15. Februar 2020.

<sup>2</sup>Die deutsche Kolonialzeit und die Aufarbeitung der Verbrechen während dieser Zeit gehören ebenso zu der deutschen Erinnerungsarbeit, die allerdings weiterhin kaum in der deutschen Öffentlichkeit diskutiert wird.

<sup>3</sup>Das Auswärtige Amt ernannte eigens einen Sonderbeauftragten für den kolumbianischen Friedensprozess, und ein deutsch-kolumbianisches Friedeninstitut (CAPAZ) nahm 2017 seine Arbeit in Kolumbien auf.

<sup>4</sup>Im Gegensatz zu Maurice Halbwachs' Schriften sind die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann im lateinamerikanischen Raum wenig verbreitet.

Deutung und Deutungsmacht stehen auch im folgenden Beitrag im Mittelpunkt der zu diskutierenden Filmproduktionen. Ausgehend von Wolfgang Beckers *Good Bye, Lenin!* (D 2003) und zwei unterschiedlichen Lesarten des Films sollen im Anschluss zwei kolumbianische Produktionen näher untersucht werden: die Netflix-Serie *Distrito Salvaje* (Cristian Conti, COL 2018) und der Spielfilm *Alma de Héroe* von Orlando Pardo (COL 2019).<sup>5</sup> Beide Produktionen stehen exemplarisch für die enormen gesellschaftspolitischen Spannungen, die die Gesellschaft und das kolumbianische Kino seit Abschluss des Friedensvertrags prägen.

Der Wille zur Aufarbeitung der Geschichte, Erinnerung und Versöhnung ist in dem Friedensvertrag zwischen den Konfliktparteien in Kolumbien explizit mitaufgenommen (JEP 2016, S. 127). Im Rahmen eines geschaffenen *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición* (Integrales System für Wahrheit, Gerechtigkeit, Wiedergutmachung und Garantien der Nicht-Wiederholung) geht es auch um die Konstruktion einer *memoria histórica*, einer historischen Erinnerung, die zur Versöhnung der gespaltenen und polarisierten kolumbianischen Gesellschaft beitragen soll.

Für rechtskonservative Kreise, deren Agenda weiterhin vom ehemaligen Präsidenten Alvaro Uribe (2002–2010) bestimmt wird, bedeutet der Friedensvertrag allerdings ein zu großes Zugeständnis an die FARC, die mittlerweile als eigenständige Partei im Kongress vertreten ist. Für Befürworter des Vertrags hingegen ist die Installierung einer Sondergerichtsbarkeit, Übergangsjustiz und einer Wahrheitskommission zur Untersuchung der begangenen Verbrechen aller Beteiligten, wie im Friedensvertrag vereinbart, die einzige Möglichkeit, den jahrzehntelangen Krieg im Land endgültig zu beenden. Die starke Polarisierung erklärt, warum der der kolumbianischen Bevölkerung zur Abstimmung vorgelegte Friedensvertrag zwei Monate vor seiner Unterzeichnung von einer knappen Mehrheit abgelehnt wurde (vgl. Graaff 2017).

Visuelle Medien nehmen in der Erinnerung insofern eine besondere Bedeutung ein, „als sie zum zentralen Ort der nationalen Selbstvergewisserung wie auch der Formierung kollektiver und individueller Bilder w[e]rden“ (Gradinari 2015, S. 8). Für Harald Welzer braucht das Gedächtnis „Bilder, an die sich die Geschichte als eine erinnerte und erzählbare knüpft.“ (1995, S. 8) Welzers Aussage zur Fotografie lässt sich unschwer auch auf den Film übertragen, der nach Astrid Erll und Stephanie Wodianka „unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert“ (2008, S. 1). Ihnen zufolge kann z. B. ein Film zu einem Erinnerungsfilm werden, wenn „durch medienspezifische Darstellungsverfahren erzeugtes, erinnerungskul-

---

<sup>5</sup>Zur Vereinfachung wird die Netflix-Serie im Folgenden ebenso als Film bezeichnet.

turell relevantes Wirkungspotential [...] in konkreten gesellschaftlichen Prozessen realisiert wird.“ (Ebd., S. 6) Medienspezifische Darstellungsformen wären demnach für Erll und Wodianka Aspekte wie „Marketing, Preisverleihung, Kritik und Deutung, Zensur, Weiterverarbeitung“ (ebd.). Eine Erinnerungskultur, die u. a. auf Kritik und Deutung basiert, bedeutet aber auch eine kontinuierliche Arbeit, wie es etymologisch in dem Begriff der *Erinnerungskultur* enthalten ist. Kultur, *cultura*, abgeleitet vom lateinischen *colere*, bedeutet, etwas zu pflegen und auszubilden. Eine nationale Erinnerungskultur zu entwickeln und zu pflegen, ist somit kein Automatismus und niemals ein reibungsloser Prozess.

Alle drei hier vorgestellten Produktionen kann man als Erinnerungsfilme bezeichnen, auch wenn es im Fall einer kaum etablierten Filmwissenschaft in Kolumbien an empirischen Arbeiten zu den jeweiligen Produktionen mangelt. Ähnlich wie der deutsche Film unterschiedliche Sichtweisen und damit Herausforderungen an die Zuschauer bzw. die Öffentlichkeit stellt, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, stehen sich die beiden kolumbianischen Produktionen, die sich mit dem bewaffneten Konflikt Kolumbiens befassen, geradezu diametral gegenüber, thematisch wie ästhetisch.

---

## 2 *Good Bye, Lenin!:* Ost- oder Westalgie?

*Good Bye, Lenin!* gilt als einer der erfolgreichsten deutschen Filme, der von mehr als sechs Millionen Zuschauern gesehen wurde. Für die Mitglieder des deutschen Bundestages wurde eigens eine Filmvorführung organisiert (vgl. Allan 2006, S. 46). International sorgte *Good Bye, Lenin!* ebenso für Beachtung; auf dem Internationalen Festival des Neuen lateinamerikanischen Films in Havanna drängte sich ein Vielfaches an Zuschauern vor dem Aufführungskino, um die Polit-Komödie über das Ende des Sozialismus zu sehen (vgl. Krebs 2003).

Der Film erzählt die Geschichte des jungen ostdeutschen Alex und seiner Familie in den Tagen des Mauerfalls im November 1989 und seiner Folgen für die Familie. Als Alex' Mutter Christiane ihn während eines Marsches für mehr Freiheit beobachtet, muss sie mit ansehen, wie er von der Polizei verhaftet wird. Der Schock darüber lässt sie aufgrund ihres schwachen Herzens ins Koma fallen. Acht Monate später erwacht sie im wiedervereinigten Deutschland. Der Arzt weist Alex und seine Schwester an, sie keiner Aufregung auszusetzen, und so beschließen sie, Christiane im Glauben zu lassen, dass die DDR weiterhin besteht bzw. der Sozialismus gesiegt hat.

Für Seán Allan kehrte Wolfgang Becker mit *Good Bye, Lenin!* nach *Das Leben ist eine Baustelle* (D, 1997) zum Thema der Identität zurück (vgl. Allan 2006,

S. 48). Die mediale Aufmerksamkeit, die der Film seit seiner Premiere auf der Berlinale im Februar 2003 erfuhr, macht Beckers *Good Bye, Lenin!* nicht nur zu einem Erinnerungsfilm *par excellence*, sondern der Film selbst thematisiert Erinnerung, indem er den „Einfluss von Erinnerung und Geschichte bei Alex' Identitätssuche“ zu analysieren versucht (ebd., S. 49). *Good Bye, Lenin!* wirft „die Frage auf, was es bedeutet in einer Welt Ostdeutscher zu sein, in der ‚Ostdeutschland‘ (die DDR) nicht mehr existiert“ (ebd., S. 48). Für Allan liefert der Film „einen wichtigen Beitrag“ zur ‚Ostalgie‘-Kontroverse seiner Zeit, indem er „ein differenzierteres Verständnis“ der Ostalgie vermittelt (ebd., S. 49). Ostalgie findet in den verschiedensten Ausprägungen statt: Alex' Schwester wechselt zwar das alte System gegen ein neues, begeistert aber ihren westdeutschen Lebenspartner mit einem orientalischen Bauchtanz und, so Allan, „zeugt davon, dass sie paradoxerweise keine Hemmungen hat, ihren Status als ‚Exotin aus dem Osten‘ auszunutzen, um ihr Privatleben dem Westen anzupassen“ (ebd., S. 54). Die Nachbarn möchten von der DDR nicht lassen, da dort ihre Identität nicht in Frage gestellt wurde. Dennoch ist *Good Bye, Lenin!* ein Angebot an ein gesamtdeutsches Publikum. Indem er seine Geschichte in eine „universale Familiengeschichte“ einbettet (ebd., S. 50), bietet *Good Bye, Lenin!* sowohl für ein ost- als auch ein westdeutsches Publikum eine eigene Lesart an:

„Für den Zuschauer aus dem Westen verkörpert der Film Familienbeziehungen, bei denen der politische Hintergrund scheinbar nur eine zweitrangige Rolle spielt. Somit fällt es diesem Zuschauer leichter, sich mit dem (DDR)-Anderen zu identifizieren. Für den Zuschauer aus dem Osten hingegen bietet die Tatsache, dass diese ‚universelle‘ Familiengeschichte ausgerechnet in der ehemaligen DDR stattfindet, die Möglichkeit, auf ein Wissen aus erster Hand zurückzugreifen, um diverse Hinweise und Anspielungen zu entschlüsseln, die als DDR-spezifisch zu gelten haben.“ (Ebd., S. 50)

Gemeinsam machen beide Perspektiven, ost- wie westdeutsche, die Komik in einer der Schlüsselszenen im Film aus, dem scheinbar erfolgreichen Versuch, die allabendliche DDR-Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera* (DDR, 1952–1990) zu reinszenieren. Um das vor dem Fenster der Mutter wehende Coca-Cola-Banner zu erklären, produzieren Alex und sein westdeutscher Freund Denis kurzerhand eine offizielle Fernsehnachricht, in der Coca-Cola zu einem Ostprodukt erklärt wird.

Alex' Bemühen, genauer gesagt, seine Besessenheit der Reinszenierung der DDR zum Wohle seiner Mutter lässt eine andere, nahezu entgegengesetzte Lesart zu. In seinem aufschlussreichen Artikel „Politics of Future“ über die Ostalgie-Industrie im vereinten Deutschland weist der US-Anthropologe Dominic Boyer darauf hin, dass, obwohl der Film aus Sicht des ostdeutschen Alex erzählt, Regisseur Wolfgang Becker und Drehbuchautor Bernd Lichtenberg in Westdeutschland

aufgewachsen sind (vgl. 2006, S. 376). Boyer versteht *Good Bye, Lenin!* weniger als einen Film, der sich kritisch mit dem Ostalgie-Diskurs auseinandersetzt, als vielmehr als eine westdeutsche Übertragung, um sich der Auseinandersetzung mit der Geschichte zu entziehen. Nach Boyer erschwert die historische Bürde des Holocaust und des Dritten Reiches den Westdeutschen eine Zukunftsbildung, da immer „die deutsche Krankheit“, die Gefahr bzw. Angst eines Rückfalls in alte Zeiten, drohe (ebd., S. 368).

*Good Bye, Lenin!* erlaubt, sich der Last der Vergangenheit, des Nationalsozialismus und des Holocaust zu entledigen, indem Ostdeutschland als die Fortführung eines autoritären, totalitären Regimes gezeichnet wird. *Good Bye, Lenin!* sei daher mehr ein westdeutscher Utopie-Film, eine Westalgie, in der der Verweis auf die autoritäre Vergangenheit Ostdeutschlands als Möglichkeit dient, eine Zukunft frei von der historischen Schuld zu gestalten. Um den allochronen Charakter, die Anderszeitigkeit der DDR, zu untermauern, zeichnet der Film die DDR als eine offensichtlich improvisierte Nation. Für Alex und Denis ist es ein Leichtes, mit einer Videokamera und einem improvisierten Fernsehstudio das „most advanced media product“ der DDR zu simulieren (ebd., S. 376). Christiane erkennt die Fälschung nicht, genauso wenig wie sie in der Lage ist, die in Ostgefäße umgefüllten Westprodukte als geschmacklich anders bzw. schlechter wahrzunehmen. Diejenigen, die die Improvisiertheit nicht entdeckten, sind die Ostdeutschen. Für Boyer etabliert *Good Bye, Lenin!* Ostdeutschland als ein Land in zeitlicher Verschiebung: „West Germans commonly narrate the East through temporal displacement, as though entering an eastern space meant stepping backward in time.“ (Ebd., S. 373) Wenn eine Lehre aus dem Film bzw. aus der Westalgie zu ziehen ist, dann ist es für Boyer die gemeinsame, ost- wie westdeutsche, Erkenntnis, dass es eine „andere Therapie“ für die nationale geschichtliche Last geben muss, als die ostdeutsche Zukunft für die deutsche Angst zu opfern (ebd., S. 380).

Der kleine Exkurs über *Good Bye, Lenin!* und die unterschiedlichen Lesarten oder Deutungen, die der Film bietet, zeigen, dass die Erinnerung zum wichtigsten historischen Ereignis in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg durchaus von Widerspruch und Kritik gekennzeichnet ist, oder wie Uhl bemerkt:

„Erinnerungskultur wird so zu einem dynamischen Feld von Verhandlungen und Konflikten, ein unabgeschlossener Prozess der Auseinandersetzung über das, was die Geschichte einer Gruppe, einer Gesellschaft ausmachen soll – es wären immer auch andere, alternative Darstellungen möglich.“ (2010, S. 8)

Der deutschen Wiedervereinigung ging keine unmittelbare militärische Auseinandersetzung zwischen zwei verfeindeten Parteien voraus, wie es in Kolumbien für

über fünfzig Jahre der Fall gewesen ist. Mit einer Komödie und dem Mittel der Ironie einen Versöhnungsprozess in einer gespaltenen Nation anzustoßen, ist kein Thema im kolumbianischen Kino. Der deutschen Komödie stehen *Alma de Héroe* und *Distrito Salvaje* als Kriegsfilm und Action-Polit-Thriller gegenüber.

---

### 3 Kolumbianisches Kino des Postkonflikts

Es gibt eine Reihe von Filmen, die in der kolumbianischen Filmgeschichte den bewaffneten Konflikt bzw. Aspekte des Konflikts behandelt haben: *La Pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, COL 2009), *Los Colores de la Montaña* (Carlos César Arbeláez, COL/PAN 2011), der Animationsfilm *Pequeñas Voces* (Jairo Eduardo Carrillo und Óscar Andrade, COL 2010) oder *La Sirga* (William Vega, COL/FR/MX 2012). In ihrem Buch *Kino in Kolumbien* weist Anne Burkhardt allerdings darauf hin, dass das Kino trotz des hohen wissenschaftlichen Interesses an Kolumbien kaum in entsprechenden Untersuchungen Berücksichtigung gefunden hat (vgl. 2017, S. 14).

Im Unterschied zu den oben genannten Filmen sind *Alma de Héroe* wie *Distrito Salvaje* zwei Produktionen, die nach dem Abschluss des Friedensvertrags entstanden sind und damit in eine Zeit fallen, in der die Regierung und zivilgesellschaftliche Gruppen an der Umsetzung des Friedensvertrags arbeiten und der öffentliche Diskurs von unterschiedlichen Sichtweisen auf den Friedensprozess geprägt ist. Sie sind Beispiele, die verdeutlichen, in welcher Weise der zeitgenössische kolumbianische Film an der „Deutungsmacht über die Vergangenheit“ mitarbeitet (Uhl 2010, S. 7).

---

### 4 *Alma de Héroe*: Revanchismus als Erinnerungsarbeit?

*Alma de Héroe* erzählt die Geschichte zweier befreundeter Militärs. Leutnant Miguel Tabares ist in Salma, die Schwester seines besten Freundes, Leutnant Alexander Cohen, verliebt. Cohen wird während eines riskanten Einsatzes von einer feindlichen Gruppe entführt. Mit dem Befehl, seinen Freund zu retten, verliert Tabares die Bindung zu seiner Freundin, und sie beginnt, seiner Liebe zu misstrauen. Während seiner militärischen Einsätze erfährt Tabaras zu keinem Zeitpunkt, dass Salma an einem gefährlichen Hirntumor leidet. In dem Moment, als Tabares Cohen im Dschungel rettet, wird er vom Feind hinterrücks erschossen. Bei der Beerdigung erfährt die genesene Salma, dass Tabares sie heiraten wollte.

*Alma de Héroe* wurde von einer kolumbianischen Privatbank und einem öffentlich-privaten Energiekonsortium co-finanziert, die beide dem konservativen Spektrum zuzurechnen sind. Zudem wurde der Film vom kolumbianischen Militär technisch und logistisch unterstützt. Nicht unwesentlich für das Marketing des Films dürfte die Verpflichtung des international bekannten kolumbianischen Popsängers Juanes für den Titelsong gewesen sein.

Der Film erhielt breite Beachtung durch die Presse, nicht zuletzt aufgrund seines landesweiten Premierenstarts im Land. Mit zweiundsechzig Kopien wies *Alma de Héroe* die höchste Kopienzahl für einen kolumbianischen Film in 2019 auf und war in mehr als doppelt so vielen Gemeinden Kolumbiens zu sehen wie der erfolgreichste Film des Jahres, *Monos* (Alexis Dos Santos und Alejandro Landes, COL/Diverse 2019) (vgl. Proimágenes Colombia 2020). Trotz der hohen Kopienzahl erreichte *Alma de Héroe* nicht einmal die Hälfte der Zuschauerzahl von *Monos* (vgl. Otros Cines 2020), der nicht nur zum erfolgreichsten Film des Jahres 2019, sondern auch mehrfach mit international renommierten Preisen ausgezeichnet wurde. *Alma de Héroe* wurde als „Best Feature Narrative“ auf dem Festival de Cine de la Cultura Hispana (HCCFF) in den USA ausgezeichnet (vgl. Caracol Radio 2019) und erhielt neben einer Nominierung für seine *special effects* den Zuschauerpreis bei den jährlichen Premios Macondo, der wichtigsten nationalen Preisverleihung für den kolumbianischen Film.<sup>6</sup>

Vergleicht man die Berichterstattungen in der kolumbianischen Tagespresse zu dem Film, so folgt sie nahezu ausnahmslos den Aussagen des Regisseurs und Drehbuchautors Orlando Pardo. Nach Pardo ist *Alma de Héroe* kein Kriegsfilm, sondern im Sinne William Shakespeares ein Film über Freundschaft und Liebe (vgl. Contreras Fajardo 2019). Für ihn ist *Alma de Héroe* eine Hommage an Soldaten, deren Geschichten unbekannt sind. Er sei auch kein politischer Film, und er verbittet sich jegliche politische Interpretation (vgl. ebd.). *Alma de Héroe* hinterlässt, so Pardo, dem Land „ein Stück historische Erinnerung“ (El Tiempo 2019).

Überraschenderweise geht keine der Kritiken auf den Film selbst ein oder stellt ihn Pardos Aussagen gegenüber, denn neben der simplen, stereotypen und dramaturgisch vorhersehbaren Geschichte vermittelt *Alma de Héroe* ein ganz anderes Bild als jenes, das Pardo zeichnet.

Der Film beginnt mit einer Informationstafel, die auf 260.000 getötete Opfer, unzählige verschwundene Personen und Millionen von Inlandsflüchtlingen verweist. Dies alles, so ist zu lesen, geschah in einer der stabilsten Demokratien La-

<sup>6</sup>Der angebliche Triumph des Filmes muss angesichts des Stellenwerts des HCCFF relativiert werden. Bei dem Festival handelt es sich nicht um ein traditionsreiches Festival mit internationaler Reputation. Es wurde erst 2018 gegründet und 2020 nicht durchgeführt.

teinamerikas. Die genannten Zahlen beziehen sich nicht, wie man vermuten könnte, auf die Auseinandersetzungen mit der FARC-EP, sondern auf die Periode der *La Violencia*, eine Auseinandersetzung zwischen liberalen und konservativen Kräften im Land, die bis in die 1950er-Jahre durch eine Reihe von Gewalthandlungen gekennzeichnet ist.

Erst nach diesen einführenden Informationen beginnt der eigentliche Film mit einer kurzen Sequenz, die den Landeanflug eines Militärflugzeugs auf eine Militärbasis zeigt, worauf erneut eine Informationstafel erscheint und den Film allen Menschen widmet, die in den vergangenen sechzig Jahren dem landesinternen Konflikt zum Opfer gefallen sind.

Mit dieser irreführenden Exposition, die den Film, der sich offensichtlich auf jüngere Ereignisse der kolumbianischen Geschichte bezieht, in eine Phase der Auseinandersetzung integriert, die kaum eine Kolumbianerin oder Kolumbianer bewusst miterlebt haben dürfte, eröffnet *Alma de Héroe* eine problematische Erinnerungsarbeit.

Der Film erhielt in der Produktion breite Unterstützung des kolumbianischen Militärs und erzählt ausschließlich aus der Perspektive der Soldaten bzw. der Perspektive des Militärs. Der Gegner des Militärs, der für Pardo nur ein „sozialer Antagonist“ ist, der nicht näher charakterisiert werden muss (vgl. El Tiempo 2019), werden im Film schlicht „Banditen“ genannt.

Obwohl im Film vom bewaffneten Konflikt gesprochen wird, entspricht das Erscheinungsbild der Banditen nicht dem einer militärischen Einheit, sondern einer mit T-Shirt, Baseballmütze oder Kopftuch bekleideten Gruppe Jugendlicher. Die Banditen kommunizieren nicht miteinander, und als Tabares auf der Suche nach Cohen einen Teil der Banditen festsetzt, ist es eine weibliche Banditin, die ihren fünfzehnjährigen Kameraden erschießt, der im Begriff ist, den Aufenthalt Cohens an Tabares weiterzugeben. Der klischeehaften Zeichnung von Gut und Böse entspricht, dass der Film traditionelle Geschlechterrollen untermauert. Während die Männer kämpfen und nicht schwul sind, wie in einem vermeintlichen Witz zu Anfang des Films erwähnt wird, wartet die Frau daheim und leidet. Die Abweichung von der Norm führt, wie es die weibliche Banditin zeigt, ins Verderben bzw. in die Kriminalität.

In der Logik des Films ist es schlüssig, dass am Ende des Films alle Banditen getötet werden. Zur Rechtfertigung bedient sich Pardo einer perfiden Bildrhetorik. Der Angriff der Banditen auf Cohens Trupp am Anfang des Films wird zum Teil in Zeitlupe und in einem Hyperrealismus dargestellt, den Pardo nach eigener Aussage in der Szene für wichtig hält (vgl. ebd.). Blut, zerfetzte, verstümmelte Körper und durchs Bild fliegende Gliedmaßen setzten das Grauen einer militärischen Auseinandersetzung plastisch ins Bild. Wie ein Soldat später im Film bemerkt, waren die Täter Ratten und die Soldaten ihre Beute.

Ein ähnliches Leiden ist auf der Seite der Banditen nicht zu sehen, wohl aber deren Auslöschung am Ende des Films aus den Militärhelikoptern. In einer sich von einem grünen Feld lösenden Aufsicht werden die fliehenden Banditen zu dunklen Bildpunkten, die anschließend mühelos und flächendeckend aus den Helikoptern heraus niedergemäht werden.

Für Pardo geht es in dem Film nicht darum, die Menschen zum Nachdenken über das Gute oder Schlechte anzuregen, sondern darum, ein Thema, das gewöhnlich in den Medien nur anhand von Zahlen über den Wert der materiellen Verluste, militärischen Kosten oder der Zahl der Todesopfer kommuniziert wird, zu humanisieren (vgl. Contreras Fajardo 2019).

Im Gegensatz zu den vielen affirmativen Besprechungen des Films in der Presse wendet sich die Filmwissenschaftlerin Alejandra Meneses in einem unabhängigen Kulturmagazin in einem offenen Brief an Pardo und seinen vermeintlich humanistisch angelegten Film. Für sie steht *Alma de Héroe* dem Friedensprozess diametral entgegen, da er zu keinem Zeitpunkt den Dialog zwischen Opfern und Tätern ermögliche (vgl. Meneses 2019).

Aleida Assmann weist im Kontext der Erinnerung an den Holocaust auf die Bedeutung von Opfern und Tätern im Erinnerungsprozess hin, in dem es unabdingbar ist, dass „die Erinnerungsgemeinschaft der Opfer“ auf eine gesellschaftliche Umwelt angewiesen ist, „die bereit ist, ihr Zeugnis anzuerkennen und mit Empathie anzuhören“ (2007, S. 378). Für Meneses sind es „Bilder wie *Alma de Héroe* und dergleichen, die uns keinen Dialog ermöglichen und uns stattdessen entfremden. Es ist eine völlig politische Aktion.“ (2019) *Alma de Héroe* verweilt in der ausgedienten Dichotomie von Sieger und Verlierer.

Ein völlig anderer Ansatz lässt sich in *Distrito Salvaje*, einer Action-Thriller-Serie, beobachten, in der es um ein Netzwerk von Korruption in politischen und gesellschaftlichen Kreisen geht und die Grenze zwischen Gut und Böse nur schwer zu unterscheiden ist.

---

## 5 ***Distrito Salvaje*: Vom Dschungel in die Stadt, der Kampf hält an**

Erzählt wird die Geschichte des ehemaligen Ex-Kombattanten Jhon Jeiver, genannt Yei Yei, der als Jugendlicher von der FARC rekrutiert wurde. Im Zuge seiner Reintegration in die kolumbianische Gesellschaft wird er in geheimer Mission von Regierungsseite, personalisiert durch die Staatsanwältin Daniela León, angestellt, um eine Reihe von Morden und einen damit verbundenen Korruptionsskandal in der Hauptstadt Bogotá aufzudecken. Yei Yei, der für seine Unabhängigkeit und Freiheit

kämpft, ist eine Ein-Mann-Armee. Sein Sohn stammt aus einer Beziehung mit einer von der FARC entführten US-Geisel, die bei einem Fluchtversuch ums Leben gekommen ist.

*Distrito Salvaje* ist die erste kolumbianische Produktion, die für den globalen Streaminganbieter Netflix produziert wurde und ab Oktober 2018 in Kolumbien, in verschiedenen Ländern Lateinamerikas, Nordamerika, Australien sowie in verschiedenen europäischen Ländern zu sehen ist. Produziert wurde die Serie von der unabhängigen kolumbianischen Produktionsfirma Dynamo, die sich durch die Zusammenarbeit mit Streaminganbietern wie Netflix, Amazon, Apple und Hollywoodproduktionen international einen Namen gemacht hat.<sup>7</sup> Ohne dass Netflix genaue Zahlen zu *Distrito Salvaje* nennt, spricht die Ausstrahlung einer zweiten Staffel im November 2019 für den Erfolg der Serie. National wurde die Serie in sieben Kategorien der Premios India Catalina nominiert und in der Kategorie ‚Kamera‘ ausgezeichnet.

Ebenso wie *Alma de Héroe* erhielt auch *Distrito Salvaje* ein breites Presseecho, in dem insbesondere der Fokus auf einen Ex-Guerillero als Protagonisten und die Behandlung der Korruption gelobt wurde (vgl. Murcia Valdés 2018).

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass in der Serie die kolumbianische Regierung die Expertise eines Ex-Kombattanten benötigt, um ihre politischen Probleme zu lösen. Im Gegensatz zu der Telenovela *La Niña* (Juana Uribe, COL 2016), die das Leben einer weiblichen Kindersoldatin in der Guerilla erzählt und die Zuschauerinnen und Zuschauer emotional eher in die Position der mitfühlenden Erwachsenen versetzt, ist *Distrito Salvaje* eine Herausforderung, da sich das Publikum mit einer erwachsenen Figur identifizieren muss, die gleichermaßen Täter und Opfer ist.

Die Verschmelzung von in der Gesellschaft verankerten Gegensätzen nimmt der Vorspann der Serie bereits vorweg. Zu dem Lied *Mi Libertad* des international bekannten kolumbianischen Musikensembles Monsieur Periné sieht man, wie sich der kolumbianische Dschungel, langjähriger Schauplatz der blutigen Auseinandersetzung zwischen Militär und Guerilla, in einen anderen Dschungel verwandelt – den Beton-Dschungel der Hauptstadt Bogotá. Zu den von Schlingpflanzen zu wachsenden Hochhäusern gesellen sich die Geräusche des Dschungels und gehen in den Großstadtlärm der Stadt über. Der Krieg ist nicht vorbei, nur das Schlachtfeld hat sich verlagert.

---

<sup>7</sup> Burkhardt weist in ihrem Buch auf das schwierige Verhältnis zwischen Filmemachern und Filmförderung in Kolumbien hin (vgl. 2017, S. 301–310), weshalb ausländische Streaminganbieter eine wichtige Alternative sein können.

Das Bild einer wilden, gesetzlosen Metropole wurde von einer breit angelegten Marketingkampagne begleitet. Auf dem Flughafen Bogotá sowie den Zufahrtstraßen und Mautstationen der Stadt empfingen große Plakate Touristen und Anreisende mit den Lettern: *Bienvenidos a Distrito Salvaje*. Die Ähnlichkeit zu offiziellen Straßenschildern sorgte in der lokalen Politik für Ärger, was der Serie weitere Aufmerksamkeit bescherte (vgl. LaFm 2018).

*Distrito Salvaje* verbindet die Geschichte des Landes mit den Geschehnissen um Yei Yei. In einer Reihe von *flashbacks* wird die Biographie Yei Yeis aufgerollt und zugleich das Publikum an verschiedene Momente des bewaffneten Konflikts erinnert: die Rekrutierung Yei Yeis als Kind durch die FARC-EP, die Ermordung von Kindern durch Paramilitärs und Guerilla, die blutigen Auseinandersetzungen während der Präsidentschaft Alvaro Uribes, der die Niederschlagung der Guerilla zum Staatsziel und Geiselnahmen als Einkommensquelle der Guerilla erklärte. Die *flashbacks* werden in einen Storyverlauf eingebunden, in dem verschiedene Aspekte des alltäglichen Lebens in der Stadt behandelt werden und vom kolumbianischen Publikum als nationale Geschichte identifiziert werden können: Resozialisierungsprogramme für ehemalige FARC-EP-Kämpfer, am Beispiel von Yei Yeis Sohn Mario und dessen Diskriminierung in einer Eliteschule, der Kampf gegen die staatszerfressende Korruption im Land am Beispiel der fiktiven Bau-firma Sangermacht, die eine deutliche Anspielung auf den Fall der brasilianischen Bau-firma Odebrecht ist, deren Machenschaften ganz Lateinamerika, und darüber hinaus, in einen schier unüberschaubaren Korruptionsstrudel gezogen haben (vgl. Glüsing 2017).

Wie *Alma de Héroe* handelt auch *Distrito Salvaje* von ‚starken‘ Männern bzw. einem ‚starken‘ Mann, aber im Gegensatz zu *Alma de Héroe* kennt *Distrito Salvaje* keine ‚schwachen‘ Frauen. Im Gegenteil: Die Serie zeigt starke, unabhängige Frauen, die nicht dem immer noch weit verbreiteten traditionellen Rollenverständnis im Land entsprechen. Im Fall der ermittelnden Kommissarin handelt es sich zum Beispiel um eine lesbische Kommissarin. Eine weitere „starke“ Frau ist die Staatsanwältin Daniela Leon, in deren Auftrag Yei Yei handelt, um ihr die Beweise für Korruption und Morde zu liefern. Sie ist Yei Yeis „Seelenverwandte“. Auch sie stammt aus einer bescheidenen, einfachen Bauernfamilie vom Land. Ihr Bruder wurde durch eine Antipersonenmine getötet, da er aus Mangel an Bildung das Warnschild nicht lesen konnte. Leon steht für den Erfolg durch öffentliche Bildung, dessen Yei Yei beraubt wurde und der/die erst in der nächsten Generation durch seinen Sohn wahrgenommen werden kann, allerdings, und sehr zeitgemäß angesichts eines chronisch unterfinanzierten Bildungssystems, in einer Privatschule.

*Alma de Héroe* und *Distrito Salvaje* stehen sich diametral entgegen. Erzählt *Alma de Héroe* die Geschichte eines Unterleutnants der kolumbianischen Armee im Krieg gegen die Guerilla bzw. Nicht-Regierung, so ist *Distrito Salvaje* die Geschichte eines ehemaligen Ex-Guerillero im Krieg gegen die Regierung bzw. Korruption und politische Machenschaften. Tabares folgt der Richtung von der Stadt in den Dschungel, Yei Yei verlässt den Dschungel und betritt die Stadt. *Alma de Héroe* ist der Blick zurück in die Geschichte des Konflikts, *Distrito Salvaje* erzählt von der Geschichte des Landes mit Blick in die Zukunft.

Wie lassen sich *Alma de Héroe* und *Distrito Salvaje* in Hinblick auf eine nationale Erinnerungskultur vereinbaren? In einem Interview mit der Direktorin der kolumbianischen Filmförderungsanstalt Proimágenes Colombia, Claudia Triana, bezeichnet diese kolumbianische Filmemacherinnen und Filmemacher als „nation builder“ (Emblin 2019).

Eine Antwort, in welcher Weise Filme als „nation builder“ fungieren können, gibt Rick Altman in seinem Buch *Film/Genre*, in dem er auf die Ähnlichkeit zwischen Genre und Nation verweist. Für ihn sind Genres nicht nur formale Arrangements von textuellen Charakteristiken:

„[T]hey are also social devices that use semantics and syntax to assure simultaneous satisfaction on the part of multiple users with apparently contradictory purposes. That is genre are regulatory schemes facilitating the integration of diverse factions into a single unified social fabric. As such genres operate like nations and other complex communities. Perhaps genres can even teach us about nations.“ (1999, S. 195)

Nach Altman sind Nationen wie Genres keine stabilen Entitäten, wenn auch Kritiker oder Politiker gerne das Gegenteil beweisen wollen. Genres ändern sich im Laufe der Zeit, sie verändern sich, sie schließen neue Elemente ein und andere aus, die bereits in die Geschichte eingegangen sind, und zeigen so neue Konstellationen auf.

Glaubt man der Aussage von Triana, dass kolumbianische Regisseure die Erbauer Kolumbiens sind, dann imaginieren *Alma de Héroe* und *Distrito Salvaje* sehr unterschiedliche Nationen? Eine, in der es ohne gesellschaftliche Veränderungen weiterhin Sieger und Verlierer geben wird, und eine, in der man gemeinsam mit Opfern und Tätern an der Zukunft arbeiten muss.

Die diskutierten Filmbeispiele aus Deutschland und Kolumbien zeigen, in welcher Weise Filme die Erinnerungskultur und Identität einer Gesellschaft eines Landes mitgestalten. Lässt sich *Good Bye, Lenin!* als gelungener Wiedervereinigungsfilm lesen, zeigt er für Dominic Boyer ebenso den Widerspruch einer Gesellschaft, in der die vermeintliche ostdeutsche Geschichte des Films als eine Form der West-

algie gelesen werden kann, um der Verantwortung und Auseinandersetzung mit der Geschichte zu entfliehen.

Im kolumbianischen Kino stehen *Alma de Héroe* und *Distrito Salvaje* sich nicht nur ästhetisch diametral entgegen, sondern auch im Hinblick auf die gegenwärtige Polarisierung der Gesellschaft. Politisches Handeln bleibt die Maxime in der internationalen Zusammenarbeit, und die politische Begleitung Kolumbiens nach Abschluss der Friedensvereinbarung ist dafür ein sichtbares Zeichen. Trotz aller nationalstaatlichen Unterschiede kennzeichnet Deutschland und Kolumbien eine historische Gemeinsamkeit, die Initiierung eines Versöhnungsprozesses, der für die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen eine gemeinsame Erinnerungskultur schaffen muss und auf eine gemeinsame Zukunft vorbereitet. Nationale Kinetographien in den Dialog zu bringen, kann eine kulturpolitische wie medienpädagogische Maßnahme sein, die zeigt, dass der Weg dorthin nirgendwo ohne gesellschaftliche Kritik, Probleme und Diskussion verläuft.

---

## Literatur

- Allan, Seán. 2006. *Good Bye, Lenin!*: Ostalgie und Identität im wiedervereinigten Deutschland. *gft-journal* 1: 46–59.
- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck Verlag.
- Assmann, Aleida. 2007. Die Last der Vergangenheit. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 4 (3): 375–385.
- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck Verlag.
- Birle, Peter. 2017. Die deutsch-kolumbianischen Beziehungen. In *Kolumbien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, hrsg. Thomas Fischer et al., 299–316. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag.
- Boyer, Dominic. 2006. Ostalgia and the Politics of the Future in Eastern Germany. *Public Culture* 18 (2): 361–381.
- Burkhardt, Anne. 2017. *Kino in Kolumbien. Der innerkolumbianische Konflikt im Film zwischen Gewaltdiskurs und (trans-)nationaler Identität*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Caracol Radio. 2019. Película colombiana *Alma de Héroe* ganó importante premio de cine en EE.UU. *Caracol Radio*. [https://caracol.com.co/radio/2019/10/07/entretenimiento/1570463900\\_928727.html](https://caracol.com.co/radio/2019/10/07/entretenimiento/1570463900_928727.html). Zugegriffen: 21. Oktober 20210.
- Contreras Fajardo, Lilian. 2019. „Alma de Héroe“: una película que confronta. *El Espectador*, 6. Mai 2019. <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/alma-de-heroe-una-pelicula-que-confronta-articulo-857943/>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- El Tiempo*. 2019. „No voy a permitir que la película se politice por ningún motivo.“ *El Tiempo*, 7. Mai. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/director-orlando-pardo-habla-de-la-pelicula-alma-de-heroe-357048>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.

- Emblin, Richard. 2019. Claudia Triana. „Colombia’s filmmakers are nation builders.“ *The City Paper*, 29. März. <https://thecitypaperbogota.com/features/claudia-triana-of-proimagenes-colombias-filmmakers-are-nation-builders/21968>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Erll, Astrid und Stephanie Wodjanka. 2008. Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. In *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, hrsg. ders., 1–20. Berlin: De Gruyter.
- Glüsing, Jens. 2017. *Der Spiegel*. Odebrecht-Skandal in Lateinamerika. Gefangen im Netz des brasilianischen Prinzen. <https://www.spiegel.de/politik/ausland/odebrecht-gigantischer-korruptionsskandal-in-lateinamerika-a-1134657.html>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Graaff, David. 2017. Frieden und Postkonflikt. In *Kolumbien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, hrsg. Thomas Fischer et al., 17–35. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag.
- Gradinari, Irina. 2015. Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilm nach 1945. *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 61: Kino und Erinnerung*: 8–37.
- Halbwachs, Maurice. 1985. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- JEP. 2016. *Acuerdo Final Para la Terminación Del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*. [https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa\\_v2/01%20ACUERDOS/N01.pdf](https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa_v2/01%20ACUERDOS/N01.pdf). Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- LaFm. 2018. ¿Por qué piden desmontar las vallas de la serie ‚Distrito Salvaje‘ de Netflix? *LaFm*, 26. Oktober. <https://www.lafm.com.co/entretenimiento/por-que-piden-desmontar-las-vallas-de-la-serie-distrito-salvaje-de-netflix>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Krebs, Geri. 2003. Lenin und Lennon in Havanna. *der Freitag*, 26. Dezember. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/lenin-and-lennon-in-havanna>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Meneses, Alejandra. 2019. „Alma de Héroe“, cine sobre la guerra en Colombia: ¿un relato de buenos contra malos? *Cine y Literatura*, 18. Mai. <https://cineyliteratura.com/resenas-cine/item/540-alma-de-heroe-pelicula-orlando-pardo-critica-analisis.html>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Murcia Valdés, Valeria. 2018. Las mujeres ponen orden en este Distrito Salvaje. *El Colombiano*, 26. Oktober. <https://www.elcolombiano.com/entretenimiento/television/las-mujeres-de-distrito-salvaje-cristina-umana-camila-sodi-y-paula-castano-DH9559342>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Otros Cines. 2020. Balance 2019: Récorde de taquilla en Brasil y Colombia. *Otros Cines*, 16. Januar. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=15377>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Proimágenes Colombia. 2020. *Newsletter Cine en Cifras* (18). [https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/CINE\\_EN\\_CIFRAS\\_18\\_ESP/cine\\_en\\_cifras\\_18\\_ESP.pdf](https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/CINE_EN_CIFRAS_18_ESP/cine_en_cifras_18_ESP.pdf). Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Uhl, Heidemarie. 2010. Warum Gesellschaften sich erinnern. *Forum Politische Bildung: Informationen zur Politischen Bildung* 32: 5–14. <http://www.politischebildung.com/wp-content/uploads/izpb32.pdf>. Zugegriffen: 21. Oktober 2021.
- Welzer, Harald. 1995. Das Gedächtnis der Bilder – Eine Einleitung. In *Das Gedächtnis der Bilder – Ästhetik und Nationalsozialismus*, hrsg. ders., 7–14. Tübingen: diskord.