

Lukas Bartholomei

Bilder von Schuld und Unschuld

Spielfilme über den Nationalsozialismus
in Ost- und Westdeutschland



Waxmann 2015
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D6

Internationale Hochschulschriften, Bd. 627

Die Reihe für Habilitationen und sehr gute und ausgezeichnete Dissertationen

ISSN 0932-4763

Print-ISBN 978-3-8309-3342-7

E-Book-ISBN 978-3-8309-8342-2

© Waxmann Verlag GmbH, 2015

Postfach 8603, 48046 Münster

www.waxmann.com

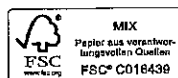
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena

Umschlagabbildung: © DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

1.	Einleitung.....	7
1.1	Fragestellung.....	10
1.2	Methodik.....	13
1.3	Gliederung, Relevanz und mögliches Ergebnis der Untersuchung.....	23
2.	Überblicksdarstellungen.....	26
2.1	Die doppelte Nachgeschichte des Nationalsozialismus.....	26
2.2	Die Schuldfrage.....	50
2.2.1	Schuld, Trauma und Kollektivschuld.....	51
2.2.2	Der Schulddiskurs.....	56
2.3	Filmgeschichte.....	70
2.3.1	Entwicklungslinien des internationalen Films.....	70
2.3.2	Entwicklungslinien des westdeutschen Films.....	77
2.3.3	Entwicklungslinien des ostdeutschen Films.....	81
2.4	Die Rezeption der Bilder.....	84
3.	1946 bis ca. 1963: Deutsche Opfer, Helden und Einzeltäter.....	91
3.1	Filmauswahl.....	92
3.2	<i>Die Mörder sind unter uns</i> (Wolfgang Staudte, SBZ 1946, sw).....	94
3.3	<i>In jenen Tagen</i> (Helmuth Käutner, BrZ 1947, sw).....	106
3.4	<i>Der Rat der Götter</i> (Kurt Maetzig, DDR 1950, sw).....	118
3.5	<i>Canaris</i> (Alfred Weidenmann, BRD 1954, sw).....	131
3.6	<i>Die Brücke</i> (Bernhard Wicki, BRD 1959, sw).....	142
3.7	<i>Sterne</i> (Konrad Wolf, DDR 1959, sw).....	157
3.8	<i>Nackt unter Wölfen</i> (Frank Beyer, DDR 1963, sw).....	168
3.9	Schuld im Film der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte.....	181
4.	DDR 1968 bis 1982: Wandel in der Schuldfrage.....	195
4.1	Filmauswahl.....	195
4.2	<i>Ich war neunzehn</i> (Konrad Wolf, DDR 1968, sw).....	196
4.3	<i>Jakob der Lügner</i> (Frank Beyer, DDR 1974, f).....	210
4.4	<i>Der Aufenthalt</i> (Frank Beyer, DDR 1982, f).....	223
4.5	Alternative Bilder der Schuld.....	238

5.	Bundesrepublik 1966 bis ca. 1981: Alternative Neuer Deutscher Film – Deutsche Täter, deutsche Verantwortung?	243
5.1	Filmauswahl	243
5.2	<i>Abschied von gestern</i> (Alexander Kluge, BRD 1966, sw)	245
5.3	<i>Zeugin aus der Hölle</i> (Zika Mitrović, BRD/JUG 1966, sw)	252
5.4	<i>Aus einem deutschen Leben</i> (Theodor Kotulla, BRD 1977, f)	258
5.5	Zwei Entwicklungsstränge	272
5.6	Gemeinsamkeiten und Unterschiede – Bundesrepublik und DDR im Vergleich	276
6.	Bundesrepublik ca. 1981 bis 1989: Entschuldungsrenaissance und Differenzierung	279
6.1	Filmauswahl	279
6.2	<i>Die Weiße Rose</i> (Michael Verhoeven, BRD 1982, f)	281
6.3	Die 80er Jahre – Alte Klischees und neue Alternativen (<i>Das Boot</i> , <i>Georg Elser – Einer aus Deutschland</i> , <i>Das schreckliche Mädchen</i>)	296
6.4	Ausblick: Filme über den Nationalsozialismus nach 1990	304
7.	Schlussbetrachtung	309
	Spielfilme	322
	Literatur	322
	Filmrezensionen	335

1. Einleitung

Ob *Stalingrad*, *Schindlers Liste* oder *Der Untergang* – Filme über den Nationalsozialismus erfahren seit der Wiedervereinigung in den 1990er Jahren in Deutschland in Kino und Fernsehen eine derart große Popularität, dass Kritiker und Wissenschaftler von einem „Boom“ sprechen.¹ Die Überwindung der deutschen Teilung bzw. der Mächtekonstellation des Kalten Krieges und der Generationenwandel scheinen den Deutschen ein neues Nationalbewusstsein und damit auch ein neues Geschichtsbewusstsein verschafft zu haben, sodass die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit der 1930er und 40er Jahre jetzt leichter zu fallen scheint oder zumindest häufiger angegangen wird. Große kommerzielle Produktionen wie *Der Untergang* weisen dabei allerdings die Tendenz auf, die NS-Geschichte und insbesondere die Frage nach der Verantwortung am Nationalsozialismus sehr stark zu vereinfachen, die Deutschen kollektiv zu entlasten und die ‚Schuld‘ am Nationalsozialismus vor allem der engsten politischen Führung um Adolf Hitler zuzuschreiben. Damit ähnelt gerade *Der Untergang* stark den Filmproduktionen aus DDR und Bundesrepublik der 50er Jahre, in denen ebenfalls häufig die Abwehr der Schuld zugunsten großer Bevölkerungskreise eine wichtige Rolle gespielt hat. Diese neue Präsenz des Nationalsozialismus im Film ist somit nur der Endpunkt einer langjährigen Entwicklung der NS-Darstellungen im Film in den deutschen Kinos, wobei neuere Produktionen alte Darstellungsmuster aufzugreifen scheinen. Seit Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* von 1946 sind sowohl in den beiden deutschen Staaten als auch im Ausland unzählige Filme über die Zeit des Nationalsozialismus entstanden. In dieser Untersuchung soll im Hinblick auf den Umgang mit der Schuldfrage eine Entwicklungsgeschichte des Spielfilms über den Nationalsozialismus geschrieben werden, wobei deutlich werden wird, dass die Entschuldungstendenzen in *Der Untergang* und dem Film der 50er Jahre zwar ein im deutschen Film häufiges Muster darstellen, jedoch auch andere filmische Interpretationen und Entwicklungen in Bezug auf die Schuldfrage existierten.

Im Zuge dieses ‚Booms‘ der historischen Spielfilme ist in den letzten zwei Jahrzehnten auch das geschichtswissenschaftliche Interesse an Spielfilmen als Quelle gestiegen. Lange Zeit stand die Geschichtswissenschaft dieser Quellengattung noch skeptisch gegenüber, was wohl daran gelegen haben mag, dass Filme im Allgemeinen von den Zuschauern als Wiedergabe der ‚Realität‘, also häufig als direkte inhaltliche Quelle für historisches Wissen angesehen werden, aus denen die Masse der Menschen den Hauptteil ihres Geschichtswissens bezieht. Für eine quellenkritisch-geschichtswissenschaftliche Herangehensweise kann dies jedoch nicht gelten, denn Filme sind in erster Linie vor allem eins: Fiktion und keine Realität – eine „erfundene Erinnerung“² – auch wenn viele Filme sich darum bemühen mittels historisch korrekter Kostüme und Kulissen einen Anspruch von Authentizität zu erreichen.

¹ Vgl. Kramer 2009, S. 283–299. Kramer bietet eine kurze Übersicht über die wichtigsten Filme über den Nationalsozialismus seit 1990; S. 296–297; Vgl. ebenfalls Wende 2002, S. 8 u. 9.

² Reichel 2004, S. 13.

„Für die Zeit, die er behandelt, kann der historische Film nur darstellendes Medium, Geschichtserzählung sein, so sehr er sich ggf. auch um Realismus bemüht und sich der (angenommenen) historischen Realität zu nähern versucht.“³

Doch können Spielfilme „trotz ihres fiktionalen Charakters erstrangige Dokumente des Alltags und Zeitgeists ihrer Entstehungszeit und damit interessante sozial-, kultur- und mentalitätshistorische Quellen“⁴ sein. Historische Filme sind also nie Quellen für die Zeit, die sie behandeln, sondern nur Informationslieferant für ihre Entstehungszeit. Sie spiegeln die Moden und Trends ihrer Entstehungszeit sowohl in technischer, ästhetischer als auch darstellerischer Sicht. Darüber hinaus geben Spielfilme häufig sehr direkt und unver-schlüsselt wieder, wie man sich in ihrer Entstehungszeit die thematisierte fiktionale Zeit vorgestellt hat:

„In jedem Fall macht gerade die Tatsache, dass Historienfilme bestimmte Leitbilder, Normen, Sehnsüchte ihrer Produktionszeit in die dargestellte Vergangenheit rückprojizieren, sie zu einem interessanten Gradmesser dafür, wie Gesellschaften selbstreflektiv ihre Vergangenheit deuten und damit allemal zu einem lohnenden Gegenstand der Geschichtswissenschaft.“⁵

Spielfilme sind also vor allem dann für die historische Forschung von großem Wert, wenn man das Geschichtsbild einer bestimmten Epoche untersuchen möchte. So vermittelt eben ein Film wie *Schindlers Liste* nur wenig über die Judenverfolgung im Nationalsozialismus an sich, sondern zeigt vielmehr, wie sich zu Beginn der 1990er Jahre die Filmmacher in den USA die NS-Zeit vorgestellt haben und dies ist mentalitätsgeschichtlich von großem Interesse.

Es ist unstrittig, dass die in Spielfilmen vertretene Sichtweise auf die Vergangenheit in irgendeiner Form die allgemein vertretene Meinung einer Zeit widerspiegelt, also von einer großen Masse an Zuschauern geteilt wird. Dies kann einerseits darin bestehen, dass ein historischer Spielfilm ein bereits vorhandenes Geschichtsbild aufgreift, andererseits darin, dass der Spielfilm mit seiner Darstellung das Geschichtsbild nachhaltig prägt. Beide Prämissen – je nach dem einzelnen Film – werden in der Geschichtswissenschaft vertreten. Häufig wird angeführt, dass Filme die öffentliche Wahrnehmung des Nationalsozialismus definierten und immer bedeutsamer für die Wahrnehmung und Erinnerung zeitgeschichtlicher Ereignisse würden.⁶ Markus Köster*führt an, die Rezeptionsforschung habe herausgearbeitet, „dass die Tradierung von historischen Vorstellungen und Narrativen in Bezug auf den Holocaust erheblich von Spielfilmen geprägt wird.“⁷ Letztendlich „mache“ der Film Geschichte, so Rainer Wagner.⁸

Auch wenn die große Wirkung des Spielfilms auf die öffentliche Meinung ein mittlerweile breit anerkanntes Faktum ist, besteht hier auch eine große wissenschaftliche Un-

sicherheit. Der Filmhistoriker Bernd Hey zeigt sich den Möglichkeiten der Rezeptionsforschung gegenüber grundsätzlich skeptisch:

„Es ist unbekannt, welche Einflüsse auf Filmstoff und Filmaussage während einer Verfilmung genommen werden, welche Veränderungen während der oft langen Drehzeit geschehen, und wer letztendlich seine Konzeption durchsetzt. Alle Aussagen über das Wechselverhältnis zwischen Filmemacher und Publikum bleiben notgedrungen spekulativ.“⁹

Philipp von Hugo mahnt darüber hinaus, es sei fraglich, ob aus Spielfilmen über den Nationalsozialismus ein „kollektives Gedächtnis“ abzulesen sei, da die gezeigten Bilder nicht „unmittelbarer Ausdruck bereits vorhandener kollektiver Erinnerungen der Gesellschaft“ wären und weist darauf hin, dass millionenfacher Kinobesuch nichts über die Aneignung der präsentierten Deutung aussage.¹⁰ Insbesondere im Hinblick auf die Annahme der Geschichtsbilder eines Spielfilms durch die Zuschauer besteht also noch Forschungsbedarf, denn dieser Wirkungsmechanismus ist nicht nur schwer zu erklären, sondern wissenschaftlich auch nur mithilfe umfangreicher Medienwirkungsforschung nachzuweisen,¹¹ was bisher insbesondere in der Geschichtswissenschaft vernachlässigt worden ist.

Auch wenn die Wirkung eines Films auf das Geschichtsbewusstsein nur schwer zu erfassen ist, lässt sich jedoch sehr wohl in umgekehrter Weise anhand eines Spielfilms das dem Film zugrundeliegende Geschichtsbild ablesen, denn ein Spielfilm mit historischer Thematik präsentiert anhand seiner Bilder, seiner Darstellungsmuster und seiner Narration ein bestimmtes Geschichtsbild – sei es das öffentlich vorherrschende oder sei es ein ganz eigenes Geschichtsverständnis der Filmmacher. Dieses Bild der Geschichte lässt sich mithilfe der Filmanalyse festhalten. Einzelne Personencharakterisierungen, symbolhaltige Bilder, Handlungsstränge, künstlerische Stilmittel und filmische Licht-, Kamera- und Tontechnik geben dabei den Blick auf die historische Filmaussage, das durch den Film postulierte Geschichtsbild preis. Diese Untersuchung kann und soll also nicht die Frage der Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Kinofilm aufklären, sondern einen wichtigen Aspekt der Umsetzung zeitgenössischer Geschichtsbilder im Film beleuchten – den Aspekt der Schuld bzw. der Unschuld. Denn die meisten Spielfilme über den Nationalsozialismus beziehen zwangsläufig in irgendeiner Form Stellung zu der Schuldfrage, deren Argumente, Thesen, Schuldzuschreibungen und Schuldentlastungen in der deutschen Gesellschaft seit 1945 allgegenwärtig sind. Von der Annahme einer ‚Kollektivschuld‘ bis zur Verleugnung jeglicher Verantwortung für die Zeit des Nationalsozialismus ist der Schulddiskurs von 1945 bis heute von vielen Facetten eines breiten Spektrums an Behauptungen und Thesen geprägt, die eng mit dem jeweiligen zeitgenössischen Umgang mit dem Nationalsozialismus verknüpft sind. Besonders häufig wurde der Diskurs insbesondere in Westdeutschland in den ersten Nachkriegsjahrzehnten von Teilnehmern geprägt, die jegliche Verantwortung am Nationalsozialismus der eigenen Person, aber auch der breiten Volksmasse verleugneten und die Schuld nur auf wenige politische Führungsträger schoben. So auch symptomatisch Konrad Adenauer vor Kölner Stadtverordneten 1945:

3 Hey 1998, S. 24.

4 Köster 2007, S. 334.

5 Köster 2007, S. 339.

6 Elm 2008, S. 11.

7 Köster 2007, S. 339.

8 Wagner 2000, S. 19. Zu ähnlichen Interpretationen kommen auch Kaes 1987, S. 5; Stern 2000, S. 80.

9 Hey 1988, S. 25.

10 Vgl. von Hugo 2003, S. 456–459, Zitat S. 459.

11 Einen Überblick über die Medienwirkungsforschung bieten Jäckel 2008 u. Bonfadelli 2011; einführend zur Filmrezeptionsforschung siehe Schenk, Tröhler u. Zimmermann 2010.

„Schuld an diesem namenlosen Jammer, an diesem unbeschreiblichen Elend sind jene Fluchwürdigen, die in dem unseligen Jahre 1933 zur Macht kamen [...]. Wir, Sie und ich, sind nicht die Schuldigen an diesem Elend.“¹²

In der DDR war der Diskurs um die Schuld wegen der Einförmigkeit des staatlichen Geschichtsbilds weniger vielfältig, doch lassen sich vor allem im ersten Jahrzehnt innerparteiliche Streitigkeiten um die Definition von Tätern und Opfern der NS-Verbrechen feststellen. Es bleibt festzuhalten, dass jede Zeit – abhängig von der gesellschaftlichen, politischen oder öffentlichen Meinung – eigene Entschuldungsmuster und Schuldzuweisungen kannte, während andere Muster kontinuierlich von Epoche zu Epoche weitergetragen wurden.

Auch Kinofilme sind als das Produkt einer Vielzahl von Personen und Einflüssen Teil dieses Schuld diskurses. Auf verschiedene Art und Weise, mit dramaturgischen und ästhetischen Mitteln, beziehen auch Spielfilme als Endprodukt Stellung zu der Schuldfrage und werden so zu einer mentalitätsgeschichtlichen Quelle. So ist z.B. in Bezug auf den eingangs genannten Film *Der Untergang* von 2004 – wohl die meistgesehene deutsche Produktion über den Nationalsozialismus im neuen Jahrtausend – festzustellen, dass in diesem Film die abstrakte ‚Schuld‘ auf die Launen des Diktators Adolf Hitler abgewälzt wird, während die Mehrzahl der deutschen Akteure dem ‚Schicksal‘ des Kriegs hilflos ausgeliefert, sie also frei von Schuld sind. In dieser Untersuchung wird sichtbar werden, dass die in *Der Untergang* postulierten Schuld muster – Schuld des Einzelnen, Unschuld der Mehrheit – nach 1945 bis in die 60er Jahre hinein im gesamtdeutschen Film der Regel entsprachen. Mit der Analyse filmischer Positionen zu ‚Schuld‘ und ‚Unschuld‘ zwischen 1945 und 1990 und der Einordnung der Filme in den jeweiligen landespezifischen Schuld diskurs wird deutlich werden, dass dieses Muster in der Bundesrepublik trotz vielschichtiger Entwicklungen und Ausnahmen im Film über die Jahrzehnte hinweg immer wieder vorkam, sich insbesondere in der DDR nach etwa 1965 aber immer mehr zugunsten alternativer Schuldinterpretationen auflöste und sich somit der Film der DDR vom öffentlichen Schuldverständnis entfernte. Ziel dieser Untersuchung ist es also, eine Entwicklung im Umgang mit der Schuldfrage im gesamtdeutschen Film nachzuzeichnen und diese Entwicklung in den Kontext der zeitgenössischen Sichtweisen auf die Schuldfrage zu stellen.

1.1 Fragestellung

Bei der Untersuchung deutscher Spielfilme vor 1990 müssen im Besonderen die deutsche Zweistaatlichkeit und die große Unabhängigkeit der Filmmärkte in DDR und Bundesrepublik voneinander beachtet werden. Bisherige Untersuchungen zur deutschen Spielfilmgeschichte über den Nationalsozialismus haben meist die Unterschiede zwischen dem antifaschistischen Film der DDR und dem westlich geprägten Film der BRD untersucht. Zu erwähnen ist hier insbesondere die Dissertation Detlef Kannapins „Dialektik der Bilder“, in welcher der Autor, ähnlich wie in dieser Untersuchung, den Nationalsozialismus im Film in Ost und West vergleicht. Kannapin begreift die Aufarbeitung der NS-Zeit in

den Filmen der beiden deutschen Staaten im Hinblick auf ihre propagandistische Stoßrichtung vor allem in Form einer „Arbeitsteilung“ zwischen Ost und West und konzentriert sich sehr stark auf die politischen Kontexte.¹³ Auch Überblicksdarstellungen zum deutschen Film nach 1945 stellen stets die Unvereinbarkeit der beiden Weltbilder in den Mittelpunkt und arbeiten heraus, welche unterschiedlichen Sichtweisen auf den Nationalsozialismus in die Filme aus Ost und West Einzug fanden und inwiefern die westlichen und östlichen Filmschulen die Filme jeweils ästhetisch prägten.¹⁴ So betonten ostdeutsche Filme der DEFA meist den antifaschistischen und sozialistischen Charakter des Staates und der Gesellschaft, während in westdeutschen Filmen wiederum die Westbindung der Bundesrepublik und bürgerliche Traditionen besonders behandelt werden. In der bisherigen Literatur zum innerdeutschen Filmvergleich werden die Filme aus Bundesrepublik und DDR folglich meist als grundsätzlich verschieden dargestellt.

Die explizite Analyse der filmischen Position zu Schuld und Unschuld steht in der Forschung bisher noch aus. Insbesondere die Frage, inwiefern die Filme aus Ost und West die jeweiligen zeitgeistigen Strömungen zur Schuldfrage verarbeiten, ist in vorhandenen Studien nur am Rande angeklungen.¹⁵

Diese Untersuchung hat das Ziel, die Wissenslücke über den filmischen Umgang mit der Schuldfrage zu schließen. Welche Entschuldungsmuster und Schuldzuweisungen werden im Film präsentiert? Wie entwickeln sich Filme über die Jahrzehnte hinweg in Bezug auf die Schuldfrage? Wie wird in Filmen der zeitgenössische Schuld diskurs umgesetzt? Schlägt sich die jeweilige Sichtweise auf die Schuldfrage im Film nieder oder werden im Film andere Wege gesucht, mit der Schuld umzugehen? Ist die Darstellung in einem Film vielleicht ‚der Zeit voraus‘ oder werden Darstellungsmuster geboten, die in der Gesellschaft schon längst nicht mehr ‚aktuell‘ sind? Ziel dieser Arbeit ist es, diese Kernfragen zu beantworten.

Darüber hinaus sollen Filme aus DDR und Bundesrepublik aber auch explizit miteinander verglichen werden. Nehmen die Filme beider Staaten in ähnlicher Weise Bezug auf den jeweiligen zeitgenössischen Schuld diskurs? Gleichen sich sogar die sonst so verschiedenen Filme aus Ost und West in Bezug auf die Schuldfrage? Verläuft die Entwicklung der Schuld darstellungen in beiden Staaten parallel oder in eine unterschiedliche Richtung? Finden Ost- und Westfilme verschiedene ‚Schuldige‘ und ‚Unschuldige‘ oder gibt es sogar markante Parallelen – ein gesamtdeutsches Entschuldungsmuster? Insbesondere für die Zeit der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte wird diese Arbeit markante Ähnlichkeiten zwischen Filmen in Bundesrepublik und DDR belegen, was den bisherigen Darstellungen der filmischen deutsch-deutschen Gegensätze in der Forschung widerspricht.

¹³ Vgl. Kannapin 2006.

¹⁴ Vgl. z.B. Kramer 2009; Reichel 2004; Faulstich 2005.

¹⁵ Z.B. spricht Robert R. Shandley die Schuldthematik an, jedoch nur nebenbei und ausschließlich bezogen auf den Trümmerfilm, Shandley 2010. Becker und Schöll thematisieren ebenfalls den filmischen Umgang mit der Schuldfrage, allerdings nur auf den Nachkriegsfilm bezogen, vgl. Becker u. Schöll 1995, S. 49–65. Ausschließlich in Bezug auf die Nachkriegszeit vergleicht Juliane Scholz in ihrer Magisterarbeit anhand ausgewählter Filmbeispiele kurz die Verarbeitung der Schuldfrage zwischen Ost und West, Scholz 2008.

¹² Adenauer 1945.

Wenn in Filmen zeitgenössische Schulschemata verarbeitet werden – also eine Art Übertragungsprozess stattfindet – ist es naheliegend, dass eine ähnliche Tradierung auch von Film zu Film zu erkennen ist. Gerade bei einem künstlerischen Medium wie dem Film werden häufig – wie in Kapitel 2.4 genauer erläutert werden soll – Darstellungsmuster oder ästhetische Bilder und Bildelemente kopiert. Dieses ‚Recycling‘ von filmischen Motiven hat innerhalb der Filmbranche vor allem kommerzielle Gründe. Denn durch wiederkehrende Muster wird der Film einem bestimmten Genre zugeordnet und diese Genrekonvention ermöglicht es dem Zuschauer, den Film seines Geschmacks zielgerichteter zu wählen. Eine Bildkopie von Film zu Film sichert also letztlich die ‚Treue‘ des Genrepublikums und damit wichtige finanzielle Einnahmen.¹⁶

Insbesondere bei Filmen über den Nationalsozialismus ist eine solche Übertragung der Darstellungsmuster zu erwarten. Dies ist allerdings nicht nur kommerziell zu erklären, denn insbesondere die Bilder geschichtspolitisch geprägter Filme entspringen einem komplizierten Wirkungsgeflecht aus öffentlicher Meinung, politischen Ereignissen und Forderungen, aber natürlich auch persönlichen Vorlieben der Filmschaffenden, Moden und Trends der Filmbranche und anderen Aspekten. Weiterhin spielt in Bezug auf das Thema ‚Nationalsozialismus‘ gerade die Kopie der Bilder von Kontext zu Kontext eine wichtige Rolle. Diese Funktionsweise hat Habbo Knoch in Bezug auf Fotografien in seinem dazu grundlegenden Werk „Die Tat als Bild“ aufgezeigt, in dem sich der Autor mit der zentralen Frage beschäftigt, wie aus den visuellen Überlieferungen des Zweiten Weltkrieges in den 50er und 60er Jahren Bildhaushalte wurden, die Auschwitz und den Holocaust in das Zentrum der westdeutschen Erinnerungskultur rückten und dabei andere Verbrechen ausblendeten und welche Bilder damit verbunden sind.¹⁷ In ähnlicher Weise untersucht Tobias Erbbrecht im Hinblick auf das Medium Film, inwiefern ikonografische Film Inhalte „Nachbildungen“ vorangegangenen Bildmaterials sind – seien es historische Fotografien, Dokumentaraufnahmen oder ältere Spielfilme. Ihm geht es vor allem um Bilder aus Filmen seit etwa 1990 und er analysiert sie in Bezug „auf die Spuren ihrer Tradierung auf das, was sie aufgenommen, was sie hinter sich gelassen und was sie verändert, überformt oder abgelöst haben.“¹⁸

Im Kontext dieser Untersuchung beweisen Knochs und Erbbrechts Untersuchungen, dass die bildhafte Positionierung zur Schuldfrage im deutschen Spielfilm als Verlaufsgeschichte sich gegenseitig rezipierender Bilder begriffen und ebenso analysiert werden muss. Es kann vermutet werden, dass die Macher der Filme die gezeigten Bilder in vielen Fällen nicht ‚erfunden‘ haben, sondern dass es sich vielmehr um stereotype Bilder handelt, die von zahlreichen Vorbildern kopiert und immer wiederholt werden. Ob eine solche Bildtradierung stattfindet, kann nur in dem direkten Vergleich der Filme untereinander herausgearbeitet werden.

16 Zum Genrebegriff und seiner zuschauerbindenden Funktion: Stutterheim 2011, S. 24

17 Vgl. Knoch 2001.

18 Erbbrecht 2011, S. 10. Den Begriff der „Nachbildung“ lehnt Erbbrecht an Gérard Genettes Untersuchungen zur Transtextualität an, vgl. S. 14. In seinem Kapitel „Filmische Geschichtsbilder“ weist Erbbrecht exemplarisch nach, wie in Filmen historische Bilder nachgestellt und Darstellungsformen und Montagen aus älteren Filmen übernommen werden, vgl. S. 167–245.

Während Knoch jedoch nur die westdeutsche Seite beleuchtet, muss in dieser Untersuchung auch der Bilderduktus des ostdeutschen Spielfilms in den Blick genommen werden. Hier sollte die Frage gestellt werden, ob eine solche Rezeption einzelner Bilder und Darstellungsmuster nur innerhalb der Filme eines Staates stattfindet, oder ob sich bestimmte Muster der Schuld auch grenzübergreifend wiederfinden lassen.

Zusammengefasst soll in dieser Untersuchung erstens hinterfragt werden, wie in Filmen in Ost und West zu unterschiedlichen Zeiten in Bezug auf die Schuldfrage Stellung bezogen wird, und zweitens, inwiefern sich zeitgenössische Schuld Diskurse in DDR und Bundesrepublik in Spielfilmen über den Nationalsozialismus wiederfinden lassen oder ob die Filme dazu alternative Muster der Schuld präsentieren. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf den Vergleich der Filme aus Ost und West gelegt werden, wobei die Frage im Vordergrund steht, ob Filme in DDR und Bundesrepublik sich in der Schuldfrage unterscheiden, oder ob es im Gegensatz zu der in der Forschung häufig angenommenen Grundverschiedenheit sogar deutliche Parallelen gibt. Hier soll die Ausgangsthese aufgestellt werden, dass insbesondere bis in die frühen 60er Jahre hinein weitgehende Parallelen in Bezug auf die Schuldfrage zwischen den Filmen in Ost und West bestanden, die sich jedoch dann zum Teil auflösten.

In den durchzuführenden Filmanalysen müssen demnach Entschuldungsmuster und Schuldzuweisungen aufgezeigt und miteinander verglichen werden. Dabei ist auch festzustellen, inwieweit Filme bereits bestehende Stereotype in der Darstellung der NS-Zeit nutzen und weitertransportieren, sich also vorhandener Darstellungsmuster bedienen. Am Schluss muss demnach eine Benennung der Entschuldungsmuster und Schuldzuweisungen stehen und die Herkunft dieser Schemata aus dem zeitgenössischen Diskurs oder als Folge der Rezeption anderer Filme aufgezeigt werden. Letztendlich können in dieser Arbeit mit der Analyse verschiedener Filme zum Nationalsozialismus und ihrer Position zur Schuldfrage Aussagen über eine Entwicklungsgeschichte der Bilder im Film über den Nationalsozialismus getroffen werden.

1.2 Methodik

Als Film über den Nationalsozialismus wird in dieser Untersuchung sehr breit jeder Film definiert, der die Zeit von 1933 bis 1945 und dabei den Nationalsozialismus als hauptsächliches thematisches Feld behandelt. Häufig haben Filme über den Nationalsozialismus den Mord an den europäischen Juden oder die Kriegshandlungen des Zweiten Weltkriegs zum Thema. Diese beiden Themen sollen in dieser Untersuchung ausdrücklich als untrennbar begriffen werden. In Einklang mit der jüngeren Forschung ist festzustellen, dass der sogenannte „Holocaust“ nicht ohne den ‚Krieg im Osten‘ zu realisieren gewesen wäre und beide Vorhaben nur in Verknüpfung miteinander durchzuführen waren.¹⁹ Weil in Spielfilmen die beiden Themenkomplexe aber häufig getrennt betrachtet werden, muss hier die Frage gestellt werden, ob dies nur dem für einen Film ‚normalen‘ Umstand ent-

19 Vgl. die jüngere Forschung zum Krieg der Wehrmacht und SS im Osten, z.B. Klotz 2001; Manoschek 2003, Hartmann 2010.

springt, sich dramaturgisch auf ein Thema zu beschränken, oder ob diese Trennung auch in Verbindung mit der Schuldfrage zu verstehen ist.

Methodisch sollen diese Erkenntnisse anhand von Filmanalysen erarbeitet werden. Die Analyse eines Films hat in dieser Arbeit das Ziel, die Aussage eines Films im Hinblick auf die Schuldfrage zu erfassen. Sowohl Aspekte der linguistischen Narratologie als auch der medienwissenschaftlichen Filmanalyse lassen auf die Aussage eines Films rück-schließen. Eine vollständige Filmanalyse kann demnach in drei Analyseaspekte gegliedert werden. Erstens ist zu hinterfragen was erzählt wird, zweitens wie das Erzählte zu einer „Geschichte“ verknüpft wird und drittens mit welchen Mitteln – beim Film gehört dazu auch die Technik, Ausstattung usw. – erzählt wird. Diese drei Analyseaspekte sind, so Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, der linguistischen Narratologie entlehnt. Diese unterscheide in ihrer Definition der Handlung als Geschehensfolge zwischen dem „Geschehen“ und der „Geschichte“ – letztere beschreibe die Anordnung, in der das Geschehen zu einer Einheit, einem „sinnvollen Ganzen“ zusammengefügt werde. Zuletzt sei mit dem „Diskurs oder Text der Geschichte“ noch eine dritte Ebene einer Erzählung vorhanden, welche die Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird – z.B. die Perspektive – beschreibe.²⁰ Während die ersten beiden Aspekte eindeutig linguistisch-narratologischen Ursprungs sind, ist der dritte Modus der Erzählung in Bezug auf den Film besonders zu bewerten, denn der Film mit seinen visuellen und akustischen Elementen „erzählt“ auf eine ganz andere Art und Weise als Literatur und nutzt dabei vor allem andere Mittel. So ist die Narratologie allein nicht in der Lage Bild und Ton eines Films methodisch zu erfassen, was bei der Filmanalyse eine Kombination beider Methoden als notwendig erscheinen lässt.²¹ Konsequenterweise definiert Claudia Pinkas die spezifische Filmnarratologie ebenfalls dreigliedrig, wobei der dritte Schritt jedoch speziell auf das Medium Film zugeschnitten ist. Laut Pinkas sei in der Geschichte der Filmnarratologie die Unterscheidung zwischen dem Erzählten („Was“) und dem Erzählen („Wie“) der Literaturwissenschaft entlehnt worden. David Bordwell habe diese Zweigliedrigkeit 1985 dann um eine dritte Dimension, den Stil, erweitert, worunter er

„diejenigen Verfahren, die unmittelbar an die Materialität des filmischen Mediums gebunden sind und die technischen Parameter, wie z.B. Einstellungsgröße, Kameraperspektive und -bewegung, Beleuchtung, Kadrierung, mise en scène, Schnitt und Montage sowie Bild-Ton-Verbindungen, umfassen“²²

20 Vgl. den dreigliedrigen Ansatz der Filmanalyse bei Beil, Kühnel u. Neuhaus 2012. Im Gegensatz dazu definiert der Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke Narratologie anhand von acht verschiedenen Aspekten, welche die Analyse eines erzählten Textes schematisieren (Reduktion, Schemabildung, Redundanz und Variation, Diversifikation, usw.). Sein sehr komplexer Ansatz mit zahlreichen Begrifflichkeiten wäre zwar auch auf die Filmanalyse anwendbar, jedoch würde eine Ausrichtung der Filmanalysen an Koschorkes Begrifflichkeiten in dieser Arbeit zu weit führen. Vgl. die Aspekte der Narratologie bei Koschorke 2012, S. 27–110.

21 Eva Binder und Christine Engel weisen darauf hin, dass trotz der erzählerischen Parallelen zwischen Film und Literatur die beiden Medien sich in einem Punkt grundlegend unterscheiden, denn Film besäße nicht nur den linearen „Code von Sprache und Narration“, der eine Dechiffrierung nach der Reihe notwendig mache, sondern erfordere mit seinem zusätzlichen simultanen Code auch eine Wahrnehmung verschiedenster Elemente – Sprache, Bild, Ton – gemeinsam. Vgl. Binder u. Engel 2008, S. 42.

22 Pinkas 2010, S. 107f.

verstanden habe. Auch das Erzählen selbst finde, so Pinkas, im Film nicht nur mittels sprachlicher, sondern auch mit Hilfe audiovisueller Zeichen statt. So versteht sie unter diegetischer Narration in Bezug auf den Film ein „erzählendes Erzählen“, das Zwischentitel, Dialoge, Voice-over usw. nutze, und unter mimetischer Narration ein „zeigendes Erzählen“ das sich in Bildern, Geräuschen, Musik, Kamera usw. äußere.²³ David Bordwell sieht außerdem einen weiteren wichtigen Unterschied der Filmnarratologie zur linguistischen Narratologie, indem er darauf hinweist, dass die zur dritten Erzählebene gehörende Perspektive der Erzählung beim Film anderen Regeln folgt als in der Literatur. So weist Bordwell z.B. auf den sowjetischen Filmregisseur und Theoretiker Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin hin, der 1926 gefordert habe, die Linse der Kamera solle das Auge des Zuschauers sein, und führt auch weitere filmische Erzählperspektiven an – z.B. die Rolle des Regisseurs als Erzähler.²⁴ Film ist also in der Lage im Gegensatz zur Literatur Erzählperspektiven einzunehmen, die explizit auf visuellen und akustischen Mitteln beruhen.

Es wird deutlich, dass eine Filmanalyse nur mithilfe der klassischen Narratologie nicht möglich ist. Zwar helfen linguistisch-narratologische Herangehensweisen dabei, die Handlung eines Film, das „Was“ und „Wie“ der Erzählung, zu erfassen, jedoch muss dies zwangsläufig durch die medienwissenschaftliche Filmanalyse der filmisch-technischen Instrumente ergänzt werden, um zu einem vollständigen Bild zu gelangen. Die für den Film angemessenen narratologischen und technischen Analysemethoden sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Der erste narratologische Analyseaspekt – die Frage nach dem „Was“ der Erzählung – muss, will man die filmische Aussage in Bezug auf die Schuldfrage analysieren – den Blick insbesondere auf die im Film gezeigten Personen zentrieren. Beil, Kühnel und Neuhaus nennen verschiedene Aspekte, die bei der Analyse filmischer Figuren Aufschlüsse über deren narratologische Bedeutung geben können. So unterscheiden sie zunächst zwischen „Typus“ und „Charakter“, wobei dem „Typus“ eine Person ohne individuelle Prägung entspricht, die stellvertretend für einen Stand, eine Personengruppe o.ä. steht, und „Charakter“ eine Figur meint, die individuell, komplex oder widersprüchlich gezeichnet wird. Diese Unterscheidung ist gerade im Hinblick auf die Schuldfrage bedeutend, denn schuldige Figuren, die als „Charakter“ einzuordnen sind, werden eher eine Individualschuld bzw. -unschuld tragen, wogegen die als „Typus“ einzuordnenden Figuren eher Stellvertreter eines schuldigen bzw. unschuldigen Kollektivs sein werden. Über diese zweigliedrige Charakterisierung hinaus können Filmfiguren, so Beil, Kühnel und Neuhaus, aber auch mithilfe bestimmter Merkmalsausprägungen konzeptionell geplant und demnach in der Analyse eingeordnet werden. Der Figurencharakter bewegt sich demnach innerhalb der Spannweite folgender Begriffe:

- statisch vs. dynamisch: eine Figur bleibt über die Handlung hinweg gleich charakterisiert bzw. nimmt im Laufe der Handlung eine bestimmte Entwicklung.
- eindimensional vs. mehrdimensional: eine Figur wird entweder auf ein Merkmal beschränkt oder komplexer dargestellt.

23 Vgl. Pinkas 2010, S. 109f.

24 Vgl. die unterschiedlichen Erzählperspektiven des Films bei Bordwell 1985, S. 9ff.

- geschlossen vs. offen: eine für den Rezipienten vollständig definierte bzw. mehrdeutige Figur.²⁵

Eine Figurenanalyse anhand dieser drei Begriffspaare ermöglicht in Bezug auf die Schuldfrage interessante Rückschlüsse auf die Schuld bzw. Unschuld einzelner Charaktere. So kann z.B. eine dynamische Person ihre Schuldhaftigkeit im Laufe der Handlung verändern, eine mehrdimensionale Figur kann verschiedene Charakterspragungen tragen und eine offene Figur könnte nicht eindeutig auf Schuld und Unschuld reduziert werden.

Weitere Rückschlüsse auf das „Was“ der Erzählung bietet ein Blick auf die Figurenkonstellation, welche verschiedene individuelle Charaktere miteinander verknüpft. So stehen sich, so Beil, Kühnel und Neuhaus, Protagonisten und Antagonisten gegenüber, bestimmte Episodenfiguren kommen nur in Teilen des Films vor, Hilfsfiguren übernehmen eine bestimmte Funktion innerhalb der Handlung und Figurant, Komparsen und Statisten haben keine Redeanteile, üben aber trotzdem eine Funktion aus. Darüber hinaus sind verschiedenste Verflechtungen zwischen den Figuren möglich, z.B. der Konflikt zwischen zwei Hauptpersonen, die Dreiecksgeschichte oder ein Konflikt mehrerer Parteien.²⁶ So lässt nicht nur der Charakter einzelner Personen auf Schuld oder Unschuld schließen, sondern insbesondere das Verhältnis der Figuren untereinander lässt Figuren in einem anderen Licht erscheinen oder bestätigt ihren Charakter, ordnet sie also in einen Kontext von Schuld und Unschuld ein.

Der zweite narratologische Analyseaspekt – die Frage nach dem „Wie“ der Erzählung – muss vor allem die Anordnung der Handlung, die Dramaturgie in den Blick nehmen. Beil, Kühnel und Neuhaus führen hier Syd Fields Theorie der Spielfilmhandlung aus dessen Drehbuchratgeber von 1984 an, die sich wiederum am Prinzip des aristotelischen Dramas orientiert. Als Grundordnung der Filmhandlung definiert Fields eine Abfolge verschiedener Filmteile, die an Aristoteles' Handlungsverlauf des Dramas – Exposition, steigende Handlung, Höhepunkt, fallende Handlung, Katastrophe – angelehnt ist:

- Akt I: Exposition der Handlung, bereitet den prägenden Konflikt
- Plot point I
- Akt II Mittelakt, Konflikt entfaltet sich
 - a. Erster Teil: steigende Handlung
 - b. Mid point: Höhepunkt des Konflikts
 - c. Zweiter Teil: fallende Handlung

25 Vgl. Beil, Kühnel u. Neuhaus 2012, S. 246–248. Die Autoren nennen auch noch das Begriffspaar „transpsychologisch vs. psychologisch“, wobei die Verkörperung objektiver Ideegehalte gemeint ist. Da dies aber kaum auf den Spielfilm anwendbar sei, soll dies hier ausgeklammert werden. Darüber hinaus definieren die Autoren Begriffspaare der Figurencharakterisierung, welche die „formalen Techniken der Informationsvergabe“ bezeichnen, mit denen die Figuren präsentiert werden (vgl. Beil, Kühnel u. Neuhaus 2012, S. 248–250). Diese Begriffspaare ermöglichen eine sehr tiefgehende Analyse einzelner Figuren, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.

26 Vgl. Beil, Kühnel u. Neuhaus 2012, S. 250–258.

- Plot point II
- Akt III: Auflösung der Handlung, Lösung des Konflikts²⁷

Dieser schematische Handlungsablauf stellt nur das empfohlene Grundgerüst eines Filmtheoretikers dar, das sich nicht eins zu eins auf jeden Film übertragen lässt. So weichen z.B. insbesondere die Autorenfilme des Neuen Deutschen Films in vielen Fällen deutlich von solch einem statischen Muster der Handlung ab. Jedoch dürfte Fields schematischer Handlungsablauf in vielen Filmen so oder in leicht veränderter Form wiederzufinden sein, was eine Einschätzung der filmischen Dramaturgie deutlich erleichtert. Die Analyse dramaturgischer Aspekte ist zwar in Bezug auf die filmische Aussage zur Schuldfrage von weniger wichtiger Bedeutung als die Figurencharakterisierung und -konstellation, jedoch kann ein Blick auf die Zusammensetzung der Handlung ebenfalls wichtige Hinweise in Bezug auf die Frage nach Schuld und Unschuld einzelner Personen geben, z.B. wenn durch die spezifische Reihenfolge der Handlung das Handeln einer Person relativiert wird oder das Handeln einer Person lediglich dramaturgische Gründe – etwa im Sinne eines Aufrechterhaltens der Spannung – erfüllt.

Der dritte narratologische Analyseaspekt – die Frage nach den Mitteln der Erzählung – muss sich in Bezug auf das Medium Film an den klassischen Methoden der filmwissenschaftlichen Analyse orientieren. Erkenntnisse über die Mittel der Erzählung lassen ebenso wie die anderen zwei Analyseschritte Rückschlüsse auf die filmische Aussage zu. Die Analysemethoden sind in vielen medien- und filmwissenschaftlichen Standardwerken zu finden, an dieser Stelle sollen jedoch vor allem die Ausführungen Thomas Kuchenbuchs und Helmut Kortes angeführt werden, deren Methoden sich weitgehend überschneiden.²⁸

Zu den filmischen Mitteln zählen in erster Linie die Kameraeinstellungen, der Ton und die Montage der Bilder. Die Einstellungsgrößen der Kamera bezeichnen dabei die Entfernung der Kamera zu dem gefilmten Objekt bzw. der gefilmten Person und definieren somit gleichzeitig die Größe des Bildausschnitts. Im Einzelnen unterteilen die meisten Autoren die Einstellungsgrößen in Detail, Groß (Kopf und Hals), Brustbild (Kopf mit Brust), Amerikanische (Kopf bis Oberschenkel), Halbnah, Totale (die ganze Person im Raum) und Weit (Landschaften). Diese Unterteilung sei aber – so Thomas Kuchenbuch – nicht dogmatisch und böte Freiräume zur Vereinfachung. Da in dieser Untersuchung die Bildanalyse lediglich dem Zweck untergeordnet wird, die in der filmischen Aussage postulierte Schuldhaftigkeit einzelner Personen bzw. Personengruppen festzustellen, sollen analog zu Kuchenbuch die Einstellungsgrößen in dieser Arbeit auf die vier Schritte Nah, Portrait, Halbnah und Totale reduziert werden. Ebenso zur Perspektive der Kamera gehört der Einstellungswinkel, der als Normal-, Unter- oder Aufsicht beschrieben wird oder eine Verschiebung der Achse zur gefilmten Person – z.B. eine Rückenansicht – bedeuten kann. Weitere bildliche Effekte erzeugt die Kamerabewegung, die Korte mit den Begriffen Schwenk, Fahrt oder Zoom beschreibt. Verschiedene Einstellungsverbindungen, z.B. die Überblendung, komplettieren die Möglichkeiten der Kameraperspektive. Die verschiedenen Modi der Kameraperspektive können unterschiedlichste Bedeutungen erzeugen. So

27 Vgl. Beil, Kühnel u. Neuhaus 2012, S. 208–213. Die Autoren führen im Folgenden noch andere schematische Filmhandlungen weiterer Theoretiker an.

28 Vgl. Kuchenbuch 2005, S. 45–92; Korte 2010, S. 34–38.

kann z.B. eine Portraitaufnahme eine emotionale Nähe herstellen, eine Aufsicht kann die Überlegenheit des Betrachters ausdrücken oder eine Rückenansicht kann eine Distanz zu der gefilmten Person aufkommen lassen.

Ein weiteres filmisch-technisches Element ist die Montage, welche schließlich die einzelnen Kameraoperationen zu komplexen Einheiten – von der Szene zum Akt zum Film – zusammenfügt. Die Montage dient dazu, logische Zusammenhänge zu erklären, Abwechslung in den Filmaufbau zu bringen, erzählende Einheiten zu bilden, Vorstellungen von Räumlichkeiten zu entwickeln, usw.²⁹ Die Zeitintervalle ‚Einstellung‘, ‚Sequenz‘ und ‚Szene‘ beschreiben dabei verschieden lange Abschnitte eines Films. ‚Einstellung‘ bezeichnet nach Kerstin Stutterheim „die zwischen zwei Schnitten liegende Handlungseinheit“, also die kleinste Einheit eines Films. ‚Sequenz‘ meint „die kleinste in sich geschlossene“ Handlungseinheit, also eine Folge zusammengehöriger Einstellungen. Szene meint den Abschnitt der Handlung, „der an einem konkreten Schauplatz zwischen einer konstanten Zahl an Figuren bzw. Darstellern stattfindet“.³⁰ Auch wenn diese Einheiten nicht immer eindeutig voneinander zu trennen sind, können sie doch ein Mittel zur Beschreibung und Analyse der filmischen Handlung bilden. Letztlich lässt eine Analyse der Bildmontage wieder Rückschlüsse auf die Handlung und die Dramaturgie des Films, und damit auf die filmische Aussage zu.

Über die Mittel der Kamera und der Montage hinaus spielen bei der Filmanalyse auch der Blick auf die Gestaltung der Kulisse – Beleuchtung, Farbe, Ausstattung, Erscheinungsbild der Schauspieler, usw. – und auf das akustische Material – Geräusche, Sprache, Musik, Kommentar, Voice-over, usw. – eine wichtige Rolle. Auch diese Aspekte können offensichtliche oder versteckte Hinweise in Bezug auf die filmische Aussage zur Schuldfrage liefern.

Auch wenn die beschriebenen filmischen Mittel Hinweise auf die filmische Aussage geben können, kann die filmische Funktion der einzelnen Gestaltungsmittel „nur in Grenzen vorab definiert werden“, wie Thomas Kuchenbuch erläutert, sondern ist wesentlich vom Kontext zur Handlung und ihrer Kombination abhängig. So ergebe sich die Funktion vor allem aus der Interpretation des Betrachters, die wiederum von gesellschaftlichen Normen abhänge:

„Die filmischen Darstellungsmittel modifizieren also Wirklichkeitsaspekte, die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch ‚codifiziert‘ waren. ‚Code‘ in seiner allgemeinsten Bedeutung meint hier die Regel der Verknüpfung von Zeichen und ihrer Bedeutung, die einem jeweils mehr oder minder großen Kreis von Kommunikationspartnern bekannt ist.“³¹

Unter ‚Codes‘ versteht Kuchenbuch also die Voraussetzungen und Vorkenntnisse, die jeder Zuschauer mitbringt und an die sich das Publikum gewöhnt hat. Genau diese Codes bestimmen also die Art und Weise, in der der Betrachter eines Films dessen Aussage interpretiert. Zwar kommen so Zuschauer mit unterschiedlichen Codes zu verschiedenen Interpretationen, jedoch heißt dies im Umkehrschluss auch, dass bei Vorlage gleicher Codes eine filmische Interpretation verschiedener Personen gleich oder doch zumindest

ähnlich ausfallen muss.³² Mitglieder eines gemeinsamen Kulturkreises die eine ähnliche Kinovor Erfahrung besitzen, werden also einen Film somit immer in einer ähnlichen Art und Weise verstehen und seine Aussage entsprechend gleich interpretieren. Auch eine Filmanalyse ist somit zwar immer einer gewissen Subjektivität unterworfen, letztlich kann aber angenommen werden, dass bei einer gewissen Übereinstimmung der Codes mehrere Analysten zu der gleichen Interpretation der filmischen Aussage gelangen werden.

Der Theorie der wiederkehrenden Codes liegt das Vorhandensein bestimmter sich wiederholender filmischer Muster zu Grunde. Will man einen Film im Hinblick auf eine bestimmte Fragestellung untersuchen – wie in dieser Arbeit die Darstellung der Schuldfrage –, muss davon ausgegangen werden, dass auch die Aussage zur Schuldfrage in bestimmten wiederkehrenden Darstellungsmustern zu finden ist. Diese Aussage kann entweder an der Darstellung von Personen oder Personengruppen oder an dem Verhältnis verschiedener Personen zueinander festgestellt werden. So können Einzelpersonen im Hinblick auf die Schuldfrage nach folgenden Darstellungsmustern charakterisiert werden:

- als Täter: Verbrechen; unmoralisches Handeln; Gegnerschaft zum Helden oder Opfer; tendenziell schuldig
- als Mitläufer/Mitschuldiger: profitieren von den Handlungen des Täters; bewusstes Wegsehen bei Verbrechen oder Schutz der Ausübenden; Mittragen des Gedankenguts der Täter; tendenziell schuldig
- als Opfer: Leiden unter den Verbrechen; Benachteiligter der Verbrechen; Gegnerschaft zum Täter; Opfer der Verhältnisse, die infolge der Verbrechen entstehen; tendenziell unschuldig
- als Nichttäter: außenstehende Personen; Personen, die sich von den Tätern distanzieren; Personen, die gegen ihren Willen verwickelt werden; tendenziell unschuldig
- als Widerständler: aktive Verbrechenverhinderung und Täterbekämpfung; Hilfe gegenüber den Opfern; Vertreten einer oppositionellen Haltung; tendenziell unschuldig

Aber auch Gruppen von Personen können in der filmischen Darstellung als Täter, Mitläufer, Opfer, Nichttäter oder Widerständler charakterisiert werden, indem z.B. Gruppen als Ganzes in gleicher Weise handeln oder das Handeln eines Einzelnen symbolisch für eine größere Gruppe steht. In Bezug auf das Verhältnis verschiedener Personen zueinander sind unterschiedlichste Figurenkonstellationen denkbar, die als Darstellungsmuster in Bezug auf die Schuldfrage bezeichnet werden können. Mögliche Konstellationen wären z.B. die Gegnerschaft eines Täters und eines Widerständlers, das Verhältnis eines Täters zu seinen Opfern, die Alleinstellung weniger Täter innerhalb einer großen Gruppe von Nichttätern, und viele weitere.

Letztendlich muss es das Ziel der Filmanalysen in dieser Arbeit sein, diese und weitere Darstellungsmuster zu erarbeiten, welche die filmische Aussage in Bezug auf die Schuldfrage deutlich werden lassen. Die drei hier vorgestellten Schritte der Filmanalyse –

29 Vgl. Kuchenbuch 2005, S. 62–74.

30 Stutterheim 2011, S. 37–39.

31 Kuchenbuch 2005, S. 93.

32 Vgl. dazu das Beispiel bei Kuchenbuch über den typischen Kinzuschauer, Kuchenbuch 2005, S. 111.

die narratologische Analyse des ‚Was‘ und ‚Wie‘ sowie die Frage nach den technischen und filmischen Mitteln – sollen dabei zwar nicht dogmatisch in aufeinanderfolgenden Analyseschritten angewendet werden, jedoch wird sich die Analyse der einzelnen Filme stets aus dem hier aufgezeigten Instrumentarium der Filmanalyse bedienen, sich an den Begrifflichkeiten orientieren und somit die in den Filmen vertretenen Darstellungsmuster der Schuld und damit die filmische Aussage zur Schuldfrage erarbeiten. Weil filmische Aussagen nicht nur in ihrer Entstehungszeit sondern auch aus der Sicht des heutigen Betrachters noch gültig sind, sollen sämtliche Beschreibungen filmischer Darstellungen und Positionen im Präsens verfasst werden, während Passagen über historische Fakten oder Entwicklungen im Präteritum gehalten sind.

Die Methoden der Filmanalyse werden in dieser Untersuchung auf 17 Kinofilme aus Bundesrepublik und DDR zwischen 1946 und 1990 angewendet. Diese Spielfilme stellen somit den Quellenkorpus dieser Arbeit dar. Die Erkenntnisse aus den Filmanalysen werden durch eine Vielzahl weiterer Filme ergänzt, die jedoch nicht tiefergehend analysiert werden können. Bei der Filmauswahl müssen zwei Aspekte gelten:

Erstens sollen die zu analysierenden Filme vor allem aus dem Kreis ‚großer‘, also besonders populärer deutscher Filme stammen, die sowohl vom Kinopublikum als auch von den Rezensenten deutlich wahrgenommen worden sind. Insbesondere bei den Filmen von hoher Popularität ist zu erwarten, dass sie in Bezug auf die Rezeption nachfolgender Filme – also auf die Tradierung filmischer Bilder – besonders prägend wirken. Zudem entstehen populäre und auch teurere Produktionen stärker ‚aus der Gesellschaft heraus‘, gerade weil zum einen mehr Personen und Institutionen an ihnen beteiligt sind, zum anderen die Regisseure dadurch weniger Möglichkeiten haben, eigene Sichtweisen umzusetzen – insbesondere weil, zumindest im ‚westlichen‘ Film, ja ein kommerzieller Erfolg zur Finanzierung des Projekts notwendig ist. Trotzdem steht außer Frage, dass diese Filme nicht allgemeingültig für die Masse der Filme zum Nationalsozialismus stehen können. Insbesondere weniger bekannte Filme funktionieren häufig mit anderen Mustern, als die ‚Großen‘ der Branche,³³ gerade weil bei Kleinproduktionen die Regisseure mehr Möglichkeiten haben, eigene Ideen umzusetzen. Aufgrund der Vielzahl an Filmen und der stärkeren Wahrnehmung ‚großer‘ Produktionen können Kleinproduktionen nur sporadisch einbezogen werden.

Zweitens gilt für die auszuwählenden Filme, dass sie in irgendeiner Form Position zur Schuldfrage beziehen müssen. Die für diese Untersuchung ausgewählten Filme postulieren dabei speziell ein oder mehrere der oben genannten Darstellungsmuster. Sie präsentieren also z.B. Täter in einer gewissen Qualität oder Quantität, präsentieren bewusst keine Täter sondern nur Opfer des Kriegs, machen eine bestimmte Bevölkerungsgruppe zu ‚Unschuldigen‘ oder stellen Täter und Widerständler in einem gewissen Verhältnis einander gegenüber. Ein hier untersuchter Film präsentiert dem Zuschauer letztlich immer ‚Schuldige‘ und ‚Unschuldige‘ und nimmt in der Kategorisierung der Charaktere zwangsläufig

33 Auch in der DDR sind kleinere Filme häufig einen Weg abseits der offiziellen antifaschistischen Linie gegangen, siehe Barnert 2008, S. 34; selbst außerhalb der DEFA existierte, anders als häufig angenommen, eine unabhängige Filmbranche, die zwar weniger das Thema ‚Nationalsozialismus‘ thematisierte, aber häufig alternative Darstellungsweisen fand, vgl. Forster u. Petzold 2010.

Bezug zu dem zeitgenössischen Schuldiskurs. Indem sie bestimmte Darstellungsmuster der Schuldfrage in einer bestimmten Art und Weise zeigen, können die hier ausgewählten Filme als eine Art ‚Typus‘ einer bestimmten Gruppe von Filmen gelten, die alle in gewisser Weise die Schuldfrage ähnlich beantworten wie der ausgewählte Beispielfilm. So steht z.B. *Canaris* (Kapitel 3.5) stellvertretend für eine ganze Reihe westdeutscher Kriegs- und Militärfilme der 50er Jahre, weil an ihm besonders gut typische Darstellungsmuster der Schuldfrage dieser Filme abgelesen werden können. In den zusammenfassenden Kapiteln jedes größeren Abschnitts werden dann kurz andere Filme des betreffenden Zeitabschnitts genannt, die diesem typischen Vertreter stark ähneln oder von ihm abweichen.

Ausdrücklich sollen in dieser Untersuchung Dokumentar- und Fernsehfilme ausgeschlossen werden. Zwar würde eine Analyse der Filme beider Medien ebenfalls interessante Erkenntnisse über die Verarbeitung der Schuldfrage im Film liefern, jedoch würde dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Insbesondere für den Dokumentarfilm muss beachtet werden, dass der nichtfiktionale Charakter dieses Mediums eigene Analysemethoden erfordert und ein Vergleich zwischen Kino- und Dokumentarfilmen dadurch nicht immer ohne weiteres möglich ist. Nichtsdestotrotz muss darauf hingewiesen werden, dass auch im Bereich des Fernseh- bzw. Dokumentarfilms eine Forschungslücke hinsichtlich des Umgangs mit der Schuldfrage besteht, die Raum für zukünftige Untersuchungen bietet.³⁴

Die Analyse der Filme orientiert sich vor allem an inhaltlichen und ästhetischen Maßgaben. Filme sollen dabei als Endprodukt verstanden werden, deren Produktaussage mit dem historischen Kontext der Nachgeschichte des Nationalsozialismus und den zeitgenössischen Entschuldigungsmustern in Verbindung gebracht werden muss. Auch die Rezeption der Filme durch Presse und Filmkritik spielt gerade bei der Einordnung der Filme in den zeitgenössischen Schuldiskurs eine Rolle, die beachtet werden muss. Die Intentionen und Bedingungen der filmschaffenden Personen sollen allerdings nicht einbezogen werden, denn insbesondere die Filmbranche stellt ihre Produkte immer in einem Geflecht zahlreicher Einzelpersonen her. So sind an einem Film nicht nur, wie häufig in Analysen suggeriert, der Regisseur und der Drehbuchautor beteiligt, sondern auch Kameraleute, Licht- und Tontechniker, Maskenbildner, Schauspieler, Produzenten, Studiobosse, Verleihfirmen, Zensoren, staatliche Stellen usw. Insbesondere ein in der Produktion teurer Film kann demnach nicht als Produkt einer einzigen Person angesehen werden, was eine Erklärung der Darstellungsmuster und historischen Bilder allein aus personenbezogenen Motivationen und Intentionen heraus unmöglich macht. Auch der Anteil der Regisseure an dem Endprodukt ist vor allem bei Großproduktionen häufig geringer, als dies in der Öffentlichkeit suggeriert wird.³⁵ Eine Interpretation von Filmen anhand der Meinungen und

34 Insbesondere das Fernsehen bietet im Hinblick auf die Verknüpfung der beiden deutschen Staaten untereinander ein spannendes Untersuchungsfeld, weil die Fernsehanstalten über die Grenzen hinweg eng miteinander verknüpft waren. So führt Thomas Beutelschmidt an, das DDR-Fernsehen habe sich in einer Art „Transkulturation im Sinne einer unfreiwilligen Westernization“ am Westen orientiert, Beutelschmidt 2008, S. 7.

35 So merkt Beicken an, dass Regisseure häufig als bloße „Handwerker“ das den Vorstellungen des Studios entsprechende Rohmaterial liefern, das dann weiterverarbeitet wird. Ausgenommen davon ist laut Beicken der Autorenfilm. Beicken 2004, S. 28. Insbesondere bei ‚kleinen‘ Produktionen haben Regisseure natürlich mehr Gestaltungsspielräume. Robert R. Shandley

Einflüsse einzelner Personen ist nur unter Einbezug sämtlicher Akteure zu leisten, was jedoch im Rahmen einer Längsschnittanalyse – wie sie hier durchgeführt werden soll – nicht praktikierbar ist.

Eine Beschränkung auf die Bild- und Tonaussage des Endproduktes ist hier insofern legitim, als dass die Filme selbst in der Betrachtung durch den Zuschauer eine Aussage zu Mustern der Schuld treffen – ganz gleich welche Intention die Filmemacher verfolgt haben. Ein Film kann – so wie auch jedes Werk der Literatur oder der Kunst – durch den Konsumenten ganz anders aufgenommen werden, als es ursprünglich von den Urhebern beabsichtigt war. In dieser Vorgehensweise besteht eine deutliche Parallele zu Michel Foucaults Diskurstheorie. Foucault gilt heute als der Wegbereiter der Trennung eines Mediums von seinem Autor und erklärt die Entstehung eines Textes in der Folge eines gesellschaftlichen Diskurses, wobei der Autor nur die Funktion der Niederschreibung des Diskurses übernimmt.³⁶ Weil in dieser Untersuchung mit der Schuldfrage ein Aspekt des Films in Vordergrund steht, der erstens stark von der Interpretation des Betrachters abhängt, zweitens mit dem zeitgenössischen Diskurs verknüpft werden soll, kann die Intention der Filmemacher außer Acht gelassen werden. Die Aussage der Filme zum Thema ‚Schuld‘ ist viel stärker in den konkreten Inhalten, Bildern und Darstellungsmustern zu finden als in den vielschichtigen und oft unüberschaubaren Intentionen der an der Filmentstehung Beteiligten.

Auch wenn Personen außer Acht gelassen werden sollen, ist dennoch nicht zu ignorieren, dass insbesondere die Filmbranche in einem internationalen Netzwerk miteinander verbunden ist, in dem voneinander gelernt und kopiert wird. So ist durchaus möglich, dass einige der analysierten Bilder und Darstellungsmuster internationalen Vorbildern entspringen. Demnach sollen internationale Filme an geeigneter Stelle einbezogen werden, wenn es darum geht, Rezeptionen stereotyper Bilder in Anlehnung an ausländische Filme zu analysieren. Interessant ist dabei, zu untersuchen, inwiefern die internationalen Vorbilder einen Einfluss auf die Stellungnahme zur Schuldfrage ausüben. Im Vergleich der ost- und westdeutschen Filme ist außerdem zu hinterfragen, ob die landestypischen Darstellungsmuster über den Transport von Bildern internationaler Vorbilder miteinander verknüpft sind.

Beim zwischenstaatlichen Vergleich von Filmen aus Ost und West ist der Verflechtungsgeschichtliche Ansatz Christoph Kleßmanns zu berücksichtigen. Kleßmann hat bereits 1993 darauf hingewiesen, dass die Geschichte der DDR nicht nur als „Fußnote“ der deutschen Geschichte zu verstehen ist, sondern die zweistaatliche deutsche Geschichte vielmehr trotz der Unterschiedlichkeiten der Systeme als eine Art „Beziehungsgeschichte“ zweier sich gegenseitig beeinflussender Staaten zu verstehen ist, deren Ausgangslage sich häufig überschneiden hat.³⁷ Er geht davon aus, dass die DDR ohne die Bundesrepublik nicht existieren konnte, andersherum die Bundesrepublik aber ohne die DDR und nennt

die Verflechtung der beiden Staaten deshalb asymmetrisch.³⁸ Ebenso sollen auch die Filme aus Ost und West nicht als Produkte völlig gegensätzlicher Staaten und die Filme der DDR auch nicht als Teil einer ‚Fehlentwicklung‘ der deutschen Geschichte gesehen werden. Vielmehr sollen die Filme in Sinne einer „asymmetrisch“ verflochtenen Parallelgeschichte³⁹ trotz aller Differenzen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Letztlich ist auch die Frage zu stellen, ob der Begriff der Asymmetrie auch auf die Filme beider Staaten zutrifft.

1.3 Gliederung, Relevanz und mögliches Ergebnis der Untersuchung

Zunächst wird mit diesem Vorhaben eine Untersuchung vorliegen, die eine Verlaufsgeschichte der deutschen Filme über den Nationalsozialismus seit 1945 exemplarisch darstellt. Weil Untersuchungen über Filme zum Nationalsozialismus häufig nur bestimmte Zeiträume und begrenzte Themen behandelten, steht dieser Ansatz bisher aus.⁴⁰ Innerhalb dieser Verlaufsgeschichte kann gezeigt werden, welche Position zur Schuldfrage einzelne Filme beziehen und die Frage beantwortet werden, ob zeitgenössische Schulddiskurse im Film umgesetzt und welche Aspekte in den Filmen dabei besonders hervorgehoben werden, oder ob Filme unter Umständen auch andere Positionen zur Schuld am Nationalsozialismus als die öffentlich gängigen präsentieren. Daraus folgend können die im Film tradierten Be- und Entschuldungsmuster präzise benannt und historisch eingeordnet werden.

Die Entwicklung der Schuldfrage im Spielfilm in Ost und West kann in vier große Blöcke unterteilt werden, die jeweils in einem Kapitel (3–6) beschrieben werden sollen. Zunächst sind bis ca. 1965 in den Filmen der Bundesrepublik und der DDR große Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Schuldfrage festzustellen. Deutsche wurden grenzübergreifend mehrheitlich als Opfer, Helden und Widerständler inszeniert und die Täterrolle auf wenige Einzelpersonen beschränkt – auch wenn je nach Staat unterschiedliche Personenkreise dafür gefunden wurden. Die Filme beider deutscher Staaten orientierten sich dabei eng am jeweils eigenen zeitgenössischen Schulddiskurs, indem sie die der öffentlichen Meinung entsprechenden Schuldigen und Unschuldigen fanden. Diese gemeinsame Phase, in der tendenziell die Mehrheit der Bevölkerung entlastet und nur Einzelpersonen belastet wurden, wird in Kapitel 3 beschrieben. Seit den mittleren 60er Jahren entwickelten sich die Schuld Darstellungen beider Staaten jedoch von den vorherigen Mustern weg. In der Bundesrepublik klammerte der Neue Deutsche Film den Nationalsozialismus größtenteils aus und kritisierte, wenn überhaupt, nur die mangelnde Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Gleichzeitig existierten weiterhin vereinzelte

weist außerdem darauf hin, dass bei vielen Nachkriegsfilmen unklar bleiben muss, ob die Ideen deutscher Filmemacher oder die Vorschriften der Alliierten sich beim Endprodukt durchgesetzt haben, Shandley 2010, S. 16.

36 Zu Foucaults Diskurstheorie siehe einführend Barberowski 2005, S. 190–203.

37 Vgl. Kleßmann 1993, insbesondere S. 40.

38 Vgl. Kleßmann 2005, S. 22.

39 Detlev Brunners Sammelband nutzt Kleßmanns Ansatz, Brunner 2013, S. 12.

40 So gibt es z.B. einen großen thematischen Forschungszweig zum Kriegsfilm: Hickethier 1995; Schmidt 2000, 2003; von Bredow 1975; Wegmann 1980; Euchner 1989. Ein weiterer thematischer Schwerpunkt stellt die Forschung zu Filmen über Judenvernichtung und Konzentrationslager dar: z.B. Elm 2008; Kramer 1999. Untersuchungen die sowohl Krieg als auch Judenvernichtung untersuchen sind rar: z.B. Reichel 2004.

kommerzielle Produktionen, die traditionelle Darstellungsmuster aufrecht erhielten, sie aber dem zeitgenössischen Schuldiskurs leicht anpassten. Diese Phase, die in den frühen 60er Jahren begann und 1981/82 mit dem Verschwinden des Neuen Deutschen Films endete, soll in Kapitel 5 beschrieben werden. In der DDR erlebte der antifaschistische Film gleichzeitig eine stetige Entwicklung, die von einem diametralen Anstieg der Infragestellung deutscher Schuld gepaart mit einem gleichzeitigen Bedeutungsverfall des Genres geprägt war. Im Gegensatz zu den Filmen vor ca. 1965 entfernten sich die Filme danach immer weiter vom gleichbleibend starren Schuldverständnis in der DDR, indem sie zunehmend deutlicher die Schuld der Deutschen in Frage stellten. Aufgrund der politisch angeordneten Filmverbote 1965 dauerte es bis 1968, bis erstmals wieder ein antifaschistischer Film in die Kinos kam. Die stetige Entwicklung der wenigen existierenden Filme dauerte bis in die frühen 80er Jahre an, danach verschwanden NS-Themen fast vollständig aus dem DEFA-Kinofilm. Lediglich im DDR-Fernsehen waren noch gelegentlich antifaschistische Filme zu sehen, jedoch nahm ihre Häufigkeit vor dem Hintergrund der zahllosen ausländischen Produktionen immer weiter ab.⁴¹ Lediglich die 18-teilige Fernsehserie *Märkische Chronik* (Hubert Hoelzke, DDR 1981–88, f), welche die Geschehnisse in einem märkischen Dorf zwischen 1939 und 1945 darstellte, erreichte noch eine ähnlich große Bedeutung wie die großen antifaschistischen Kinofilme früherer Jahrzehnte. Kapitel 4 thematisiert diese zweite Phase des Films über den Nationalsozialismus in der DDR zwischen etwa 1968 und 1981.

In der Bundesrepublik, erlebte der Film über den Nationalsozialismus jedoch auch im Jahrzehnt vor dem Mauerfall noch einmal eine wahre Renaissance, die im Hinblick auf die Schuld von vielfältigen Entwicklungssträngen geprägt war. Einerseits kehrten in kommerziellen Großproduktionen alte Darstellungsmuster der Nachkriegszeit wieder, andererseits fächerte sich das Themenspektrum in zahlreichen Kleinproduktionen in verschiedenste Richtungen auf. Vor allem die kommerziellen Produktionen orientierten sich dabei am konservativen Geschichtsbild während kleinere Produktionen das linke Opfergedenken aufrechterhalten wollten oder neue kritische Sichtweisen präsentierten. Weil die Entwicklung in der Bundesrepublik also um das Jahr 1980 herum einen weiteren Bruch erfuhr, soll diese Epoche des bundesrepublikanischen Films bis 1989 in einem eigenen Abschnitt untersucht werden (Kapitel 6).

Im Vergleich der Filme aus DDR und Bundesrepublik kann also gemutmaßt werden, dass die Filme beider Staaten die Schuldfrage zunächst in einer sehr ähnlichen Weise bearbeiteten und sich später – infolge der Veränderung in der DDR und der Ausdifferenzierung in der Bundesrepublik – vor allem im Hinblick auf die Nähe der Filme zum jeweiligen Schuldiskurs immer mehr eigene Wege gingen, indem sie die althergebrachten Darstellungsmuster auf unterschiedliche Weise variierten.

Weil in dieser Untersuchung verschiedene Themengebiete miteinander verknüpft werden, ist es zum besseren Verständnis sinnvoll, zunächst einen Überblick über diese

Bereiche zu verschaffen. In Kapitel 2.1 soll zunächst ein grober Überblick über die Nachgeschichte des Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland skizziert werden, mit dem der historische Rahmen des zeitgenössischen Umgangs mit dem Nationalsozialismus festgehalten wird. In den Filmanalysen kann auf dieses Kapitel Bezug genommen werden, um den jeweiligen Film in den historischen Kontext einzuordnen. Des Weiteren soll in Kapitel 2.2 ein Überblick über das Themengebiet ‚Schuld am Nationalsozialismus‘ verschafft werden, um später die Schuldpositionen der Filme mit zeitgenössischen Schuldvorstellungen zu verknüpfen. An dieser Stelle müssen auch typische Muster der Schuld aus verschiedenen Epochen der deutschen Nachkriegsgeschichte konkret benannt werden. Anschließend legt in Kapitel 2.3 eine Darstellung der Entwicklungslinien der deutschen und internationalen Filmgeschichte den Grundstein für die Einordnung der Filme in bestehende oder neue Moden und Trends der Filmbranche. Der Überblick über verschiedene Theorien zur Bildrezeption in Kapitel 2.4 führt an den methodischen Umgang mit der Übertragung filmischer Bilder heran. In Kapitel 3 bis 6 werden mit den bereits beschriebenen Methoden ausgewählte Filme im Hinblick auf die Position zur Schuldfrage, die Stellung des Films im zeitgenössischen Schuldiskurs und die Bildrezeption analysiert und miteinander verglichen. Dabei sind exemplarisch auch internationale Filme zum Vergleich einzubeziehen. Kapitel 7 fasst die Ergebnisse der Analysen zusammen, verknüpft die Filme bezogen auf eine Entwicklungsgeschichte der Schuld miteinander und reiht die Ergebnisse der Untersuchung in die fachwissenschaftliche Forschung ein.

Im Vergleich der untersuchten Filme untereinander im Hinblick auf Ästhetik und Darstellung lassen sich schließlich Aussagen darüber treffen, ob Stereotype in Bezug auf die Schuldfrage in Filmen immer weiter transportiert, kopiert und rezipiert werden und ob die Schuld motive eher zeitgenössischen Vorstellungen oder filmischen Vorbildern entspringen.

41 Spätestens seit dem Ende der 50er Jahre gewann das Fernsehen in der DDR immer mehr an Bedeutung – auch für Spielfilme. Dass insbesondere die DEFA immer stärker auch in Fernsehproduktionen eingebunden wurde und somit eine enge Verknüpfung zwischen Kino und Fernsehen bestand, zeigt Beutelschmidt 2009. Auch antifaschistische Themen wurden für das Fernsehen realisiert. Sie müssen allerdings in dieser Untersuchung ausgeklammert werden.