

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

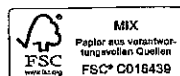
info@waxmann.com

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 Schuld diskurs.....	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.

Jahre hin, dessen Blick auf die europäische Expansion im 19. Jahrhundert sich verändert habe und bemerkt, die DDR habe diesen Western importiert und seine Helden zu antiimperialistischen Helden uminterpretiert, die den Sozialismus lebten.⁶⁶¹ Das Beispiel zeigt, wie stark der DDR-Film ab der Mitte der 60er Jahre sich in Richtung Westen orientierte und dabei mehr und mehr seine rein sozialistisch-neorealistische Tradition hinter sich ließ.⁶⁶² Die aufgezeigten Parallelen sind aber weniger inhaltlicher als vielmehr stilistischer Art. Gerade in Bezug auf den Umgang mit der Schuldfrage ist eine Kopie westlicher Darstellungsmuster nur in der Art und Weise, nicht aber in ihrer inhaltlichen Aussage zu verzeichnen, denn auch wenn der Schuldumgang der drei analysierten Filme für die DDR eine Besonderheit darstellt und in seiner Stilistik an vorangegangene westliche Filme erinnert, sind es doch immer noch keine westlichen Bilder der Schuld, die in den Filmen präsentiert werden. Dass sich die Darstellungsmuster nach dem Umbruchsjahr 1965 von den westdeutschen Filmen deutlich unterscheiden, wird in Kapitel 2.3 sichtbar werden. Die Schuldmuster der DEFA-Filme über den Nationalsozialismus entspringen also keiner Bildtradierung, sondern stellen – bei jedem Film erneut – eine Erneuerung im Umgang mit der Schuldfrage dar.

Auffällig ist außerdem, dass nicht von einer Kopie der Darstellungsmuster innerhalb der drei hier beschriebenen Filme gesprochen werden kann, denn dafür sind die gezeigten Bilder der Schuld zu unterschiedlich. Vielmehr bedeutet jeder der drei Filme auch innerhalb der DEFA-Produktionen eine Erneuerung des ‚Bilderpools‘ der Schuld.

661 Vgl. Shandley 2013, S. 68–70. Im Unterschied zum amerikanischen Western erkennt Shandley aber eine deutliche Tendenz des ‚DDR-Western‘ zu diskursiven statt gewalttätigen Lösungen.

662 Ralf Harhausen weist außerdem darauf hin, dass insbesondere spätere Alltagsfilme der DEFA stark vom westlichen Ausland geprägt waren, vgl. Harhausen 2007. Man denke dabei z.B. an den Film *Die Legende von Paul und Paula*, der sich mit seinen melodramatischen Elementen deutlich vom frühen DEFA-Film unterschied.

5. Bundesrepublik 1966 bis ca. 1981: Alternative Neuer Deutscher Film – Deutsche Täter, deutsche Verantwortung?

5.1 Filmauswahl

Der westdeutsche Spielfilm der 60er Jahre war in großem Maße von der Entstehung des Neuen Deutschen Films geprägt. In dieser Zeit Spielfilme zur Schuldfrage auszuwählen ist nicht leicht, denn es gab kaum Kinofilme über den Nationalsozialismus. Der Neue Deutsche Film war vor allem geprägt von Themen der Gegenwartsauseinandersetzung. In zahlreichen Deutschlandbildern wurde die Frage nach dem Zustand des Landes gestellt, ebenso war der Neue Deutsche Film von einer Identitätssuche außerhalb der elterlichen Traditionen geprägt.⁶⁶³ Auch wenn also die Vergangenheit indirekt beim neuen Film häufig eine Rolle spielte, wurde der Nationalsozialismus selbst kaum thematisiert. „Viele Filme schienen gewissenhaft darauf bedacht, jeden Bezug zu einem genauen Zeitpunkt der Ereignisse zu vermeiden, und im Fall Herzog [Regisseur des Neuen Deutschen Films] kam Deutschland auch kaum als Land vor.“⁶⁶⁴ Nur in sehr wenigen Filmen fand eine Thematisierung der Vergangenheit statt und dann meist nur sehr versteckt und indirekt. So beobachtet in *Der junge Törless* (Volker Schlöndorff, BRD 1966, sw) ein Schüler eines Internats halb angewidert, halb fasziniert, wie zwei Mitschüler einen Dritten mit jüdischer Herkunft foltern, womit der Film das Mitläufertum der NS-Zeit auf die Handlungszeit des Films transferiert.⁶⁶⁵ Eine Ausnahme stellt auch *Abschied von gestern* (Alexander Kluge, BRD 1966, sw) dar, der anhand der Figur Anita erarbeitet, wie die Vergangenheit auf die Gegenwart wirkt und damit eine „interessante Variante eines Historienfilms“⁶⁶⁶ bietet. Thema des Films ist nicht die Schuld am Nationalsozialismus sondern vielmehr die mangelnde Aufarbeitung desselben in der Bundesrepublik. Auch wenn Kluges Film nur am Rande Hinweise auf den Nationalsozialismus gibt, bietet er sich als einer der bekanntesten Vertreter seines Genres zur Analyse in dieser Untersuchung an, weil er das besondere Verhältnis des frühen Neuen Deutschen Films zur Schuldfrage exemplarisch widerspiegelt. Auch verdeutlicht der Film beispielhaft die verworrene und symbolbehaftete Ästhetik des Neuen Deutschen Films der 60er.

Die Frage, warum im Neuen Deutschen Film der 60er Jahre der Nationalsozialismus keine bzw. nur eine sehr versteckte Rolle gespielt hat, kann mit letzter Sicherheit nicht beantwortet werden. Die Tatsache dass viele Autorenfilmer des neuen Films den Nationalsozialismus als Inhalt erst spät aufgriffen und manche – wie z.B. Wim Wenders – das Thema grundsätzlich mieden,⁶⁶⁷ muss wohl in erster Linie mit generationellen Aspekten erklärt werden. So suchte sich die neue Generation der Filmmacher zunächst eben auch

663 Vgl. Grob, Prinzler u. Rentschler 2012, S. 43–46.

664 Elsaesser 1994, S. 321.

665 Vgl. Kaes 1998, S. 568.

666 Grob, Prinzler u. Rentschler 2012, S. 112.

667 Vgl. Kramer 2009, S. 294f.

neue Themen vor allem rund um die innere Befindlichkeit der nach dem Krieg geborenen Generation. In Bezug auf die Darstellung des massenhaften Judenmords hätten, so Thomas Elsaesser, auch weiterhin alte Tabus gewirkt.⁶⁶⁸ Auch in der nachkommenden Filmgeneration scheinen diese Tabus weiterhin präsent gewesen zu sein. Insbesondere die versteckte und indirekte Thematisierung des Nationalsozialismus in Filmen wie z.B. *Abschied von gestern* scheint diese These darstellerischer Tabus zu bestätigen. Laut Elsaesser sei die „Abwesenheit des Holocausts nirgendwo präsenter als im Neuen Deutschen Film“. Der Autor erkennt darin eine doppelte Negation, denn gerade das Fehlen der Darstellung und das Fehlschlagen der Trauerarbeit seien die „mächtigsten Zeichen einer Präsenz“, die Vergewärtigung des Holocaust manifestiere sich folglich in seiner Abwesenheit.⁶⁶⁹ Zeitgenössische Faktoren – wie die antiautoritäre Bewegung, der Feminismus, oder der Terror der RAF – hätten dann zum Ende der 70er Jahre dazu geführt, dass „Geschichte“ wieder auf die Tagesordnung gesetzt wurde⁶⁷⁰ und auch die Generation der Autorenfilmer war nun scheinbar bereit, den Nationalsozialismus auch offen zu thematisieren, auch wenn der Mord an den europäischen Juden weiterhin ausgespart wurde.⁶⁷¹ Geschichte bot den Machern des späten Neuen Deutschen Film schließlich eine Hintergrundfolie für die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, wobei die Tabus in Bezug auf den Judenmord weiterhin existierten.

Unabhängig von den Neuerungen des Kinos fand die Bearbeitung des Nationalsozialismus zur Mitte der 60er Jahre in der Bundesrepublik vor allem im Fernsehen statt. Produktionen wie *Ein Tag* (Egon Monk, BRD 1965, sw) oder *Mord in Frankfurt* (Rolf Hädrich, BRD 1967, sw) sollen aber, weil sie nur im Fernsehen zu sehen waren, hier ausgelassen werden.

Als große Ausnahme ist *Zeugin aus der Hölle* (Zika Mitrović, BRD/JUG 1966, sw) zu sehen. Dieser Film war in den 60er Jahren nahezu der einzige in kommerziellem Stil gedrehte Film zum Thema Holocaust und bot bis in die 80er Jahre hinein als einer der wenigen Filme eine konkrete Darstellung einer Holocaust-Opfergeschichte und damit das Portrait einer Unschuldigen, die infolge der NS-Verbrechen ein Trauma erlitten hat. Trotz seines geringen kommerziellen Erfolgs soll der Film in diese Untersuchung einbezogen werden, denn er stellt mit seiner konkreten Zeichnung des Opferleids ein Gegengewicht zu den abstrakten Bildern des Neuen Deutschen Films dar.

Die Ausklammerung des Nationalsozialismus bestand nicht zuletzt wegen der Dominanz des Neuen Deutschen Films bis weit in die 70er Jahre hinein. Erst ab der Mitte des Jahrzehnts erschienen wieder Filme, die den Nationalsozialismus direkt thematisierten. Insbesondere *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, BRD 1977, f) brachte das Thema Schuld auf die Kinoleinwände zurück. Der Film zeigt in biografischer Art und Weise ein Portrait des Kommandanten des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau und thematisiert explizit die Frage nach dessen Schuldhaftigkeit. Mit seiner bis dahin einzigartigen Darstellung einer konkreten Täterfigur ist dieser Film der Inbegriff des ‚Täterfilms‘

und daher prädestiniert für eine Analyse seiner Aussage zur Schuldfrage in dieser Untersuchung.

Auch klassische Vertreter des Neuen Deutschen Films fanden in der Spätphase ihres Genres gehäuft zu NS-Themen. Filme wie *Die Ehe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1979, f), *Deutschland, bleiche Mutter* (Helma Sander-Brahms, BRD 1980, f) oder auch *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, BRD 1979, f) nutzten aber alle den Nationalsozialismus mehr als Hintergrundfolie zur Erzählung einer Familien-, Liebes- oder Frauengeschichte und thematisieren die Frage der Schuld in Form des Mitläufertums eher am Rande. Andere Filme dieser Phase fragten nach der Verantwortung für den Nationalsozialismus aus der zeitgenössischen Sichtweise der Bundesrepublik heraus.⁶⁷² Keiner dieser Filme machte aber die Schuldfrage zu seinem Hauptinhalt, weshalb diese Filme in dieser Untersuchung nicht ausführlich analysiert werden sollen.

5.2 *Abschied von gestern* (Alexander Kluge, BRD 1966, sw)

Inhaltsangabe

Anita G. ist als Jüdin in der DDR aufgewachsen und in die Bundesrepublik geflohen. Dort begeht sie einen Diebstahl und wird zu einer Bewährungsstrafe verurteilt – der Richter weist sie ausdrücklich darauf hin, dass ihre jüdische Vergangenheit nicht mit diesem Fall in Verbindung gebracht werden darf. Vor ihrer christlich überzeugten Bewährungshelferin flieht sie in eine andere Stadt. Dort findet sie eine Anstellung als Vertreterin für Schallplatten und beginnt nach anfänglicher Erfolglosigkeit eine Affäre mit ihrem Chef, der sie jedoch, nachdem seine Frau es herausgefunden hat, anzeigt, um sie loszuwerden. Auch ihren nächsten Job als Zimmermädchen verliert sie wegen eines ihr angelasteten Diebstahls. Als sie sich für ein Universitätsstudium einschreibt, scheitert dies an ihrer mangelnden Vorbildung. Schließlich wird sie die Geliebte des Ministerialrats Pichota, der sich für sie einsetzt und ihre defizitäre Bildung aufbessern will. Sie wird allerdings schwanger und Pichota lässt sie fallen. Er gibt ihr 100 Mark und rät ihr, nach Nordrhein-Westfalen zu gehen. Die inzwischen steckbrieflich gesuchte Anita macht sich zunächst auf den Weg, stellt sich allerdings in einer anderen Stadt der Polizei, um ihr Kind in der sicheren Obhut des Gefängnisses zur Welt zu bringen.

Abschied von gestern gilt als einer der Startpunkte des Neuen Deutschen Films. Regisseur Alexander Kluge, der zunächst ein Volontariat bei Fritz Lang absolviert und Kurzfilme gedreht hatte, war Sprecher der Oberhausener Gruppe, Mitbegründer der deutschen Autorenfilmtradition des Neuen Deutschen Films und leitete ab 1962 auch die Filmabteilung der Hochschule für Gestaltung in Ulm.⁶⁷³ Mit *Abschied von gestern* schuf er den ersten Langfilm nach dem Oberhausener Manifest, der – im Gegensatz zu den bisher analysier-

668 Vgl. Elsaesser 2001b, S. 210.

669 Elsaesser 2001a, S. 55f.

670 Elsaesser 2001b, S. 214.

671 Vgl. Elsaesser 2001a, S. 54.

672 „Sie fanden Geschichte in den heimischen vier Wänden und Faschismus in der Familiengemeinschaft“, Elsaesser 1994, S. 321. Ein Beispiel dafür ist *Die Patriotin* (Alexander Kluge, BRD 1979, f u. sw). Einen Überblick über die späten Produktionen des Neuen Deutschen Films bietet auch Kaes 1998, S. 571.

673 Vgl. Lewandowski 1980, S. 5–7.

ten Filmen – somit vor allem auf die alleinige Handschrift der Einzelperson Kluge zurückzuführen ist. Kluge arbeitete mehrere Jahre lang an dem Drehbuch und griff dabei einen realen Fall, den er in seiner Zeit als juristischer Referendar bearbeitet hatte, auf. Aufgrund der schweren Verständlichkeit und Komplexität seiner späteren Filme, blieb *Abschied von gestern* Kluges erfolgreichster Film.⁶⁷⁴

Die Schuld im Unsichtbaren

Abschied von gestern thematisiert auf den ersten Blick nur nebenbei die NS-Vergangenheit und skizziert vordergründig die Geschichte einer jungen Frau, die in der Gesellschaft der Bundesrepublik in den 60er Jahren Fuß fassen will, was jedoch immer wieder scheitert. Trotz dieser offensichtlichen Gegenwartsbezogenheit des Films ist die Vergangenheit in Anitas Leben im Hintergrund ständig präsent – sie ist letztlich der Grund für Anitas Scheitern:

„Da in jeder veränderten Lage die vorherige als negative Bezugsgröße enthalten ist, wird Anita Grün, die Hauptfigur des Films, der Abschied von ihrer Vergangenheit, der Abschied von gestern, nicht gelingen.“⁶⁷⁵

Nur wenige Szenen im Film benennen die Vergangenheit als Grund für ihre gegenwärtige Situation jedoch explizit. So ist die Eingangsszenenfolge, in der Anitas Verurteilung vor Gericht wegen Diebstahls dargestellt wird, die einzige Stelle im Film, an der ihre jüdische Vergangenheit angesprochen wird:

Richter: „Sie behaupten nach Aktenlage, Ihre Großeltern seien 1938 geschädigt worden.“ Anita: „Ja.“ Richter: „Sie sind also Jüdin?“ Anita: „Jawohl.“ Richter: „Wollen Sie sagen, dass das was Sie als Kind höchstens 1943/44 wahrgenommen haben können, irgendetwas mit Ihrer Gegenwart zu tun hätte, mit Ihrer gegenwärtigen Lage?“ Anita: „Nein.“ Richter: „Also lassen wir das, es liegt zurück.“⁶⁷⁶

Der Richter vermutet hier scheinbar, Anita wolle sich in Bezug auf ihre jüdische Vergangenheit einen Vorteil vor Gericht verschaffen, erkennt jedoch diesen Vorteil nicht an und betont, das liege zurück und sei nicht mehr von Relevanz. Ebenso glaubt er Anita nicht, ihre Vergangenheit sei der Grund für ihre Einreise nach Westdeutschland:

Anita: „Ich hatte plötzlich Angst und ging in die Westzone.“ Richter: „Was heißt Angst, aufgrund bestimmter Vorfälle?“ Anita: „Aufgrund früherer Vorfälle.“ Richter [herablassend]: „Ach Sie meinen bewusst aus dem Jahre 1943/44, das glaube ich nicht. Nach der Lebenserfahrung wirkt das bei jungen Leuten nicht nach.“ Anita: „Ich fühlte mich nicht sicher.“ Richter: „War es nicht vielmehr so, dass Sie sich hier bessere Chancen ausrechneten?“ Anita [schaut niedergeschlagen]: „Ja, so war es.“⁶⁷⁷

Ein mögliches Trauma in Bezug auf ihre kindheitlichen Erlebnisse als Jüdin verwirft der Richter als nach der „Lebenserfahrung“ irrelevant. Sehr deutlich übt der Film hier Kritik an den bundesrepublikanischen Verdrängungsmechanismen. In der Bundesrepublik – hier amtlich vertreten durch den Richter – ist Anitas Jüdischsein tabu. Die Entscheidung des Richters, Anitas Vergangenheit nicht als Milderungsgrund gelten zu lassen, manifestiert

674 Vgl. Lewandowski 1980, S. 85 u. 9f.

675 Lewandowski 1980, S. 71.

676 *Abschied von gestern* [00:02:21–00:02:39].

677 *Abschied von gestern* [00:03:11–00:03:33].



Abbildung 39:

„Das glaube ich nicht.“ Der Richter möchte Anita keinen Vorteil wegen ihrer jüdischen Vergangenheit zugestehen (*Abschied von gestern* [00:03:24]).

eine in der Aussage des Films vorhandene Missachtung der jüdischen Opfer. Der Richter repräsentiert hier den westdeutschen Staat, in der filmischen Darstellung ist er jedoch vielmehr eine Karikatur der Bundesrepublik. Seine bürokratische Ausdrucksweise – in mehreren Einstellungen liest er Paragraphen vor, die man aufgrund der Lesegeschwindigkeit kaum versteht –, seine theatralische Gestik und sein untersetztes Äußeres lassen ihn als Repräsentanten eines Staates erscheinen, der in Dekadenz und Bürokratie die Bedeutung der Erfahrungen der NS-Opfer mit dem Verweis auf die „Lebenserfahrung“ zur Makulatur werden lässt (vgl. Abbildung 39). Schon der starke Kontrast zu dem Richter in dieser Anfangsszene lässt deutlich werden, warum Anita in der Bundesrepublik nicht Fuß fassen kann, denn ihre Vergangenheit und die Nichtbeachtung derselben durch die Bundesbürger hindern sie daran.

Bezeichnend für Anitas Distanz zur Bundesrepublik ist eine Sequenz in der Anita und einer ihrer Geliebten nebeneinander im Bett liegend die deutsche Nationalhymne im Radio hören und sie mitsummen. Anita summt zwar die richtige Melodie, jedoch wählt sie, als sie zu singen beginnt, eine Textzeile der DDR-Hymne. Zu dieser Tonspur werden in einer kontrastierenden Montage Bilder jüdischer Grabsteine eingeblendet.⁶⁷⁸ Wie keine andere Szene verdeutlicht diese Sequenz Anitas Zerrissenheit zwischen ihren verschiedenen Identitäten, der jüdischen, der ost- und der westdeutschen. Auch hier erscheint die Präsenz der Vergangenheit als Grund für Anitas Scheitern.

In Bezug auf die Schuld thematisiert *Abschied von gestern* weniger die Schuld am Nationalsozialismus, sondern vielmehr die Schuld der mangelnden Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Auch wenn die Vergangenheit nur an wenigen Stellen im Film präsent ist, zeigt der Film jedoch anhand des Scheiterns der Anita G. die „unterschwelligten Kraftlinien“⁶⁷⁹ der Vergangenheit, die noch in der Gegenwart wirken.

Dass trotz des geringen Anteils expliziter Nennungen – Anitas Jüdischsein wird nur in den beiden skizzierten Szenen angedeutet – die Vergangenheit in *Abschied von gestern* allgegenwärtig und darin auch eine Anspielung auf die Schuld der mangelnden Aufarbei-

678 *Abschied von gestern* [00:31:02–00:31:49].

679 Grob, Prinzler u. Rentschler 2012, S. 112.

tung enthalten ist, zeigt Thomas Elsaesser. Er weist darauf hin, in Kluges Film werde Schuld gerade dadurch thematisiert, dass das Gegenteil verbildlicht werde. Indem der Film bewusst die Vergangenheit größtenteils ausblende und sie nur teilweise im Hintergrund andeute, werde ihre Nichtbeachtung in der deutschen Gesellschaft umso deutlicher angesprochen. Plötzliche Brüche in der Montage und gezeigte Bilder, die scheinbar gar nicht an diese Stelle gehörten – so z.B. die jüdischen Grabsteine, die zusammenhangslos eingeblendet werden – machten die Vergangenheit allgegenwärtig.⁶⁸⁰ Nicht die Schuld am Nationalsozialismus, sondern die Schuld der Bundesbürger, die den Nationalsozialismus im Alltag vermeintlich ausblenden, ist Thema des Films.

Abschied von gestern als Stellungnahme zum Schuldiskurs

Die 60er Jahre waren in der Bundesrepublik von der allmählichen Öffnung der Gesellschaft hin zu NS-Themen geprägt. Die in den Nachkriegsjahren übliche ‚Geschichtsverdrängung‘ wurde nach und nach zugunsten einer gesteigerten Beschäftigung mit den NS-Verbrechen und den Juden als einer Opfergruppe des Nationalsozialismus aufgegeben und insbesondere jüngere Generationen stellten vermehrt die Frage nach der Verantwortung der Elterngeneration. *Abschied von gestern* ist demnach insbesondere als Teil der generationellen Veränderungen ab der Mitte der 60er Jahre zu begreifen. Als Repräsentant des Neuen Deutschen Films übt Kluges Film ausdrücklich Kritik an den bundesdeutschen Verdrängungsmechanismen. Anders als die bisher untersuchten Filme ist *Abschied von gestern* somit nur geringfügig Teil der Aufarbeitung des Nationalsozialismus, sondern überwiegend Teil der zeitgenössischen Aufarbeitung der vermeintlich mangelhaften Vergangenheitsbewältigung. In Bezug auf den Schuldiskurs erfüllt *Abschied von gestern* somit eine Doppelfunktion: Nebensächlich bezieht der Film Stellung im Schuldiskurs, hauptsächlich trifft der Film jedoch seine Aussage über den Schuldiskurs. Deutlich äußert sich dies am spärlichen Vorhandensein aber vor allem am überwiegenden Fehlen des Jüdischseins. Insbesondere diese ‚Präsenz der Nichtpräsenz‘ ist es, die Kluges Film als Film über den Schuldiskurs charakterisiert.⁶⁸¹

Dass der Film einen deutlichen Aktualitätsbezug hatte und einen Spiegel der deutschen Gesellschaft darstellen sollte, erkannten auch die meisten Rezensenten, so auch Urs Jenny in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, der Anita als „eine Rebellin, die nicht weiß, wogegen sie protestiert“, darstellte:

„diese Anita G. ist für Kluge nicht nur ein Fall, ein von den deutschen Verhältnissen ganz spezifisch geprägtes Individuum, sondern ein Spiegel ihrer Umwelt, auf die sie in jedem Augenblick mit ihrer ganzen Eigenart reagiert.“⁶⁸²

Jenny bezieht hier die Figur der Anita insofern auf die Gegenwart, als dass er vor allem ihre Umgebung als Abbild der Bundesrepublik betrachtete. Ähnlich sah Uwe Nettelbeck

in DIE ZEIT die Figur der Anita. Er interpretierte ihre Rolle vor allem als Aufsässige in der deutschen Gesellschaft:

„Anita ist dennoch aufsässig. Aber sie ist es nur, weil ihre Vorstellungen auf die Verhältnisse, denen sie sich, ausgesetzt sieht, nicht passen, sie streunt herum, weil sie sich über ihre Lage Illusionen macht, sie wird asozial, weil die Gesellschaft ihre Bereitwilligkeit, etwas zu leisten, nicht akzeptiert, sie scheitert, weil ihre Tugenden in ihrer Umgebung nicht gefragt sind.“⁶⁸³

Die beiden Rezensionen zeigen, dass die Aussage des Films in Bezug auf die bundesdeutschen Verhältnisse von den Kritikern in dieser Form erkannt und angenommen wurde. Zwar nehmen beide Rezensenten keinen Bezug auf die Kritik des Films an der mangelhaften Vergangenheitsaufarbeitung, jedoch zeigt ihr Feingefühl im Hinblick auf die filmische Aussage, dass die gesellschaftskritische Dimension des Films durchaus verstanden wurde. Ebenso scheint Nettelbeck das Prinzip der ‚Präsenz durch Nichtpräsenz‘ in dem Film gesehen zu haben. Jedoch bezieht er es nicht auf die Frage des Jüdischseins, sondern auf die Charaktere des Films, auf die Anita trifft:

„Kluge hat sich vor jener Methode gehütet, daß das Gezeigte unaufhörlich vergewaltigen muß, um zum erwünschten bündigen Urteil zu kommen, die eine Identität zwischen der Realität und ihrer Abbildung im Film vortäuscht, die es nicht geben kann; er weiß, daß ein Kunstwerk niemals das, was dargestellt wird, wirklich enthält und auch den Anschein nicht erwecken soll.“⁶⁸⁴

Es geht hier zwar nicht um Schuld, es wird jedoch die Funktionsweise des Films, etwas durch das bewusste Auslassen auszusagen, eindeutig erkannt. Die westdeutschen Rezensenten interpretierten also die Aussageart dieses auch international viel gelobten Films treffend,⁶⁸⁵ klammern jedoch größtenteils den Vergangenheitsbezug in *Abschied von gestern* wohl wegen des größeren Anteils des Aktualitätsbezug im Film aber auch aus bewusster Missachtung aus.

In den Medien der DDR wurde *Abschied von gestern* kaum beachtet, verwiesen sei hier jedoch auf den Artikel eines Autors in der NEUEN ZEIT, der kritisch über die fehlende künstlerische Dimension bei den Filmfestspielen in Venedig berichtete, *Abschied von gestern* jedoch, positiv hervorhob, weil er „gesellschaftskritisch das tragische Geschick eines Mädchens in der Bundesrepublik behandelt“.⁶⁸⁶ Aufgrund dieser kurzen Randbemerkung entsteht der Eindruck, der Rezensent habe den Film lediglich gelobt, weil er Kritik an der bundesrepublikanischen Gesellschaft übe. Im Systemkonflikt bestand hier wohl die mangelnde Bereitschaft sich auf die künstlerischen Besonderheiten des Neuen Deutschen Films einzulassen.

680 Vgl. Elsaesser 2001a, S. 58–62.

681 In ähnlicher Weise thematisiert auch der ostdeutsche, relativ unbekannte Film *Chronik eines Mordes* (Joachim Hasler, DDR 1968, sw) eher die Schuld der Gegenwart: eine jüdische Holocaust-Überlebende zerbricht an dem Verhalten der Menschen ihrer Alltagsumgebung, vgl. Thiele 2001, S. 107. Die ästhetische und darstellerische Verschiedenheit der beiden Filme lässt aber keine Verbindung miteinander vermuten.

682 Rezension Jenny, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 1966.

683 Rezension Nettelbeck, DIE ZEIT, 1966.

684 Rezension Nettelbeck, DIE ZEIT, 1966.

685 Eine Übersicht über das Lob verschiedener Rezensionen siehe bei Rezension DER SPIEGEL 1966.

686 Rezension Zay, NEUE ZEIT, 1966.

Die bruchstückhafte Erzählung – *Abschied von gestern* und die Nouvelle Vague

Abschied von gestern unterscheidet sich insbesondere im Hinblick auf seine Bildmontage signifikant von den bisher analysierten Filmen. Der Film wird „bruchstückhaft und elliptisch erzählt; die Handlung schreitet in großen Sprüngen vorwärts“.⁶⁸⁷ Schnelle Schnitte von sich gegenseitig kontrastierenden Bildern wechseln sich ab. Immer wieder werden Szenen eingeschnitten, die die Erzählstruktur unterbrechen und scheinbar gar nicht an diese Stelle passen. So sind in einer längeren Sequenz erst fahrende Polizeiautos in einer Veranstaltungshalle im Zeitraffer zu sehen, dann Anita im Wald, die etwas schleimartiges in der Hand hält, gefolgt von Bildern eines Theaterspieler, eines fressenden Kaninchens und marschierenden Zinnsoldaten.⁶⁸⁸ Viele solcher, mit kryptischer Symbolhaftigkeit beladener Szenen unterbrechen in *Abschied von gestern* immer wieder die Erzählstruktur. Nicht nur dadurch, sondern auch durch große zeitliche Handlungssprünge, wird die Chronologie der Erzählung immer wieder unterbrochen. Auch das „demonstrative Herausstellen einer Situation“, ⁶⁸⁹ häufig bildlich erzeugt durch den Schnitt eines einzigen Monologs einer Person in einer gesonderten Kameraeinstellung – z.B. der Richter in der anfänglichen Gerichtsszene –, bewirkt ständige Brüche in der Struktur. Die statische Kameraposition innerhalb eines Schnittes trägt zum collagenhaften Eindruck aneinandergereihter Bilder bei. Insbesondere diese Montage unerwarteter Bilder stellt einen Kontrast zum traditionellen „Erzählkino“, in dem eine chronologische Geschichte erzählt wird, dar. Wo im traditionellen Film die Montage eher die Funktion des sinnverbindenden Erklärens übernimmt, bewirkt sie hier eher eine Zerstörung des Handlungsverlaufs. Im Hinblick auf die Montage ist *Abschied von gestern* insofern unschwer als Teil einer neuen Ästhetik des Films zu erkennen. An dieser Stelle soll hinterfragt werden, inwiefern dieses Charakteristikum des neuen Films in Verbindung mit seinen internationalen Vorläufern steht.

Wie in Kapitel 2.3.2 erwähnt, wird häufig die französische Nouvelle Vague als Vorbild des Neuen Deutschen Films bezeichnet. Dieser Vorbildcharakter bezog sich jedoch weniger auf die ästhetischen Komponenten des französischen Kunstfilms der Jahre um 1960 – die Filme der Nouvelle Vague waren thematisch und ästhetisch ohnehin sehr unterschiedlich – als vielmehr auf die vermeintliche Freiheit der französischen Autorenfilmer, die den Regisseuren des Neuen Deutschen Films als erstrebenswert galt. Nachdem in den 50er Jahren in Frankreich die literarische Tradition der Vorkriegszeit vorherrschend gewesen war,⁶⁹⁰ etablierten sich zum Ende der 50er Jahre eine Reihe von Autorenfilmern, die die Produktionen der letzten Jahrzehnte als „gestelzt und formelhaft“ ablehnten und sich von der Unterhaltungsindustrie abgrenzten: „Ihre Unabhängigkeit, ihre Betonung einer persönlichen Vision und ihre relativ einfache Filmpraxis zeichnete sie als wirkliche Autorenfilmer aus.“⁶⁹¹ Gerade diese Unabhängigkeit war es wohl, die sich die Akteure des

Neuen Deutschen Films zum Vorbild nahmen. Frieda Grafe zeigt jedoch, dass die Nouvelle Vague von vielen deutschen Autorenfilmern mystifiziert wurde. So habe sich kein Filmer der Nouvelle Vague selbst zum Autoren erklärt – dieses Image sei erst in der Retrospektive entstanden – und auch die den Franzosen häufig zugeschriebene Improvisation beim Dreh entsprach wohl nur selten der Realität.⁶⁹² Weil die Regisseure des Neuen Deutschen Films die Nouvelle Vague in jeder Hinsicht als Vorbild betrachteten, lohnt es sich, *Abschied von gestern* kurz mit *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, F 1959, sw), einem der wichtigsten Filme des französischen Kunstfilms, zu vergleichen.

Hiroshima mon amour thematisiert die spontane Liebe einer französischen Schauspielerin, die in Hiroshima zu Gast ist, zu einem japanischen Architekten. Der Japaner möchte, dass die Französin bei ihm in Hiroshima bleibt, sie möchte jedoch am nächsten Tag zurück nach Frankreich fliegen. Die gesamte Nacht über sitzen beide in einem Restaurant und arbeiten die Vergangenheit der Französin auf, die im Zweiten Weltkrieg in einen deutschen Soldaten verliebt gewesen ist und nach dem Krieg dafür in der französischen Gesellschaft verachtet wurde. Gegenwart und Vergangenheit werden ständig miteinander verwoben, denn auch der Atombombenabwurf auf Hiroshima 1945 ist in den Gesprächen stets präsent. Der Film trägt deutlich die Handschrift seines Regisseurs, der stets Filme in einer „Synthese aller künstlerischen Ausdrucksweisen“ produzieren wollte und stets mit mehrdeutigen Bild-Text-Kompositionen arbeitete.⁶⁹³ Insbesondere diese Mehrdeutigkeit verbindet Resnais Film mit *Abschied von gestern*. *Hiroshima mon amour* ist vor allem durch seine Montage aus scheinbar unzusammenhängenden Schnitten, miteinander verwobenen Bildern und Text-Bild-Fragmenten geprägt. So zeigt eine Sammlung von Eingangsssequenzen verschiedene Einstellungen zum Thema des Atombombenabwurfs verwoben mit Bildern ineinander verschlungener Hände. Eine Frauenstimme erzählt, was sie von dem Atombombenabwurf gesehen habe, während eine Männerstimme immer wieder einwirft, sie habe nichts gesehen. Erst spät löst sich die Szene als ein Dialog zwischen der Französin und dem Japaner auf.⁶⁹⁴ Auch im restlichen Film existieren kaum zusammenhängende, erklärende Dialoge, vielmehr ergibt sich die Geschichte nach und nach aus den zusammengesetzten Bruchstücken.

Dieser unkonventionelle Erzählstil, der nie eine chronologische ablaufende Geschichte präsentiert, ähnelt stark *Abschied von gestern*. In Kluges Film ist dieses Element jedoch noch weit stärker ausgeprägt. Während in *Hiroshima mon amour* dem Zuschauer immer ein Zusammenhang präsentiert wird, fehlt die erklärende Zusammenfügung der Bilder in *Abschied von gestern* meist ganz. Der Film ist noch episodenhafter und teilweise durch seine sprunghafte Erzählstruktur auch schwerer zu verstehen. Versteht man das Aufbrechen der klassischen chronologischen Erzählstruktur als Merkmal des neuen Films der frühen 60er Jahre, können die beiden Filme leicht miteinander in Verbindung gebracht werden. Allerdings geht *Abschied von gestern* in dieser Hinsicht noch weiter. Die gestei-

687 Herzog, Kluge u. Straub 1976, S. 136.

688 *Abschied von gestern* [00:41:55–00:43:21].

689 K.H. 1995, S. 63.

690 Vgl. Gregor u. Patalas 1962, S. 346–358.

691 Vgl. Vincendeau 1998, S. 317f.; Joachim Paech zeigt außerdem, dass die Entwicklung der Nouvelle Vague eng mit dem Aufstieg des Fernsehens verknüpft war, weil viele junge Filmer

das neue Medium als Mittel ansahen, um Filme günstig und künstlerisch anspruchsvoll zu gestalten: Paech 2004, S. 31–33.

692 Vgl. Grafe 2004, S. 18.

693 Vgl. Winter 2000, S. 42.

694 Vgl. *Hiroshima mon amour* [00:01:55–00:14:38].

gerte Episodenhaftigkeit kann als Weiterentwicklung dieses in der Nouvelle Vague entstandenen Stils verstanden werden.

Trotz dieser Ähnlichkeit der beiden Filme, ist aber auch ein gewichtiger Unterschied zu erkennen. Während *Hiroshima mon amour* eine sehr emotionale Atmosphäre pflegt – hervorgerufen durch die menschliche Nähe zu den beiden Charakteren – ist die Darstellung der Anita in *Abschied von gestern* sehr viel distanzierter und kühler. Resnais Liebespaar wird aus der inneren Perspektive – aus der Sicht der Hauptakteure – gezeigt, Kluges Anita jedoch wird vielmehr aus der Ferne des Realismus betrachtet.

Abschied von gestern erinnert also nur insofern an Resnais Klassiker der Nouvelle Vague, als dass die stringente Erzählstruktur des kommerziellen Films unterbrochen und durch verwobene Bilder und Montagen ersetzt wird. Die filmische Ästhetik des unterkühlten Realismus jedoch, die *Abschied von gestern* prägt, steht in deutlichem Gegensatz zur Emotionalität in Resnais' *Hiroshima mon amour*.

5.3 *Zeugin aus der Hölle* (Zika Mitrović, BRD/JUG 1966, sw)

Inhaltsangabe

Bora Petrović lebt in den 60er Jahren in Belgrad. Er hat kurz nach dem Krieg nach den Erzählungen der überlebenden Jüdin Lea Weiss ein Buch über ein NS-Konzentrationslager geschrieben. Eines Tages bekommt er Besuch des Staatsanwalts Hoffmann aus Deutschland, der gegen den ehemaligen NS-Verbrecher Dr. Berger ermittelt. Er bittet Bora um Hilfe, um die mittlerweile in Deutschland lebende Lea Weiss – die inzwischen den Inhalt des Buchs und ihre Vergangenheit leugnet – zu überreden, vor Gericht gegen Berger auszusagen. Bora willigt ein, kommt mit nach Deutschland und versucht zu Lea Kontakt aufzunehmen, was Lea allerdings zu vermeiden versucht. Es stellt sich heraus, dass Lea von ständigen Drohbriefen und -anrufen eingeschüchtert wird, die scheinbar von Berger ausgehen. Als Bora und Hoffmann jedoch herausfinden, dass auch Leas Anwalt von Walden mit Berger zusammenarbeitet, gibt Lea ihre Flucht vor den Männern auf und spricht offen mit ihnen über ihre Angst, vor Gericht auszusagen. So erzählt sie Bora, dass sie sich bis heute wünscht, bei ihrer Verhaftung durch die Gestapo aus dem Fenster gesprungen zu sein. Nach und nach stellt sich auch heraus, dass die von Albträumen geplagte Lea Bora für das Buch nicht ihre gesamte Geschichte erzählt hat. Sie war nämlich im Konzentrationslager Bergers Geliebte und wurde später von Berger ins Lagerbordell abgeschoben. Schließlich erklärt sie sich bereit, Hoffmann wenigstens ihre Aussage auf Band zu sprechen, erleidet allerdings unter der Last der Erinnerungen einen schweren Zusammenbruch. Ein Missverständnis führt zum verhängnisvollen Ende: Drei Männer klopfen an Leas Hotelzimmertür, weil sie das Zimmer verwechseln. Lea glaubt sich in den Moment ihrer Verhaftung durch die Gestapo zurückversetzt und springt aus dem Hotel-fenster.

Die Dreharbeiten zu *Zeugin aus der Hölle* begannen im August 1965, 12 Tage vor der Urteilsfindung im Frankfurter Auschwitz-Prozess. Die Geschichte der Lea Weiss ähnelt stark den Erlebnissen der realen Dunja Wasserström, die als Zeugin im Prozess aussagte

und deren Erzählungen wegen ihrer Erinnerungslücken von den Verteidigern ständig angezweifelt wurden. *Zeugin aus der Hölle* ist der einzige Kinofilm, der somit indirekt den Auschwitz-Prozess thematisiert.⁶⁹⁵ Anders als *Abschied von gestern*, ist *Zeugin aus der Hölle* kein Autorenfilm, sondern nach traditionellem Muster gedreht. Produzent Artur Brauner – bis dato verantwortlich für als belanglos kritisierte Kommerzfilme – engagierte um Kosten zu sparen mit Regisseur Zika Mitrović einen „Nobody, der sich dadurch auszeichnete, dass er der Ehemann der Drehbuchautorin war“.⁶⁹⁶

Claudia Dillmann zeigt auf, dass der Film mit seinem zeitgeschichtlichen Thema in der Öffentlichkeit nicht gewollt war. So erhielt er von der Filmbewertungsstelle kein Prädikat, was neben handwerklichen Mängeln auch mit dem „außerordentlich aktuellen und schwierigen Thema“ begründet wurde.⁶⁹⁷ Wohl aus Sorge vor der Publikumsreaktion wurden im Vorfeld Aspekte, die zu stark die NS-Verbrechen in den Vordergrund gerückt hätten, von der Produktionsfirma CCC aus dem Drehbuch gestrichen, so auch die Pläne, Hakenkreuzschmierereien der 60er Jahre zu zeigen. Alle an der Produktion Beteiligten legten Wert darauf zu betonen, man wolle nur zeigen, wie schwer es die Überlebenden mit der Bürde hätten.⁶⁹⁸ Eine zu offensichtliche Verbindung mit dem aktuellen Anlass der Tätersuche sollte wohl trotz der inhaltlichen Parallelen zum Auschwitz-Prozess vermieden werden. Aufgrund dieser ungünstigen Startbedingungen fand sich erst spät ein Verleih für den Film. Wegen geringer Zuschauerzahlen wurde er ein vollständiger kommerzieller Flopp.⁶⁹⁹

Das Leiden einer Überlebenden

In *Zeugin aus der Hölle* steht das Leid der KZ-Überlebenden Lea Weiss im Vordergrund. In vielen Szenen wird die weitreichende Nachhaltigkeit ihrer traumatischen Erlebnisse im Konzentrationslager betont und somit Lea als Opfer der nationalsozialistischen Verbrechen inszeniert. Die Vergangenheit verfolgt Lea in jeder Situation und ihr gesamtes Leben scheint angesichts der schrecklichen Erlebnisse zerstört. Leas Albträume verdeutlichen immer wieder, wie stark sie von den Erinnerungen geplagt wird. In ihren Träumen durchlebt sie meist den Moment ihrer Verhaftung, der auf ihre derzeitige Situation übertragen wird. So steigen die geträumten Gestapo-Männer stets die Treppe ihres aktuellen Hotels der 60er Jahre hinauf, was die Gefahr, die von ihnen ausgeht, ebenfalls in Leas aktuelles Leben transferiert. Lea lebt somit in ständiger Angst, die im Film eindrücklich durch das Spiel der Schauspielerin Irene Papas verbildlicht wird. Nahaufnahmen ihres im Schlaf

695 Vgl. Loewy 2001, S. 26f.; *Mord in Frankfurt* (Rolf Hädrich, BRD 1967, sw) war ein Fernsehfilm. Michael Elm vergleicht beide Filme kurz im Hinblick auf den Aspekt der Zeugenschaft, Elm 2008, S. 114.

696 Vgl. Dillmann 2001, S. 29–32; Zitat S. 32.

697 Dillmann 2001, S. 33. Die Begründung aufgrund der handwerklichen Mängel wird selbst in der wissenschaftlichen Literatur häufig als einziger Grund genannt, so z.B. Thiele 2001, S. 107. Folgt man allerdings den Darstellungen Dillmanns, entsteht der Eindruck, die handwerklichen Mängel seien tatsächlich nur vorgeschoben gewesen, um den thematisch unbequemen Film in Missgunst zu bringen.

698 Vgl. Dillmann 2001, S. 30–32.

699 Vgl. Dillmann 2001, S. 34.



Abbildung 40:
Die Schlafende mit schweißüber-
strömtem Gesicht: ihre Erlebnisse
verfolgen Lea auch in ihren Träumen
(Zeugin aus der Hölle [00:24:15]).

schweißüberströmten Gesichts (vgl. Abbildung 40) und ihre in Erwartung neuer Drohanrufe erstarrte Reaktion auf das Telefonklingeln – untermalt von spannungsgeladener Musik⁷⁰⁰ lassen ihre Angst für den Zuschauer nachfühlbar werden. Die Tatsache, dass sie es bereut, bei ihrer Verhaftung keinen Selbstmord begangen zu haben – „Aber ich bin nicht gesprungen. Das verzeihe ich mir niemals!“⁷⁰¹ – erscheint im Hinblick auf ihr noch bestehendes Trauma nur allzu verständlich. Ebenfalls wird aufgrund ihrer quälenden Gegenwart nachvollziehbar, warum Lea eigentlich ihre Erlebnisse im Konzentrationslager vergessen möchte. Sie macht Boras Buch dafür verantwortlich, dass ihr dies bisher nicht möglich war: „Dieses Buch ist an allem schuld! Ohne das Buch hätte ich längst alles vergessen wie die anderen.“⁷⁰² Auch wenn der Film in seiner Aussage zugunsten der Verbrechen aufarbeitung sich eigentlich gegen das Vergessen richtet, wird Leas Wunsch, vergessen zu können, durch ihre traumatischen Erlebnisse legitimiert.

Doch nicht nur ihre Erinnerung macht Lea zu schaffen, auch der Umgang mit ihr in der bundesrepublikanischen Gegenwart wird als Grund ihres Leids angeführt. Anklagend präsentiert sie Hoffmann und Bora ihre auf den Unterarm tätowierte Häftlingsnummer und fragt: „Glaubt ihr, diese Nummer ist in Deutschland ein Ehrenzeichen?“⁷⁰³ Diese rhetorische Frage steht symbolisch für die Gesamtaussage des Films. Die mangelnde Aufmerksamkeit dem Leid der NS-Opfer gegenüber wird offen kritisiert, indem die seelischen Qualen eines Opfers ausführlich inszeniert und ihre Ängste vor der Aufarbeitung thematisiert werden. Im Vergleich zu der ungebrochen wirkenden Susanne aus *Die Mörder sind unter uns* – der bisher einzigen in den Filmen thematisierten Holocaust-Überlebenden – haben Lea ihre Erlebnisse zerstört. *Zeugin aus der Hölle* zeichnet damit nicht wie in vielen vorangegangenen Filmen ein entschuldigendes Opferbild der ‚normalen‘ Bevölkerung, vielmehr steht hier eine tatsächliche ‚Unschuldige‘, ein wirkliches Opfer der NS-Verbrechen im Vordergrund.

700 Z.B. *Zeugin aus der Hölle* [00:12:03–00:12:40]; Lea starrt lange Zeit ängstlich auf das klingelnde Telefon, unfähig den Hörer abzunehmen.

701 *Zeugin aus der Hölle* [00:50:30].

702 *Zeugin aus der Hölle* [00:21:01–00:21:06].

703 *Zeugin aus der Hölle* [00:40:05].

Auch wenn also das Trauma im Vordergrund steht, bleiben die Hintergründe hinter Leas Erlebnissen größtenteils im Dunkeln. Zwar wird angedeutet, dass Berger sie missbraucht und ins Lagerbordell abgeschoben hat und dass Lea an medizinischen Versuchen an Menschen mitwirken musste, jedoch bleiben die Informationen darüber vage und das Bild des Täters ungenau. Berger und seine Helfer werden meist in der Jetztzeit der Handlung als Bedrohung für Lea thematisiert, während Bergers verübte Verbrechen im Konzentrationslager schemenhaft im Hintergrund stehen. Nur in einer Sequenz tritt Berger persönlich auf, als er in einem Interview einem Journalisten erklärt, er habe seine Sterilisationsversuche lediglich ausgeführt, um weiblichen Häftlingen das Leben zu retten:

„Um das schlimmste zu verhüten musste ich die Sache natürlich an ein paar Häftlingen ausprobieren, aber dafür habe ich ja dann Tausenden das Leben gerettet, indem ich sie zur Sterilisation abstellte.“⁷⁰⁴

Bergers Aussage wird zwar in der filmischen Darstellung als Lüge entlarvt, jedoch ist auffällig, dass in einem Film, in dem die Gerechtigkeitssuche in Bezug auf den Täter eines der Hauptelemente der Handlung ist, letztlich der Täter nur so selten in Erscheinung tritt. Es wird in der filmischen Darstellung versäumt, die Schuld Bergers, die ja unzweifelhaft ist, genauer zu erklären und seine Verbrechen explizit zu zeigen. Darüber hinaus tritt Berger nur als Einzelperson in Erscheinung, während das System hinter seinen Verbrechen mit keinem Wort erwähnt wird. Zwar wird Berger als Schuldiger benannt, jedoch bleibt Leas Leid angesichts der mangelnden Erklärung der Hintergründe seltsam ursachenlos.

Auch im Hinblick auf die Figur des Staatsanwalts Hoffmann bleibt dieser Eindruck bestehen. Zwar hat Hoffmann explizit die Aufgabe, Bergers Verbrechen aufzuklären, jedoch konzentriert sich seine dargestellte Arbeit weniger auf den Täter Berger, als vielmehr auf seine Bemühungen, Lea zur Aussage zu bewegen. Im Stil eines Kriminalfilms ist Hoffmanns Suche nach der Wahrheit vor allem darauf ausgerichtet, Kontakt zu Lea aufzunehmen und herauszufinden, wer ihr das Leben schwer macht. Exemplarisch dafür ist eine Sequenz, in der eine Telefonistin des Hotels, in dem Lea wohnt, vor ihren Vorgesetzten Hoffmann keine Auskünfte über etwaige Drohanrufe geben möchte, danach aber Hoffmann vor dem Gebäude abfährt, um ihm von ihrem Wissen zu berichten. Um nicht gesehen zu werden, lehnt sie – bildlich geheimnisvoll in Szene gesetzt – hinter einer Säule und schaut sich um, ob sie beobachtet wird (vgl. Abbildung 41). Hoffmann schlägt vor, sich in sein Auto zu setzen, um ungestört reden zu können. Dort schneidet Hoffmann das Gespräch mit einem Tonbandgerät mit, um sich die Gesprächsnotizen zu ersparen. Auch viele andere Szenen erinnern ähnlich wie diese Sequenz an einen Kriminalfilm, in dem es um die Suche nach dem Mörder – hier die Suche nach der Wahrheit – geht. Das Element der Spannung drängt hier jedoch die eigentliche Frage nach der Schuld, also die Anklage Bergers, in den Hintergrund.

Auch wenn – oder gerade weil – die Rolle Hoffmanns nur wenig auf die eigentliche Tätersuche bezogen wird, tritt Hoffmann jedoch in einer Art Rächerposition auf. Allerdings wird stets betont, dass er dies auf rechtstaatlicher Basis verfolgt. Er ist derjenige, der die Suche nach der Gerechtigkeit vorantreibt und wird damit zum Vertreter des westdeut-

704 *Zeugin aus der Hölle* [01:50:52–01:06:01].



Abbildung 41:
Ein konspiratives Treffen vor dem
Hotel: Das Element der Spannung
bestimmt Hoffmanns Ermittlungen
(*Zeugin aus der Hölle* [00:29:59]).

schen Staats – sein Charakter entspricht somit einem narratologischen Typus. Auch auf einen Wutanfall Boras in Reaktion auf die Beleidigungen, die Lea erfahren hat, bleibt Hoffmann seiner sachlichen Linie treu – nicht jedoch ohne eine persönliche Note beizufügen:

Bora: „Herrscht denn immer noch dieselbe Schweinerei bei euch? Wollt ihr Deutschen denn niemals vernünftig werden? Gibt's denn hier immer noch Nazibestien?“ Hoffmann: „Hören Sie auf mit diesen dummen Verallgemeinerungen! Was heißt denn ‚ihr‘? [...] Sie sind nur zornig, ich schäme mich, glauben Sie mir, das ist schlimmer.“⁷⁰⁵

Mit dem Verweis auf die „dummen Verallgemeinerungen“ betont Hoffmann sehr deutlich, dass es um die Anklage eines Einzeltäters geht, die er selbst, als Mann des Staats, vorantreibt. In der filmischen Darstellung findet hier eine deutlich Eingrenzung der Schuld auf eine Einzelperson statt.

Die Figur Bora hat in dem gesamten Film in Bezug auf die Tätersuche keine Bedeutung. Seine Rolle als guter Freund Leas beschränkt sich auf den Opferschutz. Er ist es letztlich, der die Frage der Verantwortung für das Opfer formuliert: „Glauben Sie einen Verbrecher verurteilen zu dürfen selbst um den Preis des Lebens eines Zeugen?“⁷⁰⁶ Auch wenn Bora halbwegs von der Pflicht zur Anklage überzeugt ist, bringt er somit die Aussage des Films auf den Punkt: es geht zwar um das Wohl der Opfer, da Hoffmann und Bora aber weiterhin versuchen, Lea zur Aussage zu bewegen, wird der Täteranklage in der filmischen Darstellung die höchste Priorität eingeräumt.

Zusammengefasst zeichnet sich *Zeugin aus der Hölle* vor allem durch die intensive Beleuchtung der Leiden eines Opfers – und damit einer Unschuldigen – nationalsozialistischer Verbrechen aus. Die Frage nach der Schuld an diesem Leid, dargestellt anhand der Tätersuche, ist allerdings nur andeutungsweise vertreten. Statt einer echten Auseinandersetzung mit der Täterschuld, wie es eigentlich der Konstellation des Films nach zu erwarten gewesen wäre, benennt der Film nur schemenhaft einen Einzeltäter und ertränkt die Gerechtigkeitssuche mithilfe einer dem Kriminalfilm entlehnten, spannungsorientierten Darstellungsweise. In Bezug auf die Schuldfrage ähnelt der Film auch insoweit *Jakob der*

Lügner, als dass er als Opferfilm eine Perspektive auf eine bestimmte Gruppe Unschuldiger bietet – nämlich auf ein tatsächliches Opfer nationalsozialistischer Verbrechen – und damit ein im Rahmen der gesamtdeutschen Filme eigentlich sehr fortschrittliches Schuldverständnis zeigt. Im Gegensatz zu *Jakob der Lügner* jedoch geschieht dies in *Zeugin aus der Hölle* mit ganz anderen filmischen Mitteln, denn nicht künstlerische tragikomische Elemente sondern Stilmittel des kommerziellen Spannungsfilms prägen hier die Darstellung, was den Film letztlich wieder rückschrittlich erscheinen lässt.

Parallelen zum Auschwitz-Prozess und der zeitgenössische Schulddiskurs

Die mittleren 60er Jahre waren vergangenheitspolitisch von der Eröffnung der ersten KZ-Gedenkstätten in Westdeutschland sowie im Vergleich zu den vorherigen Jahren einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber den Opfern der nationalsozialistischen Verbrechen geprägt (vgl. Kapitel 2.1). Mit der thematischen Nähe zum Frankfurter Auschwitz-Prozess nahm *Zeugin aus der Hölle* also ein tagesaktuelles Thema auf, das nicht nur im Rahmen des Prozesses, sondern auch in der Öffentlichkeit immer präsenter wurde. Allerdings wurde die öffentliche Wahrnehmung vor allem von der Opferperspektive und der Einzeltätersuche bestimmt, eben genauso, wie es der Film darstellt. Die detaillierte Schilderung Leas psychischer Leiden ist als klare Anspielung auf die schwierige Rolle der Zeugen im Auschwitz-Prozess zu sehen, die unter den Prozessbedingungen zu leiden hatten. Der Film ist also insofern Teil des zeitgenössischen Schulddiskurses als dass er vor allem die Seite der ‚Unschuldigen‘ beleuchtet, dort aber nicht wie noch in den 50er Jahren üblich die deutsche Bevölkerung sieht, sondern ein Opfer der NS-Verbrechen verortet.

Eine grundsätzliche Beschäftigung mit der Schuld der breiten Bevölkerung fand auch im Rahmen des Auschwitz-Prozesses nicht statt und ebenso wenig thematisiert *Zeugin aus der Hölle* die Schuldfrage als gesellschaftliches Problem. Artur Brauners Film ist also inhaltlich ein Spiegelbild des Zeitgeistes der mittleren 60er Jahre. Dass die – oben erwähnten – von Dillmann ausgeführten Änderungen der Produktionsfirma am Drehbuch gerade zum Zweck einer Annäherung des Films an den Zeitgeist als Entgegenkommen an den Publikumsgeschmack zu sehen sind, ist wahrscheinlich.

Im zeitgenössischen Schulddiskurs bezieht *Zeugin aus der Hölle*, trotz der Defizite im Hinblick auf die Thematisierung der Schuldfrage, eher eine in den 60er Jahren typische linke Position, die die Aufarbeitung des Nationalsozialismus befürwortet, und steht konservativen Forderungen nach einem Abschluss der Geschichte entgegen. Entsprechend skeptisch betrachtete ein Rezensent im eher konservativ geprägten *WESTFALENBLATT* aus Bielefeld den Film:

„Mehr als ein Film befaßt sich mit den Geschehnissen des Dritten Reiches. Auch dieser Streifen nimmt sich das Recht, das heiße Eisen ‚Judenverfolgung‘ anzufassen. [...] Ein Film, der aufrüttelt und die Frage aufwirft, ob man die damaligen Ereignisse nicht besser auf sich beruhen lassen sollte.“⁷⁰⁷

Der Rezensent versteht hier wohl insbesondere Boras Sorge um das Wohl Leas als Hauptthema des Films und interpretiert den Film im konservativen Sinne als Aufruf, die Ver-

705 *Zeugin aus der Hölle* [00:33:28–01:34:12].

706 *Zeugin aus der Hölle* [01:11:25].

707 Rezension Grü, *WESTFALENBLATT*, 1967.



Abbildung 41:
Ein konspiratives Treffen vor dem
Hotel: Das Element der Spannung
bestimmt Hoffmanns Ermittlungen
(*Zeugin aus der Hölle* [00:29:59]).

schen Staats – sein Charakter entspricht somit einem narratologischen Typus. Auch auf einen Wutanfall Boras in Reaktion auf die Beleidigungen, die Lea erfahren hat, bleibt Hoffmann seiner sachlichen Linie treu – nicht jedoch ohne eine persönliche Note beizufügen:

Bora: „Herrscht denn immer noch dieselbe Schweinerei bei euch? Wollt ihr Deutschen denn niemals vernünftig werden? Gibt’s denn hier immer noch Nazibestien?“ Hoffmann: „Hören Sie auf mit diesen dummen Verallgemeinerungen! Was heißt denn ‚ihr‘? [...] Sie sind nur zornig, ich schäme mich, glauben Sie mir, das ist schlimmer.“⁷⁰⁵

Mit dem Verweis auf die „dummen Verallgemeinerungen“ betont Hoffmann sehr deutlich, dass es um die Anklage eines Einzeltäters geht, die er selbst, als Mann des Staats, vorantreibt. In der filmischen Darstellung findet hier eine deutlich Eingrenzung der Schuld auf eine Einzelperson statt.

Die Figur Bora hat in dem gesamten Film in Bezug auf die Tätersuche keine Bedeutung. Seine Rolle als guter Freund Leas beschränkt sich auf den Opferschutz. Er ist es letztlich, der die Frage der Verantwortung für das Opfer formuliert: „Glauben Sie einen Verbrecher verurteilen zu dürfen selbst um den Preis des Lebens eines Zeugen?“⁷⁰⁶ Auch wenn Bora halbwegs von der Pflicht zur Anklage überzeugt ist, bringt er somit die Aussage des Films auf den Punkt: es geht zwar um das Wohl der Opfer, da Hoffmann und Bora aber weiterhin versuchen, Lea zur Aussage zu bewegen, wird der Täteranklage in der filmischen Darstellung die höchste Priorität eingeräumt.

Zusammengefasst zeichnet sich *Zeugin aus der Hölle* vor allem durch die intensive Beleuchtung der Leiden eines Opfers – und damit einer Unschuldigen – nationalsozialistischer Verbrechen aus. Die Frage nach der Schuld an diesem Leid, dargestellt anhand der Tätersuche, ist allerdings nur andeutungsweise vertreten. Statt einer echten Auseinandersetzung mit der Täterschuld, wie es eigentlich der Konstellation des Films nach zu erwarten gewesen wäre, benennt der Film nur schemenhaft einen Einzeltäter und ertränkt die Gerechtigkeitssuche mithilfe einer dem Kriminalfilm entlehnten, spannungsorientierten Darstellungsweise. In Bezug auf die Schuldfrage ähnelt der Film auch insoweit *Jakob der*

Lügner, als dass er als Opferfilm eine Perspektive auf eine bestimmte Gruppe Unschuldiger bietet – nämlich auf ein tatsächliches Opfer nationalsozialistischer Verbrechen – und damit ein im Rahmen der gesamtdeutschen Filme eigentlich sehr fortschrittliches Schuldverständnis zeigt. Im Gegensatz zu *Jakob der Lügner* jedoch geschieht dies in *Zeugin aus der Hölle* mit ganz anderen filmischen Mitteln, denn nicht künstlerische tragikomische Elemente sondern Stilmittel des kommerziellen Spannungsfilms prägen hier die Darstellung, was den Film letztlich wieder rückschrittlich erscheinen lässt.

Parallelen zum Auschwitz-Prozess und der zeitgenössische Schulddiskurs

Die mittleren 60er Jahre waren vergangenheitspolitisch von der Eröffnung der ersten KZ-Gedenkstätten in Westdeutschland sowie im Vergleich zu den vorherigen Jahren einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber den Opfern der nationalsozialistischen Verbrechen geprägt (vgl. Kapitel 2.1). Mit der thematischen Nähe zum Frankfurter Auschwitz-Prozess nahm *Zeugin aus der Hölle* also ein tagesaktuelles Thema auf, das nicht nur im Rahmen des Prozesses, sondern auch in der Öffentlichkeit immer präsenter wurde. Allerdings wurde die öffentliche Wahrnehmung vor allem von der Opferperspektive und der Einzeltätersuche bestimmt, eben genauso, wie es der Film darstellt. Die detaillierte Schilderung Leas psychischer Leiden ist als klare Anspielung auf die schwierige Rolle der Zeugen im Auschwitz-Prozess zu sehen, die unter den Prozessbedingungen zu leiden hatten. Der Film ist also insofern Teil des zeitgenössischen Schulddiskurses als dass er vor allem die Seite der ‚Unschuldigen‘ beleuchtet, dort aber nicht wie noch in den 50er Jahren üblich die deutsche Bevölkerung sieht, sondern ein Opfer der NS-Verbrechen verortet.

Eine grundsätzliche Beschäftigung mit der Schuld der breiten Bevölkerung fand auch im Rahmen des Auschwitz-Prozesses nicht statt und ebenso wenig thematisiert *Zeugin aus der Hölle* die Schuldfrage als gesellschaftliches Problem. Artur Brauners Film ist also inhaltlich ein Spiegelbild des Zeitgeistes der mittleren 60er Jahre. Dass die – oben erwähnten – von Dillmann ausgeführten Änderungen der Produktionsfirma am Drehbuch gerade zum Zweck einer Annäherung des Films an den Zeitgeist als Entgegenkommen an den Publikumsgeschmack zu sehen sind, ist wahrscheinlich.

Im zeitgenössischen Schulddiskurs bezieht *Zeugin aus der Hölle*, trotz der Defizite im Hinblick auf die Thematisierung der Schuldfrage, eher eine in den 60er Jahren typische linke Position, die die Aufarbeitung des Nationalsozialismus befürwortet, und steht konservativen Forderungen nach einem Abschluss der Geschichte entgegen. Entsprechend skeptisch betrachtete ein Rezensent im eher konservativ geprägten WESTFALENBLATT aus Bielefeld den Film:

„Mehr als ein Film befaßt sich mit den Geschehnissen des Dritten Reiches. Auch dieser Streifen nimmt sich das Recht, das heiße Eisen ‚Judenverfolgung‘ anzufassen. [...] Ein Film, der aufrüttelt und die Frage aufwirft, ob man die damaligen Ereignisse nicht besser auf sich beruhen lassen sollte.“⁷⁰⁷

Der Rezensent versteht hier wohl insbesondere Boras Sorge um das Wohl Leas als Hauptthema des Films und interpretiert den Film im konservativen Sinne als Aufruf, die Ver-

705 *Zeugin aus der Hölle* [00:33:28–01:34:12].

706 *Zeugin aus der Hölle* [01:11:25].

707 Rezension Grü, WESTFALENBLATT, 1967.

gangenheit ruhen zu lassen. Die Aussage des Films, die das Leid des Opfers als notwendig für die Aburteilung des Täters hervorhebt, wird in dieser Rezension missverstanden.

Die meisten Rezensenten kritisierten den Film jedoch nicht wegen seiner vergangenheitspolitischen Dimension, sondern vielmehr aufgrund seiner handwerklichen Mängel. Häufig wurde eine Parallele zu den in den 60er Jahren populären Edgar-Wallace-Kriminalfilmen gezogen. Schon der aus diesen Filmen bekannte Schauspieler Heinz Drache – in *Zeugin aus der Hölle* der Staatsanwalt Hoffmann –⁷⁰⁸ weckte wohl diese Assoziation, auch bei einem Rezensenten in DER TAGESSPIEGEL:

„Vergangenheitsbewältigung als Reißer im Edgar-Wallace-Zuschnitt, aber Heinz Drache spielt ja auch die männliche Hauptrolle. [...] Auch wenn es positiv zu beurteilen ist, daß sich endlich ein Film mit diesem menschlich und juristisch so heiklen Thema der NS-Verbrechen beschäftigt: man sollte sich davor hüten, es in billiger Manier als antifaschistischer Krimi anzupacken. Der Film ist eine Geschmacklosigkeit.“⁷⁰⁹

Ebenso kritisch sah ein Rezensent in der RHEINISCHEN POST den Film: „Leid, Tränen und billige Gewissensplage im kommerziellen Reißer – nein so geht’s nicht“⁷¹⁰ Angesichts der schlechten Presse erscheint der kommerzielle Misserfolg des Films nur allzu verständlich.

Kein Neuer Deutscher Film

Trotz der inhaltlichen Parallelen zum Geschichtsbild der mittleren 60er Jahre, weist *Zeugin aus der Hölle* ästhetisch und dramaturgisch überhaupt keine Merkmale des künstlerischen Zeitgeistes auf. Der Film ist nicht Teil der Strömung des Neuen Deutschen Films, sondern vielmehr Ausdruck des traditionellen Films – die Parallele zum Kriminalfilm wurde schon mehrfach genannt. Spannungselemente wie konspirative Verfolgungsszenen untermalt von dramatischer Orchestermusik, Zeugenbefragungen und Ermittlungen sowie emotionale Dialoge und angstverzerrte Gesichter lassen die in den Filmrezensionen angesprochenen Parallelen zu den Edgar-Wallace-Filmen plausibel erscheinen. Einzig die komödiantischen Elemente fehlen. In den 60er Jahren moderne Elemente des Neuen Deutschen Films, wie große Handlungssprünge, unzusammenhängende Schnitte und eigenwillige Charaktere sucht man hier vergebens. Der eigentlich mutige und für seine Zeit moderne Versuch der Vergangenheitsaufarbeitung wird hier begleitet von Merkmalen des eher traditionellen Films – auch in dieser Kombination von Moderne und Tradition und der damit fehlenden Zuschauerzielgruppe liegt wohl der Misserfolg des Films begründet.

5.4 *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, BRD 1977, f)

Inhaltsangabe

Aus einem deutschen Leben schildert in 14 Episoden das Leben Franz Langs. Der noch jugendliche Franz versucht 1916 mehrmals auf eigene Faust zur Front zu gelangen, um als Soldat zu kämpfen. Ein Hauptmann, dem er in einem Lazarett begegnet, verspricht ihm,

ihn in seine nächste Einheit aufzunehmen. Ein Jahr später kämpft Franz an der Front und beweist erstmals, dass er den Befehlen seiner Vorgesetzten bedingungslos Folge leistet. Nach dem Krieg arbeitet Lang in einem metallverarbeitenden Betrieb, wo er seine Arbeiten genau im vorgeschriebenen Tempo verrichtet – zu schnell für den im Produktionsverlauf nach ihm Folgenden, der ihn bittet, langsamer zu arbeiten. Weil Lang sich weigert, wird ihm auf Verlangen des Betriebsrats gekündigt. Übergangsweise tritt er darauffolgend einem nationalistischen Freikorps bei, das jedoch 1922 aufgelöst wird. Weil Lang der neuen Arbeit auf einer Baustelle nicht gewachsen ist, will er sich umbringen. Ein Kollege hindert ihn jedoch daran, indem er an seine Ehre als Deutscher appelliert und vermittelt ihm den Kontakt zur NSDAP, der Lang beitrifft. Als Mitglied der SA wird Lang 1923 von einem mecklenburgischen Grundbesitzer angeworben, der eine Schutzgarde gegen Kommunisten benötigt. Als Lang jedoch ein KPD-Mitglied erschießt und ein anderer SA-Mann ihn verrät, muss Lang ins Gefängnis, aus dem er jedoch im Jahr 1928 vorzeitig entlassen wird. Die NSDAP verschafft ihm eine Arbeit auf einem pommerschen Gut bei einem ehemaligen Oberst, der mit Lang besondere Pläne hat: Lang erhält einen verlassenen Hof auf dem Land des Oberst und heiratet auf dessen Betreiben Else, die Tochter eines Einheimischen. Nach den Plänen des Oberst soll das Land von Deutschen und nicht von Slawen bewohnt werden. Als der SS-Reichsführer Heinrich Himmler bei dem Oberst zu Besuch ist, gibt er Lang den Auftrag, in der Region eine Reiterabteilung aufzubauen, die später von der SS übernommen werden soll. 1934 – Lang ist bereits SS-Mitglied – wird Lang zu Himmler gerufen, der ihm wegen seines Organisationstalents einen Posten in der Verwaltung des Konzentrationslagers Dachau zuweist. Obwohl Else dagegen ist, nimmt Lang den Posten an, auch weil er so zum Offizier befördert wird. 1941 ist Lang bereits Kommandant des Konzentrationslagers Auschwitz. Himmler erteilt ihm den streng geheimen Auftrag, Hitlers Befehl zum Mord an den Juden auszuführen. Lang beginnt also, nachdem er auf das Schädlingsbekämpfungsmittel Zyklon B aufmerksam geworden ist, mit dem Aufbau von Gaskammern und Krematorien in Auschwitz und präsentiert Himmler das Ergebnis seiner Arbeit. Weil ihm seine Vorgesetzten immer mehr Juden schicken, muss Lang das System immer weiter ausbauen. Als seine Frau Else erfährt, was in Auschwitz vor sich geht, stellt sie Lang zur Rede, dieser beruft sich jedoch auf die Befehle, die ihm gegeben werden. Nach dem Krieg wird Lang von den Alliierten gefangen genommen, vor denen er wiederum seine Befehle als Rechtfertigung anführt. In Polen wird Lang hingerichtet.

Theodor Kotullas *Aus einem deutschen Leben* wurde nach seinem Erscheinen im Jahr 1977 häufig missverstanden. Mehrfach wurde angenommen, die Aussage des Films solle den Auschwitzkommandanten Rudolf Höß – an den die Figur des Franz Lang, dargestellt durch Götz George, angelehnt ist – entschuldigen. Die Landesbildstelle in Bayern und das bayerische Kultusministerium verweigerten folglich dem Film eine Genehmigung zur Nutzung im Schulunterricht mit der Begründung, mit Lang werde der Charakter eines besonders männlichen, gewissenhaften und edel denkenden Idealisten entworfen.⁷¹¹ Das

708 Vgl. Thiele 2001, S. 107.

709 Rezension Sol, DER TAGESSPIEGEL, 1967.

710 Is, RHEINISCHE POST, 1967, zitiert nach Loewy 2001, S. 34.

711 Vgl. Kotulla 2005, S. 217f.; Kotulla weist demgegenüber in seinem Artikel darauf hin, Zuschauerbefragungen hätten ergeben, dass die von ihm beabsichtigte negative Aussage über Lang/Höß meist richtig verstanden worden wäre.



Abbildung 42:
Der Schreibtischtäter: Lang sichtet
Baupläne für neue Gaskammern
(Aus einem deutschen Leben
[01:59:37]).

Gegenteil war jedoch von den Filmmachern beabsichtigt. Theodor Kotulla, der seit den 50er Jahren vor allem Filmrezensionen geschrieben und die Münchener Zeitschrift *FILM-KRITIK* mitbegründet hatte,⁷¹² hatte in Anlehnung an Robert Merles Roman *Der Tod ist mein Beruf* von 1952 viel Planungsarbeit und Recherche in *Aus einem deutschen Leben* investiert. Kotulla beabsichtigte „eine [...] Entwicklung aus allenthalben wirksamem Gemüthlichkeits- und Gehorsamsgeist zum staatlich gewollten Massenmörder plausibel“⁷¹³ darzustellen. Trotz zahlreicher Preise, die der Film erhielt, wurde er kein großer Publikumserfolg.

Die makabre Schuld des ‚normalen‘ Täters

Aus einem deutschen Leben beschäftigt sich hauptsächlich mit der Figur des Täters Lang und stellt einen Versuch dar, Langs – bzw. damit Rudolf Höß' – Werdegang aus dessen Biografie heraus zu erklären. Franz Lang wird in der filmischen Darstellung zunächst in eindeutiger Weise Schuld zugesprochen. Lang erscheint keineswegs – wie von der bayerischen Landesbildstelle angenommen – als edel denkender Idealist, vielmehr wird mithilfe der Darstellung eines ‚ganz gewöhnlichen Menschen‘ ein makaber-banales Bild eines Verbrechers geschaffen. Der Eindruck des Makabren entsteht insbesondere in Szenen, in denen Lang in völliger Ruhe seiner ‚Arbeit‘ nachgeht, die darin besteht, das Konzentrationslagersystem insoweit zu ‚optimieren‘, dass immer mehr Menschen getötet werden können. Die Banalität dieser Szenen wird besonders dadurch erzeugt, dass Lang seine Tätigkeiten am heimischen Schreibtisch verrichtet, als würde er eine ‚normale‘ Arbeit ausführen. In vielen solchen Szenen ordnet und bearbeitet Lang in seinem Arbeitszimmer Unterlagen über die Vernichtung der Juden. Dabei wird – z.B. in einer Einstellung, in der Lang Baupläne für neue Gaskammern sichtet (vgl. Abbildung 42) – auch bildlich ein starker Kontrast zwischen der gegenwärtigen Szenerie und der Bedeutung dieses Bildes geschaffen. Die Ruhe und Stille in Langs Arbeitszimmer und die Sorgfalt, mit der Lang arbeitet, stehen in starkem Gegensatz zu dem nicht gezeigten, aber durch den Kontext der

712 Vgl. Döge 2005, S. 225.

713 So beschrieb Kotullas Studienfreund Heinz Ungureit das Vorhaben des Regisseurs, Ungureit 2005, S. 15.

Handlung immer präsenten Sinn dieser Tätigkeit, der Ermordung tausender Menschen. Insbesondere dieser verbildlichte Kontrast zwischen Normalität und Außergewöhnlichkeit erzeugt im gesamten Film den Eindruck der Banalität. Auf die Spitze getrieben wird dieses postulierte Bild des Schreibtischtäters in einer Sequenz, in der Lang von seinem Untergebenen Moll eine Auflistung bekommt, die besagt, dass am vorigen Tag fast 10.000 Menschen in den Gaskammern ermordet worden seien. Lang ruft Moll an um zu erfahren, warum auf einmal eine solch hohe Tötungszahl, die vorher niemand für möglich gehalten hatte, zustande gekommen ist. Auf die Antwort, dass fünf verspätete Transporte auf einmal eingetroffen seien, reagiert Lang erbost: „Das würde bedeuten, dass man uns nur die entsprechende Anzahl Transporte draufzuknallen braucht, damit ihr es spielend auf runde 10.000 am Tag bringt.“ Anschließend vernichtet er die schriftliche Aufstellung des letzten Tages.⁷¹⁴ Lang weist Moll in dieser Sequenz nur deswegen zurecht, weil er vorher stets gegenüber Eichmann betont hat, man könne nicht mehrere tausend Menschen am Tag töten, und es ihm jetzt scheinbar unangenehm ist, dass seine Vernichtungsmaschinerie leistungsfähiger ist, als er seinen Vorgesetzten hat glauben machen wollen. Abgesehen davon, dass Langs Pflichtbewusstsein hier stark betont wird – Lang hätte der Darstellung nach sicherlich die Kapazitäten voll genutzt, hätte er davon gewusst – wird hier das Makabre seines Handelns besonders sichtbar. Es sind nicht die Morde, die Langs Gewissen beunruhigen, sondern vielmehr die Möglichkeit, dass seine Vorgesetzten davon erfahren, dass Langs System unter seiner Kapazität ‚gearbeitet‘ hat. Die in dieser Sequenz auf die Spitze getriebene unvorstellbare Kaltblütigkeit Langs zeigt exemplarisch seine Schuldhaftigkeit, die nicht einmal durch ein schlechtes Gewissen geschmälert wird. Eine derart makabre und subtile Darstellung eines Täters stellt im Rahmen der bisherigen Filme eine absolute Neuheit dar.

Als Erklärung für Langs unmenschlich-makabres Handeln bietet der Film die Befehlshörigkeit des Lagerkommandanten an. Diese Befehlshörigkeit wird als ein während Langs gesamten Lebens präsent Merkmal gezeigt. In vielen Szenen zeigt Lang, dass er bewusst Vorgesetzte sucht und deren Befehlen bedingungslos Folge leistet. So nimmt Lang bereits als junger Frontsoldat im Ersten Weltkrieg den Tod seiner Kameraden in Kauf, weil er dem Befehl seines Vorgesetzten im Wortlaut gehorcht. Als ein anderer Soldat ihn auffordert, sich zurückzuziehen, weist Lang ihn darauf hin, der Unteroffizier habe befohlen, das Maschinengewehr zurückzubringen, wenn es *einen* Überlebenden gebe. Erst als der andere tot ist, bringt Lang das MG zurück und befolgt den Befehl somit im Wortlaut.⁷¹⁵

Ebenso dominiert sein Pflichtgefühl die dritte Episode des Films, in der Lang in einer Schlosserei arbeitet. Weil Lang zu schnell arbeitet und der Arbeiter im folgenden Produktionsprozess mit Lang nicht mehr mithalten kann, gerät der alteingesessene Arbeiter Karl bei seinem Vorgesetzten in Ungnade. Er bittet also Lang langsamer zu arbeiten, der dies jedoch ablehnt, weil es Sabotage sei: „Ich werde dafür bezahlt diese Arbeit zu verrichten und meine Pflicht ist es, sie gut zu verrichten.“⁷¹⁶ Auch auf den Hinweis eines Freundes,

714 Vgl. die gesamte Sequenz bei *Aus einem deutschen Leben* [02:05:56–02:09:36].

715 Vgl. *Aus einem deutschen Leben* [00:13:20–00:15:15].

716 *Aus einem deutschen Leben* [00:20:02].



Abbildung 43:
Lang und Else – sie akzeptiert seinen
blinden Gehorsam nicht (Aus einem
deutschen Leben [01:58:21]).

Karl habe fünf Kinder, antwortet Lang, das spiele in diesem Zusammenhang keine Rolle. Indem Lang sogar in Kauf nimmt, dass Karl und der Betriebsrat seine eigene Kündigung erwirken, beweist Lang erneut, dass er Anweisungen von Vorgesetzten immer exakt befolgt, ganz gleich, welche Konsequenzen dies hat.

Auch Langs weitere Biografie ist von Befehlshörigkeit geprägt. So wird er Landwirt auf seinem eigenen Hof, weil es der Gutsherr verlangt, er heiratet sogar auf Betreiben des Gutsherrn und er wird KZ-Verwalter, weil Himmler es so will. Insbesondere die Figur Himmlers bedeutet für Langs Befehlshörigkeit eine noch tiefere Verfestigung. Dessen Verständnis von Gehorsam formuliert er Lang gegenüber deutlich, als er Lang den Befehl zur Aufstellung einer Reiterabteilung gibt: „Das wichtigste ist, dass Sie größten Wert auf die moralische Schulung der Männer legen. Die müssen begreifen, dass ein SS-Mann bereit sein muss, seine eigene Mutter hinzurichten, wenn ihm der Befehl dazu gegeben wird.“⁷¹⁷ Dass Lang Himmlers Auffassung der Gehorsamspflicht teilt, beweist er nicht zuletzt dadurch, dass er trotz erkennbarer anfänglicher Bedenken, die Ermordung der Juden befehlsgerecht ausführt.

Zum ersten Mal wird Lang mit seinem blinden Gehorsam konfrontiert, als seine Frau Else durch Zufall erfährt, was im Lager wirklich vor sich geht. Sie stellt Lang zur Rede, der ihr erklärt: „Alles was ich im Lager tue, das tue ich, jawohl, das tue ich auf Befehl. Ich bin nicht dafür verantwortlich.“⁷¹⁸ Else beharrt auf seiner Verantwortung für seine Taten während Lang ihr weiter erklärt: „Es ist mir nur unmöglich, einem Befehl nicht zu gehorchen. Es ist mir physisch unmöglich.“⁷¹⁹ Auch bildlich wird in dieser Einstellung Langs Unvermögen zum Ungehorsam verdeutlicht. Schauspieler Götz George inszeniert in einer eindrucksvollen Portraitperspektive mimisch den verzweifelt nach Worten ringenden Lang, der seiner Frau versucht zu erklären, warum er Menschen ermordet. Seine Frau Else steht perspektivisch in Langs Rücken und schaut, die Arme verschränkt, anklagend auf ihren Mann (vgl. Abbildung 43). Else im unscharfen Hintergrund erscheint somit bildlich als

717 *Aus einem deutschen Leben* [01:12:15–01:12:28].

718 *Aus einem deutschen Leben* [01:57:02–01:57:10]. Die Darstellung beruht auf historischen Tatsachen. Auch der Glaube an die Befehlsmacht des historischen Rudolf Höß ist anhand seiner Aufzeichnungen belegbar, Deselaers 1997, S. 91–94.

719 *Aus einem deutschen Leben* [01:58:09–01:58:21].

das schlechte Gewissen Langs, das ihn in dieser Szene zum ersten Mal in seinem Leben einholt. Vor seiner Frau, die nicht nachgibt, muss er sogar zugeben, dass er seinen eigenen Sohn ermorden würde, wenn es ihm befohlen würde. Dadurch dass allerdings in den folgenden Szenen das Morden weiterhin seinen gewohnten Gang nimmt und auch Langs und Elses Familienleben sich scheinbar wieder normalisiert, bleibt in der filmischen Aussage die Gewissenskonfrontation ohne Konsequenz und der Befehl somit weiterhin maßgeblich.

Langs blinder Gehorsam beinhaltet als zentrales Element des Films eine deutliche Aussage in Bezug auf Langs Schuldhaftigkeit. Aufgrund seiner Blindheit wirkt Lang in Bezug auf seine Taten dumm und naiv. Insbesondere seine Dummheit in Bezug auf ihm gegebene Befehle, lassen ihn schuldig erscheinen. Die ständige Betonung des Befehlsprinzips bewirkt aber auch, dass Lang als austauschbar erscheint, denn in der filmischen Darstellung ist Lang nicht selbst die Ursache, sondern er führt die Verbrechen lediglich auf Befehl hin aus. Zwar schmälert dies nicht seine Schuld, jedoch entsteht der Eindruck, jeder andere mit einer vergleichbaren Befehlshörigkeit könnte so gehandelt haben, was letztlich die Besonderheit von Langs Schuld in Frage stellt. Indem Lang austauschbar erscheint, wird seine Schuld zu einer potenziellen Schuld des ‚Jedermann‘ und die Schuld der breiten Masse wird somit annehmbar.

In *Aus einem deutschen Leben* wird Lang jedoch nicht durchwegs eindeutig negativ charakterisiert, vielmehr werden häufig auch seine menschlich-positiven Seiten betont, wodurch Lang zum Teil bemitleidenswert – oder sogar geradezu sympathisch – wirkt. So zeigt eine Szene den jungen Arbeiter Lang, der unter der schweren Arbeit auf einer Baustelle zusammenbricht und seine Schwäche vor den Kollegen zu überspielen versucht. Anschließend zu Hause möchte Lang sich scheinbar umbringen, was er jedoch nicht in die Tat umsetzt.⁷²⁰ Diese und andere Episoden zeigen immer wiederkehrend einen schwachen, geradezu weichen Lang, der sich nie den Gewalttätigkeiten des Lagers hingibt – bei Bestrafungen oder Erschießungen ist er bewusst nie anwesend –, sondern seine ‚Arbeit‘ lediglich vom Schreibtisch aus verrichtet. Dass er dabei sogar ein Art schlechtes Gewissen empfindet oder ein gewisses Unrechtsgefühl hegt, zeigt auch die Tatsache, dass Lang vor seiner Frau Else lange Zeit das Vorgehen im Lager zu verheimlichen und vor ihr entschuldigende Ausreden sucht. Diese Darstellung Langs weist starke Parallelen zum historischen Rudolf Höß auf, der ebenfalls eher Schreibtischtäter als aktiver Gewalttäter war. Nach eigenen Angaben war Höß überzeugt, dass seine Tötungsmethode mit Zyklon B weniger grausam gewesen sei – zumindest in Bezug auf die ausführenden SS-Männer, denen ein Blutbad erspart blieb. Auch empfand Höß seinen Berichten zufolge Mitleid mit den Häftlingen, war nicht an Gewalttätigkeiten beteiligt und trug das System nur mit, weil er von dessen Notwendigkeit überzeugt war.⁷²¹ Ob Höß’ Angaben der historischen ‚Wahrheit‘ entsprechen ist zwar nur schwer nachzuvollziehen, wichtig ist jedoch vor allem, dass der Film diese Darstellung eines menschlichen Höß auf seinen Charakter Lang überträgt und diesen ebenso als im Grunde weichen und Gewalttaten abgeneigten Menschen zeigt. Jedoch erfüllt in der filmischen Darstellung diese Charakterisierung keine Entschuldigung

720 *Aus einem deutschen Leben* [00:34:24–00:36:40].

721 Vgl. Deselaers 1997, S. 174 u. 102–107.



Abbildung 44:
„Meine Kirche heißt Deutschland!“
Der junge Lang wird indoktriniert.
(Aus einem deutschen Leben
[00:08:05]).

der Hauptfigur, sondern trägt im Gegenteil weiter zum Bild des pflichtbewussten Schreibtäters bei, der sich dadurch persönlich schuldig macht, dass er zugunsten seines Pflichtbewusstseins sein Gewissen ausschalten kann. Gerade durch den starken Kontrast zwischen den Momenten des weichen und gewissenhaften Lang und seinen realen Taten des tausendfachen Massenmords wird hier das bereits beschriebene Prinzip des Makabren verstärkt. Langs Taten wirken vor dem Hintergrund seines eigentlich zum Teil ‚positiven‘ Naturells umso absurder und grausamer und die Schuldhaftigkeit der Hauptfigur wird weiter vertieft und ausdifferenziert.

Trotz der Tatsache, dass Lang – wie bisher festgestellt – mithilfe des Bilds des makabren Schreibtäters für eindeutig schuldig erklärt wird, wird seine persönliche Schuld durch den biografischen Erklärungsansatz ständig relativiert und geschmälert. Der Film setzt sich deutlich zum Ziel, Langs Werdegang aus seiner Biografie heraus zu erklären, was ihn schließlich entlastet. So bewirkt insbesondere der im Film sehr dominante Zeitabschnitt vor Langs Posten in Auschwitz, dass Langs Position im Konzentrationslager – auf die in teleologischer Weise hingeleitet wird – eine Erklärung in seiner Erziehung, seinem Werdegang und seinen Misserfolgen erfährt. Ähnlich wie die Rückführung von Langs Befehlshörigkeit bis in sein Jugendalter, wird auch seine politisch-nationale Gesinnung als Folge äußerer Einflüsse erklärt. Diese Einflüsse werden in eindeutigen Bildern inszeniert. Bereits zu Beginn wird dem jungen Lang im Lazarett von dem Hauptmann die ‚Vaterlandstreue‘ eingetrichtert. Der Hauptmann erklärt dem Jungen, seine Kirche heiße Deutschland und fordert Hans auf die Worte zweimal zu wiederholen: „Meine Kirche heißt Deutschland!“⁷²² Diese Einstellung wird auch mithilfe bildlicher Mittel in die Absurdität entrückt. Der Hauptmann steht im Pyjama und mit Kopfverband aufrecht vor dem Jungen und legt ihm die einbandagierte Hand auf die Schulter (vgl. Abbildung 44). Die gewisse Feierlichkeit dieser Situation wird mithilfe der bildlich inszenierten Verletzungssymbole des Kriegs ins Lächerliche gezogen. Durch die Verknüpfung von Bandagen und Nationalismus wird in der filmischen Darstellung dem Zuschauer hier vor Augen geführt, was die Gesinnung des Hauptmanns bewirkt, denn sein Nationalismus hat ihn letztendlich

ins Lazarett gebracht. Somit wird auch Langs Werdegang – der ebenfalls von Krieg und Tod geprägt sein wird – in dieser Einstellung vorweggenommen. Seine nationale Gesinnung hat er jedoch letztlich von seinen Vorbildern, hier dem Hauptmann, übernommen.

Auch das inszenierte berufliche Scheitern Langs wird als Grund für Langs Orientierung ins rechte politische Spektrum angeführt. Seine erste Stelle verliert er aufgrund seines Pflichtbewusstseins und sein Zusammenbruch auf der Baustelle führt schließlich dazu, dass Lang der NSDAP beitrifft, weil diese ihm einen Ausweg aus der Misere verspricht. Auch seine spätere ‚Karriere‘ in der SS geht nicht von der Initiative Langs aus, sondern wird von Außen angestoßen: So holt ihn erst Himmler zur SS und macht ihn zum Lageraufseher. Auch den Aufbau des Lagers Auschwitz vollzieht Lang, weil es von ihm erwartet wird. Jede einzelne Episode seines Werdegangs entsteht nicht aus Langs persönlichem Engagement heraus, sondern wird von außen an ihn herangetragen. Der Lagerkommandant wird somit nicht als Überzeugungstäter dargestellt, sondern erscheint als austauschbarer ‚Jedermann‘, der aufgrund äußerer Einflüsse zum rechten Nationalisten wird. Regisseur Kotulla bestätigte selbst, dass es ihm bei der Konzeption des Films auch darum ging, die Austauschbarkeit Langs darzustellen:

„Vielmehr geht es hier um den fiktiven, sozusagen ideal-typischen Lebensweg eines politisch rechtsorientierten Mannes, der aus dem Ersten Weltkrieg kommt, sich den Freikorps, dann Hitler anschließt und dessen Karriere schließlich darin ‚gipfelt‘, daß er Kommandant eines Konzentrationslagers wird.“⁷²³

Die Filmmacher nutzten also hier das Mittel der Fiktion,⁷²⁴ um Langs Werdegang zu erklären, indem sie ihn in den Kontext allgemeiner nationalistischer Strömungen stellten und ihm somit den individuellen Charakter nahmen. Auch wenn scheinbar damit vor allem eine Schuldzuweisung an gesamtgesellschaftliche nationalistische Strömungen beabsichtigt ist, ist die Wirkung dieser Darstellungsweise vielfältiger: Die Schuld der Person Lang erfährt hier insofern eine Relativierung, als dass ihm die Individualität seines Handelns abgesprochen wird. Lang handelt, weil er in bestimmter Weise erzogen und beeinflusst wurde und weil andere es von ihm verlangen. Durch die Erklärung seines Handelns wird letztlich seine individuelle Schuld geschmälert.

Eine weitere Relativierung von Langs Schuld findet statt, indem das NS-System als Urheber allen Übels dargestellt wird. So wird häufig deutlich betont, woher die Befehle zu Langs Morden kommen: Hitler selbst ist hier der genannte Urheber, dessen Befehl durch Himmler an Lang herangetragen wird. „Der Führer hat die endgültige Lösung des Judenproblems in Europa befohlen.“⁷²⁵ Durch die ständige Betonung des Befehlsprinzips und die Skizzierung der autoritären Systemstruktur scheinen dem Film nach alle Planungen zum Judenmord von nur wenigen bzw. nur einer Person an der Spitze zu kommen. Lang

723 Lang nach von Schönermark 1977.

724 Der fiktive Charakter des Films bestätigt sich auch, wenn man ihn mit der Biografie des ‚realen‘ Höß abgleicht. Zwar orientiert sich der Film in groben Zügen an den wichtigsten Eckpunkten der Biografie, jedoch sind die Erlebnisse im Film fiktiv ausgeschmückt und viele Ereignisse anders zusammengesetzt worden. So wird z.B. Langs Eintritt in die SS verkürzt dargestellt und auch die Beziehung zu Himmler war beim ‚realen‘ Höß wesentlich enger und persönlicher, als dies im Film skizziert wird, vgl. Deselaers 1997, S. 62–69.

725 Aus einem deutschen Leben [00:07:52–00:08:16]. Tatsächlich hat wohl Höß den Befehl zum Mord direkt von Himmler erhalten, vgl. Deselaers 1997, S. 172f.

722 Aus einem deutschen Leben [00:07:52–00:08:16].

übernimmt zwar die ausführenden Planungen, indem er z.B. Zyklon B als geeignetes Mittel zum Mord entdeckt, ist aber nicht der Urheber des Tötungsplans. Auch wenn die Befehlshörigkeit Langs ihn in der filmischen Darstellung, wie beschrieben, wegen seiner Blindheit für schuldig erklärt, wird seine Schuld an dieser Stelle relativiert und nur der Führungsspitze zugeschrieben – ein Aspekt, der mehr an den Film der 50er Jahre erinnert.

Aus einem deutschen Leben bietet eine ausschließliche Charakterisierung eines Täters – Opfer spielen in dem Film nahezu keine Rolle. In der filmischen Darstellung ist dies jedoch konsequent, denn in dem Fehlen der Opfer manifestiert sich Langs Merkmal des Schreibtischtäters, das ohnehin eine Missachtung der Opfer bedeutet:

„Der Film sieht nur das, was Lang sehen will: die täglichen Meldungen von den Produktionszahlen der Vernichtungsindustrie. Was diese eliminiert, sind – so wird der inhaftierte Lang in der Vernehmung argumentieren – keine Menschen, sondern Einheiten.“⁷²⁶

Wenn Opfer gezeigt werden, geschieht das in einer sehr distanzierten Art und Weise. So treten verbildlichte Häftlingsgruppen meist als militärisch streng geordnete Gruppe auf, insbesondere in einer Szene, in der Himmler und eine Gruppe Offiziere ins Lager kommen, um den Vernichtungsvorgang zu besichtigen. Die Individuen der Häftlinge bleiben gesichtslos und Langs Vorstellungen eines geordneten Ablaufs bestimmen die Szenerie.⁷²⁷ Diese im gesamten Film genutzte Ästhetik des Nicht-Zeigens konzentriert die Darstellung auf die Täter. Das Leid der Opfer bleibt trotz der bildlichen Abstinenz im makabren Poker um die Vernichtungszahlen jedoch ständig präsent.

Zusammengefasst ergibt sich im Hinblick auf die Schuld Langs ein zwiespältiges Bild. Einerseits wird Lang eindeutig als schuldig entlarvt, indem die Darstellung das Makabre seines Handelns betont und Langs Befehlshörigkeit als dumme und schwerwiegende Verfehlung skizziert. Andererseits wird im Film immer wieder Langs Schuldhaftigkeit relativiert, indem sein Handeln mithilfe seines Lebenslaufs erklärt und das NS-Regime als wahrer Urheber der Verbrechen dargestellt wird. Die Figur Lang ist somit im narratologischen Sinn hochgradig mehrdeutig und komplex. Dieses zwiespältige Bild fügt sich jedoch in seiner Gesamtheit zu der Aussage der Austauschbarkeit des Täters zusammen. Indem Lang als auswechselbarer Schreibtischtäter charakterisiert wird, wird seine Schuld zu einer potenziellen Schuld des ‚Jedermann‘. Die Frage, ob nicht jeder andere in dieser Situation sich auch in dieser Weise schuldig gemacht hätte, steht hier letztendlich im Raum. So liegt in der filmischen Darstellung die konkrete Schuld am Judenmord zwar in erster Linie bei Adolf Hitler, in zweiter Linie jedoch trägt die Figur Lang/Höß stellvertretend für eine Vielzahl von befehlshörigen Mitläufern eine nicht zu leugnende Mitschuld, die aufgrund der biografischen Umstände erklärbar erscheint. Die Filmfigur Lang ist also sowohl narratologischer Charakter – durch seine komplexe individuelle Darstellung –, als auch Typus des NS-Befehlsempfängers. Schuld ist in *Aus einem deutschen Leben* nur nebenbei das Individuum, das sich vor seinem Gewissen – wachgerufen durch Else – verantworten muss. In der Hauptsache ist jedoch das System des Nationalismus und des

blinden Gehorsams in der Form eines historisch herleitbaren Phänomens ‚schuld‘ an der Mitschuld seiner Mitläufer.

Die individualistischere Romanvorlage

Robert Merles Romanvorlage *Der Tod ist mein Beruf* erschien 1952 in Frankreich, 1957 folgte die deutsche Erstausgabe. *Aus einem deutschen Leben* übernimmt meist sehr genau die Handlung des Romans, seine Darstellungsweise und seine Dialoge. Allerdings ist die filmische Handlung im Gegensatz zum Roman stark gekürzt. Ganze Kapitel der Vorlage wurden nicht in den Film aufgenommen, wodurch der Film wesentlich episodenhafter erscheint und auch größere Handlungssprünge in der Chronologie aufweist. Besonders zwei im Film fehlende Handlungsstränge treten im Roman besonders in Erscheinung: einerseits schildert der Roman eine Episode zu Beginn, in der Langs Kindheit mit seinem religiös-fanatischen Vater beschrieben wird, andererseits ist der Werdegang Langs als Organisator des Judenmords wesentlich ausführlicher skizziert. Insbesondere das Einführungskapitel des Romans fügt dem biografisch-erklärenden Ansatz des Films eine weitere Dimension hinzu.⁷²⁸ In dieser Episode wird der dreizehnjährige Lang von seinem extrem religiösen Vater schikaniert. Der Vater möchte, dass der Sohn Priester wird, um für sein eigenes Vergehen Buße zu tun. Weniger physisch als vielmehr psychisch setzt er den Sohn einem ständigen ungeheuren Druck aus und erhält eine dauerhafte Atmosphäre der Angst aufrecht. Nach dem Tod seines Vaters wendet sich Lang von der Religion ab und öffnet sich im ausbrechenden Ersten Weltkrieg – quasi als Ersatz – nationalistischen Ideen. Der Roman betont somit noch stärker das Mittel, aus der Biografie Langs heraus seine dem Nationalsozialismus zugewandte Gesinnung zu erklären.

Während in *Aus einem deutschen Leben* der Werdegang Langs als KZ-Kommandant nur sehr sprunghaft dargestellt wird, geschieht dies in *Der Tod ist mein Beruf* in einer ausführlicheren und erklärend-herleitenden Art und Weise. Insbesondere die ausführliche Episode des Romans, in der Lang den Tötungsmechanismus in Auschwitz entwickelt, fokussiert die Handlung deutlich stärker als der Film auf die ‚schöpferische‘ Eigeninitiative Langs:

„Als ich diesen Gedanken weiter durchdachte, kam ich darauf, daß man wie in einer Fabrik eine laufendes Band herstellen mußte, das die zu behandelnden Personen in einem Minimum von Zeit aus dem Auskleideraum in die Gaskammer und aus der Gaskammer in die Öfen führte.“⁷²⁹

Die noch stärkere Atmosphäre des Makabren im Gegensatz zum Film ist hier nur ein nebensächlicher Unterschied zwischen Roman und Film. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Werken besteht jedoch vielmehr – wie an den beiden skizzierten Episoden abzulesen ist – in einer im Roman deutlich stärker betonten Individualisierung der Handlung auf die Hauptfigur Lang. Der Lang des Romans handelt deutlich bewusster und initiativer als sein filmisches Pendant, wogegen der filmische Lang als austauschbar erscheint. Im Hinblick auf die Schuldfrage trägt also auch die Film- im Gegensatz zur Romanfigur eine deutlich schwächere individuelle Schuld. Der Film betont somit wesentlich stärker

726 Jansen 2005, S. 23.

727 *Aus einem deutschen Leben* [01:42:12–01:44:48].

728 Vgl. Merle 2003, S. 7–48.

729 Erzählung Langs aus der Ich-Perspektive, Merle 2003, S. 253.

eine Täterfigur, deren Schuld durch ihre Austauschbarkeit auf eine idealtypische Gruppe von Personen übertragen werden kann.

Die Banalität des Bösen und der ‚Führerbefehl‘

Aus einem deutschen Leben erschien im Hinblick auf die Vergangenheitsaufarbeitung in einer Umbruchszeit. Das linke politische Klima der frühen 70er Jahre und die damit verbundene Offenheit in Bezug auf den Umgang mit der Vergangenheit erlebte seit der Mitte der 70er Jahre immer mehr einen Rechtsrutsch, der jene Stimmen wieder lauter in den Vordergrund rückte, die einen Abschluss der NS-Vergangenheit forderten. Medial allerdings war zum Ende der 70er ein rasanter Anstieg von Projekten zu verzeichnen, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzten. Begonnen bei Projekten der Autorenfilmer des Neuen Deutschen Films über auf Adolf Hitler zentrierte Produktionen wie *Hitler – Eine Karriere* (Joachim Fest, Christian Herrendoerfer, BRD 1977, f), gipfelte die Entwicklung im Erscheinen der amerikanischen *Holocaust*-Reihe, die wiederum einen noch stärkeren Boom auslöste.

Aus einem deutschen Leben reiht sich in mehrerlei Hinsicht in den Kontext dieses Umbruchs ein. Kotullas Film trägt sowohl Merkmale des offeneren Umgangs mit der Schuld am Nationalsozialismus der 60er und frühen 70er Jahre, als auch Elemente nachfolgender hitlerzentrierter Entschuldungsmythen. So bedeutet insbesondere die starke Betonung der von Hitler ausgehenden Befehlskette zur Judenvernichtung eine deutliche Parallele zu Projekten wie *Hitler – Eine Karriere*, die den ‚Führer‘ als Zentrum des NS-Machtapparats und als Urheber aller NS-Verbrechen skizzieren. Andererseits unterscheidet sich *Aus einem deutschen Leben* deutlich vom Schuldiskurs der 70er Jahre, indem der Film entgegen der Opferzentriertheit des NS-Bildes der 70er und frühen 80er Jahre – man denke an *Holocaust* – eine ausschließliche Thematisierung einer Täterbiografie anbietet. Diese Täterzentriertheit greift jedoch weniger den späteren Täterdiskursen der 90er Jahre vorweg, sondern stellt vielmehr eine Parallele zu dem Täterbild der frühen 60er Jahre dar, das rund um den Eichmann-Prozess entstanden ist. In vielerlei Hinsicht ähnelt die Darstellung Franz Langs dem von der Prozessbeobachterin Hannah Arendt skizzierten Schreibtischtäter-Bild Adolf Eichmanns. Sowohl der von Arendt skizzierte Eichmann als auch der Lang des Films geben das Täterbild eines ‚normalen‘ Menschen ab, der allerdings einen ungewöhnlich starken Hang zum Gehorsam hat und sich durch seine Ordentlichkeit und Gründlichkeit ‚auszeichnet‘. Insbesondere die im Film genutzte kontrastreiche Darstellung des Makabren – Langs Ruhe vor dem Hintergrund seiner Verbrechen – erinnert an den von Hannah Arendt im Titel ihres Prozessberichts geprägten Begriff der ‚Banalität des Bösen‘.⁷³⁰ Diese ‚Banalität‘ erkennt Arendt bei Eichmann in seinem gesamten Charakter, der für die Prozessbeobachterin alles andere als sadistisch und ‚unnormale‘ war. So betonte Eichmann während des gesamten Prozesses, er sei nur vor seinem Gewissen schuldig, nicht jedoch vor dem Gesetz, das zur Zeit des Deutschen Reiches seine Taten legitimiert habe.⁷³¹ Eichmann berief sich ebenfalls auf die ihm gegebenen Befehle und

bewies seine Befehlshörigkeit indem er nach 1945 von einer gewissen Sinnleere sprach weil er

„nunmehr ein führerloses und schweres Eigenleben zu führen habe, daß ich mir an keiner Stelle irgendwelche Richtlinien geben lassen konnte, daß von keiner Seite Befehle und Weisungen kamen ...“⁷³²

Während die israelische Anklage ständig versucht habe, Eichmanns Abnormität und Sadismus zu beweisen, glaubte Arendt Eichmanns Schilderungen und sah gerade in seiner Normalität und Banalität seine Schuld begründet.⁷³³ Auch Hans Mommsen ist der Meinung, dass Eichmann aus einem gewissen Stolz heraus die Wahrheit sagen wollte, er sich aber überzogenen Darstellungen der Verteidigung angepasst habe, um nicht unglaublich zu erscheinen.⁷³⁴

Arendts Darstellung der Person Adolf Eichmanns gleicht in markanter Weise der filmischen Darstellung Franz Langs in *Aus einem deutschen Leben*. Beide erfüllen das Bild des Schreibtischtäters, der sich aufgrund blinden Gehorsams und einer extremen Befehlshörigkeit schuldig macht und seine letzten vorhandenen Gewissensbisse mit dem Verweis seiner formalen Unschuld aufgrund der Befehlsstrukturen zur Seite schiebt. Einen direkten Bezug des Films auf Arendts 1963 erschienen Bericht herzustellen wäre zwar zu gewagt, jedoch ist die Ähnlichkeit der Täterbilder so markant, dass ein Zusammenhang vielmehr indirekt vermutet werden muss. Sowohl die filmische und literarische Täterbeschreibung des Lagerkommandanten Lang als auch Arendts Skizze Eichmanns entspringen einer gemeinsamen, epochenübergreifenden Interpretation des NS-Verbrechers als Schreibtischtäter, die zwar mit dem Eichmann-Prozess zu Beginn der 60er Jahre ihre größte Popularität erfuhr, aber im Laufe der Nachkriegsjahrzehnte immer wieder einzelnen Täterpersonen zugesprochen wurde. Dass sowohl Merles Roman und Kotullas Film als auch Arendts Prozessbericht ihre Tätercharakterisierung jeweils auf die Berichte der betreffenden Person selbst stützen, zeigt, dass das Bild des gehorsamen Schreibtischtäters immer auch als Folge der Selbstdarstellung der betreffenden Personen gesehen werden muss. Gerade die Tatsache, dass sowohl Film und Roman als auch Arendts Bericht gerade in der ‚Normalität‘ und ‚Banalität‘ ihrer Täter die besondere Schuld derselben erkennen und die Entschuldungsmythen der Täter nicht anerkennen, lässt beide Werke als Teil eines epochenübergreifenden Schuld diskurses erkennen, der insbesondere die Motive der Täter zu erklären versucht. Die Tatsache jedoch, dass im Film deutlich stärker als im Roman die Austauschbarkeit Langs betont wird, ist ein Indiz dafür, dass dieses Bild insbesondere in der Folge des Eichmann-Prozesses eine Ausdifferenzierung und Verstärkung erfahren hat. *Aus einem deutschen Leben* ist folglich nicht nur als filmische Neuauflage von Merles Roman zu verstehen, sondern in Anlehnung an Arendt auch als Teil dieses immer wiederkehrenden Schuld diskurses und -verständnisses zu sehen.

730 Eichmann nach Arendt 1986, S. 59f.

731 Vgl. z.B. Arendt 1986, S. 54.

732 Vgl. Mommsen 1986, S. IV. Mommsen geht davon aus, die Verteidigung hätte die gewachsenen Entscheidungsstrukturen des Judenmords nicht akzeptieren wollen und habe versucht zu beweisen, dass der Holocaust lange in dieser Art geplant worden sei.

730 Arendt 1986.

731 Vgl. Arendt 1986, S. 48–54.

Über seine Tätercharakterisierung hinaus ist *Aus einem deutschen Leben* aber auch, wie bereits angedeutet, im Hinblick auf seine führungsorientierte NS-Systemdarstellung Teil der zum Ende der 70er Jahre beginnenden Hitlerwelle und weist, indem der Film die Herkunft des Vernichtungsbefehls eindeutig auf Hitler zurückführt, die Hauptschuld allein dem Diktator zu. Während die moderne Forschung zu dem Ergebnis kommt, der Völkermord an den Juden sei in einem Wechselspiel zwischen Führungsbefehlen und Eigeninitiative der unteren Behördenebenen entstanden,⁷³⁵ haben insbesondere seit den späten 70er Jahren immer wieder Autoren versucht, den schriftlich nicht festgehaltenen Befehl Adolf Hitlers zur Judenvernichtung zu beweisen.⁷³⁶

Trotz der Tatsache dass Kotullas Film im Hinblick auf die Schuldzuweisung an die Person Hitlers eindeutig als Produkt der späten 70er Jahre zu erkennen ist, entspricht allerdings die Darstellung der Befehlsstrukturen durchaus den Tatsachen. So kann die Szene, in der Himmler Lang unter strengster Geheimhaltung die Judenvernichtung befiehlt, durchaus als ‚realistisch‘ eingeschätzt werden. Mündlich gegebene Befehle im Sinne der Geheimhaltung waren in der Führung um Hitler in Bezug auf den Judenmord durchaus üblich. Peter Longerich zeigt, dass es Hitlers Führungsstil entsprach, keine direkten Anweisungen zu geben und er vielmehr in Bezug auf den Judenmord Himmler dazu ermächtigte, sich auf ihn zu berufen.⁷³⁷ Die Szene zwischen Himmler und Lang entspricht also durchaus der Funktionsweise der NS-Befehlsstrukturen auf höchster Ebene. Aus der Darstellung der Befehlsstruktur im Film eine Parallele zum hitlerzentrierten Geschichtsbild der späten 70er Jahre herzuleiten ist also zwar naheliegend, aber aufgrund seiner historischen Plausibilität nicht unbedingt zwingend.

Letztlich bleibt festzuhalten, dass in *Aus einem deutschen Leben* ständig verschiedene Geschichtsbilder und Schuld Diskurse miteinander vermischt werden. In Bezug auf die NS-Befehlsstruktur mischt der Film, ähnlich wie in der modernen Forschung üblich, den Ansatz einer Hitlerzentriertheit mit dem Aspekt des Funktionalismus unterer Behördenebenen – dargestellt durch den ausführenden Lang. Auch in Bezug auf die Täterdarstellung, die vor allem durch Normalität und Banalität gekennzeichnet und eng mit Arendts Eichmann-Darstellung verbunden ist, vertritt der Film ein Bild der Schuld, das nicht eindeutig einer bestimmten Epoche des Schuld Diskurses zuzuordnen ist. Gerade dadurch, dass der Film verschiedene Aspekte aus den 50er, 60er, 70er und 80er Jahren miteinander vermischt, erscheint er als eine im Hinblick auf die Schuldfrage differenzierte Darstellung.

Auch wenn *Aus einem deutschen Leben* eine für den Spielfilm bis dato einzigartige Skizze eines NS-Täters präsentierte, konzentrierten sich die westdeutschen Rezensionen weniger auf den Aspekt der Täterschuld als vielmehr auf das dramaturgische Erscheinungsbild des Films. Vielfach wurde die Schlichtheit der Bilder im Vergleich zu anderen Produktionen gelobt. So schrieb DER SPIEGEL 1977:

735 Vgl. Pohl 2011, S. 80–85.

736 So z.B. Fleming 1982. Fleming stellt dar, wie ‚Führerbefehl‘ und Vollstreckung der Exekutivorgane zusammenwirkten. Das Buch ist als eine Beweisführung der Schuld Hitlers zu lesen. Aber auch später haben Autoren noch den ungeschriebenen ‚Führerbefehl‘ zu beweisen versucht, z.B. Longerich 2001.

737 Longerich 2001, S. 84 u. 186.

„Der von dem Münchner Regisseur Theodor Kotulla mit Götz George inszenierte Film, dessen KZ-Szenen in Auschwitz aufgenommen wurden, könnte schockierender wirken als all die NS-Horror-Spektakel zuvor. Kotullas ‚Deutsches Leben‘ beginnt 1916, endet 1947 und zeigt die kleinen Anfänge der NSDAP, Kommunistenmorde, Ruhrkampf, Arbeiterelend, SS-Herrschaft. Das Böse und das Grauen haben hier nichts Glamouröses, nichts Nostalgisches.“⁷³⁸

In ähnlicher Weise lobte DIE ZEIT die distanzierte Darstellung, hob jedoch auch hervor, dass die bildliche Kühle zu der Karriere der gezeigten Hauptperson passt:

„Ein kühler Film, der das Grauen auf Distanz hält und ihm so auf die Spur kommt: keine Musik, die Emotionen aufputschen könnte, keine mimischen Kraftakte, die eine Tragödie suggerieren könnten, wo es nur um ein Buchhalterleben geht.“⁷³⁹

Trotz der Konzentration auf ästhetische Elemente in den Rezensionen wurde der Film von den Zeitgenossen durchaus als wichtiger Beitrag zu Vergangenheitsbewältigung verstanden, wie die Rezension Leo Schöneckers in der Zeitschrift FILM-DIENST zeigt:

„Vielleicht mag manchem, ‚realistische‘, oft vordergründig naturalistische Darstellungen vergleichbarer Stoffe gewohnt, das Verfahren Kotullas zu kühl-steril und intellektuell vorkommen, doch beweist die Qualität seiner Arbeit, daß eine vernünftige, maßvolle Abstraktion mehr an Informationsgehalt und Möglichkeiten gründlicher Reflexion vermitteln kann als alle bisherigen Versuche deutscher (und nicht nur deutscher) ‚Vergangenheitsbewältigung‘. Kotullas Film geht einen wichtigen Schritt weiter. Er erinnert an Gegenwart und Zukunft, indem er nicht zuletzt kritisches Vorstellungsvermögen entwickeln hilft.“⁷⁴⁰

Insbesondere die Rezension Leo Schöneckers zeigt auch, dass der Film – wenn er denn mit der Frage der Schuldhaftigkeit in Verbindung gebracht wurde – durchaus durch die Rezensenten in Kotullas Sinne verstanden wurde und die Karikatur des ‚normalen‘ aber höchst pflichtbewussten Täters als positive Leistung des Films verstanden wurde:

„Man merkt dem Film eine außerordentlich sorgfältige und verantwortungsbewusste Vorarbeit an, so daß die oft kleinste Details beobachtende und überzeugend markierende Geschichtsstudie auch als teils konstruierender, teils rekonstruierender Spielfilm ein zweifellos gültiges, ja allgemeintypisches Porträt eines Mannes ergeben hat, der kaum einmal wie ein anormaler Sonderling oder gar als psychopathischer Menschenverächter und Massenmörder wirkt, sondern ‚nur‘ als konsequenter Gefolgsmann erscheint, als uneingeschränkter Befehlsempfänger, dem jedes Empfinden für Alternativen fehlt. Höß-Lang ist sozusagen der Idealtyp eines totalen, Gefühl und Gewissen abtötenden Untertanen, eines im übrigen arbeitstüchtigen, ehrgeizigen, pflichtbewußten Nationalisten, dem in allzu vielen Fällen blinde Autoritätsgläubigkeit der erste und oberste Wert bedeutet.“⁷⁴¹

Auch wenn Schönecker hier sehr treffend die Besonderheit der Täterdarstellung in der Aussage des Films erkennt, sieht er jedoch nicht die Gefahr, die eine Reduzierung von Täterpersonen auf ihre Befehlshörigkeit mit sich bringt: Die Tatsache, dass mit dem Verweis auf die Schuld der Führung Langs individuelle Schuld geschmälert wird, bleibt unerwähnt. Die Rezension zeigt somit wiederum, dass auch in der Filmkritik *Aus einem deutschen Leben* als Teil des epochenübergreifenden Schreibtischtäter-Diskurses gesehen wurde, was in Bezug auf die filmische Darstellung jedoch als ästhetische Neuheit er-

738 Rezension DER SPIEGEL 1977.

739 Rezension Blumenberg, DIE ZEIT, 1977.

740 Rezension Schönecker, FILM-DIENST, 1977.

741 Rezension Schönecker, FILM-DIENST, 1977.

schien. Bedenkt man, dass *Aus einem deutschen Leben* mit seiner chronologisch, steril-makabren Erzählstruktur und Ästhetik weder dem bewusst verwirrenden Stil des frühen Neuen Deutschen Film noch den mystischen Darstellungen der Hitlerfilmwelle der 70er und 80er Jahre entspricht, erscheint die Wahrnehmung einer ästhetischen Eigenständigkeit durch die Rezensenten durchaus plausibel. Gerade dieses ästhetisch ‚Neue‘ zeigt, dass der Film durchaus als im Spielfilmkonvolut eigenständige Produktion zu sehen ist, deren Darstellungsmuster sowohl im Hinblick auf den Täter als auch auf das NS-System, eine Besonderheit darstellen, in Bezug auf nichtfilmische Medien jedoch einem epochenübergreifenden Schulddiskurs folgen.

5.5 Zwei Entwicklungsstränge

Der westdeutsche Spielfilm erfuhr seit der ersten Hälfte der 60er Jahre mit der Entstehung des Neuen Deutschen Films eine Aufspaltung. Während der traditionelle kommerzielle Film immer weiter an Bedeutung verlor, entfernte sich der immer präsentere Neue Deutsche Film sehr deutlich von den Darstellungsmustern früherer Filme. Der Neue Deutsche Film griff die allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen und Geschichtsbilder auf. Ging es zuvor noch hauptsächlich darum, die gesamte Gesellschaft sowohl im öffentlichen Verständnis der jüngeren Vergangenheit als auch im Film von jeder Kollektivschuld freizusprechen, kritisierten jüngere Generationen ab der Mitte der 60er Jahre immer häufiger die mangelnde Aufarbeitung des Nationalsozialismus, was sich ebenso im Neuen Deutschen Film niederschlug. In den Filmen wie *Abschied von gestern* war der Nationalsozialismus jedoch nur hintergründig präsent. Dabei fand der in den Filmen bis in die frühen 60er Jahre hinein noch so dominante Täter-Opfer-Gegensatz sein deutliches Ende. So präsentiert *Abschied von gestern* zwar auch ein ‚Opfer‘, jedoch ist Anita G. weniger das Opfer eines nationalsozialistischen Täters sondern hat vielmehr unter den Nachwirkungen des Nationalsozialismus innerhalb der Bundesrepublik zu leiden. Thema des Films ist nicht die Schuld am Nationalsozialismus, sondern die für die mittleren und späten 60er Jahre typische Kritik an der mangelnden Aufarbeitung der NS-Zeit, wobei das Thema in der Handlung des Films nur hintergründig mitschwingt. Die vordergründige Identitätssuche der Anita G. ist aber symptomatisch für den frühen Neuen Deutschen Film. Filme wie *Zwei unter Millionen* (Victor Vicas, BRD 1961, sw), *Das Brot der frühen Jahre* (Herbert Vesely, BRD 1961, sw) und *Schonzeit für Füchse* (Peter Schamoni, BRD 1966, sw) thematisieren alle in irgendeiner Weise die Suche jüngerer Menschen nach einer eigenen Identität abseits der alten Entwürfe der Eltern.⁷⁴² Insbesondere an den beiden frühen Produktionen des Neuen Deutschen Films wird außerdem deutlich, dass der Wandel zwischen dem traditionellen und dem neuen Film fließend geschah. Das Jahr 1965 kann deshalb insbesondere für den westdeutschen Film nicht als Zäsur sondern vielmehr als grober Marker einer längeren Übergangszeit fungieren.

Während also die frühen Werke des Neuen Deutschen Films das Thema Nationalsozialismus entweder ganz ausklammerten oder im Rahmen der Identitätsfrage nur hintergründig streiften, griffen Filme des späteren Neuen Deutschen Films ab der Mitte der 70er Jahre die deutsche NS-Vergangenheit umso häufiger auf. Norbert Grob fasst die Filme dieser Spätphase unter dem Stichwort „Deutschlandbilder“ zusammen, weil sie allesamt die Frage nach dem Zustand des Landes und dabei mehr oder weniger sein Verhältnis zu seiner Vergangenheit in Frage stellen. So bedeutete *Hungerjahre* (Jutta Brückner, BRD 1980, sw) eine von der Vergangenheit geprägte Diagnose der Gegenwart und auch *Deutschland im Herbst* (Kluge, Schlöndorff, Fassbinder u. acht weitere, BRD 1978, sw/f) spiegelt neben seiner tagespolitischen Dimension den Streit um die Vergangenheit.⁷⁴³ Symptomatisch für die Produktionen dieser Zeit zum Thema Nationalsozialismus ist *Die Ehe der Maria Braun*, der das Portrait einer Frau bietet, die angefangen zu Kriegzeiten bis weit in die Nachkriegszeit hinein ihren gesellschaftlichen Aufschwung als Frau in einer Männerwelt selbst in die Hand nimmt und dabei sehr erfolgreich ist. Die NS-Vergangenheit ist in diesem Film zwar ständig präsent, jedoch spielt die Frage nach Schuld und Unschuld keine Rolle. Ähnlich funktioniert *Die Blechtrommel*, der zwar ein klares Statement gegen den Nationalsozialismus enthält – besonders zu erwähnen ist eine Szene, in der der kleine Oskar mit seiner Trommel eine SA-Veranstaltung durcheinanderbringt –, jedoch ansonsten das Thema Schuld eher umschifft und sich auf die biografische Erzählung konzentriert.

Aus einem deutschen Leben war 1977 der erste Spielfilm seit den frühen 60er Jahren aus dem explizit ein Statement zur Frage der Schuld konkreter Täter abzulesen ist. Mehr noch: In *Aus einem deutschen Leben* ist die Schuldfrage das Hauptthema, denn die Frage, inwiefern KZ-Kommandant Lang vor dem Hintergrund der ihm gegebenen Befehle verantwortlich für sein Tun ist, bestimmt die Handlung vom Anfang bis zum Ende. Der Film hat keine Gemeinsamkeit mit den westdeutschen Filmen vor etwa 1965, denn ähnlich wie in den wenigen relevanten Vertretern des Neuen Deutschen Films spielt der klassische Täter-Opfer-Gegensatz keine Rolle, denn Opfer kommen nahezu nicht vor, während der Film ein fast ausschließliches Portrait eines Täters präsentiert und dessen Gesinnung und Handeln mithilfe biografischer Ansätze zu erklären sucht. Trotzdem wird im Film kein eindeutiges Urteil zulasten Langs gefällt, denn es entsteht über die Schuldhaftigkeit des Täters Lang ein zwiespältiges und makabres Bild, indem sein verbrecherisches Handeln immer wieder mithilfe biografischer Elemente relativiert wird. Die daraus entstehende Zweideutigkeit unterscheidet jedoch *Aus einem deutschen Leben* wieder deutlich von den früheren stereotypen Darstellungen und rückt den Film in die Nähe des vieldeutigen Neuen Deutschen Films, dessen unkonventionelle Erzählweise er jedoch nicht teilt. Der Film ist letztlich sowohl im Hinblick auf die Schuld als auch auf die Erzählstruktur als eigenständige Produktion im westdeutschen Film zu sehen, die sich zwischen den Genres bewegt.

742 Vgl. zur Identitätssuche im Neuen Deutschen Film Grob 2012, S. 45f. Grob weist auch auf die Identitätssuche weiblicher Regisseurinnen wie Ula Stöckl und Helma Sanders-Brahm hin, die in ihren Filmen die Grenzen männlichen Verhaltens durchstoßen.

743 Vgl. Grob 2012, S. 43f. Thomas Elsaesser weist außerdem auf ein Statement Jean Baudrillards hin, der die Rückkehr des Kinos zur Geschichte nicht als Wendung begreift, mit der Vergangenheit zurecht zu kommen, sondern darin vielmehr eine „Fetischisierung“ des Traumas der Gegenwart – also des Traumas der NS-Verarbeitung – sah. Vgl. Elsaesser 1994, S. 340f.

Ähnlich stark wie *Aus einem deutschen Leben* konzentrieren sich nur die beiden Dokumentationen *Hitler – Eine Karriere* und *Hitler, ein Film aus Deutschland* (Hans-Jürgen Syberberg, BRD 1977, f) ausschließlich auf die Täterseite, indem sie ein – künstlerisch allerdings sehr unterschiedliches – Portrait Adolf Hitlers präsentieren und dessen Werdegang ebenfalls zu erklären versuchen.⁷⁴⁴ Beide Filme kommen aber zu einem völlig anderen Ergebnis: Während *Aus einem deutschen Leben* als Schuldbeziehung jedes potenziellen Individuums gesehen werden kann, funktionieren die beiden Dokumentationen genau umgekehrt, indem sie dem Diktator allein die Hauptschuld zuweisen und somit einen Entschuldigungsmythos der restlichen Bevölkerung reproduzieren.

Während die bisher genannten Filme sich deutlich von den Darstellungsmustern der Filme vor ca. 1965 unterscheiden – insbesondere indem sie den Täter-Opfer-Gegensatz auflösen –, existierten jedoch auch in der Zeit zwischen der ersten Hälfte der 60er Jahre und 1982 Filme, welche die alten Darstellungen weiterführten. *Zeugin aus der Hölle* etwa gleicht in Bezug auf den dargestellten Täter-Opfer-Gegensatz Produktionen wie *Canaris*. Zwar bietet der Film ein bis dahin einzigartiges Portrait einer unter der Vergangenheit leidenden Jüdin und vergibt damit die Rolle der Unschuldigen im Gegensatz zu früheren Filmen an ein Opfer der NS-Verbrechen, jedoch wird diesem Opfer ein Einzeltäter als Schuldiger gegenübergestellt um dessen Verurteilung sich die anderen Protagonisten des Films bemühen. Statt einer echten Auseinandersetzung mit der Täterschuld benennt der Film nur schemenhaft die Taten des Angeklagten und ertränkt die Gerechtigkeitssuche in, dem Kriminalfilm entlehnten, spannungsgeladenen Elementen, die den Film als kommerzielle und rückwärtsgewandte Produktion entlarven. Auch *Steiner, das Eiserne Kreuz* (Sam Peckinpah, BRD/USA 1977, f) stellt im Kontext der späten 70er Jahre eine bemerkenswerte Ausnahme dar. Dieser reine Kriegsfilm, der an der Front in der Sowjetunion spielt, kennt weder Opfer noch Täter, sondern präsentiert nach dem Vorbild des amerikanischen Vietnamfilms die Soldaten als harte und unpolitische Männer im grausamen Kriegsalltag. In vielerlei Hinsicht bestehen hier Parallelen zum westdeutschen Kriegs- und Militärfilm der 50er Jahre, denn die Handlung ist geprägt von dem ständigen Gegensatz zwischen einfachen Soldaten und einem als ‚preußisch‘ charakterisierten Offizier und bietet somit eine Art Täter-Opfer-Gegensatz innerhalb der Wehrmacht – in etwa zu vergleichen mit der *08/15*-Trilogie. Ähnlich wie bei den Produktionen der 50er Jahre wird durch die Betonung der unpolitischen Haltung der Soldaten der Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘ tradiert. Während jedoch im Spielfilm der 50er Jahre das Preußentum noch als positiver Gegenspieler des Nationalsozialismus galt – man denke an *Canaris* – gilt hier der preußische Offizier Stransky als fanatisch und verblendet. Trotz seiner Parallelen zu früheren westdeutschen Kriegsfilmproduktionen verschiebt *Steiner, das Eiserne Kreuz* die Schuldfrage damit zu Ungunsten traditioneller Offizierskader.

744 *Hitler, ein Film aus Deutschland* bricht strikt mit dem Realismus des Erzählkinos und erzählt in einer Collage aus surrealen Fragmenten den Werdegang des Diktators. Siehe Grob, Prinzler, Rentschler 2012, S. 221–231. *Hitler – Eine Karriere* wurde vor allem aus linken Kreisen hart für sein hitlerzentriertes Bild kritisiert, das häufig aus einer bürgerlichen Perspektive heraus den Werdegang Hitlers schildert. Vgl. z.B. Berlin 1978. Hannes Heer bemerkt, der Film transportiere die „Vorstellung von Geschichte als schicksalhaftes Wirken ‚machtvoller Tendenzen‘ statt als Ergebnis konkreter gesellschaftlicher Prozesse“, Heer 2005a, S. 34.

Zusammengefasst ging der westdeutsche Film nach etwa 1965 in Bezug auf den Nationalsozialismus zwei Wege. Einerseits entstand der Neue Deutsche Film, dessen Produktionen den Nationalsozialismus größtenteils ausblendeten bzw. das Thema Schuld teilweise nur kryptisch behandelten, später jedoch die NS-Zeit häufig als Hintergrundfolie nutzten. Andererseits bestanden im immer unbedeutender werdenden kommerziellen Film alte Muster des Films der 50er und frühen 60er Jahre weiter, die sich insbesondere im Fortleben des Täter-Opfer-Gegensatzes äußern. In den Produktionen zwischen etwa 1965 und 1980/1 stand somit nicht immer die Schuldfrage im Vordergrund. Die Vertreter des Neuen Deutschen Films – auch die der späten 70er und frühen 80er Jahre – umschiffen das Thema der Schuld und Unschuld meist. Eine Produktion wie *Aus einem deutschem Leben* als deutlicher ‚Schuldfilm‘ steht dabei außerhalb dieser Entwicklung und ist als Ausnahme in diesen eineinhalb Jahrzehnten zu sehen.

Schulddiskurs und Bildästhetik – Ein diffuses Bild

Der westdeutsche Schulddiskurs ab Beginn der 60er Jahre bis in die späten 70er Jahre hinein war insbesondere durch die mit dem Eichmann-Prozess und dem Auschwitz-Prozess angestoßene Zentrierung auf Einzeltäter, durch die im Rahmen des Generationenwandels steigende Frage nach der Verantwortung der Elterngeneration und durch eine fortlaufend steigende Bedeutung der jüdischen Opferrolle geprägt, deren vorläufiger Höhepunkt die Fernsehserie *Holocaust* darstellte. Die steigende Bedeutung der Frage nach Opfern und Tätern ist auch in den Filmen dieser Zeit zu beobachten, allerdings werden Opfer und Täter nicht wie in den Filmen vor 1965 in einen Gegensatz gesetzt, vielmehr konzentrieren sich die Filme auf eine der beiden Gruppen.

Abschied von gestern ist eindeutig Teil dieser Entwicklung der 60er Jahre. Er ist durch seinen Regisseur Alexander Kluge Ausdruck des Generationenwandels und präsentiert den frühen Kern der Jugendbewegung der 60er Jahre – die Frage nach der Verdrängung der Vergangenheit in der Gegenwart – und zielt damit in die gleiche Richtung wie der von Alexander und Margarete Mitscherlich geprägte Begriff der „Unfähigkeit zu trauern“. In Bezug auf den Schulddiskurs ist Kluges Film hochaktuell, weil er sich in Einklang mit dem Wandel dieses Diskurses befindet. Allerdings ist die Aussage in Bezug auf die Schuld in diesem Film eher nebensächlich. Hauptsächlich ist der Film nicht Teil des Schulddiskurses, sondern bezieht vielmehr Position über den Schulddiskurs, weil in ihm die mangelhafte Vergangenheitsbewältigung in der Bundesrepublik kritisiert wird.

Eine wirkliche Aussage in Bezug auf die Schuldfrage trifft *Zeugin aus der Hölle*. Der zeitgleich entstandene Film, als Teil des traditionell kommerziellen Films, versucht zwar ebenfalls mit dem Frankfurter Auschwitz-Prozess ein hochaktuelles Thema aufzugreifen und präsentiert eine im Sinne der 60er Jahre ‚moderne‘ Darstellung eines Opfers und damit eine zum Film der 50er Jahre abweichende Variante einer ‚Unschuldigen‘, jedoch ist der Film künstlerisch und dramaturgisch eher dem Film der 50er Jahre verhaftet und transportiert auch im Hinblick auf den Einzeltäter ein Schuldverständnis des vorangegangenen Jahrzehnts. Der Film ist also trotz der Neuerungen noch im Schulddiskurs der 50er Jahre verhaftet und unterscheidet sich deutlich von Kluges *Abschied von gestern*.

Auch *Aus einem deutschen Leben* ist in Bezug auf den Schulddiskurs diffus zu sehen. Einerseits präsentiert er mit seinem ‚Schreibtischtäter‘ eine zeitlose Täterperspektive, deren wichtigste Repräsentation jedoch in den frühen 60er Jahren bei Hannah Arendt zu finden ist, andererseits erinnert der Film auch in der Darstellung der auf die NS-Parteiführung zentrierten Befehlsstruktur an die Hitler-Filme der späten 70er Jahre. Der Film ist also nur teilweise im Schulddiskurs der späten 70er Jahre, der von einer Konkurrenz zwischen konservativen und linken Ansichten die NS-Vergangenheit geprägt war, verhaftet und vereint verschiedene Elemente aus unterschiedlichen Sichtweisen auf die Schuldfrage. Mit seiner Vermischung unterschiedlicher Geschichtsbilder präsentiert der Film ein Konglomerat vieler Schulddiskurse der gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte und findet gleichzeitig eine eigene, auf einen Täter zentrierte Darstellungsweise.

Während sich die westdeutschen Filme vor etwa 1965 noch sehr stark am öffentlichen Schulddiskurs orientiert hatten, etablierten sich in den Filmen danach immer stärker alternative Darstellungen, die den Schulddiskurs variierten und zum Teil – wie bei *Aus einem deutschen Leben* – auch die Schuldvorstellungen mehrerer Zeiten miteinander kombinierten. Filme die vollständig den zeitgenössischen Schuldvorstellungen widersprachen, existierten in der Bundesrepublik trotz der zahlreichen filmischen Variationen nahezu nicht.

Ebenso wie im Hinblick auf den Schulddiskurs variieren die hier analysierten Filme der Jahre 1966–1982 sehr stark in ihren Darstellungsmustern. Eine Tradierung oder Entwicklung von Film zu Film abzulesen wäre hier nicht zielführend. Auch wenn natürlich innerhalb des Neuen Deutschen Films bestimmte bildästhetische Elemente immer wieder vorkommen, sind die Darstellungen im Hinblick auf den Nationalsozialismus und insbesondere auf die Schuldfrage zu unterschiedlich, um daraus Elemente eines gemeinsamen Genres ablesen zu können. Ist eine Anlehnung an frühere Filme vorhanden, bezieht sich dies meist bildästhetisch auf Elemente ganz anderer Genres – die Parallele von *Abschied von gestern* zur Nouvelle Vague und von *Zeugin aus der Hölle* zum Kriminalfilm und Film der 50er Jahre wurde bereits in den Filmanalysen angesprochen. Auch hier ist wiederum *Aus einem deutschen Leben* besonders hervorzuheben, da dieser Film sich auch bildästhetisch von verschiedensten Vorbildern bedient, dabei aber keine zwingenden Parallelen erkennen lässt. So werden Elemente des Realismus mithilfe der demonstrativen Betonung des Makabren relativiert und Ähnlichkeiten zum chronologischen Erzählstil des westdeutschen Historienfilms vor etwa 1965 erscheinen vor dem Hintergrund der großen Zeitsprünge innerhalb der Erzählung unbedeutend. *Aus einem deutschen Leben* ist also auch im Sinne der Bildtradierung als Besonderheit anzusehen.

5.6 Gemeinsamkeiten und Unterschiede – Bundesrepublik und DDR im Vergleich

Auch wenn sich die Filme in DDR und Bundesrepublik nach etwa 1965 sehr deutlich in ihren Themen unterscheiden sind doch zunächst einige Gemeinsamkeiten in Ost und West festzustellen. Sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR bestimmte ein radikaler Bruch die Filmbranche. In der Bundesrepublik starb der ‚alte‘ Film an dem steigenden Einfluss des Fernsehens und ermöglichte es neuen Filmmachern, ihre alternativen Film-

konzepte umzusetzen. In der DDR wurde der DEFA-Film nach dem 11. Plenum deutlich unpolitischer, wodurch das klassische antifaschistische Genre an Bedeutung verlor. Die Filme beider Staaten wendeten sich zum großen Teil vom Nationalsozialismus als Thema ab. Im Vergleich zu den Jahrzehnten vorher waren Filme über den Nationalsozialismus eher eine Ausnahme. Weder war in der DDR eine kontinuierliche Fortführung des antifaschistischen Genres festzustellen noch bestand das Schema des Wehrmachtsfilms in der Bundesrepublik weiter. Auch dort verlor mit dem Siegeszug des Fernsehens der ‚alte‘ Film an Bedeutung und bot dem Neuen Deutschen Film Entfaltungsraum. In den seltenen Fällen, in denen die NS-Vergangenheit noch eine Rolle spielte, wurde die Darstellung in den Filmen beider Staaten zunehmend individueller und typische Darstellungsmuster wie der vorher oft wiederholte Täter-Opfer-Gegensatz oder die Zentrierung auf die Deutschen als Helden, Opfer und Einzeltäter lösten sich immer mehr auf. Filme der späten 60er und 70er Jahre aus Ost oder West rückten – mit Ausnahmen wie in *Zeugin aus der Hölle* – tendenziell eher eine der beiden Seiten, Opfer oder Täter, in den Vordergrund. Die wenigen vorhandenen Filme über den Nationalsozialismus unterschieden sich deutlich von den vorangegangenen stereotypen Darstellungen. Im Westen klammerten die Filme des Neuen Deutschen Films die NS-Vergangenheit selbst aus und kritisierten eher das Verschweigen derselben durch die älteren Generationen, während wenige kommerzielle Ausnahmen wie *Zeugin aus der Hölle* eher die neue Opferzentriertheit mit traditionellen Darstellungsmustern wie dem Opfer-Täter-Gegensatz kombinierten. Ein Film wie *Aus einem deutschen Leben*, der die Täterschuld in Frage stellt, ist dabei eher als Besonderheit zu betrachten. Diesem Film ähneln jedoch die DDR-Filme *Ich war neunzehn* und *Der Aufenthalt*, die ebenfalls hauptsächlich die Täterschuld thematisieren, wobei diese anders als in *Aus einem deutschen Leben* eher als ein Problem breiterer Bevölkerungsschichten hinterfragt wird. *Jakob der Lügner* hingegen nimmt als Opferportrait ähnlich wie *Zeugin aus der Hölle* eher die ‚Unschuldigen‘ der NS-Zeit in den Fokus. Den Filmen in Bundesrepublik und DDR ist also gemein, dass sie in Bezug auf die Schuldfrage im Gegensatz zu dem Filmen vor etwa 1965 andere Personengruppen einbeziehen, die Position des Täters auf breitere Gesellschaftsschichten projizieren und die Opferrolle nicht mehr nur der deutschen Bevölkerung oder Kommunisten, sondern jetzt vor allem Juden zuschreiben.

Trotz dieser wichtigen Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Filme aus DDR und Bundesrepublik deutlich in Bezug auf ihre Verankerung im jeweiligen zeitgenössischen Schulddiskurs. Die Filme der Bundesrepublik bilden trotz ihrer Verschiedenheit alle unterschiedliche Aspekte des zeitgenössischen Schulddiskurses ab. So ist *Abschied von gestern* Ausdruck der linken Kritik der jungen Generation an dem Schweigen der Älteren in Bezug auf den Nationalsozialismus, *Zeugin aus der Hölle* spiegelt das seit den frühen 60er Jahren steigende Interesse an den jüdischen Opfern, *Hitler – Eine Karriere* präsentiert Bilder einer konservativen Renaissance zum Ende der 70er Jahre, in der Schuld vor allem der Person Hitlers zugeschrieben wird und *Aus einem deutschen Leben* bietet ein Konglomerat verschiedener bundesrepublikanischer Schulddiskurse aus mehreren Jahrzehnten. Alle Filme in der Bundesrepublik lassen sich zeitgenössischen Vergangenheitsinterpretationen zuordnen und sind Ausdruck öffentlich geäußelter Geschichtsbilder. In der DDR jedoch entfernten sich die Filme über den Nationalsozialismus tendenziell mehr und mehr von dem staatlich verordneten Geschichtsbild, das weiterhin bis zum Zerfall der

DDR die Schuld wenigen Kapitalisten zuwies und den Rest der Bevölkerung und vor allem die Kommunisten von jeglicher Schuld lossagte. So stellen *Ich war neunzehn* und vor allem *Der Aufenthalt* die Schuld der Masse der Deutschen in Frage und *Jakob der Lügner* rückt jüdische Opfer losgelöst von kommunistischem Widerstand in den Vordergrund. Allerdings waren Filme über den Nationalsozialismus in der DDR nach 1965 so selten, dass sie im Kontext der steigenden Bedeutung des Unterhaltungsfilms als Ausnahme betrachtet werden müssen. Die wenigen Exemplare – von denen hier die wichtigsten vorgestellt wurden – erschienen in großem zeitlichen Abstand und sind in ihrer Entstehung allesamt auf die Initiative berühmter und wichtiger Regisseure der DEFA zurückzuführen, die die NS-Vergangenheit wieder zum Kerninhalt ihrer Filme machten. Insbesondere zu Beginn der 80er Jahre konnten sich die DEFA-Filme kurzzeitig vollständig von der Staatsideologie lösen und sogar nahezu unverhüllt kritische Bilder präsentieren. Im Zuge des staatlichen Drucks im Laufe der 80er Jahre löste sich dieses kurze Aufbäumen jedoch wieder auf und der Nationalsozialismus verschwand fast vollständig aus dem Spielfilm der DDR. Auch wenn die filmischen Statements der DDR zum Nationalsozialismus nach etwa 1965 als Ausnahmen zu betrachten sind, bleibt festzuhalten, dass sie sich deutlich vom Staatsantifaschismus lösten und in Bezug auf die Schuldfrage eigene Sichtweisen zeigten.

Trotz der Gemeinsamkeit, sich von den früheren Filmen zu lösen, unterscheiden sich die Filme in Bundesrepublik und DDR nach etwa 1965 also vor allem im Hinblick auf die Art und Weise der Entwicklung. Während in der Bundesrepublik nach dem Bruch die Entwicklung den verschiedenen Richtungen des Schuld diskurses folgt, ist in der DDR eine Entwicklungstendenz der Filme zu immer größerer Eigenständigkeit und Besonderheit festzustellen, auch wenn darin aufgrund der großen zeitlichen Abstände zwischen den Filmen kaum die Entstehung eines Genres gesehen werden kann. Gemeinsam bleibt den Filmen beider Staaten jedoch, dass sie im Gegensatz zu den sehr stereotypen Produktionen vor ca. 1965 mit der filmischen Vergangenheit brachen, eine Alternative boten und im Hinblick auf die Schuld darstellungen Neuerungen aufnahmen. In der Bundesrepublik geschah dies vor allem im Einklang mit dem zeitgenössischen Schuld diskurs während in der DDR die Filme den Schuld diskurs tendenziell eher erweiterten oder ihm sogar entgegenstanden.

6. Bundesrepublik ca. 1981 bis 1989: Entschuldungsrenaissance und Differenzierung

6.1 Filmauswahl

Der Beginn der 80er Jahre war von dem Ende des Neuen Deutschen Films geprägt. Dazu trugen insbesondere der Tod Rainer Werner Fassbinders 1982 und die neue Regierung unter Helmut Kohl bei, die den Neuen Deutschen Film nicht mehr fördern wollte. Infolgedessen wanderten viele Regisseure ins Ausland ab.⁷⁴⁵ Angeregt durch die amerikanische Serie *Holocaust* entstand allerdings bereits seit dem Ende der 70er Jahre eine Vielzahl von Filmen, die den Nationalsozialismus – ebenso wie in *Holocaust* – auch auf der emotional-individualistischen Ebene wieder zu ihrem Hauptthema machten. Selbst einige Filme, die tendenziell eher noch zum Neuen Deutschen Film zu zählen sind, weisen dieses Muster auf und gehören so eher in den Kontext dieser Entwicklung. So erzählt z.B. Ingmar Bergmanns *Das Schlangenei* (BRD/USA 1977, f) – der erste Film, den der Schwede nicht in seinem Heimatland verwirklichte – die Geschichte eines arbeitslosen Zirkusakrobaten während der Hyperinflation 1923 und thematisiert dabei die Entstehung der frühen NS-Bewegung.⁷⁴⁶ Die individuelle Opfersicht stellt *David* (Peter Lilienthal, BRD 1979, f) dar, der die Flucht eines Juden aus Deutschland vor der Vernichtung zeigt. Auch *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, BRD 1979, f) kann noch zum Teil zu den Filmen des Neuen Deutschen Films – weniger jedoch zu den Filmen mit emotional-melodramatischem Stil – gezählt werden, auch wenn der Film viele Elemente des klassischen Erzählkinos aufweist. Mit der Figur des Oskar, der mit der Trommel SA-Aufmärsche stört, bezieht der Film zwar deutlich, aber doch nur am Rande Position gegen den Nationalsozialismus. Die genannten Filme sind Teil des zwischen 1977 und 1981 verlaufenden Übergangs zwischen dem Neuen Deutschen Film und dem kommerziellen Film der 80er Jahre. Auch wenn sie bereits Merkmale des durch *Holocaust* angeregten melodramatischen Erzählstils enthalten, sind sie doch eigentlich eher Teil der Phase von der Mitte der 60er Jahre bis zum Ende der 70er Jahre. Eine wirkliche Erneuerung der Filmlandschaft ist erst zu Beginn der 80er Jahre zu beobachten.

Das Ende Neuen Deutschen Films ging mit einem Wiederaufstieg des kommerziellen Films einher, der zu Beginn der 80er gleich eine bedeutende Großproduktion hervorbrachte. *Das Boot* (Wolfgang Petersen, BRD 1981, f) war für deutsche Verhältnisse weit überdurchschnittlich teuer und auch international erfolgreich und erzählte die Geschichte einer Feindfahrt eines deutschen U-Bootes, dessen Besatzung ganz im Stil des Kriegsfilms der 50er Jahre im Sinne männlicher Helden und deutscher Kriegsoffer dargestellt wurde. Ähnlich ist auch *Die Weiße Rose* (Michael Verhoeven, BRD 1982, f) einzuordnen, der

⁷⁴⁵ Vgl. Kaes 1998, S. 579. Insbesondere der CSU-Innenminister Zimmermann galt als Gegner des Neuen Deutschen Films und vertrat die Meinung, der Steuerzahler habe ein Recht auf Unterhaltungskino, vgl. Rentschler 2004, S. 284.

⁷⁴⁶ Einen Überblick über die Filme seit den späten 70er Jahren und das sich auffächernde Themenspektrum bietet Kramer 2009, S. 295.

ebenso wieder die Opfer- und Heldendarstellungen der 50er Jahre reproduzierte, indem die Widerstandsrolle der Deutschen besonders betont wurde.

Abseits dieser kommerziellen Produktionen entstand eine Vielzahl von unbekannten Filmen, die das Thema Nationalsozialismus weit auffächerten und zahlreiche alternative Darstellungen und Schwerpunkte fanden. So präsentierte z.B. *Der Prozeß* (Eberhard Fechner, BRD 1984, f/sw) in einem Konvolut aus Interviews, Fotos und Dokumentaraufnahmen eine versuchte Gesamtdarstellung des Majdanek-Prozesses und *Hiobs Revolte* (Imre Gyöngyösy, Barna Kabay, U/BRD 1982, f), in dem ein jüdisches Paar 1943 einen christlichen Waisenjungen adoptiert, thematisierte religiösen passiven Widerstand. Besonders zu erwähnen ist auch *Georg Elser – Einer aus Deutschland* (Klaus Maria Brandauer, BRD 1989, f), in dem wiederum der Widerstand eines Deutschen thematisiert wurde, dessen Handeln allerdings ausdrücklich als Einzelfall dargestellt wird. Der melodramatische Ansatz aus *Holocaust* wurde vor allem auch in amerikanischen Filmen aufgegriffen. So handelte *Reise ohne Wiederkehr* (Tay Garnett, USA 1989, f) von einer Liebesgeschichte vor dem Hintergrund der Euthanasie und brachte somit die Verbrechen des Nationalsozialismus auf eine emotionale Ebene.

Eine repräsentative Auswahl für die 80er Jahre zu treffen, ist gerade im Hinblick auf die Unterschiedlichkeit der Filme schwierig, denn zwangsläufig müssen hier bestimmte Darstellungen außer Acht gelassen werden. Exemplarisch für den wiederaufkommenden kommerziellen Film soll *Die Weiße Rose* analysiert werden. Verhoevens Film bietet eine bezeichnende Renaissance alter westdeutscher Widerstandsdarstellungen und zeichnet zudem ein interessantes Bild der deutschen Bevölkerung, die hier parallel zu der Weißen Rose ebenfalls einen widerständlerischen Anstrich erhält. Der Film ist somit typisch für die Filme der 80er Jahre, die klassische Darstellungsmuster der 50er Jahre wieder aufgriffen. Auch wenn *Das Boot* sicherlich der bekanntere Film ist, ist *Die Weiße Rose* gerade darum interessant, weil mit der Darstellung verschiedenster Charaktere eine umfassendere Sicht auf die Schuldfrage bietet als *Das Boot*, in dem ja lediglich die Schiffsbesatzung personifiziert wird. Weil *Das Boot* aber vor allem das deutsche Opferschema der 50er-Jahre-Filme aufgreift, soll im Anschluss an die Analyse noch kurz auf dessen Darstellungsmuster eingegangen werden. Als weitere Ergänzung sollen *Georg Elser – Einer aus Deutschland* und *Das schreckliche Mädchen* (Michael Verhoeven, BRD 1989, sw/f) als Repräsentanten alternativer Darstellungsweisen thematisiert werden. Gerade im Vergleich mit *Die Weiße Rose* bieten beide Filme eine für den westdeutschen Film bis dato sehr ungewöhnliche Darstellungsweise, weil beide ähnlich wie der DEFA-Film *Der Aufenthalt* Schuld am Nationalsozialismus eher als Phänomen der Mehrheit beschreiben und sich so fundamental von den vorangegangenen Filmen unterscheiden. *Georg Elser – Einer aus Deutschland* und *Das schreckliche Mädchen* sind somit Beispiele einer sich in den 80er Jahren insgesamt auffächernden Thematisierung des Nationalsozialismus.

6.2 *Die Weiße Rose* (Michael Verhoeven, BRD 1982, f)

Inhaltsangabe

Sofie Scholl beginnt ihr Studium in München und zieht zu ihrem Bruder Hans, der bereits Student in München ist. Als Sofie herausfindet, dass Hans zusammen mit Freunden Flugblätter gegen die Nationalsozialisten verfasst und verbreitet, versucht sie zunächst Hans von der Gefährlichkeit des Unterfangens zu überzeugen, gerade vor dem Hintergrund, dass ihr Vater gerade von der Gestapo verhaftet worden ist und ihre Familie unter Beobachtung steht. Während die Gruppe – die Weiße Rose – ihr nächstes Flugblatt verbreitet, entscheidet sich Sofie jedoch, ebenfalls am Widerstand teilzunehmen. Auch wenn Hans zunächst dagegen ist, versucht Sofie für den Postversand der Flugblätter eine größere Menge Briefmarken zu kaufen. Durch ihren Erfolg erlangt sie das Vertrauen der Gruppe und nimmt infolgedessen an der Flugblattproduktion teil.

Hans und sein Freund Alexander Schmorell konfrontieren inzwischen Professor Huber, bei dem sie Vorlesungen besuchen und der dort häufig seine antinationalsozialistische Haltung durchscheinen lässt, mit dem Flugblatt, indem sie vorgeben, die Urheber des Flugblatts unterstützen zu wollen. Damit wollen sie Hubers Haltung zum Widerstand erfahren. Dieser zeigt sich zwar nicht grundsätzlich abgeneigt, weist die beiden aber mit dem Hinweis ab, mit solchen Aktionen könne man nichts bewirken.

Die Widerstandstätigkeit endet abrupt als Hans, Alexander und ihre Freunde mit einer Studentenkompanie an die Front nach Russland geschickt werden und Sofie zur Arbeit in einer Munitionsfabrik verpflichtet wird. An der Front werden die Männer Zeuge einer Erschießung von Gefangenen durch die Wehrmacht. Dieses Erlebnis prägt sie so sehr, dass sie, zurück in München, sich noch stärker für den Widerstand engagieren. Hans offenbart jetzt Professor Huber offen, dass sie Urheber der Flugblätter sind. Huber bezeichnet diese Aktionen als sinnlos und warnt Hans vor den Gefahren der Aktionen. Die Weiße Rose erweitert trotz der Warnungen ihre Tätigkeit und nimmt über befreundete Widerstandsgruppen Kontakt zu Personen in der Wehrmachtsführung auf, weil sie bewaffnete Unterstützung erwarten. Als Huber von diesen Kontakten erfährt, erklärt er sich endlich bereit, der Gruppe zu helfen und besorgt für diese Papier zum Druck der Flugblätter.

Nach der gegenüber den Studentinnen diskriminierenden Rede des Gauleiters an der Münchener Universität, den darauffolgenden Studentenausschreitungen und der Niederlage der Wehrmacht in Stalingrad sieht die Weiße Rose den Zeitpunkt gekommen ihre Anstrengungen noch weiter zu verschärfen. In einer riskanten Aktion bringen sie einer befreundeten Gruppe mit dem Zug eine Druckmaschine zur Flugblattproduktion und in München schreiben sie nachts die Wörter „Nieder mit Hitler“ an die Hauswände. Hans und Sofie verteilen außerdem Flugblätter in den leeren Gängen der Universität, dabei werden sie jedoch vom Hausmeister entdeckt und zum Rektor gebracht, der sie der Gestapo übergibt. In den anschließenden Ermittlungen wird auch ihr Freund Christoph Probst gefasst. Hans, Sofie und Christoph werden nach einem Schauprozess durch den Volksgerichtshof zum Tod verurteilt und hingerichtet.

Regisseur und Drehbuchautor Michael Verhoeven arbeitete seit den späten 60er Jahren an der Idee, die Geschichte der Weißen Rose zu verfilmen. Verhoeven und sein Coautor

Mario Krebs recherchierten sehr ausführlich zu der historischen Weißen Rose, denn der Regisseur legte Wert auf größtmögliche historische Authentizität. Für Verhoeven war sein Film jedoch nicht nur historisch bedeutsam, er sah in dem Projekt auch eine Aussage über die Verhältnisse der 80er Jahre, indem er eine Parallele zwischen dem Widerstand der Weißen Rose und der Friedensbewegung des Kalten Kriegs erkannte, die sich beide durch ihre Zivilcourage gegen die Lügen der Großmächte aufgelehnt hätten und mit dem Argument der Wehrkraftersetzung bekämpft worden seien.⁷⁴⁷ Auch in anderen Filmen beschäftigte sich Verhoeven mit dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus, so z.B. in dem bereits erwähnten Film *Das schreckliche Mädchen* oder in *Mutters Courage* (Michael Verhoeven, BRD/GB/Ö 1995, f), in dem eine Jüdin aus Budapest deportiert wird und aufgrund ihres Mutes ihre Freilassung erwirkt. *Die Weiße Rose* erschien 1982 nach fünf Jahren Produktionszeit, die von neun immer wieder umgearbeiteten Drehbuchfassungen und erheblichen Finanzierungsschwierigkeiten geprägt war. So stieg z.B. ein Münchener Produzent kurz vor Drehbeginn aus dem Projekt aus und nur die sofortige Unterstützung des Filmproduzenten Artur Brauner bewahrte das Projekt vor dem Scheitern.⁷⁴⁸ Die Probleme der Produktion und auch die Tatsache, dass zwei Drehbuchfassungen durch das Bundesinnenministerium als nicht förderungswürdig abgewiesen wurden, zeigen, dass selbst in den 80er Jahren das Thema Widerstand im Film noch auf einige Ablehnung stieß.

Helden und Klischeetäter

Die Weiße Rose thematisiert in erster Linie weniger die Frage nach Schuld und Unschuld als vielmehr junge Menschen, die Zivilcourage zeigen, sich vom NS-System abgrenzen und in den Widerstand gehen. Auf indirektem Weg wird somit jedoch wieder zum Thema ‚Schuld‘ Bezug genommen, denn durch ihre Widerstandstätigkeit ‚entschulden‘ sich die Mitglieder der Weißen Rose und grenzen sich klar von den gezeigten Mitläufern des Systems ab. Die einzelnen Personen der Widerstandsgruppe werden mithilfe der Darstellung zu ‚Helden‘, die sich gegen die bestehende Ungerechtigkeit wehren. Dieses ‚Heldentum‘ der Mitglieder der Weißen Rose wird in der Darstellung vor allem mithilfe der Elemente der Dramatik und Spannung erzeugt. In vielen Szenen wird die Weiße Rose bei ihren illegalen Aktionen gezeigt, sei es beim Verteilen der Flugblätter, bei der Beschaffung von Druckmaterial oder beim Anbringen von antifaschistischen Parolen an Hauswänden. Dabei ist für den Zuschauer stets die Anspannung der Situation nachfühlbar. Erzeugt durch spannungsgeladene Musik, versteckte Kameraperspektiven und das vorsichtige Verhalten der Akteure entsteht so eine Atmosphäre ständiger Bedrohung, der die Widerständler ausgesetzt sind. So legt in einer Szene Willi Graf Flugblätter in einer Straßenbahn aus und schaut sich dabei mehrfach um, während die Kamera im Halbdunkel in Portraitperspektive sein ernstes Gesicht einfängt. Dadurch dass am Bildrand durch ein Fenster der Straßenbahn auf der Straße spielende Jungen unscharf zu erkennen sind, entsteht in der Betrachterperspektive ein geschlossener konspirativer Raum, in dem Graf sich aufhält (vgl. Abbildung 45). Darauf folgend wechselt Graf, der sich weiterhin ständig umschaute, das

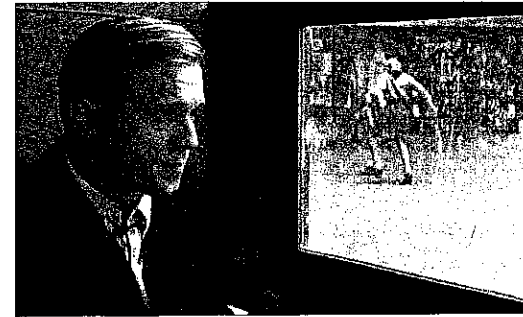


Abbildung 45:
Willi Graf legt Flugblätter in einer Straßenbahn aus – die verschwommene Durchsicht durch das Fenster verstärkt den konspirativen Eindruck (*Die Weiße Rose* [00:28:47]).

Abteil der Straßenbahn und legt weitere Flugblätter aus. Als die Kontrolleurin kommt, steht Graf auf und springt – betont langsam – aus der gerade gemächlich um eine Kurve fahrenden Straßenbahn, deren Türen ohnehin bei der Fahrt offenstehen.⁷⁴⁹

In ähnlicher Weise verläuft eine Szene in der Sofie im Liegenschaftsamt Papier für den Druck der Flugblätter stiehlt. Indem sie sich als Sekretärin ausgibt, dringt sie in den Flur des Amtes ein und nimmt einen großen Stapel Papier aus einem Schrank heraus. Ähnlich wie Willi Graf schaut sie sich häufig um, um zu sehen, ob jemand sie beobachtet. Im Gegensatz zu ihm wirkt Sofie jedoch deutlich nervöser, denn sie lässt zunächst – während Alexander Schmorell sie angespannt beobachtet – einen Stapel Papier fallen. Für die akustische Spannung sorgt in dieser Szene ein regelmäßiges mechanisches Klappern, dessen Quelle nicht eindeutig zuzuordnen ist. Die konspirative Übergabe des Papierstapels geschieht ganz im Stil eines Kriminal- oder Spionagefilms: Alexander geht über die Treppe ein Stockwerk höher und wartet am Paternoster-Aufzug auf Sofie, die darin angefahren kommt. Alexander steigt zu ihr, sie packen das Papier in Alexanders Tasche – dies ist in einer sehr dunklen und hektischen Nahaufnahme kurz zu sehen – und beide steigen unabhängig voneinander wieder aus dem Auszug aus. Beim zweiten Versuch Papier zu stehlen erklingt plötzlich die Sirene des Fliegeralarms, die die Anspannung der Situation noch erhöht.⁷⁵⁰ Insbesondere das ständige Umschauen der Akteure, die Hintergrundgeräusche bzw. die Musik aus dem Off und dunkle Kameraeinstellungen erzeugen in diesen beiden und in vielen anderen ähnlichen Szenen eine Atmosphäre ständiger Bedrohung für die Akteure der Weißen Rose. Noch deutlich konkreter wird die Gefahr in einer Szene sichtbar, in der Alexander beim Kauf von Briefmarken Verdacht bei dem Postbeamten erregt hat und aus dem Postgebäude flieht. Der hinter ihm her stürmende Postbeamte ruft nach der Polizei, die den rennenden Alexander weiter verfolgt. Nur mit Glück kann Alexander in dieser hektischen Szene den Verfolgern entkommen.⁷⁵¹ Auch wenn in diesen Einstellungen nicht die konspirativen Merkmale der anderen Szenen, sondern vielmehr schnelle, dramatische und handlungsreiche Elemente die Spannung erzeugen, ist die Aussage die damit erzeugt wird die gleiche. Hans, Sofie, Alexander, Willi und die anderen sind bei ihren Aktionen einer ständigen Gefahr ausgesetzt, die mit filmischen Mitteln

749 Vgl. *Die Weiße Rose* [00:28:40–00:29:20].

750 Vgl. *Die Weiße Rose* [00:46:00–00:48:49].

751 Vgl. *Die Weiße Rose* [00:30:23–00:31:21].

747 Vgl. Verhoeven 1982, S. 190, 203f. u. 210f.; Rezension D.F. 1983.

748 Vgl. Kannapin 2006, S. 364.

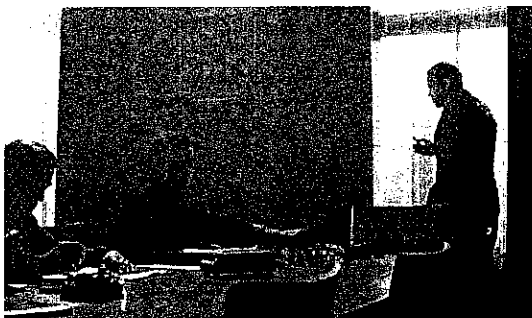


Abbildung 46:
Kriminalfilmatmosphäre: Die
Gestapoermittler beraten über
das Vorgehen gegen die Urheber
der Flugblätter (*Die Weiße Rose*
[00:40:43]).

dramatisch inszeniert wird. Diese Gefahr erhöht gleichzeitig in der filmischen Aussage die Leistung, die hinter dem Widerstand der Weißen Rose steht. Gerade die Tatsache, dass sich die Akteure der ständig präsenten Gefahr aussetzen, hebt die Aktionen der Weißen Rose in besonderer Weise hervor und betont den Mut der Akteure. Insbesondere diese spannungsgeladenen Szenen manifestieren das ‚Heldentum‘ der Gruppe innerhalb des Films. Indem ihre Leistung angesichts der Gefahr besonders hervorhebenswert wird, manifestiert sich im Film die besondere Qualität des Widerstands, der somit nicht bloß als wirkungslose Jugendrebellion, sondern als ernstzunehmender Widerstand erscheint.

Auch wenn die Mitglieder der Weißen Rose während ihrer Aktionen in ständiger bildlich inszenierter Gefahr schweben, heißt dies jedoch nicht, dass diese ‚Gefahr‘ konkret personifiziert wäre. Im Gegenteil: Täter und Schuldige, in diesem Fall die Widersacher der Weißen Rose, werden kaum näher beleuchtet. Wenn sie in Erscheinung treten, bekommen sie keine genauer charakterisierte Identität, vielmehr erscheinen sie klischeehaft entweder opportunistisch, unkonkret bedrohlich oder dumm und lächerlich. Zunächst existieren mehrere kurze Einstellungen, die nicht näher personifizierte Gestapo-Leute zeigen, die in einem durch Zigarettenrauch verqualmten Raum um einen Tisch sitzen und über das Fortschreiten der Ermittlungen um die Urheber der Flugblätter beraten. Es existieren über den Film verteilt gleich fünf solcher Szenen, die eine ähnliche Konstellation zeigen. Sie bewirken allerdings kaum eine konkretere Erläuterung und Identifizierung der ‚Nationalsozialisten‘ gegen die sich der Widerstand der Weißen Rose richtet, sondern erfüllen im Film vielmehr eine den Spannungsbogen aufrechterhaltende Funktion. Die Bedrohung der Weißen Rose bleibt durch die ständige Wiedereinblendung der Gestapo präsent, was wiederum die Spannung fördert. Dass diese Abschnitte vor allem Spannungsfunktionen erfüllen, zeigt der konkrete bildliche Aufbau dieser Einstellungen, der sehr stark an das Genre des Kriminalfilms erinnert. Das halbnackte Bild der rauchenden Agenten, die in dunklen Lederstühlen an einem Tisch vor ihren Unterlagen sitzen und eine Lagebesprechung abhalten (vgl. Abbildung 46), bedient eher das Klischee des Detektiv- oder Spionagefilms als das eines Historiendramas.

Ebenso unkonkret bleiben die weiteren gezeigten Nationalsozialisten. So wirken sowohl der Gauleiter, der bei seiner Rede an der Universität die Studentinnen dazu auffordert ihre Pflicht als Mutter zu erfüllen, als auch der Richter des Volksgerichtshofs in ihrer Rede und Darstellung als abstoßend und gänzlich unsympathisch, trotzdem werden sie nicht näher charakterisiert und mit Ausnahme kurzer Ansichten auch nicht oder nur un-



Abbildung 47:
Das Gesicht des Richters am
Volksgerichtshof bleibt im Dun-
keln (*Die Weiße Rose* [01:54:24]).

deutlich gezeigt. Insbesondere der Richter ist, während er mit ernervender Stimme seine Anschuldigungen vorträgt, zunächst nur bis zur Nasenspitze zu sehen, später bleibt sein Gesicht im Halbdunkel, während seine Robe vom Licht erleuchtet wird (vgl. Abbildung 47).⁷⁵² Die ‚Täter‘ des Films, bzw. die Gegenspieler der Weißen Rose werden also bewusst nur undeutlich, kurz und unpersönlich gezeigt. Ihre Darstellung entspricht verschiedenen Klischeebildern über ‚Nazis‘ – die Gestapo-Ermittler bedienen das Klischee des bedrohlichen ‚Schlapphuträgers‘ aus dem Hinterzimmer, der Gauleiter gibt den überzeugt völkischen Nationalsozialisten, der Richter ist aufgrund seiner geifernden Rede Sinnbild der NS-Propaganda und auch der Hausmeister, der Hans und Sofie festnimmt, bedient das Klischee des Opportunisten, der nach eigenen Angaben nur seine „Pflicht getan“⁷⁵³ hat. In Bezug auf die ausführenden Kräfte des Regimes geht die Darstellung sogar noch einen Schritt weiter, denn die Polizisten, die Alexander Schmorell verfolgen, werden mit filmischen Mitteln regelrecht lächerlich gemacht. Zunächst verfolgen sie zwar sehr energisch und dynamisch den jungen Widerständler, jedoch bleiben beide gemeinsam in einem Pferdestall in einer kleinen Klappe stecken, durch die Alexander zuvor hindurchgeklettert ist. Lediglich ihre zappelnden Beine sind noch zu sehen während die Einstellung akustisch von ihren hektischen Stimmen „Ich häng ...“ und „Aui“ untermalt wird (vgl. Abbildung 48). Darüber hinaus setzt für einen kurzen Moment eine volkstümliche Kirmesmusik mit Drehorgel und Tuba ein, welche die Einstellung humoristisch untermalt.⁷⁵⁴ Mithilfe dieser komödiantischen Elemente wird die Spannung der Szene aufgelöst und das Bild der Polizisten wandelt sich in kürzester Zeit vom bedrohlichen Häscher zum ‚dummen‘ und unfähigen Schergen, der den Protagonisten nicht gewachsen ist. Diese klischeehaft-negative Darstellung der Gegenspieler der Weißen Rose erweitert zwar das Spektrum der verschiedenen im Film gezeigten ‚Nazi‘-Typen, jedoch ist ihre Wirkung in Bezug auf die filmische Aussage zu den Tätern die gleiche: die ‚Täter‘ des Films werden nicht personifiziert sondern bilden lediglich verschiedene idealtypische Klischees – narratologische Typen – des Nationalsozialisten ab.

Im Gegensatz dazu erfahren die Protagonisten der Weißen Rose eine umso genauere Charakterisierung, die tief ins Detail geht. Ob in gemeinsamen Diskussionen, in Zweier-

752 Vgl. *Die Weiße Rose* [01:54:01–01:54:38].

753 *Die Weiße Rose* [01:48:01].

754 Vgl. *Die Weiße Rose* [00:31:16–00:31:22].



Abbildung 48:
Komödiantische Elemente: Beide
Polizisten stecken mit zappelnden
Beinen in einer Luke fest (*Die
Weiße Rose* [00:31:21]).

gesprächen oder in Paarsituationen – die Personen der Weißen Rose sind nahbar und bieten dem Zuschauer Identifikationsfiguren. Zu diesen Details zählt auch, dass der Widerstand der Weißen Rose in vielen alltäglichen Situationen bereits im Kleinen beginnt. So spielt Willi Graf bei der Geburtstagsfeier für Sofie auf dem Klavier Swingmusik, Alexander wagt es, in der Kaserne seinem Feldwebel zu widersprechen, an der Front helfen die Freunde auch russischen Verletzten und auch Professor Huber lässt in seinen Vorlesungen keine Möglichkeit ungenutzt, seine Abneigung gegen den Nationalsozialismus hinter ironischen Anspielungen erkennbar werden zu lassen. Diese und viele andere Situationen im Film transportieren eine deutliche Aussage: Es kommt zu keinem Zeitpunkt der Verdacht auf, die Gruppe habe auch nur im Geringsten opportunistisch gehandelt. Die Weiße Rose ist über jeden Zweifel erhaben und besitzt in jeder Situation den Mut, sich gegen den Nationalsozialismus zu stellen. Insbesondere diese bis ins Detail reichende Darstellung der oppositionellen Haltung stützt den konstruierten Heldenmythos der Weißen Rose und ‚entschuldet‘ die Gruppe tiefgreifend und nachhaltig.

Doch nicht nur die Mitglieder der Weißen Rose üben diesen ‚Widerstand im Kleinen‘ aus, vielmehr äußern scheinbar alle Personen des Films ihre Abneigung gegen das NS-System – mit Ausnahme der klischeehaften Nationalsozialisten. So wird Hans‘ und Sofies Vater verhaftet, weil er sich in seiner Tätigkeit als Anwalt nicht den Nationalsozialisten untergeordnet hat, an der Universität helfen die Studenten den Studentinnen auf der Tribüne, die wegen der Rede des Gauleiters in Aufruhr geraten sind, Hans‘ Frau Traudte, die ständig über die Aktivitäten der Weißen Rose im Unklaren gelassen wurde, nimmt später auch am Widerstand teil und auch Sofies Partner Fritz mahnt zwar immer wieder, Widerstand würde nichts nützen, ist aber auch prinzipiell gegen die Nationalsozialisten. Selbst Statisten mit sehr kurzen Auftritten zeigen Formen den ‚kleinen‘ Widerstands, seien es zwei Männer, die in einer Unterführung illegal ausländischen Schnaps verkaufen, seien es zwei Personen, die in der Straßenbahn miteinander tuscheln und verstummen, als Willi den Wagon betritt, oder sei es eine osteuropäische Zwangsarbeiterin in der Munitionsfabrik, die statt Sprengstoff Stofffetzen in die Munition füllt. Schlussendlich existieren eigentlich keine Personen, die zwischen den Parteien – den Widerständlern und den Nationalsozialisten – stehen und eine neutrale oder mehrdeutige Position einnehmen. Die gezeigten Charaktere des Films sind entweder mehr oder weniger offen gegen den Nationalsozialismus oder sie entsprechen einem klischeehaften Bild eines ‚Nazitäters‘.

Die Tatsache, dass nahezu alle anderen Personen in irgendeiner Form dem Nationalsozialismus ablehnend gegenüberstehen, schafft eine Atmosphäre des allgegenwärtigen Widerstands der scheinbar eine grundsätzliche Stimmung der Bevölkerung widerspiegelt. Treffend fasst Sofie vor Gericht die Allgemeingültigkeit ihres Widerstands zusammen, indem sie dazwischenruft: „Einer musste ja mal den Anfang machen! Wir sind nur der Anfang!“⁷⁵⁵ Es entsteht somit der Eindruck einer in der Bevölkerung grundsätzlichen dem Nationalsozialismus entgegenstehenden Stimmung, der letztlich nur klischeehafte ‚Überzeugungstäter‘ entgegenstehen.

Einzig die Wehrmacht erfährt eine leicht differenzierte Darstellung. Insbesondere Professor Huber glaubt fest an die Unabhängigkeit der Wehrmacht und daran, diese sei die einzige Organisation, die einen Umsturzversuch durchführen könne. Auch die Tatsache, dass die Weiße Rose über ihren Bekannten Harnack Kontakt zu den Widerstandskreisen aufnimmt, scheint die im Sinne des Widerstands positive Gesinnung der Wehrmacht zu bestätigen. Einen deutlichen Dämpfer erhält dieses Bild allerdings, als Hans, Alexander und Willi an der Front eine Erschießung von Gefangenen miterleben, für die die Wehrmacht verantwortlich ist. Auch wenn in dieser Sequenz der Erschießungsvorgang nicht eindeutig gezeigt wird und nur akustisch hörbar ist,⁷⁵⁶ prägt er doch die Haltung der Weißen Rose gegenüber der Wehrmacht nachhaltig. So erklärt Hans Professor Huber, der weiterhin der Bevölkerung in den Flugblättern den Glauben an die „herrliche Wehrmacht“ anraten möchte, er könne an der Wehrmacht „nichts herrliches finden“,⁷⁵⁷ was zum Zerwürfnis mit Huber führt. Alexander weist Huber außerdem darauf hin, dass man nur mit manchen in der Wehrmacht rechnen könne. Die Wehrmacht wird hier als eine differenzierte Gruppe dargestellt, die als Organisation nicht eindeutig in das Gut-Böse-Schema einzuordnen ist. Betrachtet man allerdings die Einzelpersonen der Wehrmacht, stehen diese wiederum entweder auf der Seite der Weißen Rose oder auf der Seite der Nationalsozialisten, wodurch die strikte Lagertrennung des Films wieder hergestellt wird.

In dem klischeehaften Gut-Böse-Kontrast des Films fehlt die Gruppe der Opfer des nationalsozialistischen Terrors fast vollständig. Lediglich in der Erschießungsszene sind als Statisten Gefangene zu sehen, die zum Hinrichtungsplatz geführt werden und sich ausziehen müssen. Wer diese Gefangenen sind und warum sie erschossen werden bleibt jedoch unklar. Letztlich sind die Erschossenen lediglich ein Element des Konfliktes zwischen Widerstand und Nationalsozialisten, das den Widerständlern die Bestätigung für ihre Überzeugungen liefert. Auch wenn die klischeehaften Nationalsozialisten eindeutig negativ konnotiert sind, bleibt ihre Schuld letzten Endes unkonkret und undefiniert. Hans Ausspruch „Wie es an der Front wirklich aussieht, das muss in die Flugblätter.“⁷⁵⁸ wirkt somit folgen- und hüllenlos. Denn mit Ausnahme der kurzen, ungenauen Erschießungsszene wird im Film gar nicht gezeigt und auch kaum erwähnt, was eigentlich an der Front los ist – bzw. welche Verbrechen die Nationalsozialisten, gegen die die Gruppe vorgeht, verüben.

755 *Die Weiße Rose* [01:54:26].

756 Vgl. *Die Weiße Rose* [01:06:07–01:07:22].

757 *Die Weiße Rose* [01:41:30].

758 *Die Weiße Rose* [01:04:20].

Zusammengefasst bezieht der Film also nur durch seine Zuweisung einzelner Personen zu Personengruppen Stellung zur Frage nach Schuld und Unschuld. Es werden heldenhafte Widerständler und die klischeehaften, konturlosen ‚Nazis‘ einander gegenübergestellt, wodurch die Schuldigen eine deutliche und undifferenzierte Aufspaltung in schuldige Nationalsozialisten und unschuldige bzw. couragierte Widerständler erfahren. Darüber hinaus erweckt die Tatsache, dass ein Großteil der sonstigen Personen mehr oder weniger offen gegen den Nationalsozialismus Stellung bezieht, den Eindruck, dass der Widerstand der Weißen Rose nur die Speerspitze einer in der Bevölkerung grundsätzlich weitverbreiteten oppositionellen Haltung darstellt. Die Bevölkerung – also die Mehrheit – scheint also auch dem Lager der Widerständler anzugehören und ihre Darstellung fügt sich nahtlos in das undifferenzierte Zwei-Lager-Schema ein. Dazu passt auch, dass es eigentlich keine Personen gibt, die eine neutrale oder unentschiedene Position einnehmen. Mit Ausnahme der nicht personifizierten Gefangenen, die erschossen werden, ist keine dritte Partei in *Die Weiße Rose* erkennbar. Der Film ähnelt insofern stark den gesamtdeutschen Filmen der 50er Jahre, als dass eine Mehrzahl an Charakteren unschuldig ist und oppositionell gegen eine zahlenmäßig klar umrissene Tätergruppe steht.

Die Ästhetik des amerikanischen Films

Insbesondere die Bild- und Tonästhetik des Films unterstützt die klischeehafte Teilung der Personengruppen in *Die Weiße Rose* in ‚gut‘ und ‚böse‘. Spannungsvolle Szenen konstruieren die Gefahr, die für die Weiße Rose von ihren Häschern ausgeht und betonen das Heldentum der jungen Widerständler. Andererseits bewirkt die archetypisch negative Charakterisierung der Täterfiguren eine weitere Hervorhebung der positiven Eigenschaften der Weißen Rose. Der Film hat ästhetisch wenig mit Produktionen des Neuen Deutschen Films gemein, der mithilfe unerwarteter, bewusst verwirrender Elemente arbeitet, sondern besitzt vielmehr Eigenschaften klassischer kommerzieller amerikanischer Produktionen. Insbesondere der ständige Wechsel von Spannung und Humor bringt den Film in die Nähe amerikanischer Spannungs-Unterhaltungsformate. Ständig wird ein Spannungsbogen in dramatischen Szenen aufgebaut, der immer wieder durch kleinere komödiantische Elemente aufgelockert wird – man denke an die Verfolgungsjagd und die Polizisten, die in der Klappe stecken bleiben. Durchmischt wird dies mit unterhaltenden Passagen, in denen z.B. Sofie in trauter Zweisamkeit mit ihrem Partner Fritz zusammen ist. Spannungsgeladene Szenen werden häufig mit einer Krisensitzung der Weißen Rose und einer Diskussion über das weitere Vorgehen eingeleitet. Überleitungen und Schnitte zwischen verschiedenen kurzen Szenen geschehen meist sehr schnell und abrupt, was dem Film eine insgesamt aufgelockerte und leichte Atmosphäre verschafft. Diese Montage mit ihren ständigen und spontanen Szenenwechsel – allein bis zur 14. Minute wechselt die Szenerie ganze 13 Mal – nimmt dem Film seine bei dem Thema eigentlich zu erwartende melodramatische Schwere und lässt ihn als eine Mischung aus Unterhaltungs-, Kriminal- oder Spionagefilm und Thriller erscheinen – eine Mischung die in dieser Form besonders im amerikanischen Film bis heute immer wieder kommerziellen Erfolg garantiert. Auch eine deutliche Nähe zu *Canaris* ist aufgrund dieser Mischung der filmischen Elemente zu erkennen, wobei bei den westdeutschen Wehrmachtsfilmen der 50er Jahre die Nähe zum

amerikanischen Film noch direkter herzuleiten ist, wie bereits in Kapitel 3.5 gezeigt wurde.

In Bezug auf die Schuldfrage stützt die abwechslungsreiche Unterhaltungsästhetik letztlich die im Film vertretene vereinfachte Teilung der Schuldparteien in zwei deutlich abgegrenzte Lager, denn gerade die Elemente Spannung und Humor ermöglichen eine eindeutige Trennung in ‚gut‘ und ‚böse‘.

Authentizität als Mittel

Nach dem nachlassenden Interesse an Widerstandsthemen in der Bundesrepublik der 70er Jahre ist *Die Weiße Rose* deutlich als Teil der wieder aufkeimenden Begeisterung für den Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu erkennen. Allerdings zeigt *Die Weiße Rose* in Bezug auf den sehr stark an die Wehrmacht orientierten Widerstandstrend der 80er Jahre auch alternative Sichtweisen auf den Widerstand, denn mit der Weißen Rose wird eine Gruppe in den Blick genommen, die zwar schon seit 1945 eine immer wiederkehrende Beachtung fand, jedoch nicht dem in der Bundesrepublik der 80er Jahre dominanten Widerstandsbild der Wehrmacht um den 20. Juli 1944 entspricht. Auch innerhalb der westdeutschen Widerstandsfilme, die sich seit den 50er Jahren eher auf den 20. Juli konzentriert haben – z.B. die Filme von Falk Harnack und G.W. Pabst von 1955 – stellt *Die Weiße Rose* bis dato eher eine Ausnahme dar. Zwar erfährt in Verhoevens Film auch die Wehrmacht eine gewisse Würdigung, indem die Kontakte der Weißen Rose zu den Widerstandskreisen besonders betont werden, jedoch wird auch eine differenzierte Sicht auf die Wehrmacht als Gesamtorganisation wiedergegeben, indem explizit darauf hingewiesen wird, dass nur wenigen Personen in der Wehrmacht vertraut werden kann. Hans Scholls Hinweis an Huber, er könne an der Wehrmacht „nichts herrliches finden“ und auch der kurz angedeutete Erschießungsvorgang sind im Film Sinnbild für eine Darstellung, die für die Zeit der frühen 80er Jahre, in der die Frage nach der Schuld der Wehrmacht in der Öffentlichkeit eher selten gestellt wurde, eher ungewöhnlich ist. Obwohl die Frage der Schuld der Wehrmacht und der Bruch des Wehrmachtsmythos tendenziell erst in den 90er Jahren in Medien und Öffentlichkeit stattfanden, bezieht die filmische Aussage vorsichtig Stellung gegen die These der Unschuld der Wehrmacht. Die filmische Darstellung greift somit ihrer Zeit voraus und bietet in dieser Hinsicht ein zwar nicht sehr präsent und ausgearbeitetes aber durchaus differenziertes und kritisches Bild der Wehrmacht an.

Auch sonst ist in *Die Weiße Rose* ständig die Bemühung um historische Authentizität bemerkbar. Historische Ereignisse, welche die Weiße Rose betreffen, Anekdoten und Detailszenen orientieren sich sehr eng an der in zahlreichen Biografien, Nachlässen und wissenschaftlichen Untersuchungen dargestellten Geschichte der Weißen Rose. So lässt sich jede im Film gezeigte Aktion und Motivation der Weißen Rose in der Literatur nachvollziehen – sei es die Dramaturgie der einzelnen Flugblattaktionen oder seien es die Anti-Hitler-Graffiti und die Flugblattauslegung an der Münchener Universität.⁷⁵⁹ Auch die im Film gezeigte Vorgehensweise der Weißen Rose, vor allem die Münchener Intelli-

⁷⁵⁹ Vgl. Moll 2004, S. 375–384; Bald 2009.

genz mit den Flugblättern anzusprechen wird in der Literatur ebenso beschrieben wie die prägenden Ereignisse der Fronterfahrung, welche die männlichen Mitglieder der Weißen Rose in ihrem Widerstand bestätigen.⁷⁶⁰ Indem im Film viele Szenen sehr genau und teilweise wortwörtlich an ihre biografischen Entsprechungen angelehnt sind – so z.B. die Rede des Gauleiters an der Münchener Universität –, entsteht der Eindruck einer hohen filmischen Authentizität. Besonders deutlich wird diese bewusst hergestellte Verbindung mit der historischen ‚Realität‘ in der Anfangssequenz, in der historische Fotos der Widerstandskämpfer eingeblendet und mit deren Namen, Geburts- und Hinrichtungsdaten versehen werden.⁷⁶¹ Auf diese Sequenz folgt eine Szene am Münchener Bahnhof, die Hans, Traudl und Sofie einführt, wodurch das Bild der historischen Personen direkt auf die filmischen Charaktere übertragen wird. An dieser Stelle überschreitet der Film sehr direkt und offen die Grenze zwischen filmischer Fiktion und ‚Realität‘, indem er beides miteinander verbindet. Der Authentizitätsanspruch des Films wird hier in Berufung auf die ‚echte‘ Weiße Rose hergestellt und ist von den Filmmachern gewollt. Gegenüber dem Zuschauer wird somit bewusst der fiktive Charakter des Films verschleiert und die Wahrheit des Films als historische Wahrheit präsentiert. Mit diesem filmischen Stilmittel überdeckt der Film seinen eigentlichen Charakter der gerade mithilfe der deutlichen Zweiteilung der Akteure in ‚gut‘ und ‚böse‘ ein besonders klischeehaftes Legendenbild der Weißen Rose vertritt und auch mit der Konzentration auf die Geschwister Hans und Sofie eine Version der Erzählung um die Weiße Rose wiedergibt, die in der Bundesrepublik eine lange Wirkungsgeschichte hat.⁷⁶² Auch wenn andere Protagonisten im Film ebenfalls einbezogen werden, bilden Hans und Sofie die personelle Hauptachse der Darstellung. Der Anspruch auf Authentizität des Films bewirkt, dass auch diese Legende der Protagonisten als vermeintliche Wahrheit stehen bleibt. Auch und gerade wegen der vorgegebenen Authentizität trägt der Film somit zur Legendenbildung um die Weiße Rose bei.

Ein weiterer Punkt, an dem der Film die Grenze zwischen Fiktion und Realität deutlich durchbricht ist der Schlusstitel des Films, der unmittelbar nach der Hinrichtung Sofie Scholls eingeblendet wird. Der Abspann stellt eine Parallele zur ‚Realität‘ der Bundesrepublik her und weist auf die andauernde Rechtskräftigkeit des Todesurteils der Weißen Rose hin. Ursprünglich lautete der Text: „Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs bestehen die Urteile gegen die ‚Weiße Rose‘ zu Recht. Sie gelten noch immer.“ Diese Sätze mussten aber auf Einspruch des Bundesgerichtshofs aufgrund ihrer formalen Fehlerhaftigkeit gestrichen werden.⁷⁶³ Daraufhin veränderten die Filmmacher den Abspann und

fügten einen längeren Text bestehend aus sechs Punkten an, der unter anderem folgende Passage enthält:

„Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs waren die Paragraphen, nach denen Widerstandskämpfer wie die ‚Weiße Rose‘ verurteilt wurden, kein Bestandteil des NS-Terror systems, sondern geltendes Recht.“⁷⁶⁴

Dieser Text ist auch Bestandteil der hier genutzten DVD-Edition. Insbesondere dieser Abspann sorgte für kontroverse Diskussionen, wie im Folgenden noch erläutert werden wird, weil er dem Film eine tagespolitische, politisch linke Dimension verschaffte, die eine deutliche Kritik an den westdeutschen Behörden bedeutete. Der Abspann ist einer der wenigen filmischen Hinweise darauf, dass Michael Verhoeven den Film auch als Aussage über die zeitgemäßen politischen Verhältnisse der frühen 80er Jahre verstanden wissen wollte und den Widerstand der Weißen Rose in einer Parallele zu der Friedensbewegung sah, wie Verhoeven es selbst formulierte.⁷⁶⁵ In der Schuldzuweisung dem Bundesgerichtshof gegenüber spiegelt sich wider, dass *Die Weiße Rose* – wie auch in der filmischen Darstellung sichtbar wird – ein deutlich linkes Feindbild wiedergibt, das mithilfe der klaren Einteilung in ‚gut‘ und ‚böse‘ eine klischeehafte Definition der NS-Täter als abgegrenzte Gruppe konstruiert. Erst vor dem Hintergrund des Abspanns tritt die politische Dimension der filmischen Zwei-Lager-Einteilung der Personen hervor: Die Gegenüberstellung der heldenhaften Widerstandskämpfer und der Nazitäter erfüllt aus der Sicht der Filmmacher den Zweck einer tagespolitischen Aussage, die jedoch filmisch erst im Abspann deutlich wird.

Der Film im zeitgenössischen Schulddiskurs

In den frühen 80er Jahren war der Schulddiskurs in der Bundesrepublik vor allem durch die von der konservativen Regierung geprägte Historisierung der Geschichte und die linken Gegenreaktionen geprägt. Die von Konservativen ausgerufene Wende in der Geschichtspolitik und das damit im Zusammenhang stehende, in konservativen Kreisen geforderte ‚Ende der Geschichte‘ rief heftige Reaktionen des linken politischen Lagers hervor, das vor allem die Erinnerung an die Opfer der NS-Verbrechen bedroht sah. In den zahlreichen Debatten von Bitburg bis zum Historikerstreit ging es meist um die Vorherrschaft der Geschichtsinterpretation und nur insofern um die Schuldfrage, dass die Forderung einer Befreiung von der Schuldlast einer Aufrechterhaltung des Gedenkens gegenüber stand.

Auch wenn die Ursprünge des Films *Die Weiße Rose* bereits länger zurückreichen – Verhoeven arbeitete ja bereits seit den 60er Jahren an seiner Realisierung –, passt der Film in erstaunlicher Weise zu der konservativen Geschichtsinterpretation der frühen 80er Jahre – und das obwohl Verhoeven doch seinen Film eigentlich als linke Geschichtsinterpretation verstanden wissen wollte. Die Fragen nach individueller und kollektiver Schuld und Unschuld spielt in Verhoevens Film eigentlich keine Rolle, denn der Handlungsschwerpunkt liegt auf einer Widerstandsgruppe, die durch ihre oppositionelle Haltung eher Gegner als Opfer des Nationalsozialismus ist und deren Bezugnahme zur Schuldfrage

764 *Die Weiße Rose* [01:58:40].

765 Vgl. Verhoeven 1982, S. 210f.

760 Vgl. Moll 2004, S. 376f.; Insbesondere Detlev Bald räumt den Kriegserfahrungen der Mitglieder der Weißen Rose in seiner Biografie einen großen Raum ein und hebt deren Bedeutung für die Motivation der Gruppe hervor, vgl. Bald 2009, S. 68–148. Allerdings weist Bald auch darauf hin, dass diese Zentrierung von anderen Autoren eher strittig gesehen wird und häufig eher christlich-humanistische Beweggründe des Widerstands angeführt werden, Bald 2009, S. 22–31.

761 Vgl. *Die Weiße Rose* [00:00:12–00:00:47].

762 Vgl. Bald 2009, S. 13, 16–22; Bald weist darauf hin, dass die Reduzierung der Weißen Rose auf die Scholl-Geschwister eine lange Tradition hat, obwohl die Weiße Rose zahlreiche Mitglieder auch städteübergreifend hatte. Die Gründe für diese Konzentration sieht Bald vor allem in den erinnerungskulturellen Bemühungen der Scholl-Familie.

763 Vgl. Kannapin 2006, S. 361f.

ge eher mithilfe einer der Position geschuldeten ‚Nichtschuld‘ beschrieben werden kann. Dadurch dass die Weiße Rose und ihre zahlreichen Unterstützer im Film sich mehr oder weniger erfolgreich gegen das Staatssystem wehren, erscheinen sie in einer aktionistischen Rolle, während Opfer im Film fast vollständig fehlen. Auch die Schuld der ‚Täter‘ ist im Film nebensächlich. Zwar gibt es eine klar definierte Gruppe des ‚Bösen‘, die deutlich negativ konnotiert ist, jedoch erscheinen die Personen dieser Gruppe weniger als Täter im eigentlichen Sinne, als vielmehr als Kontrahenten der Protagonisten. Indem im Film Verbrechen und Abnormitäten des NS-Systems gegen Opfer so gut wie nicht gezeigt werden, kann auch nur schwer von einer Schuld der Kontrahentengruppe gesprochen werden. Schuldig machen sich die klischeehaft dargestellten Nationalsozialisten einzig durch ihr Handeln gegenüber der Weißen Rose, ihre Rolle erfüllt also eher die filmische Funktion von Gegenspielern als die der Täter im Sinne der Schuld. Der Film entfernt sich also vom eigentlichen Diskurs um Täter und Opfer und präsentiert lediglich in einer historisierten Form eine heldenhafte Widerstandsgruppe und deren Kontrahenten deren Konflikt die nötige Reibung für eine spannende und unterhaltsame Handlung liefert. *Die Weiße Rose* zeigt insofern deutliche Tendenzen des konservativen Geschichtsbilds der 80er Jahre, als dass der Film mit seiner Ausklammerung der Opfer und der Konzentration auf deutsche Widerständler die Schuldfrage am Nationalsozialismus entkonkretisiert und abstrahiert. Dadurch dass hier der Schwerpunkt der Schuldfrage auf die unschuldigen Deutschen gelegt wird, stützt der Film das rehabilitierende Geschichtsbild der Kohl'schen Bundesregierung. Ebenso deutlich weist der Film aber auch Parallelen zu den Filmen und dem Schuldiskurs der 50er und frühen 60er Jahre auf. So erinnert der inszenierte Gegensatz zwischen Opfern/Widerständlern und NS-Tätern stark an die Figurenkonstellationen der Filme *Canaris* oder *Nackt unter Wölfen*, in denen sich ebenfalls Oppositionelle und Angehörige des Regimes in einem ständigen Antagonismus befinden. Auch die Tatsache, dass scheinbar die Mehrheit der Zivilpersonen in *Die Weiße Rose* oppositionellem Denken anhängt und damit letztlich entschuldigt wird, lässt starke Ähnlichkeiten zum Schuldverständnis der 50er Jahre deutlich werden. Verhoevens Film ist somit insofern Teil des Schuld Diskurses der 80er Jahre, als dass er die konservative Renaissance des Schuldverständnisses der 50er Jahre in den 80er Jahren aufgreift und das Geschichtsverständnis der „geistig-moralischen Wende“ teilt.

Damit vermittelt der Film nicht den Eindruck, den Regisseur Michael Verhoeven mit seinem Filmprojekt erzielen wollte. Verhoeven meinte seinen Film, wie er es noch einmal 2009 im MÜNCHENER MERKUR bekräftigte, auch als eine Kritik am Davonkommen der NS-Täter:

„Die Rezeption der ‚Weißen Rose‘ nach 1945 muss man unter dem Aspekt des Kalten Krieges sehen. Das Gleiche gilt für die Rezeption meines Films. ‚Vergesst auch nicht die kleinen Schurken dieses Systems, merkt euch die Namen, auf dass keiner entkomme!‘, ruft das vierte Flugblatt auf. Viele sind aber doch entkommen, wie man weiß.“⁷⁶⁶

Doch der Film thematisiert ja keine konkreten Täter, sondern stellt vielmehr die Opfer dieser Täter in den Vordergrund und zeigt die Täter nur in einer sehr abstrakten klischeehaften Art und Weise. Das Vorhaben Verhoevens, einen Film mit einem linken, NS-Täter-

kritischen Geschichts- und Politikverständnis zu drehen, muss als fehlgeschlagen betrachtet werden. Die kommerzielle Spannungsästhetik des Films erzeugt hier also in Bezug auf die Schuldfrage den gegenteiligen Eindruck, als vom seinem Regisseur gewollt.

In Bezug auf die Rezeption der Weißen Rose läuft Verhoevens Film jedoch den zeitgenössischen Trends der 80er Jahre entgegen und ist noch deutlicher als Teil des Schuld Diskurses der 50er Jahre zu begreifen. Barbara Schüler beschreibt in Ihrem Werk über die Nachwirkung der Weißen Rose in einem Überblick die Rezeptionsgeschichte der Weißen Rose. Demnach sei insbesondere die Zeit bis in die späten 60er Jahre noch von einer extremen Erhöhung des Widerstands der Weißen Rose geprägt gewesen. Galt deren Widerstand in den späten 40er Jahren noch als das „selbstlose Opfer“ einer Gruppe, deren Taten eine religiös-sittliche Stühnefunktion für die Mehrheit der Deutschen bedeuteten, festigten bis zur Mitte der 50er Jahre vor allem biografische Arbeiten von zum Teil Angehörigen der Weißen Rose den Legendenstatus der Widerständler. Auch wissenschaftlichen Quellenaufarbeitungen der späten 50er und frühen 60er Jahre gelang es nicht, den Legendenstatus der Weißen Rose vollständig differenziert zu betrachten und aufzulösen. Nachdem in den 70er Jahren das Interesse an der Weißen Rose in der Bundesrepublik deutlich nachgelassen hatte, wurde in den 80er Jahren in Editionen, Biografien und den Gedenkvorlesungen an der Münchener Universität erstmals der Mythos der Weißen Rose in Frage gestellt, auch wenn der Legendenstatus der Gruppe weiterhin präsent blieb. Erst nach 1990 ermöglichte die Zusammenlegung und Öffnung mehrerer Archive eine differenzierte Erforschung der Weißen Rose.⁷⁶⁷ Inwiefern der Film *Die Weiße Rose* einen Beitrag zur Rezeption der Widerstandsgruppe leistete, bleibt bei Barbara Schüler unerwähnt, allerdings wird deutlich, dass Verhoevens Film nicht die in den 80er Jahren erstmals aufkommende Infragestellung der Legendenbildung der Weißen Rose teilt. Auch wenn das exakte Darstellen einzelner Ereignisse und Aktionen der Weißen Rose im Film tendenziell die historisierende Herangehensweise des Diskurses der 80er Jahre widerspiegelt, gibt Verhoevens Film mit seiner Heldendarstellung deutlich stärker frühere Bilder der Weißen Rose bis ca. 1968 wider. Das im Film präsentierte unbeschädigte und tadellos wirkende Erscheinen und Handeln der Widerständler erinnert an die Legenden um die Weiße Rose der 40er und 50er Jahre und gerade die Tatsache, dass auch zahlreiche Nebenfiguren des Films tendenziell auf der Seite des Widerstands stehen und sogar im Kleinen Widerstand leisten, zeigt deutliche Parallelen zum Mythos der späten 40er Jahre auf, der noch eine Alibi- und Entschuldungsfunktion für die deutsche Bevölkerung bedeutete. Im Hinblick auf die Rezeption der Widerstandsgruppe ist *Die Weiße Rose* also Tendenzen der unmittelbaren Nachkriegszeit verhaftet, die in Form eines deutschen Heldenmythos eine alibi-hafte Entlastung der stillschweigenden Bevölkerung bedeuteten.

In den westdeutschen Rezensionen wurde *Die Weiße Rose* zunächst von den meisten Autoren wegen der inhaltlichen Tiefe der Handlung hoch gelobt. Der Film wurde als „wichtiges Zeitdokument“ gewertet und die widerstandsbejahende Dimension wurde als „Bürgerpflicht“ und Zeichen „zivilen Ungehorsams“ hervorgehoben. Ein Rezensent in der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG stellte sogar in Bezug auf den Widerstand fest, der Film drehe die Verwunderung über den Mut der Weißen Rose in eine Verwunderung über

766 Verhoeven im MÜNCHENER MERKUR 2009.

767 Zur Rezeptionsgeschichte der Weißen Rose bis 1968 vgl. Schüler 2000, S. 160–175.

die Passivität der deutschen Bevölkerung um, ohne dabei jedoch die Gründe der Resignation außer Acht zu lassen.⁷⁶⁸ Insgesamt lassen die Rezensionen deutlich werden, dass der Widerstand der Weißen Rose zunächst grundsätzlich positiv gesehen und die Verfilmung und ihre Würdigung der Weißen Rose demzufolge als lobenswertes Signal begriffen wurde. In Bezug auf die Dimension der Schuldfrage lassen diese Rezensionen deutlich werden, dass die klaren Schuld- und Unschuldszuweisungen ausweichende Zerteilung der Filmcharaktere in ‚gut‘ und ‚böse‘ durchaus bei den Rezensenten auf Zustimmung traf. Die in den Rezensionen fehlende Entschlüsselung der schematisch-klischeehaften Aufteilung zeigt, dass die klare Zwei-Lager-Konstellation durchaus zeitgenössischen Vorstellungen entsprochen haben mag und als richtig akzeptiert wurde. Lediglich Hubert Haslberger in der renommierten Zeitschrift FILM-DIENST bemerkte den statischen Charakter des Films:

„Die Zeiten, in denen Verhoeven durch eine gesucht provokante politische Position die Gemüter erhitze, scheinen vorbei; seine Systemkritik bewegt sich mittlerweile in einem recht bürgerlichen Rahmen. Nichtsdestoweniger ist sie glaubhaft, von bemühter Objektivität und engagiert zugleich. [...] Wer jedoch mehr verlangt als sachliche und seriöse Auseinandersetzung, lautere Gesinnung und gefällige handwerkliche Routine, wird verhalten reagieren. Es scheint, das Bemühen um Authentizität und Seriosität lastet wie ein Fluch auf dem Film, der weder zu einer erklärt dokumentarischen Position noch zu einem wirklich packenden fiktionalen Zugriff findet.“⁷⁶⁹

Auch wenn Haslberger ebenfalls nicht auf die klischeebehaftete Figurenkonstellation eingeht, bemerkt er doch den schematischen Charakter des Films, der wenig zu überraschen weiß und in dem lediglich althergebrachte kommerzielle Handlungs- und Darstellungsmuster angeführt werden. Haslberger begreift die Authentizitätsbemühungen des Films ebenso als Mittel eines wenig innovativen Filmstils, der sich mehr von Konventionen als von Innovationen leiten lässt. Seine Rezension festigt den Eindruck eines in seinen Mitteln recht konservativen Films. Der im Film präsente Heldenmythos der Weißen Rose – so ist zu vermuten – ist somit nicht allein der im Film vertretenen Schuldposition geschuldet, sondern passt auch im Hinblick auf die Darstellungsmuster zu dem rückwärtsgerichteten Stil des Films, der mehr an den traditionellen Historienfilm der 50er und an den amerikanischen Film angelehnt ist, als an den in seiner Entstehungszeit noch präsenten späten Neuen Deutschen Film.

Einige westdeutsche Rezensionen griffen auch den tagesaktuellen Bezug des Films auf. Allerdings wurde dieser Bezug sehr kontrovers aufgefasst. So sah Barbara von Jehring in DER SPIEGEL den Brückenschlag zur Tagespolitik eher kritisch und bezweifelte, dass eine Parallele von der Weißen Rose zu Protestbewegungen der 80er Jahre zu ziehen sei:

„Verhoeven geht es freilich noch um mehr. Er möchte zeigen, daß Einzelaktionen auch heute etwas bewirken können. Eine zulässige Parallele? Die Gedankenverbindung zu den 80er Jahren erscheint, zunächst, fast leichtfertig: Damals gab es junge Leute, die bereit waren, ihr Leben aufs Spiel zu setzen im Kampf gegen ein mörderisches Regime. Heute heißt das

Schlüsselwort ‚Staatsverdrossenheit‘, und das ist kaum vergleichbar. Der ‚Gegner‘ ist es nicht und die Mittel zur Bekämpfung auch nicht.“⁷⁷⁰

Ganz anders sah dies Dietrich Strothmann in DIE ZEIT, der auf die erste Version des Schlusstitels bezüglich des Bundesgerichtshofs im Film Bezug nahm:

„Tatsache ist aber gleichfalls, daß Michael Verhoeven mit seinem falschen Satz etwas Zutreffendes zum Ausdruck brachte: Das fortwirkende Unbehagen über die jahrzehntelange laxe Auseinandersetzung mit damals schuldig gewordenen Tätern und Staatsanwälten, jenen ‚Mördern im Talar‘.“⁷⁷¹

Auch wenn Strothmann darauf hinwies, dass der Schlusstitel formal falsch war, gab er doch zu verstehen, dass er in der Bezugnahme auf die Tagespolitik ein richtiges Mittel sah. Trotz seines bemängelten statischen Charakters löste der Film doch in diesem Punkt eine Diskussion über die Schuldfrage aus – nicht über Schuld und Unschuld in Bezug auf die Weiße Rose, sondern vielmehr über die Schuld der deutschen Behörden und ihre Kontinuität nach der NS-Zeit.

Insbesondere diese tagespolitische Aussage des Films war Hauptinhalt der Rezensionen in der DDR. Nicht zuletzt die Kritik an den Bundesbehörden war es wohl, welche die staatstreuen Zeitungsautoren dazu veranlasste, den Film hoch zu loben und zu vereinnahmen. So Horst Knietsch in NEUES DEUTSCHLAND:

„Michael Verhoeven verdient Respekt weil er sich mit diesem Film einem Gegenstand zugewandt hat, den die westdeutsche Filmproduktion in den Nachkriegsjahren in beschämender Weise vernachlässigt hat. Eine betont sachliche Erzählweise, die sich auf sorgfältige historische Recherchen stützt verleiht diesem Film ein hohes Maß an Authentizität. Die sorgfältige Regie und sehr gute junge Schauspieler, vor allem Lena Stolze als Sophie Scholl, lassen diesen Film zu einem beeindruckenden künstlerischen Erlebnis werden. Betroffenheit hat bei vielen Festivalteilnehmern die am Schluß stehende Textzeile ausgelöst, daß in der BRD das Urteil des faschistischen ‚Volksgerichtshofs‘ nach wie vor rechtskräftig ist, wie alle Urteile dieser verbrecherischen Institution.“⁷⁷²

Aufgrund seiner Kritik am bundesdeutschen Staat erschien der Film in den Augen der DDR-Medien als eine Produktion der eigenen Gesinnung und Horst Knietsch bezeichnete *Die Weiße Rose* sogar als einen „antifaschistischen Film“⁷⁷³ Im Gegensatz zur Bundesrepublik stand in den Medien der DDR in Bezug auf den Film somit weniger die Frage nach der Richtigkeit und der Charakteristik des Widerstands der Weißen Rose im Blickpunkt als vielmehr die tagespolitische, kritische Dimension des Films, die in der Bundesrepublik zwar ebenfalls umstritten war, jedoch nicht in dieser Weise als Alleinstellungsmerkmal des Films begriffen wurde. Weder in der DDR noch in der Bundesrepublik erkannten die Filmrezensenten jedoch die klischeehaft-statische Figurentrennung des Films in ‚gut‘ und ‚böse‘.

768 Verschiedene Rezensionen sind bei Kannapin kurz genannt, vgl. Kannapin 2006, S. 369f.
769 Rezension Haslberger, FILM-DIENST, 1982.

770 Rezension von Jhering, DER SPIEGEL, 1982.

771 Rezension Strothmann, DIE ZEIT, 1982.

772 Rezension Knietsch, NEUES DEUTSCHLAND, 10.07.1982.

773 Rezension Knietsch, NEUES DEUTSCHLAND, 17.07.1982.

6.3 Die 80er Jahre – Alte Klischees und neue Alternativen (*Das Boot*, *Georg Elser – Einer aus Deutschland*, *Das schreckliche Mädchen*)

Die Weiße Rose ist Teil einer westdeutschen Filmkultur der 80er Jahre, die sich stark aufspaltete und in Bezug auf den Nationalsozialismus verschiedenste Richtungen einschlug. Der Film mit seiner sehr stereotypen Figureneinteilung in „Klischeenazis“ und die widerständlerische Bevölkerung gehört im Kontext der 80er Jahre eher zu den großen kommerziellen Produktionen, die in Bezug auf die Schuldfrage den Darstellungsmustern der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte verhaftet sind. In die gleiche Richtung zielt auch *Das Boot*, der noch stärker insbesondere den Kriegsfilm der 50er Jahre ähnelt. In Wolfgang Petersens Film stehen vor allem deutsche Soldaten im Vordergrund, die eher Opfer des Kriegs sind, wobei die Verantwortung für den Krieg und das Leid der Soldaten von der im Film gesichtslosen Führung getragen wird. Insbesondere der Kommandant des U-Boots übernimmt dabei die Rolle des offenen Kritikers an der Führung, während die Seite der ideologisch überzeugten Nationalsozialisten von dem ersten wachhabenden Offizier – genannt „1WO“ – vertreten wird, der damit allerdings innerhalb der Mannschaft des Boots alleine steht. Besonders bezeichnend ist eine Szene, in der die Offiziere des Boots in der Offiziersmesse beim Essen sitzen und im Radio eine Ansprache Hermann Görings hören. Als sich der Kommandant über Görings Propaganda in Bezug auf Winston Churchill lustig macht, mischt sich der 1WO ein und verteidigt den Standpunkt der Führung: „Dennoch, wir werden ihn in die Knie zwingen, das ist meine feste Überzeugung“⁷⁷⁴. Nachdem der Kommandant den 1WO in die Schranken verwiesen hat, schimpft er mit Blick zum Radio:

„Wo bleiben denn unsere Flugzeuge? Unsere Seeaufklärer, Herr Göring? Der Gegner hat sie, massenhaft! Große Schnauze haben, das ist alles was dieser Fettwanst leistet. Maulhelden, nichts als Maulhelden, allesamt.“⁷⁷⁵

Und mit einem Seitenblick auf den 1WO, sagt der Kommandant grinsend:

„Musik fehlt hier. Unser Hitlerjugendführer könnte mal 'ne Platte auflegen lassen. [der 1WO schmeißt sein Besteck auf den Teller und springt auf] Den Tipperary-Song, wenn ich bitten darf!“⁷⁷⁶

Wütend verlässt der 1WO den Raum, während die anderen Offiziere über ihn lachen. Als das Lied aus den Lautsprechern ertönt und der 1WO zurückkehrt, sagt der feixende Kommandant angesichts des englischen Lied, das alle mitsingen, zu ihm: „Die Platte wird doch Ihrem weltanschaulichen Unterbau nicht schaden, 1WO!“⁷⁷⁷ In dieser Szene wird ein deutlicher Gegensatz zwischen dem Kommandanten des Boots – der das auszusprechen scheint, was die gesamte Mannschaft denkt – und dem ideologieüberzeugten ersten Offizier aufgebaut. Der Kommandant beschuldigt die NS-Führung der Ahnungslosigkeit und des ‚Maulheldentums‘ und macht sich über die Naivität seines Offiziers lustig. Mit dem

774 *Das Boot* [00:32:00].

775 *Das Boot* [00:32:27–00:32:52].

776 *Das Boot* [00:33:13–00:33:26].

777 *Das Boot* [00:33:55].



Abbildung 49:
Eine Fliege sitzt auf dem Portrait
Admiral Dönitz' (*Das Boot*
[00:35:48]).

Befehl, ein englisches Lied spielen zu lassen, beweist der Kommandant nicht zum ersten und auch nicht zum letzten Mal im Film, dass er nicht viel vom weltanschaulichen Totalitarismus der Nationalsozialisten hält und sich gegen die NS-Konventionen richtet. Der erste Offizier hingegen wirkt in dieser Szene dumm und verblendet und scheint das Bild, das der Kommandant vom Nationalsozialismus zeichnet, zu erfüllen. In der filmischen Darstellung bleibt letztlich der Eindruck einer insgesamt unkonventionellen und der NS-Ideologie gegenüber kritischen Mannschaft, welche die Politik der Minderheit – der Führung und ihrer verblendeten einzelnen Anhänger – nicht gutheißt. Auch bildhaft wird diese Ablehnung in einer kurzen Einstellung in Szene gesetzt, in der der Kriegsberichterstatter Leutnant Werner in der Offiziersmesse fasziniert beobachtet, wie eine Fliege auf dem Foto des Admirals Dönitz herumläuft, das an der Wand hängt, und schließlich auf dessen Auge sitzenbleibt (vgl. Abbildung 49). Die nur kurze Einstellung scheint ikonografisch die Haltung der Bootsmannschaft zu ihrer Führung zu manifestieren.

Die inkompetente Führung, repräsentiert durch Görings Radiostimme und Dönitz' Foto, trägt letztlich die Schuld am Krieg und am im Film dargestellten Leid der U-Boot-Fahrer. *Das Boot* ähnelt damit sehr stark vielen Kriegsfilm der 50er, in denen ebenfalls häufig Soldaten ihre Ablehnung gegen den Krieg zeigen und in denen auch die politische Führung meist die Rolle der Schuldigen übernimmt. Zwar steht in *Das Boot* mit der Kriegsmarine ein ganz anderes Thema im Vordergrund als in *Die Weiße Rose*, in dem ja der zivile Widerstand dargestellt wird, jedoch greifen beide Filme in Bezug auf die Schuldfrage in ähnlicher Weise die Darstellungsmuster der Nachkriegsjahre auf, indem sie die Schuld auf eine klar abgegrenzte politische Schicht abwälzen und die Masse der Personen davon abgrenzen. Die Parallelen insbesondere zwischen *Das Boot* und den westdeutschen Kriegsfilm der 50er Jahre sind so markant, dass hier von einer Tradierung der Darstellungsmuster gesprochen werden kann. Die Figur des 1. wachhabenden Offiziers ähnelt deutlich den nationalsozialistisch überzeugten Einzelfiguren zahlreicher Filme und der Kommandant des U-Boots erinnert stark an die aus *Canaris* und *Des Teufels General* bekannten Führungspersönlichkeiten, die auf ihre eigenen unkonventionellen Art ihre Ablehnung gegen das System und den Krieg zeigen. Ebenfalls eins zu eins übernimmt *Das Boot* von den älteren Filmen die Darstellung der Soldaten als Opfer der Führung und des Kriegs und postuliert damit ihre Unschuld. Insbesondere die in Actionszenen intensiv inszenierte Bedrohung der Soldaten durch die Kampfhandlungen erinnert dabei

auch an die Methodik in *Die Brücke*. In *Das Boot* werden damit ähnlich wie in *Die Weiße Rose* typische Entschuldungsmuster vor allem der 50er Jahre reproduziert.

Abseits dieser kommerziellen Produktionen existierte aber in den 80er Jahren auch eine Vielzahl von Produktionen, die nicht die althergebrachten Darstellungsmuster aufgriffen, sondern im Gegenteil andere Formen der Schuldauferarbeitung fanden. Ein Beispiel dafür ist *Georg Elser – Einer aus Deutschland*. Anders als in den zwei bisher vorgestellten Filmen wird der Hitlerattentäter Elser in seiner Rolle als Widerständler nicht als Regelfall sondern vielmehr als Ausnahme dargestellt. Der Film ist letztlich ein Portrait eines unkonventionellen und couragierten Einzelkämpfers. Seine Alleinstellung wird in vielen Szenen verbildlicht, etwa während eines Probeluftalarms im Biergarten, bei dem er als einziger sitzenbleibt und lachend noch ein Foto von der Kellnerin schießt,⁷⁷⁸ oder in einer Sequenz in der Elser auf der Toilette des Brauhauses von SA-Männern verprügelt wird, weil er nicht mit „Heil Hitler!“ begrüßt hat.⁷⁷⁹ Als Elser am Schluss des Films gefasst wird, antwortet er auf die Frage eines SS-Manns, warum er das getan habe: „Einer muss es ja machen.“⁷⁸⁰ In der Aussage des Films bedeutet der Satz auch, dass außer Elser niemand da ist, der den Anschlag auf Hitler verüben möchte. Viele Einstellungen des Films zeigen den Hauptakteur in stiller Arbeit entweder an der Bombe, mit der er Hitler töten will, oder bei seiner Arbeit im Brauhaus, in dem er einen Pfeiler aushöhlt, um darin die Bombe zu platzieren. Elser handelt in seiner Arbeit völlig eigenständig und bekommt so den Charakter eines Einzelgängers.⁷⁸¹ Die anderen dargestellten Personen sind entweder gedankenlose Mitläufer oder überzeugte NS-Anhänger und Elser stellt somit in der Figurenkonstellation eine deutliche Ausnahme dar. In Bezug auf die Schuldfrage trägt somit die Mehrheit der Personen eine mehr oder weniger schwere Schuld oder muss sich wenigstens die Frage gefallen lassen, warum niemand ebenso couragiert wie Elser das Ende der NS-Herrschaft herbeiführen wollte. Der Widerstand ist in der filmischen Darstellung somit dem Mut einer Einzelperson zu verdanken, wobei die Frage stehen bleibt, warum nicht noch mehr Personen so gehandelt haben wie Elser. Insbesondere zu *Die Weiße Rose* wird hier ein großer Unterschied deutlich: Während Verhoevens Film Widerstand als Regelfall darstellt, ist er in diesem Film die Ausnahme. Gleichzeitig steht die in *Die Weiße Rose* inszenierte Schuld der Minderheit gegen die in *Georg Elser* postulierte Mitschuld der Mehrheit.

Ein ebenso deutliches Gegengewicht zu den kommerziellen Produktionen der frühen 80er Jahre stellt *Das schreckliche Mädchen* (Michael Verhoeven, BRD 1989, sw/f) dar. Ganz anders als *Die Weiße Rose* hat dieser Film Verhoevens nicht die Entlastung bestimmter Personengruppen zum Ziel, sondern skizziert im Gegenteil ein System ehemaliger NS-Täter und Mitwisser, welche ihre Taten zu verheimlichen versuchen. *Das schreckliche Mädchen* spielt in einer bayerischen Kleinstadt und thematisiert ein junges Mädchen, Sonja, das in einem Schulaufsatz ihre Stadt im Nationalsozialismus darstellen möchte.

778 Vgl. bei *Georg Elser – Einer aus Deutschland* [00:03:40–00:05:15].

779 Vgl. bei *Georg Elser – Einer aus Deutschland* [00:43:30–00:44:50].

780 *Georg Elser – Einer aus Deutschland* [01:30:30].

781 Die Literatur stützt zwar das Bild des allein handelnden Elser, jedoch zeigt der Film nicht die in den Biografien beschriebene politisch linke Gesinnung, die dessen Motivation zum Attentat erklärt. Vgl. z.B. die Biografie Steinbach u. Tüchel 2010.

Zunächst nimmt sie sich vor zu beschreiben, inwiefern die katholischen Geistlichen ihrer Stadt gegen den Nationalsozialismus Widerstand geleistet haben. Nach und nach stößt sie jedoch nicht auf Widerständler, sondern immer häufiger auf Hinweise überzeugter Nationalsozialisten, die das NS-System tatkräftig unterstützt oder sogar selbst Verbrechen begangen haben. Als sie die Nachforschungen nach diesen Personen beginnt, werden ihr jedoch immer häufiger Steine in den Weg gelegt, was Sonja dazu veranlasst noch hartnäckiger in der Vergangenheit zu bohren. Nach und nach stellen sich die meisten Bewohner der Stadt gegen sie und es werden sogar Steinwurf- und Bombenanschläge auf sie verübt. Erfolgreich klagt sie gegen die Stadt auf Herausgabe alter NS-Akten. Sie schreibt ein Buch über ihre Stadt, wird zur Ehrendoktorin verschiedener Universitäten und entlarvt einen vermeintlichen Widerstandskämpfer der Stadt als NS-Täter. Aufgrund ihres Erfolgs schwenken die Einwohner der Stadt schließlich um und wollen Sonja mit einer Büste ehren, was sie jedoch ablehnt, weil sie darin nur einen Beschwichtigungsversuch zu sehen glaubt. *Das schreckliche Mädchen* basiert auf der realen Geschichte der Passauerin Anna Rosmus, die sich in ihrer Stadt wegen der Recherchen für einen Schulaufsatz schweren Anfeindungen ausgesetzt sah und später in die USA emigrierte.⁷⁸² 1991 wurde der Film für einen Oscar in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film nominiert.

Einerseits geht es in *Das schreckliche Mädchen* mit der Anklage eines Systems des Verschweigens ähnlich wie in *Abschied von gestern* um die Schuld der mangelnden Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Andererseits thematisiert der Film auch die Schuld einzelner Personen entweder an konkreten Unrechtstaten zu nationalsozialistischer Zeit und an einem Mitwissertum bzw. einer Mittäterschaft. Viele Personen zeigen ihre Schuld aber gerade auch dadurch, dass sie offensiv eine vermeintliche Schuldvermutung Sonjas zurückweisen und sich dadurch selbst entlarven. So erklärt z.B. Dr. Kogler, Sozialdemokrat und Richter des ehemaligen NS-Volksgerichtshofs, viel zu schnell Sonja gegenüber seine Unschuld – und das obwohl Sonja ihn in ihrer Naivität nur nach der Vergangenheit fragen will, ohne jedoch seine Schuld überhaupt nur anzunehmen:

Kogler: „Ich weiß gar nichts. Ich war in Berlin. Ich hab’ keine Ahnung, was in Pflzing los war in den schweren Jahren.“ Sonja [naiv]: „Wo in Berlin?“ Kogler: „Was geht Sie das an?“ Sonja [erschrocken]: „Nein, entschuldigung, ich dachte Sie waren vielleicht am Volksgerichtshof?“ Kogler: „Na und? Glauben Sie, man hat sich seine Dienststelle selber aussuchen können zu diesen Zeiten?“ Sonja: „Das weiß ich nicht.“ Kogler: „Na also! Und der Volksgerichtshof hat nur Recht gesprochen, wie die anderen Gerichte auch. Oder glauben Sie, man hat damals die Leute gern’ verurteilt?“⁷⁸³

Obwohl Sonja Dr. Kogler überhaupt keine Schuld unterstellen und ihn nur naiv nach der Vergangenheit befragen will, hat Kogler hier das Bedürfnis, sich für seine Tätigkeit am Volksgerichtshof rechtfertigen zu müssen. Er missversteht also Sonjas Anliegen und ist der Meinung, dass diese gekommen ist, um ihn zu beschuldigen. Insbesondere Sonjas erschrockene Mimik angesichts der Reaktion Koglers (vgl. Abbildung 50) jedoch zeigt, dass Sonja keineswegs Kogler etwas unterstellen möchte. Kogler entlarvt seine Schuldhaftigkeit hier durch sein eigenes Verhalten: indem er Sonjas Anliegen missversteht und viel zu schnell seine Tätigkeit am Volksgerichtshof relativiert, zeigt er, dass ihm seine

782 Vgl. Steller 2004.

783 *Das schreckliche Mädchen* [00:33:15–00:33:47].



Abbildung 50:
Sonjas naive und erschrockene Mimik zeigt, dass sie nicht gekommen ist, um Kogler zu beschuldigen (*Das schreckliche Mädchen* [00:33:29]).

eigene Schuld in irgendeiner Form bewusst zu sein scheint und er sich dafür ‚entschuldigen‘ muss.

Auf ähnliche Art wird noch häufiger im Film aufgedeckt, dass einzelne Personen sich in der NS-Zeit schuldig gemacht haben. So beschimpft z.B. die Witwe eines ehemaligen Nationalsozialisten Sonja, diese wolle die Lügen über ihren Mann erneut verbreiten, obwohl Sonja doch nur Informationen über den Mann erfahren will. Auch über den vermeintlichen Widerstandskämpfer Juckenack findet Sonja eher zufällig heraus, dass dieser zur NS-Zeit einen Juden denunziert hat und dieser daraufhin in ein Konzentrationslager gebracht wurde. Es entsteht im Laufe des Films immer stärker der Eindruck, dass Sonja einem System aus ehemaligen ‚Tätern‘ und Mitwissern gegenübersteht, die sich alle gegenseitig decken und kollektiv die Vergangenheit verschweigen. Zu diesem System scheinen im weiteren Verlauf des Films nahezu alle Geistlichen und Honoratioren der Stadt zu gehören. Neben der schuldigen Obrigkeit der Stadt existiert in Pfilzing aber auch ein gesichtsloser Verband alter ‚Nazis‘, die ständig Sonjas Bemühungen unterwandern. So sind es stets Maskierte, die die Anschläge auf Sonja verüben und mehrmals wird nach diesen Aktionen das düstere Bild eines Schankraumes gezeigt, in dem nur schemenhaft zu erkennende Menschen vor dem Bild eines gekreuzigten Jesus sitzen und das in der Hitlerjugend häufig gesungene Volkslied „Schwarzbraun ist die Haselnuss“ singen (vgl. Abbildung 51). Hier wird ein ‚brauner Mob‘ inszeniert, der unter dem Deckmantel der katholischen Kirche scheinbar das Andenken des Nationalsozialismus in Pfilzing aufrechterhält. Letztlich entsteht aus der Kombination einzelner schuldiger Honoratioren der Stadt und einer unbekannten Menge an Unterstützern der Eindruck, dass sich in Pfilzing ein System ehemaliger Nationalsozialisten erhalten hat, die weiterhin die Geschehnisse der Stadt in der Hand halten und die Arbeit der anfangs naiven und später immer energischer auftretenden Sonja verhindern wollen, um die Vergangenheit zu vertuschen. Auch wenn nur einzelne Verbrechen weniger Personen konkret benannt werden, entsteht gerade aufgrund des kollektiven Verschweigens der Eindruck, dass viele in der Stadt tatsächlich etwas zu verbergen haben und somit eine zwar nicht konkrete aber doch vorhandene Schuld am Nationalsozialismus tragen. Auch wenn in *Das schreckliche Mädchen* in erster Linie die mangelnde Aufarbeitung des Nationalsozialismus und das kollektive Verschweigen angeprangert wird, thematisiert der Film auch die Schuldfrage, indem dieses Verschweigen gerade den Eindruck einer vorhandenen Schuld weckt.



Abbildung 51:
„Schwarzbraun ist die Haselnuss“: der ‚braune Mob‘ vor dem gekreuzigten Jesus (*Das schreckliche Mädchen* [01:06:47]).

Insgesamt ist bei diesem Film die Aussage in Bezug auf die Schuldfrage genau umgekehrt wie in Verhoevens Film von 1982 *Die Weiße Rose*, denn während in Verhoevens früheren Werk noch die Mehrheit der Bevölkerung unschuldig war, ist hier die Mehrheit der Bevölkerung schuldig, mitschuldig am Verschweigen der Schuld oder zumindest Teil des rückwärtsgewandten Systems. *Das schreckliche Mädchen* weist deutliche Parallelen zu *Georg Elser* auf, in dem ebenfalls die Schuld der Mehrheit zur Debatte steht, und ist somit Teil einer Reihe von Filmen, die in den 80er Jahren die Schuldfrage nicht im Sinne des traditionellen kommerziellen Films der 50er Jahre beantworteten, sondern die vielmehr neue, alternative Aussagen in Bezug auf den Nationalsozialismus präsentierten. Auch viele andere weniger bekannte Produktionen der 80er Jahre behandeln die Schuldfrage in dieser kritischen Art und Weise. Dazu gehört z.B. *Das Spinnennetz* (Bernhard Wicki, BRD 1989, f), der die Verantwortung einzelner Personen thematisiert, indem ein Portrait eines Opportunisten und Mitläufers in den Anfängen der NS-Bewegung gezeichnet wird und so das Entstehen des Nationalsozialismus hinterfragt wird. Außerdem existierte eine ganze Reihe von Kleinstproduktionen, die sich ebenfalls verschiedenen Aspekten des Nationalsozialismus annahmen, so z.B. der Abschlussfilm des Hochschulabsolventen Nico Hoffmann *Der Krieg meines Vaters* (Nico Hoffmann, BRD 1988, sw), der einen sehr persönlichen Bezug zum Zweiten Weltkrieg herstellte und das Thema mit der Friedensbewegung der 80er Jahre verknüpfte.⁷⁸⁴

Abseits dieser deutlich die Schuldfrage thematisierenden Filme existierte aber auch in den 80er Jahren eine ganze Reihe weiterer Filme, die unterschiedlichste NS-Themen auf die Kinoleinwände brachten. Anders als in den späten Exemplaren des Neuen Deutschen Films fungierten NS-Themen dabei aber nicht mehr nur als Hintergrundfolie sondern traten thematisch wieder stärker in den Fokus. So stand die Widerstandsthematik auch in *Fünf letzte Tage* (Percy Adlon, BRD 1982, f) im Vordergrund, ein Film der fast zeitgleich mit *Die Weiße Rose* erschien und ebenso die Weiße Rose thematisierte, allerdings nur die letzten Tage der Gefangenschaft der Sophie Scholl. In zahlreichen Filmen wurde auch der melodramatische Ansatz aus *Holocaust* aufgegriffen, um das Leid von Opfern des Nationalsozialismus darzustellen. So erzählt *Regentropfen* (Michael Hoffmann, Harry Raymon, BRD 1983, f) die Geschichte einer jüdischen Familie im Hunsrück, die immer mehr unter der Judenverfolgung in Deutschland zu leiden hat und die daraufhin

784 Vgl. zu diesem Film und zu anderen Kleinstproduktionen Sanke 1994, S. 147f.

versucht nach Amerika auszuwandern.⁷⁸⁵ Eine melodramatische Liebesgeschichte um eine Theaterschauspielerin und einen Juden in Wien 1938 präsentiert 38 – *Heim ins Reich* (Wolfgang Glück, BRD/Ö 1985, f) und *Hitlerjunge Salomon* (Agnieszka Holland, BRD/PO/FR 1989/90, f) thematisiert in einem eher kommerziellen Stil einen Juden, der als Mitglied der Hitlerjugend den Nationalsozialismus überlebt.⁷⁸⁶ Diese Produktionen stellen vor allem das Leid jüdischer Opfer dar, thematisieren aber selten ausführlich Täterfiguren.

Letztlich ergibt sich in Bezug auf die Schuld Darstellungen im westdeutschen Film der 80er Jahre ein sehr diffuses Bild. Einerseits griffen einige kommerzielle Großproduktionen die Entschuldungsmuster der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte auf und reproduzierten damit in einer deutlichen Tradierung der filmischen Darstellungsmuster die Erzählungen von deutschen Helden, Opfern und Einzeltätern. Andererseits existierte aber auch eine Vielzahl von unterschiedlichsten Filmen zur NS-Vergangenheit, die sich mit ganz anderen und teilweise auch neuen Darstellungsweisen der Schuldfrage näherten. So bedeutet etwa die in *Georg Elser – Einer aus Deutschland* und *Das schreckliche Mädchen* postulierte Schuld bzw. Mitschuld der Mehrheit eine absolute Neuheit im westdeutschen Film, die vorher in dieser Deutlichkeit eigentlich nur in der DEFA-Produktion *Der Aufenthalt* existierte. Auch die in der Tradition von *Holocaust* stehenden melodramatischen Darstellungen persönlicher Opfergeschichten sind als ‚Neuheit‘ der 80er Jahre zu sehen. Die westdeutsche Filmlandschaft der 80er Jahre erscheint somit deutlich vielseitiger als in den Jahrzehnten zuvor. Während bis etwa zur Mitte der 60er Jahre in den westdeutschen Kinos lediglich Filme zu sehen waren, welche eine Schuld der Deutschen verneinten, und in den Jahren bis etwa 1980/1 der Nationalsozialismus im Film kaum vorhanden war oder nur die Rolle einer Hintergrundfolie spielte, war die Thematisierung der NS-Vergangenheit in den 80er Jahren umso zahlreicher aber auch vielseitiger. Filme mit traditionellem Schuldverständnis standen insbesondere zum Ende der 80er Jahre Filmen mit einem neuem Schuldverständnis gegenüber und darüber hinaus existierte eine Vielzahl von Filmen, die den Nationalsozialismus melodramatisch und opferzentriert in der Tradition von *Holocaust* bearbeiteten. Die 80er Jahre müssen letztlich in Westdeutschland in Bezug auf den NS-Film als das vielseitigste Jahrzehnt der geteilten deutschen Geschichte gesehen werden.

Die Filme der 80er Jahre im Schuld Diskurs

Die 80er Jahre waren von einem starken Anstieg der Beschäftigung mit der NS-Vergangenheit geprägt. In Bezug auf die Schuldfrage war das Jahrzehnt – wie in Kapitel 2.2.3 beschrieben – durch intensive geschichtspolitische Debatten zwischen links und konservativ geprägt. Während die konservative Regierung Kohls besonders in ihren ersten Jahren eine politische Entkonkretisierung des Nationalsozialismus anstrebte und das deutsche Nationalbewusstsein nicht länger im Schatten der NS-Vergangenheit sehen wollte, wehrten sich linke Kreise und insbesondere linke Intellektuelle gegen diese Politik, weil sie das Andenken an die NS-Verbrechen und die NS-Opfer bedroht sahen. Vor allem auf lokaler

Ebene erlebte die emotionale Beschäftigung mit den Opfergruppen – insbesondere den Juden – einen wahren Boom. Während sich der Schuld Diskurs vor allem auf die Bedeutung der NS-Vergangenheit und ihrer Opfer für das deutsche Nationalbewusstsein konzentrierte, fand ein Diskurs über die individuelle oder kollektive Schuld der Deutschen allerdings im letzten Jahrzehnt vor der Wiedervereinigung kaum statt. Die Frage nach den Tätern blieb in dem Konflikt zwischen Opfergleichschaltung und Opferemotionalisierung im Dunkeln.

Die westdeutschen Filme der 80er Jahre über den Nationalsozialismus spiegeln diese Zwiespältigkeit des öffentlichen Diskurses wider. Insbesondere die hier vorgestellten kommerziellen Produktionen vertreten dabei das von der konservativen Regierung vertretene Geschichtsbild. So weist Thomas Elsaesser darauf hin, dass während der Neue Deutsche Film der Trauerarbeit der politischen Ära Willy Brandts nahe gestanden habe, insbesondere *Das Boot* in der Rolle des „Pflichterfüllers“ eher das Ethos Helmut Schmidts und Helmut Kohls übernommen habe.⁷⁸⁷ Tatsächlich trägt *Das Boot* mit der Stilisierung deutscher Soldaten zu schicksalhaften Opfern des Kriegs deutlich die Merkmale der konservativen Geschichtspolitik und ist somit Teil eines sich seit dem Ende der 70er Jahre entwickelnden zeitgemäßen Geschichtsbildes. Aber auch *Die Weiße Rose* reiht sich mit seiner Konzentration auf die positive Rolle der deutschen Bevölkerung in diese Darstellungsformen konservativer Prägung ein. Beide Filme stehen somit in der Tradition der konservativen politischen Interpretation des Nationalsozialismus und beziehen im Hinblick auf die Schuldfrage die gleichen schuldabwehrenden Positionen. Beide Filme weisen jedoch nicht nur Parallelen zum konservativen Geschichtsbild der frühen 80er Jahre auf, sondern sind auch Ausdruck einer Renaissance des Schuldverständnisses der 50er Jahre im Film, das von einer kollektiven Schuldabwehr geprägt war. In Anbetracht der Wiederbelebung des Mythos von deutschen Opfern, Helden und Einzeltätern war es wohl für die Filmemacher naheliegend, die früheren filmischen Erfolgsmuster wieder aufzugreifen.

Im Gegensatz dazu sind insbesondere die von der Schuldfrage abgekoppelten melodramatischen Opferfilme in der Tradition *Holocausts* – wie *Regentropfen* oder *Hitlerjunge Salomon* – Ausdruck des von linken Kreisen geforderten Aufrechterhaltens des Opfergedenkens. Losgelöst von der Schuldfrage bedeuten diese Filme aber kein nennenswertes Gegenwicht zu den Filmen mit konservativem Geschichtsverständnis.

Dieses Gegengewicht stellen vor allem die Produktionen wie *Georg Elser – Einer aus Deutschland* und *Das schreckliche Mädchen* dar, welche scheinbar aus dem Schuld Diskurs der 80er Jahre losgelöste Interpretationen anbieten. Beide Filme bieten insbesondere wegen des dargestellten Personenverhältnisses – viele Täter und Mitläufer, nur ein Widerständler – eine völlig neue und in den 80er Jahren in der Öffentlichkeit noch kaum präsente Sicht auf die Schuldfrage. Die Filme unterscheiden sich doch deutlich sowohl von den genannten kommerziellen Produktionen als auch von den melodramatischen Opferfilmen, indem sie eine starke Durchdringung der Bevölkerung durch den Nationalsozialismus darstellen.

Die westdeutschen Filme über den Nationalsozialismus orientierten sich also in den 80er Jahren stärker als jemals zuvor in verschiedene Richtungen, wobei tendenziell die

785 Vgl. z.B. Rentschler 2004, S. 310.

786 Eine Übersicht über die Filme mit melodramatischem Charakter bietet Sanke 1994, S. 164.

787 Vgl. Elsaesser 1994, S. 343f.

vom Schuldiskurs abweichenden Darstellungen bei weniger bekannten und unpopulären Produktionen zu finden sind. Ähnlich wie in der DDR zu Beginn der 80er Jahre war es den Filmmachern in Westdeutschland im letzten Jahrzehnt vor der Wiedervereinigung möglich, sich von dem politisch postulierten Geschichts- und Schuldverständnis loszulösen und eigene Wege zu gehen, was sich der weiten Auffächerung des NS-Genres äußerte. Anders als bei den Filmen der DEFA jedoch nutzten nur die Macher von Kleinproduktionen ihre Freiheiten, während sich in der DDR insbesondere Filmteams mit bereits sehr bekannten Regisseuren vom öffentlichen Schuldiskurs lösten. Insbesondere anhand dieses Vergleichs wird deutlich, dass gerade die im Westen bestehenden kommerziellen Zwänge wohl dafür gesorgt haben, dass populäre Filmmacher eher auf bekannte filmische Darstellungsmuster zurückgreifen um den Publikumsgeschmack zu bedienen. Hiermit bestätigt sich letztlich die These der Tradierung der Bilder aufgrund kommerzieller Zwänge. So ist es auch kein Zufall, dass insbesondere die in geringerem Maße kommerziellen Zwängen unterliegenden DEFA-Filme sich im Laufe der Zeit im Hinblick auf das postulierte Geschichtsbild verselbstständigten.

6.4 Ausblick: Filme über den Nationalsozialismus nach 1990

Nur kurz soll an dieser Stelle ein Überblick auf die gesamtdeutschen Spielfilme über den Nationalsozialismus nach 1990 gegeben werden. Die Filme zu diesem Thema sind aufgrund des gewachsenen Interesses an der Geschichte und des sich verändernden Verhältnisses der Deutschen zum Nationalsozialismus nach 1990⁷⁸⁸ so zahlreich, dass nicht ansatzweise alle Wichtigsten hier angesprochen werden können. Jedoch kann der Blick auf einige ausgewählte Exemplare beleuchten, inwiefern die bis 1990 genommene Entwicklung eine Fortführung erfahren hat bzw. ob frühere Darstellungsmuster weiterhin Bestand haben. Insgesamt muss festgestellt werden, dass die Filme nach 1990 fast ausschließlich in westdeutscher Filmtradition stehen. Strukturen der nach 1990 mehrfach verkauften und immer weiter aufgelösten DEFA und damit auch der Filmtradition der DDR sind im Spielfilm der 25 Jahre nach dem Mauerfall nahezu nicht mehr im Kino präsent. Parallelen und Fortführungen – wenn vorhanden – sind also in den Filmen nach 1990 nahezu vollständig nur zum westdeutschen Spielfilm zu erkennen.

Zu Beginn der 90er Jahre machte insbesondere *Stalingrad* (Joseph Vilsmaier, D 1993, f) im Rahmen der Geschichtsproduktionen auf sich aufmerksam. Der Film erzählt die Schlacht um die Stadt Stalingrad aus der Perspektive der ‚einfachen‘ deutschen Soldaten und stellt vor allem deren Leid in den Vordergrund. *Stalingrad* gleicht in der Art der Erzählung stark den westdeutschen Wehrmachtsfilmen der 50er Jahre. Gerhard Lüdeker weist eine deutliche Parallele zu *Hunde, wollt ihr ewig leben* auf, der ebenfalls die Schlacht um Stalingrad thematisierte, und sieht in dem Film eine Fortführung des Stalingradmythos. Ebenso wie in Wisbars Klassiker sieht Lüdeker in *Stalingrad* die deut-

schen Soldaten als Opfer von Krieg und Offizierswillkür, an deren Schicksal die Zuschauer Anteil nehmen sollen. Antagonisten der Soldaten seien in beiden Filmen Vorgesetzte, die nur das eigene Leben retten wollten, wodurch die Schuld der Minderheit der ‚Nazis‘ und den befehlsgehorsamen Offizieren zugewiesen werde. Gleichzeitig fehle in beiden Filmen eine Analyse der historischen Hintergründe.⁷⁸⁹ *Stalingrad* reproduziert damit einige wichtige Darstellungs- und Entschuldungsmuster der bundesrepublikanischen Filme bis in die frühen 60er Jahre und bedeutet damit eine Wiederbelebung des deutschen ‚Entschuldungsgenres‘.

In eine ähnliche Richtung geht auch *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, D/1/RU/Ö 2004, f), der ebenfalls einige traditionelle Entschuldungsmuster im Gewand eines Dramas auf die Leinwand brachte. Auch wenn der Film mit der Darstellung eines sehr privaten und ‚menschlich-normalen‘ Adolf Hitler im Kino erzählerisches Neuland betrat, ist es doch vor allem die Zentrierung auf den Diktator, die alte Muster wieder aufleben lässt. Denn der Hitler des Films scheint zwar aufgrund der sehr ‚menschlichen Darstellung‘ vom mystischen Thron gestoßen worden zu sein, jedoch steht er als Hauptakteur weiterhin im Zentrum der Macht und damit als Entscheidungsträger auch als Hauptschuldiger da. Viele Filmcharaktere beobachten den geistigen Verfall des Diktators, der durch nicht nachvollziehbare Entscheidungen den Krieg und das dadurch entstehende Leid immer weiter verlängert. Sie versuchen den Diktator zum Einlenken zu bewegen, sind aber seinen Launen und seinem Willen hoffnungslos ausgeliefert. Erst der Tod des Diktators löst diese Situation und einige Akteure können befreit den Waffenstillstand vereinbaren. Mit wenigen Ausnahmen sind die meisten Personen Opfer des vernichtenden Endkampfes um Berlin und Einzelpersonen wie Albert Speer und Traudl Junge, die im Film überaus positiv dargestellt werden, bieten dem Zuschauer Identifikationsfiguren, die ‚sauber‘ geblieben sind.⁷⁹⁰ Die meisten Deutschen werden in dem Film so zu Sympathieträgern und Widerständlern gegen die Willkür Hitlers, der sie aber letztlich hilflos ausgeliefert sind. Das vermittelte Geschichtsbild entlässt die Deutschen aus jeglicher Verantwortung der Mittäterschaft und konzentriert die Schuld auf Hitler und wenige Helfershelfer – z.B. Joseph Goebbels.⁷⁹¹ Insofern transportiert auch *Der Untergang* einige der im deutschen Film bis in die 60er Jahre so präsenten Darstellungsmuster der Entschuldung der deutschen Bevölkerung und der Schuldzuweisung zuungunsten weniger Einzeltäter. Das Prinzip der schuldigen politischen Führung erinnert dabei z.B. an westdeutsche Filme wie *Canaris*, in denen ebenfalls aufrichtige Führungspersonen der zweiten Reihe gegen die Willkür der Führungsebene arbeiten.

Eine Parallele zur vor allem bis in die frühen 60er Jahre typischen Opferdarstellung der Deutschen ist vor allem auch in Fernsehfilmen der Jahre 2006 und 2007 zu finden. So definiert Gerhard Lüdeker Filme wie *Dresden* (Roland Suso Richter, ZDF, D 2006, f), *Die Flucht* (Kai Wessel, ARD, D 2007, f) und *Die Gustloff* (Joseph Vilsmaier, ZDF, D 2007, f) aber auch den Kinofilm *Napola – Elite für den Führer* (Dennis Gansel, D 2004, f) – ein

788 Claudia Fröhlich spricht von einem „Übergang von den oft hitzigen, hochmoralischen Debatten in eine emotional beruhigtere Zone der Geschichtsbetrachtung“ und sieht dafür besonders das Ende des Ost-West-Konflikts und den Generationenwandel verantwortlich; Fröhlich 2009, S. 125.

789 Vgl. Lüdeker 2012, S. 150–159.

790 Die Figur des Albert Speer wird nicht kritisch hinterfragt. Michael Wildt weist darauf hin, dass sich die Drehbuchautoren unkritisch auf die autobiografischen Berichte Speers stützen; vgl. Wildt 2008, S. 76. Siehe auch Elm 2007, S. 143f.

791 Zu diesem Ergebnis kommt auch Hannes Heer; Heer 2005b, S. 11

Film in dem Schüler als Opfer von Ideologie und Rassenwahn beschrieben werden – aufgrund ihrer Konzentration auf deutsches Leid infolge der Kriegshandlungen als ausdrückliche „Opferfilme“.⁷⁹² Waren Darstellungen deutscher Opfer besonders im gesamtdeutschen Film vor ca. 1965 und auch im westdeutschen Film danach stets präsent, fand diese Darstellung also vor allem in den 2000er Jahren ihre Fortsetzung.

Auch eine Renaissance der westdeutschen Widerstandsfilme im Stil von *Canaris* und *Die Weiße Rose* ist in den 2000er Jahren in Filmen wie *Bonhoeffer – Die letzte Stufe* (Eric Till, Can/D/USA 2000, f), *Edelweißpiraten* (Niko von Glasow, D/SUI/NL/LUX 2004, f), *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (Marc Rothemund, D 2005, f) und *John Rabe* (Florian Gallenberger, D/FR/CHINA 2009, f) zu beobachten.⁷⁹³ Auch diese Filme bieten dem Zuschauer letztlich eine Identifikation mit deutschen positiv bewerteten Charakteren an, die im Gegensatz zu den ‚Opferfilmen‘ jedoch eher zu den deutschen ‚Helden‘ zählen. Auch wenn sie deutsche Täter in unterschiedlicher Qualität und Quantität zeigen und bewerten, haben auch diese Filme vor allem das Ziel, Beispiele für Deutsche zu geben, die sich gegen das NS-Unrecht gewehrt haben und müssen ebenfalls zumindest in Teilen in der Tradition des ‚Entschuldungsfilms‘ gesehen werden.

Im Gegensatz zu den beiden bisher vorgestellten Filmen existierten aber auch nach 1990 ähnlich wie in den 80er Jahren in der Bundesrepublik zahlreiche Filme, die in der Tradition *Holocausts* in einem melodramatischen Ansatz jüdische Opfer in den Mittelpunkt stellten. Dazu zählen z.B. *Comedian Harmonists* (Joseph Vilsmaier, D 1997, f), *Viehjud Levi* (Didi Danquart, D 1998, f), *Aimée und Jaguar* (Max Färberböck, D 1999, f) und *Der letzte Zug* (Joseph Vilsmaier u. Dana Vávrová, D/Tsch 2006, f). Diese Filme über jüdische Opfer und Judenmord bezeichnet Gerhard Lüdeker analog zu Lutz Koepnick als „heritage cinema“. Im heritage cinema bündelten sich, so Lüdeker, nationale Identitätsdiskurse der Zeit und in den jüdischen Figuren fände ein bestimmtes Menschenbild seine symptomatische Entsprechung. Die deutsche Bevölkerung fungiere in diesen Filmen meist als Helfer der Juden und werde somit von einer Mitschuld freigesprochen.⁷⁹⁴ Auch wenn diese Filme sich zwar von Produktionen wie *Der Untergang* unterscheiden, indem sie nicht die deutsche Bevölkerung sondern Juden als Opfer darstellen, sprechen auch sie letztlich die Mehrheit der Deutschen unschuldig.

Ein prominenter Vertreter des heritage cinema ist auch die US-amerikanische Produktion *Schindlers Liste*, die international als „Meisterwerk“ und „Meilenstein der Geschichte“ gefeiert wurde.⁷⁹⁵ *Schindlers Liste* verbindet die Elemente des heritage cinema aber auch mit den Widerstandsfilmen, denn der Film stellt ein Portrait Oskar Schindlers dar, der durch die Rettung der ihm unterstellten Juden zu einem deutschen Helden wird. Charakteristisch für *Schindlers Liste* ist jedoch weniger das Entschuldungsmotiv als vielmehr der Authentizitätsanspruch des Films. So beschreibt Sven Kramer, die Schwarz-Weiß-Ästhetik des Films verleihe ihm eine Aura des dokumentarischen und er werde – auch mithilfe der peniblen Nutzung der Originalschauplätze – in die Nähe von Dokumentar-Originalmaterial gerückt. Der Film lasse gekonnt die Inszenierung hinter der Realitäts-

792 Vgl. Lüdeker 2012, S. 193–196.

793 Vgl. Lüdeker 2012, S. 173f.

794 Vgl. Lüdeker 2012, S. 161–163 u. 173.

795 Vgl. die Reaktionen auf den Film in Thiele 2001, S. 431–435.

suggestion verschwinden und insbesondere die Schlusssequenz, in der die Akteure des Films bildlich neben ein Foto ihres historischen Vorbildes gestellt werden, stelle die Verbindung zwischen Fiktion und Realität her.⁷⁹⁶ Die Tatsache, dass in vielen Rezensionen der „Realismus“ und die „Authentizität“ des Films gelobt wurden,⁷⁹⁷ zeigt, wie deutlich die dokumentarische Wirkung des Films auch bei den Zuschauern wahrgenommen wurde. *Schindlers Liste* ist insofern ein bedeutender Teil des Spielfilms über den Nationalsozialismus auch in Deutschland, als dass er Maßstäbe für nachfolgende Filme in Bezug auf den Anspruch eines vermeintlichen Realismus setzte.

Sehr deutlich gegen die steigende Tendenz zum Realismusanspruch richtet sich *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (Dani Levy, D 2007, f), in dem der Komiker Helge Schneider parodistisch einen Adolf Hitler verkörpert, der durch seine Naivität, Kindlichkeit und Unfähigkeit zur Witzfigur wird. Besonders parodistisch wird die Handlung dadurch, dass gerade ein Jude Hitler als Motivationstainer bei großen Öffentlichkeitsauftritten beistehen soll. Weil es bei dem Film vor allem darum geht, Hitler in jedweder Form lächerlich zu machen, ist Levys Produktion am ehesten in der Tradition zu Charlie Chaplins Klassiker *Der große Diktator* (USA 1940, sw) zu sehen, in dem sich Chaplin als Darsteller Adolf Hitlers vor allem dessen Sprechweise und Gestik aneignete, um ihn komödiantisch zu parodieren. In den 2000er Jahren entstanden darüber hinaus auch weitere Medienproduktionen, die in die Kategorie ‚Hitlerparodie‘ einzuordnen sind. Erwähnenswert ist dabei vor allem der Zeichentrick-Videoclip *Ich hock’ in meinem Bonker* (Walter Moers, D 2006, f), der als DVD-Beilage zum Comic *Adolf – Der Bonker* erschien und vor allem durch Internetvideoplattformen wie Youtube eine große Bekanntheit erlangt hat. In diesem eher als Musikvideo angelegten Clip singt eine Comicfigur Adolf Hitlers im ‚Führerbunker‘ gegen die Kapitulation an. Ähnlich wie in *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* wird die Figur Hitler, der mit seinem Hund Blondie zeitweise in der Badewanne sitzt, vollständig ins Lächerliche gezogen. In den Kontext der Hitlerparodien gehört sicherlich auch Timur Vermes’ Roman *Er ist wieder da* von 2012, in dem der Autor Adolf Hitler auf einer Wiese im heutigen Berlin wiedererwachen lässt. Zunächst glaubt sich Hitler noch im Krieg, beginnt aber, sich mit der ihm unbekannten Gesellschaft zu arrangieren und ihre Medien – Fernsehen, Bildzeitung und Internet – für seine Propaganda zu nutzen. Der Trend der Hitlerparodien deutet darauf hin, dass in den 2000er Jahren anscheinend erstmals der Abstand zu den Ereignissen des Nationalsozialismus groß genug zu sein scheint, um dem Thema ohne einen gewissen Ernst zu begegnen. Die hier vorgestellten Hitlerparodien markieren im Rahmen der Mediengeschichte zum Nationalsozialismus ein nicht ganz neues, aber in der Dichte doch einzigartiges Phänomen und bieten zum ersten Mal in der Filmgeschichte seit 1945 in Bezug auf die NS-Darstellung im Gegensatz zu den sonstigen Produktionen ein völlig eigenständiges Alternativgenre an. Trotzdem zeigen diese Parodien ebenfalls, dass auch im neuen Jahrhundert die mediale Bearbeitung des Nationalsozialismus weiterhin den Fokus auf die Person Adolf Hitlers zentriert und damit die ‚einfache‘ Bevölkerung wie so häufig ausklammert.

796 Vgl. Kramer 1999, S. 15, 32f. u. 37.

797 Siehe dazu Köppen 1997, S. 148–150.

Eine Ausnahme in Bezug auf den Personenfokus ist sicherlich *Unsere Mütter, unsere Väter* (Philipp Kadelbach, D 2012, f), der schwerpunktmäßig Ereignisse zwischen 1941 und 1945 größtenteils aus der Sicht fünf etwa 20-jähriger Freunde thematisiert, die als verfolgte Jude, Soldaten, Krankenschwester und Schlagersängerin verschiedene Kriegserlebnisse erfahren. Der Film wurde vor allem in Polen und darauffolgend auch in zahlreichen Rezensionen heftig kritisiert,⁷⁹⁸ weil er der polnischen Heimatarmee systematischen Antisemitismus unterstellt habe. In Bezug auf die Schuldfrage der Deutschen zeigt der Film ein widersprüchliches Bild. Einerseits gleichen die fünf Freunde wie so häufig im deutschen Film gesellschaftlich bessergestellten Vorbildern, die dem Zuschauer als Identifikationsfigur dienen können, andererseits stellen sich die Charaktere auch immer wieder selbst die Frage, ob sie nicht mitschuldig an den Kriegsverbrechen sind. *Unsere Mütter, unsere Väter* mit seinem zwiespältigen Verhältnis zur Schuldfrage bedeutet den zwischenzeitlichen Schlusspunkt der großen Filmproduktionen über den Nationalsozialismus.

Die Entwicklung des gesamtdeutschen Spielfilms über den Nationalsozialismus weist auch in Bezug auf die Bearbeitung der Schuldfrage weitgehende Parallelen zum westdeutschen Film der 80er Jahre auf. Die vielzähligen Entwicklungsstränge des letzten Jahrzehnts vor dem Mauerfall bestehend aus großen kommerziellen Produktionen im Stil der 50er Jahre, Opfermelodramen und einer Vielzahl von Kleinproduktionen ist auch im Kino nach 1990 wiederzufinden. Insgesamt kann festgestellt werden, dass sich aber insbesondere in den 2000er Jahren mit den Opfer- und Widerstandsfilm der Fokus wieder noch stärker als in den 80er Jahren auf die selbstzentrierte Sicht der Deutschen im Film verengt hat. Differenzierte Analysen der Schuldfrage und auch eine Infragestellung explizit deutscher Schuld ist – bis auf wenige Ausnahmen – scheinbar seltener als je zuvor. Bemerkenswert ist für die 2000er Jahre jedoch vor allem der Trend zur NS-Parodie, der die filmischen Medien von Fragen der Be- und Entschuldung immer weiter wegführt.

798 Vgl. z.B. Rezension Gnauck, DIE WELT, 2013.

7. Schlussbetrachtung

Dieses Kapitel hat das Ziel, die in der Einleitung formulierten Fragen zu beantworten und die Ergebnisse dieser Arbeit in Bezug auf die fachwissenschaftliche Relevanz zu reflektieren. Dazu soll zunächst die Entwicklungsgeschichte des gesamtdeutschen Films über den Nationalsozialismus in Bezug auf die Schuldfrage in vier Schritten zusammengefasst und die Positionierung der Filme im jeweiligen zeitgenössischen Schulddiskurs dargestellt werden. Es folgen finale Überlegungen in Bezug auf die Frage nach einem gesamtdeutschen Genre des NS-Spielfilms und zu der Frage der Bildtradition von Film zu Film. Abschließend soll diese in den Kontext der Geschichts- und Filmwissenschaft eingeordnet werden.

Entwicklung des ost- und westdeutschen Films in Bezug auf die Schuldfrage und den Schulddiskurs

In den ersten zwei Nachkriegsjahrzehnten ähnelten sich Filme aus Ost und West im Hinblick auf die Schuldfrage deutlich. Auch wenn die Filme beider Staaten grundsätzlich andere Schwerpunkte und Personenbeschreibungen fanden, weisen doch die Darstellungsmuster der Be- und Entschuldung weitgehende Gemeinsamkeiten auf. In den DEFA-Filmen der DDR werden die dargestellten Personen weitestgehend in einem Gegensatz aus einer Mehrheit an Opfern und Helden und einer Minderheit an Tätern präsentiert, die entsprechend der sozialistischen Staatsideologie bestimmten Personenkreisen angehören. Kommunisten und Arbeiter – seltener auch Angehörige der ‚einfachen‘ Bevölkerung – stehen dabei auf der Seite der Opfer und zeigen ihr Heldentum, indem sie die Masse der Bevölkerung vor den NS-Tätern schützen. Diese Täter sind vor allem Großindustrielle, NS-Spitzenpolitiker oder brutale ‚Nazi‘-Schergen – meist SS- oder SA-Männer –, die sich allesamt dadurch auszeichnen, dass sie im Rahmen der in den Filmen aktiven Personen-Gruppen eine Minderheit darstellen. Letztendlich bewirkt diese Konstellation in den meisten Filmen eine Entschuldung weiterer Personenkreise durch deren Opfertum bzw. deren Widerstand bei gleichzeitiger Beschuldung eingeschränkter, schematisch charakterisierter Einzeltäter. Eine Ausnahme zu diesem Schema ist nur *Sterne* (1959), der eine echte Thematisierung und Infragestellung individueller Schuld anbietet.

Auch in den westdeutschen Filmen bis zur Mitte der 60er Jahre wurden ähnlich wie in ihren östlichen Pendant die Charaktere der einzelnen Filme in einem Gegensatz aus Tätern und Opfern bzw. Helden einander gegenübergestellt. In gleicher Weise sind dabei die Täter immer in der Minderheit, während das Verhalten der dargestellten Opfer und Helden in exemplarischer Weise auf die große Masse der nicht dargestellten Bevölkerung übertragen werden kann. Im Gegensatz zu den Filmen der DDR werden hier aber andere Personenkreise benannt. Opfer sind meist Angehörige der deutschen ‚einfachen‘ Bevölkerung – insbesondere die Soldaten der Wehrmacht werden, ähnlich wie in US-amerikanischen Vorbildern, entweder als Opfer des Krieges oder als Oppositionelle gegen das Unrechtssystem dargestellt – und Täter sind meist Einzelpersonen der politischen Führung oder SS-Angehörige. Filme aus Ost und West finden also bis etwa 1965 zum Teil unterschiedliche Opfer und Täter, indem sie schlicht andere Personen benennen, jedoch ist das

Eine Ausnahme in Bezug auf den Personenfokus ist sicherlich *Unsere Mütter, unsere Väter* (Philipp Kadelbach, D 2012, f), der schwerpunktmäßig Ereignisse zwischen 1941 und 1945 größtenteils aus der Sicht fünf etwa 20-jähriger Freunde thematisiert, die als verfolgter Jude, Soldaten, Krankenschwester und Schlagersängerin verschiedene Kriegserlebnisse erfahren. Der Film wurde vor allem in Polen und darauffolgend auch in zahlreichen Rezensionen heftig kritisiert,⁷⁹⁸ weil er der polnischen Heimatarmee systematischen Antisemitismus unterstellt habe. In Bezug auf die Schuldfrage der Deutschen zeigt der Film ein widersprüchliches Bild. Einerseits gleichen die fünf Freunde wie so häufig im deutschen Film gesellschaftlich bessergestellten Vorbildern, die dem Zuschauer als Identifikationsfigur dienen können, andererseits stellen sich die Charaktere auch immer wieder selbst die Frage, ob sie nicht mitschuldig an den Kriegsverbrechen sind. *Unsere Mütter, unsere Väter* mit seinem zwiespältigen Verhältnis zur Schuldfrage bedeutet den zwischenzeitlichen Schlusspunkt der großen Filmproduktionen über den Nationalsozialismus.

Die Entwicklung des gesamtdeutschen Spielfilms über den Nationalsozialismus weist auch in Bezug auf die Bearbeitung der Schuldfrage weitgehende Parallelen zum westdeutschen Film der 80er Jahre auf. Die vielzähligen Entwicklungsstränge des letzten Jahrzehnts vor dem Mauerfall bestehend aus großen kommerziellen Produktionen im Stil der 50er Jahre, Opfermelodramen und einer Vielzahl von Kleinproduktionen ist auch im Kino nach 1990 wiederzufinden. Insgesamt kann festgestellt werden, dass sich aber insbesondere in den 2000er Jahren mit den Opfer- und Widerstandsfilmern der Fokus wieder noch stärker als in den 80er Jahren auf die selbstzentrierte Sicht der Deutschen im Film verengt hat. Differenzierte Analysen der Schuldfrage und auch eine Infragestellung explizit deutscher Schuld ist – bis auf wenige Ausnahmen – scheinbar seltener als je zuvor. Bemerkenswert ist für die 2000er Jahre jedoch vor allem der Trend zur NS-Parodie, der die filmischen Medien von Fragen der Be- und Entschuldung immer weiter wegführt.

798 Vgl. z.B. Rezension Gnauck, DIE WELT, 2013.

7. Schlussbetrachtung

Dieses Kapitel hat das Ziel, die in der Einleitung formulierten Fragen zu beantworten und die Ergebnisse dieser Arbeit in Bezug auf die fachwissenschaftliche Relevanz zu reflektieren. Dazu soll zunächst die Entwicklungsgeschichte des gesamtdeutschen Films über den Nationalsozialismus in Bezug auf die Schuldfrage in vier Schritten zusammengefasst und die Positionierung der Filme im jeweiligen zeitgenössischen Schulddiskurs dargestellt werden. Es folgen finale Überlegungen in Bezug auf die Frage nach einem gesamtdeutschen Genre des NS-Spielfilms und zu der Frage der Bildtradition von Film zu Film. Abschließend soll diese in den Kontext der Geschichts- und Filmwissenschaft eingeordnet werden.

Entwicklung des ost- und westdeutschen Films in Bezug auf die Schuldfrage und den Schulddiskurs

In den ersten zwei Nachkriegsjahrzehnten ähnelten sich Filme aus Ost und West im Hinblick auf die Schuldfrage deutlich. Auch wenn die Filme beider Staaten grundsätzlich andere Schwerpunkte und Personenbeschreibungen fanden, weisen doch die Darstellungsmuster der Be- und Entschuldung weitgehende Gemeinsamkeiten auf. In den DEFA-Filmen der DDR werden die dargestellten Personen weitestgehend in einem Gegensatz aus einer Mehrheit an Opfern und Helden und einer Minderheit an Tätern präsentiert, die entsprechend der sozialistischen Staatsideologie bestimmten Personenkreisen angehören. Kommunisten und Arbeiter – seltener auch Angehörige der ‚einfachen‘ Bevölkerung – stehen dabei auf der Seite der Opfer und zeigen ihr Heldentum, indem sie die Masse der Bevölkerung vor den NS-Tätern schützen. Diese Täter sind vor allem Großindustrielle, NS-Spitzenpolitiker oder brutale ‚Nazi‘-Schergen – meist SS- oder SA-Männer –, die sich allesamt dadurch auszeichnen, dass sie im Rahmen der in den Filmen aktiven Personengruppen eine Minderheit darstellen. Letztendlich bewirkt diese Konstellation in den meisten Filmen eine Entschuldung weiterer Personenkreise durch deren Opfertum bzw. deren Widerstand bei gleichzeitiger Beschuldung eingeschränkter, schematisch charakterisierter Einzeltäter. Eine Ausnahme zu diesem Schema ist nur *Sterne* (1959), der eine echte Thematisierung und Infragestellung individueller Schuld anbietet.

Auch in den westdeutschen Filmen bis zur Mitte der 60er Jahre wurden ähnlich wie in ihren östlichen Pendanten die Charaktere der einzelnen Filme in einem Gegensatz aus Tätern und Opfern bzw. Helden einander gegenübergestellt. In gleicher Weise sind dabei die Täter immer in der Minderheit, während das Verhalten der dargestellten Opfer und Helden in exemplarischer Weise auf die große Masse der nicht dargestellten Bevölkerung übertragen werden kann. Im Gegensatz zu den Filmen der DDR werden hier aber andere Personenkreise benannt. Opfer sind meist Angehörige der deutschen ‚einfachen‘ Bevölkerung – insbesondere die Soldaten der Wehrmacht werden, ähnlich wie in US-amerikanischen Vorbildern, entweder als Opfer des Krieges oder als Oppositionelle gegen das Unrechtssystem dargestellt – und Täter sind meist Einzelpersonen der politischen Führung oder SS-Angehörige. Filme aus Ost und West finden also bis etwa 1965 zum Teil unterschiedliche Opfer und Täter, indem sie schlicht andere Personen benennen, jedoch ist das

Film in dem Schüler als Opfer von Ideologie und Rassenwahn beschrieben werden – aufgrund ihrer Konzentration auf deutsches Leid infolge der Kriegshandlungen als ausdrückliche „Opferfilme“.⁷⁹² Waren Darstellungen deutscher Opfer besonders im gesamtdeutschen Film vor ca. 1965 und auch im westdeutschen Film danach stets präsent, fand diese Darstellung also vor allem in den 2000er Jahren ihre Fortsetzung.

Auch eine Renaissance der westdeutschen Widerstandsfilme im Stil von *Canaris* und *Die Weiße Rose* ist in den 2000er Jahren in Filmen wie *Bonhoeffer – Die letzte Stufe* (Eric Till, Can/D/USA 2000, f), *Edelweißpiraten* (Niko von Glasow, D/SUI/NL/LUX 2004, f), *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (Marc Rothemund, D 2005, f) und *John Rabe* (Florian Gallenberger, D/FR/CHINA 2009, f) zu beobachten.⁷⁹³ Auch diese Filme bieten dem Zuschauer letztlich eine Identifikation mit deutschen positiv bewerteten Charakteren an, die im Gegensatz zu den ‚Opferfilmen‘ jedoch eher zu den deutschen ‚Helden‘ zählen. Auch wenn sie deutsche Täter in unterschiedlicher Qualität und Quantität zeigen und bewerten, haben auch diese Filme vor allem das Ziel, Beispiele für Deutsche zu geben, die sich gegen das NS-Unrecht gewehrt haben und müssen ebenfalls zumindest in Teilen in der Tradition des ‚Entschuldungsfilms‘ gesehen werden.

Im Gegensatz zu den beiden bisher vorgestellten Filmen existierten aber auch nach 1990 ähnlich wie in den 80er Jahren in der Bundesrepublik zahlreiche Filme, die in der Tradition *Holocausts* in einem melodramatischen Ansatz jüdische Opfer in den Mittelpunkt stellten. Dazu zählen z.B. *Comedian Harmonists* (Joseph Vilsmaier, D 1997, f), *Viehjud Levi* (Didi Danquart, D 1998, f), *Aimée und Jaguar* (Max Färberböck, D 1999, f) und *Der letzte Zug* (Joseph Vilsmaier u. Dana Vávrová, D/Tsch 2006, f). Diese Filme über jüdische Opfer und Judenmord bezeichnet Gerhard Lüdeker analog zu Lutz Koepnick als „heritage cinema“. Im heritage cinema bündelten sich, so Lüdeker, nationale Identitätsdiskurse der Zeit und in den jüdischen Figuren fände ein bestimmtes Menschenbild seine symptomatische Entsprechung. Die deutsche Bevölkerung fungiere in diesen Filmen meist als Helfer der Juden und werde somit von einer Mitschuld freigesprochen.⁷⁹⁴ Auch wenn diese Filme sich zwar von Produktionen wie *Der Untergang* unterscheiden, indem sie nicht die deutsche Bevölkerung sondern Juden als Opfer darstellen, sprechen auch sie letztlich die Mehrheit der Deutschen unschuldig.

Ein prominenter Vertreter des heritage cinema ist auch die US-amerikanische Produktion *Schindlers Liste*, die international als „Meisterwerk“ und „Meilenstein der Geschichte“ gefeiert wurde.⁷⁹⁵ *Schindlers Liste* verbindet die Elemente des heritage cinema aber auch mit den Widerstandsfilmen, denn der Film stellt ein Portrait Oskar Schindlers dar, der durch die Rettung der ihm unterstellten Juden zu einem deutschen Helden wird. Charakteristisch für *Schindlers Liste* ist jedoch weniger das Entschuldungsmotiv als vielmehr der Authentizitätsanspruch des Films. So beschreibt Sven Kramer, die Schwarz-Weiß-Ästhetik des Films verleihe ihm eine Aura des dokumentarischen und er werde – auch mithilfe der peniblen Nutzung der Originalschauplätze – in die Nähe von Dokumentar-Originalmaterial gerückt. Der Film lasse gekonnt die Inszenierung hinter der Realitäts-

suggestion verschwinden und insbesondere die Schlusssequenz, in der die Akteure des Films bildlich neben ein Foto ihres historischen Vorbildes gestellt werden, stelle die Verbindung zwischen Fiktion und Realität her.⁷⁹⁶ Die Tatsache, dass in vielen Rezensionen der „Realismus“ und die „Authentizität“ des Films gelobt wurden,⁷⁹⁷ zeigt, wie deutlich die dokumentarische Wirkung des Films auch bei den Zuschauern wahrgenommen wurde. *Schindlers Liste* ist insofern ein bedeutender Teil des Spielfilms über den Nationalsozialismus auch in Deutschland, als dass er Maßstäbe für nachfolgende Filme in Bezug auf den Anspruch eines vermeintlichen Realismus setzte.

Sehr deutlich gegen die steigende Tendenz zum Realismusanspruch richtet sich *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (Dani Levy, D 2007, f), in dem der Komiker Helge Schneider parodistisch einen Adolf Hitler verkörpert, der durch seine Naivität, Kindlichkeit und Unfähigkeit zur Witzfigur wird. Besonders parodistisch wird die Handlung dadurch, dass gerade ein Jude Hitler als Motivationstainer bei großen Öffentlichkeitsauftritten beistehen soll. Weil es bei dem Film vor allem darum geht, Hitler in jedweder Form lächerlich zu machen, ist Levys Produktion am ehesten in der Tradition zu Charlie Chaplins Klassiker *Der große Diktator* (USA 1940, sw) zu sehen, in dem sich Chaplin als Darsteller Adolf Hitlers vor allem dessen Sprechweise und Gestik aneignete, um ihn komödiantisch zu parodieren. In den 2000er Jahren entstanden darüber hinaus auch weitere Medienproduktionen, die in die Kategorie ‚Hitlerparodie‘ einzuordnen sind. Erwähnenswert ist dabei vor allem der Zeichentrick-Videoclip *Ich hock’ in meinem Bonker* (Walter Moers, D 2006, f), der als DVD-Beilage zum Comic *Adolf – Der Bonker* erschien und vor allem durch Internetvideoplattformen wie Youtube eine große Bekanntheit erlangt hat. In diesem eher als Musikvideo angelegten Clip singt eine Comicfigur Adolf Hitlers im ‚Führerbunker‘ gegen die Kapitulation an. Ähnlich wie in *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* wird die Figur Hitler, der mit seinem Hund Blondie zeitweise in der Badewanne sitzt, vollständig ins Lächerliche gezogen. In den Kontext der Hitlerparodien gehört sicherlich auch Timur Vermes’ Roman *Er ist wieder da* von 2012, in dem der Autor Adolf Hitler auf einer Wiese im heutigen Berlin wiedererwachen lässt. Zunächst glaubt sich Hitler noch im Krieg, beginnt aber, sich mit der ihm unbekannten Gesellschaft zu arrangieren und ihre Medien – Fernsehen, Bildzeitung und Internet – für seine Propaganda zu nutzen. Der Trend der Hitlerparodien deutet darauf hin, dass in den 2000er Jahren anscheinend erstmals der Abstand zu den Ereignissen des Nationalsozialismus groß genug zu sein scheint, um dem Thema ohne einen gewissen Ernst zu begegnen. Die hier vorgestellten Hitlerparodien markieren im Rahmen der Mediengeschichte zum Nationalsozialismus ein nicht ganz neues, aber in der Dichte doch einzigartiges Phänomen und bieten zum ersten Mal in der Filmgeschichte seit 1945 in Bezug auf die NS-Darstellung im Gegensatz zu den sonstigen Produktionen ein völlig eigenständiges Alternativgenre an. Trotzdem zeigen diese Parodien ebenfalls, dass auch im neuen Jahrhundert die mediale Bearbeitung des Nationalsozialismus weiterhin den Fokus auf die Person Adolf Hitlers zentriert und damit die ‚einfache‘ Bevölkerung wie so häufig ausklammert.

792 Vgl. Lüdeker 2012, S. 193–196.

793 Vgl. Lüdeker 2012, S. 173f.

794 Vgl. Lüdeker 2012, S. 161–163 u. 173.

795 Vgl. die Reaktionen auf den Film in Thiele 2001, S. 431–435.

796 Vgl. Kramer 1999, S. 15, 32f. u. 37.

797 Siehe dazu Köppen 1997, S. 148–150.

Verhältnis der Personen zueinander und auch die Gruppen zu der die Charaktere gehören – deutsche Opfer, Helden und Einzeltäter – in den Filmen beider Staaten gleich. Sowohl DEFA-Filmen als auch westdeutschen Filmen ist ebenfalls gemein, dass die ‚wirklichen‘ Opfer der NS-Verbrechen, wie Juden, Kriegsgefangene, Sinti und Roma, etc., nahezu vollständig ausgeblendet werden und die Rolle der Opfer ausdrücklich deutschen Charakteren zufällt. Schuld tragen am Ende deutsche Einzeltäter, während der Großteil der anderen gezeigten Deutschen unschuldig bleibt.

Deutliche Gemeinsamkeiten sind auch in den Filmen beider Staaten in Bezug auf ihre Verortung im jeweiligen Schuld Diskurs – bzw. in der DDR eher Schuldverständnis – festzustellen. Bis etwa 1965 orientierten sich die Filme beider Staaten sehr eng an der jeweiligen zeitgenössischen Sichtweise auf die Schuldfrage – mit wenigen Ausnahmen wie *Sterne*. In der DDR trugen die DEFA-Filme die in Ostdeutschland üblichen Entnazifizierungslegenden weiter, in denen Nationalsozialisten mit Imperialisten und Kapitalisten gleichgesetzt wurden, die mit brutalen Methoden die Kommunisten bekämpfen, welche wiederum Hauptopfer der Verfolgung sind. Nur am Rande spiegelten Elemente einzelner Filme die Unsicherheiten des Schuld Diskurses innerhalb des kommunistischen Lagers wider, indem z.B. in *Nackt unter Wölfen* die Darstellung der KZ-Häftlinge als Inbegriff des kommunistischen Widerstands von unten die Vormachtstellung der SED-Führung vorsichtig infrage stellt, was jedoch dadurch wieder relativiert wird, dass zum Erscheinungszeitpunkt des Films dieser Konflikt längst zugunsten der SED-Führung aufgelöst war. Die Unsicherheiten blieben folglich minimal und der antifaschistische DEFA-Film ist als deutliches Abbild des öffentlichen Schuldverständnisses dieser Zeit zu sehen.

Auch in der Bundesrepublik war der Film in den Nachkriegsjahrzehnten Spiegel des gesellschaftlichen Schuld Diskurses. Die Filme unterstützten die in der Gesellschaft verbreitete Zurückweisung der Kollektivschuldthese, sie machten deutsche Soldaten zu Kriegsoptionen und entschuldeten die Masse der deutschen Bevölkerung, was verbreiteten Interpretationen entsprach. Gerade das Entschuldungsmuster der Schuldzentrierung auf die Person Hitlers und die engste politische Führung war in besonders vielen Filmen präsent.

Gerade die in den Analysen aufgeführten Filmrezensionen zeigen, wie eng viele Filme im Schuld Diskurs verankert waren. So lobte beispielsweise die westdeutsche Presse den Film *Die Brücke* (1959) als Revolution der Kriegsdarstellung, auch wenn der Film trotz seiner dramatischen Kampfbilder wieder nur den Unschuldsmythos der Bevölkerung erhält. Und auf der anderen Seite der innerdeutschen Grenze jubelte die Presse der DDR über *Nackt unter Wölfen* (1963), allen voran die Zeitung NEUES DEUTSCHLAND deren Rezensent eine „nationale Verpflichtung erfüllt“ sah. Gerade die ostdeutsche Presse nahm dabei das öffentliche Schuldverständnis besonders ernst, so z.B. bei *Der Rat der Götter* (1950), bei dem Kritiker des SONNTAG eine klare Position zugunsten der Sowjetmacht vermissten. Dass die Presse insbesondere der DDR die Filme auch vor dem Hintergrund des Ost-West-Konflikts beurteilte, zeigt das Beispiel *Die Brücke*, der als antifaschistischer Film und als Kritik an der Bundesrepublik verstanden wurde. In den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten ist also auch die Tendenz bei den Kritikern festzustellen, Filmelemente, die eigentlich nicht eins zu eins ins eigene zeitgenössische Schuldverständnis passten, trotzdem nach eigenem Gefallen wiederum öffentlichkeitskonform zu interpretieren.

In den Jahren 1962/63 bis 1968 wandelte sich die Film Landschaft in beiden deutschen Staaten grundsätzlich. Das Jahr 1965 kann daher als ungefähre Zäsur gelten. In der DDR bewirkte das 11. ZK-Plenum in diesem Jahr und die dort erfolgten Filmverbote, dass sich die DEFA-Regisseure zunehmend von politischen Themen abwandten, der Nationalsozialismus über einige Jahre im Kino der DDR keine Rolle mehr spielte und auch danach bis zum Ende der DDR nicht mehr die Bedeutung erlangte, die er vorher gehabt hatte. Der Nationalsozialismus als Thema tauchte nach 1965 schlichtweg nur noch in vereinzelter Produktionen auf. Diese Produktionen weisen allerdings die deutliche Tendenz auf, sich immer weiter vom starren Schuldverständnis der DDR-Öffentlichkeit zu lösen. Das Muster des Täter-Opfer-Gegensatzes aus früheren Produktionen wurde durch Darstellungen ersetzt, die immer stärker entweder Opfer oder Täter thematisieren und auch zunehmend die kommunistische Heldenrolle außer Acht ließen. Stereotype Schuldzuweisungen wie in den Filmen vor etwa 1965 fanden kaum noch statt, im Gegenteil wiesen die DDR-Filme mehr und mehr die Tendenz auf, differenziert nach der Schuld Einzelner zu fragen. Die Mengenverhältnisse von Opfern und Tätern wurden zunehmend aufgelöst, indem nur noch einzelne Personen oder Gruppen im Fokus der Entschuldung standen und die Rolle individueller deutscher Personen wie in *Ich war neunzehn* (1968) stärker hinterfragt wurde. In *Jakob der Lügner* (1974) werden ähnlich wie in zahlreichen anderen osteuropäischen Filmen der 70er Jahre in tragikomischem Stil vor allem jüdische Opfer – und damit ‚Unschuldige‘ – in den Vordergrund gerückt. Ihren Höhepunkt fand diese Entwicklung jedoch in *Der Aufenthalt* (1982), in dem alle gezeigten Deutschen als Täter in Frage kommen und die Nichttäterschaft des einzigen Unschuldigen letztlich nur als ‚Zufall‘ gesehen werden kann. Besonders bemerkenswert ist, dass diese Entwicklung des DEFA-Films in Bezug auf die Schuldfrage in Form einer in eine stetige Richtung zeigenden Tendenz geschieht. Je weiter die in dieser Untersuchung analysierten Filme von dem Jahr 1965 entfernt liegen, desto stärker entfernen sie sich von klassisch antifaschistischen Darstellungsmustern. Letztlich wird hier deutlich, dass sich die DEFA immer stärker von der politisch vorgegebenen Linie lösen konnte und ihre Regisseure und Filmemacher zunehmend in der Lage waren, eigene Interpretationen der Vergangenheit zu präsentieren. Nach dem Anstieg des politischen Drucks auf die Filmbranche zu Beginn der 80er Jahre wurden jedoch kaum mehr politische Filme gedreht, was bewirkte, dass der Nationalsozialismus als Thema im Kinofilm nach 1982 nahezu nicht mehr präsent war.

Weniger eindeutig verlief die Entwicklung in der Bundesrepublik. In der ersten Hälfte der 60er Jahre sanken die Kinoszahlerzahlen wegen der Verbreitung des Fernsehens dramatisch, kommerzielle Kinoproduktionen erreichten immer weniger die Zuschauer und junge Regisseure gründeten den Neuen Deutschen Film, der sich als Autorenfilm an der französischen Nouvelle Vague orientierte und sich deutlich von früheren deutschen Produktionen unterschied. In Bezug auf den Nationalsozialismus nahm die Entwicklung der Film Landschaft zwei Wege. Die Filme des Neuen Deutschen Films klammerten die NS-Vergangenheit größtenteils aus und thematisieren, wenn überhaupt, die Schuldfrage nur im Hinblick auf die mangelnde Aufarbeitung in der Bundesrepublik. Erst in den späten 70er Jahren in der Endphase des Neuen Deutschen Films produzierten die Filmemacher dieser Generation Filme, die den Nationalsozialismus als Hintergrundfolie für gesellschaftliche Erzählungen nutzten, die Schuldfrage jedoch ebenfalls meist außer Acht lie-

Ben. Abseits des Neuen Deutschen Films existierten aber weiterhin vereinzelte traditionell kommerzielle Produktionen wie *Zeugin aus der Hölle* (1966), die den Nationalsozialismus direkt thematisierten und in Bezug auf die Schuldfrage Darstellungsmuster des 50er-Jahre-Films mit Aspekten des Zeitgeists vermischten. In *Zeugin aus der Hölle* äußert sich dies darin, dass erstmals im westdeutschen Film – angeregt durch den Frankfurter Auschwitz-Prozess – ein jüdisches Opfer im Vordergrund steht. Zwischen den Genres des Neuen Deutschen Films steht der Ausnahmefilm *Aus einem deutschen Leben* (1977), der eine differenzierte und mehrdeutige Täterbiografie präsentiert und die Schuld des Individuums in Frage stellt. Insgesamt war aber trotz der Einzelbeispiele die Phase zwischen ca. 1965 und 1981 – dem Ende des Neuen Deutschen Films – weitgehend vom Fehlen expliziter Schuld Darstellungen im Film geprägt, was vor allem damit begründet werden muss, dass sich die neue Generation der Filmmacher mehr mit der eigenen zeitgeistlichen Befindlichkeit beschäftigte und weniger mit der Vergangenheit. Die westdeutschen Filme unterschieden sich in Bezug auf die Schuldfrage insofern von den Produktionen bis in die frühen 60er Jahre, als dass sie tendenziell ähnlich wie in der DDR den Fokus entweder auf die Täter oder die Opfer konzentrierten und damit das erzählerische Muster des Täter-Opfer-Gegensatzes hinter sich ließen.

Trotz der deutlichen Unterschiede zwischen Ost und West ähnelten sich die Filmbranchen beider Länder also insofern, als dass ein deutlicher Bruch zu den Filmen der Nachkriegszeit festgestellt werden kann. Wesentlich stärker unterschieden sich die Filme beider Staaten jedoch im Hinblick auf die Entwicklung der Filme im Schuld Diskurs nach ca. 1965.

In der DDR lösten sich die Filme vom starren öffentlichen Geschichtsbild. Die sich wandelnden Schuld Darstellungen in den wenigen vorhandenen antifaschistischen DEFA-Filmen trennten die Filme offensichtlich von der offiziell vorgegebenen Linie in Bezug auf die Schuldfrage und dem öffentlichen Geschichtsbild. Die Filme der DDR sind somit auch als Teil eines inoffiziellen Schuld Diskurses zu sehen, der sich innerhalb der DDR auf lokaler Ebene insbesondere im letzten Jahrzehnt des Staatsbestehens etablierte und eine differenziertere Sicht auf die Schuldfrage bot. Hinter dieser Entwicklung stand jedoch weniger das eigensinnige Verhalten der gesamten DEFA-Filmindustrie, denn im Gegenteil zu dem hier entstandenen Bild passte sich ein Großteil der Filmbranche nach den Repressionen des 11. ZK-Plenums der politischen Linie an, indem sie politische Themen einfach vollständig mieden. Die wenigen hier vorgestellten antifaschistischen Filme nach diesem Ereignis erlangten ihre Eigenständigkeit in der Schuldfrage zum einen mithilfe des Ansehens ihrer Regisseure, zum anderen wurden ihre Freiheiten durch die Tatsache gerechtfertigt, dass sie in der öffentlichen Bewertung und in den Rezensionen wieder im Sinne des SED-Geschichtsbildes umgedeutet wurden.

Im Gegensatz zum Film der DDR orientierten sich die westdeutschen Filme eng an verschiedenen Richtungen des Schuld Diskurses und bildeten so zeitgenössische Geschichtsbilder ab. Auch wenn sich also die Filme aus DDR und Bundesrepublik in den Opfer- und Täterportraits teilweise ähneln, unterscheidet sich also insbesondere die Entwicklung im Verhältnis zum allgemeinen Geschichtsbild deutlich. So etablierte sich in der Bundesrepublik im Laufe der 60er Jahre ein neues, politisch links orientiertes Schuldverständnis, das ab der Mitte der 70er Jahre allmählich wieder gegen den heftigen Wider-

stand der Linken von konservativeren Interpretationen abgelöst wurde. Im Gegensatz zur DDR existierte in der Bundesrepublik also ein von heftigen Debatten geprägter dynamischer Schuld Diskurs, in dem sich die Spielfilme teilweise verorten lassen. So sind die Filme des Neuen Deutschen Films, allen voran *Abschied von gestern* (1966), Ausdruck der aufkommenden Kritik der jüngeren Generation an dem Verschweigen der Vergangenheit durch die Älteren, während *Zeugin aus der Hölle* die seit Beginn der 60er steigende Aufmerksamkeit gegenüber jüdischen Opfern widerspiegelt und *Aus einem deutschen Leben* die Schuld Diskurse verschiedener Jahrzehnte miteinander verbindet.

Der westdeutsche Film zu Beginn der 80er Jahre war vor allem vom Ende des Neuen Deutschen Films und der Renaissance kommerzieller Großproduktionen geprägt. Im Hinblick auf die Frage der Schuld am Nationalsozialismus bezogen hier vor allem die kommerziellen Produktionen Stellung indem sie Darstellungsmuster des westdeutschen Films der 50er Jahre aufgriffen und wieder deutsche Opfer, Helden und Einzeltäter präsentierten, dabei jedoch die ‚wirklichen‘ Opfergruppen wiederum außen vor ließen. Abseits davon entstanden aber auch im Laufe der 80er Jahre viele Kleinproduktionen, die – unabhängig von den Merkmalen des Neuen Deutschen Films – die Schuldfrage auf unterschiedlichste Art und Weise thematisierten. In Anlehnung an *Holocaust* (1979) entstand auch eine große Zahl emotionaler Melodramen, die das Schicksal verschiedener Opfergruppen, meist jedoch Juden, präsentierten. In die Kinos kamen aber auch alternative Filme, die völlig neue Sichtweisen auf Opfer und Täter zeigten. Beispiele dafür sind *Georg Elser – Einer aus Deutschland* (1989) und *Das schreckliche Mädchen* (1989), die beide die Schuld tendenziell eher der Mehrheit der Bevölkerung zuschreiben – eine bis dahin im westdeutschen Film sehr seltene Sichtweise. Die filmische Entwicklung in der Bundesrepublik der 80er Jahre war letztlich sehr weit gefächert. Unterschiedlichste Filme mit jeweils eigenen Produktionsbedingungen fanden verschiedenste Variationen in der Thematisierung der NS-Schuldfrage.

Ähnlich wie in den Jahren zwischen etwa 1965 und 1980/1 bildeten die meisten westdeutschen Filme der 80er Jahre einen Aspekt des Schuld Diskurses ab – die kommerziellen Produktionen verbanden das Geschichtsbild der 50er Jahre mit der konservativen ‚Entkonkretisierung‘ der Geschichte während die Melodramen eher Ausdruck des linken Aufrechterhaltens des Opfergedenkens waren. Filme wie *Georg Elser – Einer aus Deutschland* und *Das schreckliche Mädchen* standen jedoch mit ihrem deutlich alternativen Schuldbild außerhalb des Schuld Diskurses. Die Entwicklung der bundesrepublikanischen 80er Jahre unterscheidet sich insofern von den vorangegangenen eineinhalb Jahrzehnten als dass erstens die Filme über den Nationalsozialismus deutlich häufiger waren, zweitens aber auch die kommerziellen Produktionen wieder deutlich stärker in den Vordergrund traten und eine Renaissance der Darstellungsmuster des 50er-Jahre-Films etablierten.

Gerade die westdeutschen Rezensionen veranschaulichen auch die Ausdifferenzierung der Meinungen im Schuld Diskurs. Viele Rezensenten seit der Mitte der 60er Jahre bewiesen, dass sie sich stärker als noch in den Nachkriegsjahrzehnten mit konkreten Filmaussagen beschäftigten. So beleuchtete z.B. die westdeutsche Presse *Aus einem deutschen Leben* außerordentlich differenziert und analysierte die Aussage und Wirkung des Films ausführlich und abwägend. Das Beispiel *Die Weiße Rose* (1982) zeigt aber auch, dass die Rezensenten ähnlich wie die Filme im linken bzw. konservativen Lager des

Schulddiskurs meist klar Position bezogen, denn hier waren es vor allem die konservativen Medien, die den Film als „Zeitdokument“ lobten, während sich eher linke Medien auf den Schlusstitel und seine Kritik am System der Bundesrepublik konzentrierten. Insbesondere die kapitalismuskritische Deutung des Schlusstitels durch die ostdeutsche Presse zeigt, dass die Interpretation eines Films immer auch von der ideologischen Position des Betrachters abhängt. Die ostdeutsche Presse ging sogar so weit, den Film *Der Aufenthalt* (1982), der sich eigentlich grundlegend von dem offiziellen ostdeutschen Schuldverständnis unterschied, zu loben, sich auf die Frage nach der individuellen Verantwortung einzulassen und den Film teilweise in die antifaschistische Deutung umzubiegen. Ähnlich gingen die ostdeutschen Rezensenten in Bezug auf *Ich war neunzehn* vor, dessen Schuld hinterfragung deutscher Akteure in den Rezensionen kaum angesprochen und zuungunsten der prosowjetischen Aussage des Films außer Acht gelassen wurde.

Während also die Filmrezensionen insbesondere bis in die frühen 60er Jahre noch recht statisch die Filme im Sinne der landestypischen Schuldvorstellungen beurteilten, differenzierten sich besonders die westdeutschen Rezensionen ab der Mitte der 60er Jahre aus, beurteilten Filme entweder aus linker oder konservativer Perspektive im Schulddiskurs oder beschäftigten sich kritisch mit ihnen. Teilweise – häufiger in der DDR – zwangen die Rezensenten die Filme aber auch in ein Korsett von Interpretationen, die den eigentlichen Inhalt des Films gar nicht wiedergaben. Jeweils landestypisch spiegeln die westlichen und östlichen Rezensionen jedoch den dynamischen bundesrepublikanischen Schulddiskurs bzw. das starre Schuldverständnis der DDR wider.

Zusammengefasst wird im Vergleich der Entwicklungen in Ost und West deutlich, dass die Filme vor allem bis in die frühen 60er Jahre erstaunliche Parallelen im Umgang mit der Schuldfrage aufwiesen, indem sie sehr statisch die Schuld klar abgegrenzten Minderheiten zuschrieben und gleichzeitig die große Zahl der Akteure entschuldeten. Doch auch nach der nur ungefähren Zäsur 1965 ähnelten sich die Filme in Bezug auf ihre Entwicklung der Schulddarstellungen, denn die Filme beider Staaten entfernten sich von den traditionellen Schuldbildern und dem damit verbundenen Täter-Opfer-Gegensatz. In beiden Staaten standen – zumindest bis zum Ende der 70er Jahre – nicht mehr Deutsche als Opfer im Vordergrund, sondern die Opferrolle wurde immer häufiger Juden zugesprochen und auch die Täterschaft deutscher Akteure wurde zunehmend als gesellschaftliches Problem in Frage gestellt. Als sich die bundesrepublikanische Filmlandschaft in Bezug auf die NS-Darstellungen in den 80er Jahren aufspaltete und unterschiedlichste Richtungen einschlug, existierte der antifaschistische Kinofilm in der DDR kaum mehr.

In Bezug auf das Verhältnis der Filme zum zeitgenössischen Schulddiskurs ist jedoch ein großer Unterschied in der Entwicklung zwischen Ost und West festzustellen, denn während die bundesrepublikanischen Filme immer Facetten des Schulddiskurses abbildeten, lösten sich die wenigen zum Thema Nationalsozialismus noch vorhandenen DEFA-Filme deutlich von dem in der DDR gültigen Geschichtsbild, präsentierten eigene Interpretationen der Schuldfrage und nahmen eine geradezu avantgardistische Rolle innerhalb der DDR ein.

Das wichtigste Ergebnis dieser Untersuchung besteht letztlich darin, dass mithilfe der Benennung konkreter Entschuldungen und Schuldzuweisungen in den Filmbeispielen die

Grundlage für eine Entwicklungsgeschichte der Schulddarstellungen im Spielfilm über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland geschaffen wurde. Weiterhin konnte mithilfe der Einordnung einzelner Filme in den zeitgenössischen Schulddiskurs festgestellt werden, dass die Filme beider Staaten sich bis etwa 1965 – mit Ausnahmen – sehr stark am Schulddiskurs orientierten und sich danach insbesondere in der DDR vom starren offiziellen Schuldverständnis entfernten, während im Westen die meisten Filme den Zweigen des sich aufspaltenden Schulddiskurses zwischen linken und rechten Interpretationen folgten.

Bemerkenswert ist, dass im Gegensatz zur bisherigen Forschung über den Spielfilm zum Nationalsozialismus bewiesen werden konnte, dass sich historische Spielfilme aus DDR und Bundesrepublik häufig ähnlicher waren, als allgemein angenommen. Während bisherige vergleichende Untersuchungen – z.B. Detlef Kannapin – stets die Unvereinbarkeit der Weltbilder zwischen Ost- und Westfilm im historischen Kontext betonten, wurde hier gezeigt, dass gerade in der Wahl der Darstellungsmuster in Bezug auf die Schuldfrage bedeutende Parallelen zwischen den Filmen beider Länder bestanden – vor ca. 1965 stärker als danach. Zukünftige Untersuchungen in Bezug auf Film über den Nationalsozialismus sollten diese Parallelen in den Geschichtsbildern berücksichtigen.

Genre und Bildtradierung

Mithilfe der hier geschriebenen Entwicklungsgeschichte des Spielfilms über den Nationalsozialismus in Ost und West kann abschließend die in der Einleitung gestellte Frage nach gesamtdeutschen Entschuldungsmustern, also einem gesamtdeutschen Genre des ‚Schuldfilms‘ beantwortet werden. Analog zu der in Kapitel 2.3.1 angeführten Genredefinition nach der sich ein Genre durch Wiedererkennungsmerkmale in semantischen und syntaktischen Mustern, Bildern und Handlungsmustern beschreiben lässt, ist festzuhalten, dass in den ersten zwei Nachkriegsjahrzehnten tatsächlich eine Art gesamtdeutsches Genre im Hinblick auf die Schuldfrage existiert hat. Die in den Filmen beider Staaten postulierten Darstellungsmuster der Schuld klar definierter Minderheiten und der Unschuld der Mehrheit sowie der ständig präsente Gegensatz zwischen den beiden Seiten markieren eine bedeutende Gemeinsamkeit zwischen Filmen aus DDR und Bundesrepublik. In dieser Zeit kann von einer Art gesamtdeutschen ‚Genre der Entschuldungsfilme‘ ausgegangen werden, denn auch wenn sich die Art der charakterisierten Personen zwischen Ost und West deutlich unterscheidet, ist doch vor allem die zahlenmäßige Verteilung der Personen und auch die dramaturgische Übertragung der entschuldeten Personen auf die Masse der Bevölkerung in den Filmen beider Staaten gleich. Nur in einzelnen Ausnahmefilmen wird dieses Genre durchbrochen. Nach etwa 1965 existierte jedoch dieses deutsche ‚Entschuldungsgenre‘ nicht mehr, weil sich die Filme beider Staaten in ihren Darstellungsmerkmalen deutlich voneinander wegbewegten und sich nur noch dadurch glichen, dass sie sich von den Filmen vorangegangener Jahre unterschieden. Die Filme beider Staaten entfernten sich zwar immer mehr von den stereotypen Personenverteilungen jedoch sind die Themen aller Filme zu unterschiedlich, um eine einheitliche Richtung im Hinblick auf die Schuldfrage auszumachen. Allerdings kann festgestellt werden, dass in der Bundesrepublik die Darstellungsmuster des ‚Entschuldungsgenres‘ immer wieder, gerade in kommer-

ziellen Produktionen, eine Renaissance erfuhren, weshalb diese Filme als ‚verspätete‘ Teile dieses Genres angesehen werden müssen.

Auch die in der Einleitung gestellte Frage, weshalb Kriegshandlungen und Judenvernichtung in den meisten Filmen getrennt werden, kann mithilfe der geschriebenen Entwicklungsgeschichte beantwortet werden. Denn vor dem Hintergrund des ‚Entschuldungsgenres‘ der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte erscheint diese Trennung im Sinne der Darstellung der Filme geradezu notwendig. So ging es z.B. in den westdeutschen Wehrmachtsfilmen der 50er Jahre ja vor allem darum, die Masse der Wehrmachtssoldaten von jedem Schuldverdacht zu befreien. Eine Thematisierung der Judenvernichtung hätte in Bezug auf die Unschuld der Soldaten Unsicherheit erzeugen und Fragen über die Schuld an den Verbrechen aufwerfen müssen. Ebenso standen in den antifaschistischen Filmen der DDR vor allem Kommunisten als Opfer des NS-Terrors im Fokus, ein Einbezug anderer Opfergruppen hätte dieses Schema empfindlich gestört. Die Ausklammerung der NS-Verbrechen im Film bis ca. 1965 war also dem Ziel der Entschuldung in den Produktionen verpflichtet. Trotzdem spielten bei der Trennung von Kriegshandlungen und Verbrechen im Film natürlich aber auch dramaturgische Gründe eine Rolle. Insbesondere bei einigen späteren Filmen, die Schuld zum Teil ja deutlich differenzierter darstellten, muss gemutmaßt werden, dass die Trennung der Themen vor allem der Notwendigkeit der thematischen Beschränkung in dem begrenzten Rahmen eines Spielfilms geschuldet war. Dies müsste jedoch in einer Untersuchung der Produktionsbedingungen einzelner Filme genauer analysiert werden. Dennoch bleibt der Eindruck bestehen, dass angesichts der Tatsache, dass es bis zur Wiedervereinigung in beiden deutschen Staaten keinen Film gab, in dem Wehrmachtssoldaten eine umfassende – wie auch immer geartete – Schuld tragen, eine Verbindung von Kriegshandlungen und NS-Verbrechen im deutschen Film nicht gewünscht war.

Schließlich muss ein Fazit in Bezug auf die in der Einleitung formulierte Frage nach der Tradierung bestimmter Darstellungsmuster und Bilder gezogen werden. In den Analysen einzelner Filme wurde immer wieder auf wiederkehrende Darstellungsmuster und Bildkopien aus anderen Filmen hingewiesen. Insbesondere in der Bundesrepublik wurde der ‚Bilderpool‘ der ‚Schuldfilme‘ dabei durch neue Darstellungen immer weiter ergänzt, während sich die Muster in der DDR insbesondere in den 70er und 80er Jahren tendenziell eher veränderten. Entgegen den eingangs formulierten Erwartungen entsprangen die in den Filmen dargestellten Schuldvorstellungen jedoch deutlich seltener filmischen Vorbildern als vielmehr zeitgenössischen Einflüssen. Zwar gibt es deutliche Parallelen und klare Kopien von Mustern z.B. zwischen dem Kriegsfilm der USA und dem bundesdeutschen Wehrmachtsfilm der 50er Jahre und auch zwischen westdeutschen 50er-Jahre-Filmen und dem kommerziellen 80er-Jahre-Film. Ebenso existieren innerhalb des DDR-Films klare Muster der Schuld Darstellung, die im antifaschistischen Film immer wieder auftauchen, wie die Opfer- und Heldendarstellung der Kommunisten und die stereotype Täterzuschreibung zulasten einzelner ‚Nazis‘. Dennoch wurden trotz der zahlreichen genretypischen Muster insbesondere nach 1965 die Filme in Ost und West immer eigenständiger und vielseitiger, sodass nur noch beschränkt direkte Bezüge auf Darstellungsmuster älterer Filme festgestellt werden können. Für den bundesdeutschen Film galt nach 1965, dass er sich entweder im Konkurrenzkampf zwischen links und konservativ postierte oder ganz

neue alternative Darstellungsmuster fand. Bis auf den kommerziellen Film der 80er Jahre ist hier kaum noch eine Tradierung des ‚alten Bilderpools‘ erkennbar. In der DDR ließ die Bildtradierung antifaschistischer Muster mit zunehmendem Abstand zu den 50er und frühen 60er Jahren immer weiter nach. So enthält *Der Aufenthalt* nur noch sehr sporadisch die Muster kommunistischer Helden, präsentiert vor allem neue Bilder der Schuld und unterscheidet sich somit deutlich vom klassischen antifaschistischen Film.

Auch die Frage nach einer staatenübergreifenden Tradierung von Bildern und Darstellungsmustern kann nur tendenziell beantwortet werden. Auch wenn Filme in Ost und West unterschiedliche Inhalte wiedergeben, können doch insbesondere bis in die frühen 60er Jahre hinein gemeinsame Darstellungsmuster in DDR und Bundesrepublik festgestellt werden. Die Existenz gemeinsamer Muster der Ent- und Beschuldung bedeutet allerdings nicht, dass diese Muster in einem Tradierungsprozess über die innerdeutsche Grenze hinweg von anderen Filmen kopiert wurden, denn die Filmbranchen beider Staaten grenzten sich im Gegenteil eher deutlich voneinander ab. Gerade die unterschiedliche Filmästhetik – der westlich-amerikanische Stil und der östliche Neorealismus – beweist die Unabhängigkeit beider Filmbranchen voneinander. Insbesondere die Filme der DDR zeigten offensichtlich ihre Abneigung dem Westen gegenüber, aber auch die Filme der Bundesrepublik betonten gerade in den Wehrmachtsfilmen sehr stark alte antikommunistische Ressentiments. Hier eine Bildtradierung zwischen Ost und West zu vermuten ist daher nicht angemessen und würde sich vermutlich auch in einer Analyse der personellen Strukturen der Filmbranchen nicht bestätigen. Vielmehr ist festzustellen, dass die Ähnlichkeiten in Bezug auf die Schuldfrage bis ca. 1965 wohl eher den zeitgemäßen Sichtweisen auf die Schuldfrage entspringen, denn die Filme beider Staaten präsentieren überwiegend die in ihren jeweiligen Staaten vorherrschenden Geschichtsinterpretationen, die eben in beiden Fällen von Entschuldungsmythen der breiten Bevölkerung und der Schuldzuschreibung zu Ungunsten einzelner Täter geprägt sind. Auch ab der Mitte der 60er Jahre sind keine Bildtradierungen über die innerdeutsche Grenze hinweg zu erkennen – im Gegenteil: die allmähliche Auflösung bzw. Abschwächung des gesamtdeutschen ‚Entschuldungsgenres‘ ließ auch die letzten Parallelen zwischen den Filmen beider Staaten schwinden.

Lediglich die Filmrezensionen machen deutlich, dass trotz der Abschottungstendenzen sehr wohl über die Grenze geschaut wurde. So lobte z.B. die Presse der DDR *Die Brücke*, weil sie ihn als antifaschistischen Film begriff und die westdeutsche Presse hinterfragte, warum ein Film wie *Sterne* eigentlich in der Bundesrepublik nicht existierte. Die Rezensionen zeigen aber auch, wie sehr die Filme im Auge ihrer Rezensenten Ausdruck des Ost-West-Konflikts waren, etwa wenn die westdeutsche Presse den Film *Der Rat der Götter* als plumpen Propagandafilm abstempelte oder die ostdeutschen Rezensenten *Canaris* (1954) als Aufrüstungspropaganda betrachteten. Allein die Rezensionen zeigen also eine gewisse Verbindung zwischen der ost- und westdeutschen Filmwelt, die anhand der Filme selbst nur sporadisch nachgewiesen werden kann.

Vor allem an dieser Stelle wird deutlich, dass sich Kleßmanns Ansatz einer „asymmetrisch verflochtenen“ Parallelgeschichte in Bezug auf die Filme über den Nationalsozialismus und die Schuldfrage nur bedingt bestätigen lässt. Einerseits sind die Filme beider Staaten über die Rezensionen deutlich miteinander verbunden – die Presse der beiden

Staaten nahm ja die Filme des jeweils anderen Staates deutlich wahr – und insbesondere in den DDR-Filmen der 50er Jahre bestätigt sich Kleßmanns These eines „ungeheuer starken Soges“⁷⁹⁹, den die Bundesrepublik auf die DDR ausübte, denn gerade die antifaschistischen Filme kommen selten ohne deutliche Spitzen gegen Westdeutschland aus. Auch die bis ca. 1965 existierenden Parallelen in Bezug auf die Schuldfrage – das gesamtdeutsche ‚Entschuldungsgenre‘ – lassen eine Verflechtung der Filme beider Staaten deutlich werden. Andererseits kann hier schlecht von einer Asymmetrie im Sinne einer Orientierung der DDR an der Bundesrepublik gesprochen werden, denn die Filme der DDR weisen keineswegs die Tendenz auf, sich am Vorbild des bundesrepublikanischen Films messen zu müssen, im Gegenteil besitzen die DEFA-Filme mit ihrer größtenteils an den italienischen Neorealismus angelehnten nüchternen Ästhetik – vermischt vor allem in Massenszenen mit gelegentlichen Einflüssen des russischen Revolutionsfilms – ein sehr eigenständiges Merkmal und auch die Aspekte der Be- und Entschuldung sind nicht etwa vom Westen abgeschaut, sondern entspringen der sehr eigenen Schulddefinition der DDR. Und gerade nach etwa 1965 weist die steigende Tendenz der DEFA-Filme, sich mit individueller Schuld zu beschäftigen, darauf hin, dass hier der Film der DDR eigene Wege fand und in vielerlei Hinsicht den Nationalsozialismus sogar deutlich differenzierter bewertete als die Filme der Bundesrepublik, die trotz ihrer Vielfältigkeit auch nach 1965 selten wirklich die Schuldfrage abwägend behandelten – sieht man einmal von Elementen in *Aus einem deutschen Leben* ab. Gerade nach etwa 1965 unterschieden sich auch die Filme in Ost und West zu stark um von einer ‚Verflechtung‘ zu sprechen. Zwar entfernten sich die Filme in Ost und West nach etwa 1965 sehr deutlich von dem vorher so häufig gesehenen Opfer-Täter-Gegensatz, jedoch löste sich gerade beim Film der DDR der Bezug zur Bundesrepublik deutlich auf, denn die Filme nach etwa 1965 verzichteten trotz ihrer groben Zugehörigkeit zum antifaschistischen Genre auf gegen den Westen gerichtete Darstellungen und konzentrierten sich entweder auf Täter oder auf Unschuldige zur NS-Zeit – sie schafften also den Spagat zwischen der Bewahrung der filmischen Tradition bei gleichzeitiger Umkehr der Aussage in Bezug auf den Schuldiskurs. Im Westen gingen die Filme den zeitgeistigen gesellschaftlichen Wandel mit und bezogen sich genauso wenig wie in den 50er Jahren auf die DDR. Eine asymmetrische Verflechtung zwischen Ost und West ist höchstens in der Tatsache zu erkennen, dass in der DDR dem Publikums geschmack folgend zunehmend westliche Unterhaltungsfilme im Kino gezeigt wurden, was jedoch auf die Ausgestaltung der wenigen Filme über den Nationalsozialismus keine Wirkung hatte. Die wenigen noch vorhandenen antifaschistischen Produktionen schienen gegen diese kommerzielle Öffnung der Filmlandschaft gefeit und deren Filmmacher erkämpften sich eine hohe Eigenständigkeit. Letztlich trifft die These der asymmetrischen Verflechtung in Bezug auf den Film über den Nationalsozialismus tendenziell eher auf die Zeit vor ca. 1965 als auf die Jahrzehnte danach zu.

Film bietet also in Bezug auf den Ost-West-Vergleich eine interessante Perspektive, weil zwar einerseits sich die Schuldmuster in den Filmen insgesamt ähnlicher sind als gedacht, andererseits aber gerade die wenigen Filme der DDR zum Thema Nationalsozia-

lismus nach etwa 1965 so eigenständig und selbstbezogen in ihrer Entwicklung sind, dass die von Kleßmann festgestellte Asymmetrie hier nicht mehr gegeben scheint.

Die Frage, inwiefern internationale Filmvorbilder einen Einfluss auf die deutschen Filmbilder ausübten bzw. ob deutsche Filme internationale Darstellungsmuster kopierten, kann weniger systematisch als vielmehr nur anhand von Einzelbeispielen beantwortet werden. Wie in den Filmanalysen gezeigt wurde, weisen viele Filme insbesondere ästhetische und dramaturgische Parallelen zu bestimmten berühmten Einzelproduktionen oder Genres auf. So wurde z.B. auf die Ähnlichkeiten zwischen *Canaris* und *Rommel – Der Wüstenfuchs* (1951) bzw. zwischen *Nackt unter Wölfen* und *Rom – offene Stadt* (1945) sowie *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) bereits ausführlich hingewiesen, ebenso wie auf die Parallelen zwischen *Abschied von gestern* und Filmen der Nouvelle Vague wie *Hiroshima mon amour* (1959). Allerdings gilt bei all diesen Beispielen, dass die deutschen Filme nie vollständig internationalen Vorbildern glichen, sondern immer nur einzelne Elemente aufgriffen bzw. tradierten. Allgemeine Parallelen, die für eine Vielzahl von Filmen gelten, können nur in Bezug auf die deutlichen Parallelgenres ‚Wehrmachtsfilm – amerikanischer Kriegsfilm‘ und ‚antifaschistischer Film – Neorealismus‘ festgestellt werden. In den 70er und 80er Jahren waren die Filme in West- und Ostdeutschland allerdings so unterschiedlich und eigenständig, dass immer weniger Parallelen zwischen deutschen und internationalen Genres gezogen werden können. Noch stärker als in den ersten Nachkriegsjahrzehnten gilt hier, dass nur im Einzelfall Ähnlichkeiten festgestellt werden können – so z.B. zwischen *Jakob der Lügner* und den tragikomisch-sozialistischen Filmen Osteuropas. Gerade die Filme der DDR in Bezug auf den Nationalsozialismus waren in dieser Zeit, so rar, dass nicht von gemeinsamen Genres gesprochen werden kann. Nur in den 80er Jahren in der Bundesrepublik war dies noch etwas häufiger, denn der Bezug der vielen Melodramen auf *Holocaust* und die Parallelen zwischen *Das Boot* (1981) und *Die Weiße Rose* und dem amerikanischen Film sind überdeutlich. Trotzdem bleibt es bei Einzelbeispielen, eine systematische ‚Genregleichheit‘ ist auch hier nicht zu erkennen. Letztlich muss die Frage, ob die Filmbranchen in Ost- und Westdeutschland über internationale Vorbilder miteinander verknüpft waren, eindeutig verneint werden, denn die Beispiele der Parallelen zwischen deutschen und internationalen Filmvorbildern machen deutlich, dass die Filme der beiden deutschen Staaten sich jeweils unterschiedliche internationale Genres zum Vorbild nahmen.

In Bezug auf die Kopie von Darstellungsmustern von Film zu Film sind die Grenzen dieser Untersuchung deutlich geworden, denn die festgestellten Parallelen zwischen einzelnen Filmen können hier nur anhand ähnlicher Darstellungsmuster herausgearbeitet werden. Inwiefern wirklich und bewusst bei der Filmproduktion abgeschaut wurde, muss hier im Dunkeln bleiben, denn die bewusste Kopie von Film zu Film könnte nur unter Einbezug personeller Strukturen erarbeitet werden. Dazu wäre ein netzwerkanalytischer Ansatz geeignet, der die Motive und Intentionen der an den Filmen beteiligten Personen in den Blick nehmen und sich dabei auch auf schriftliches Begleitmaterial zu den Filmen – z.B. Drehbücher und Nachlässe – stützen würde. Eine solche Untersuchung könnte die Verbindung einzelner Filmmacher zu Personen anderer Staaten aufdecken und somit vor allem stärker die Verknüpfung des deutschen Films zum internationalen Film aufzeigen. Weiterhin wäre ein solcher Ansatz in der Lage, die Frage nach der Herkunft der Bilder

799 Kleßmann 1993, S. 40.

und Darstellungsmuster zu beantworten, was in dieser Analyse außer Acht gelassen werden musste. Solche Untersuchungen – die sich sicherlich auf einzelne Filme oder einen sehr begrenzten zeitlichen Rahmen beschränken müssten – stehen bisher noch aus. Ihnen kann die hier vorgenommene Längsschnittanalyse jedoch wichtige Ergebnisse in Bezug auf motivische Parallelen zwischen den Filmen und die Entwicklung der Darstellungsmuster über die Jahrzehnte hinweg liefern.

Die Geschichte der Schuld im Film – ein Gewinn für die Filmwissenschaft?

Auch wenn der in dieser Arbeit genutzte Ansatz, die Intention der Filmmacher nicht in die Analyse einzubeziehen, im Hinblick auf die Herkunft der Schuld motive noch Fragen offen lässt, muss retrospektiv festgehalten werden, dass die Fragen in Bezug auf die Entwicklungsgeschichte der Schuld darstellungsmuster und die Einordnung in den Schulddiskurs mithilfe der Analyse dramaturgischer und bildästhetischer Elemente treffend beantwortet werden konnten. Insofern kann diese bisher in der Geschichtswissenschaft eher unübliche Herangehensweise auch bei zukünftigen Untersuchungen zur Filmgeschichte zielführend sein. Hierin liegt ein wichtiger Beitrag dieser Untersuchung zur Filmgeschichte, denn es wurde gezeigt, dass eine Untersuchung, die sich auf die durch den Film vertretene Eigenaussage anhand von Bildern und Darstellungsmustern konzentriert, zu belastbaren Ergebnissen in Bezug auf den Zusammenhang zwischen Film und historischem Kontext gelangen kann – vorausgesetzt die für den Untersuchungsgegenstand relevanten Muster werden im Vorfeld klar definiert. Außerdem wurde als Beitrag zur Filmgeschichte bewiesen, dass sich einerseits Filme aus Ost- und Westdeutschland in Bezug auf ihre Aussage zur NS-Vergangenheit häufig ähnlicher waren als gedacht,⁸⁰⁰ andererseits aber auch, dass trotz dessen die Filme aus DDR und Bundesrepublik nur sehr wenig direkt aufeinander Bezug nahmen. Es besteht also eine inhaltliche Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Unabhängigkeit voneinander im Kontext zur Erinnerungskultur. Natürlich liegen die Gründe dafür zum einen in dem Systemkonflikt, zum anderen spiegelt sich hier aber auch wider, dass DDR und Bundesrepublik trotz unterschiedlicher Geschichtsbilder eben doch eine gemeinsame Vergangenheit in Bezug auf den Nationalsozialismus besaßen. Die Erkenntnis, dass ähnliche inhaltliche Aussagen bei gleichzeitig völlig gegensätzlichen Ideologien im Film in Ost und West möglich waren, ist ein wichtiger Beitrag zur Filmgeschichte.

Doch nicht nur die Filmgeschichte sondern auch die Geschichte der Erinnerungskultur wurde mit dieser Arbeit um die Dimension des Spielfilms erweitert. Zum einen wurde die zu erwartende These gestützt, dass Filme als wichtiger Teil der Erinnerungskultur immer auch zeitgenössische Sichtweisen spiegeln. Zum anderen konnte aber auch gezeigt werden, dass gerade fiktionale Erzählungen wie z.B. Film innerhalb der Erinnerungskultur eine Sonderrolle einnehmen können, denn gerade die künstlerischen und technischen

Eigenheiten des Mediums geben Filmen einen besonderen Charakter und können ihm auch eine sehr eigene Aussage in Bezug auf die Erinnerungskultur verschaffen.

Was leistet Film schließlich in Bezug auf den Schulddiskurs? Ist das Medium Film geeignet, um daran den gesamtdeutschen Schulddiskurs abzulesen? Gerade in Bezug auf den Ost-West-Vergleich scheint der Spielfilm dafür nur zum Teil geeignet zu sein. Zumindest in den Filmen vor etwa 1965 werden zeitgenössische Sichtweisen auf den Schulddiskurs abgebildet, und das Medium Film kann als Spiegelbild der Gesellschaft angesehen werden. In der Zeit zwischen 1946 und den frühen 60er Jahren gibt der Spielfilm so deutlich die vorherrschenden Geschichtsbilder in Bundesrepublik und DDR wieder, dass der Rezipient – so scheint es – von den gesehenen Bildern auf die zeitgenössische Mentalität im Umgang mit der Vergangenheit schließen darf. Film ist an dieser Stelle eindeutig eine mentalitätsgeschichtliche Quelle, die den gesellschaftlichen ‚Mainstream‘ abbildet. Auch in der Bundesrepublik nach etwa 1965 spiegelt der Film die Sicht auf die Schuldfrage, jedoch nicht mehr im Sinne einer vorherrschenden Richtung, sondern in Form von verschiedenen gesellschaftlich-politischen Mentalitäten. Der spätere bundesrepublikanische Film ermöglicht so als Gesamtbild, tatsächlich Einblick in einen Diskurs um die Schuldfrage zu nehmen und präsentiert gegensätzliche Geschichtsbilder.

Schwieriger wird es allerdings bei den Filmen der DDR nach ca. 1965. An ihnen kann nicht mehr eins zu eins ein zeitgenössisches Schuldverständnis abgelesen werden, denn die Filme, die den Nationalsozialismus noch thematisierten, entfernten sich zu weit von dem Staatsgeschichtsbild des Antifaschismus und bildeten Meinungen einer intellektuellen Minderheit von Filmmachern ab – wobei nur anhand der Filme nicht einzuordnen ist, inwiefern hier auch die Meinung der Bevölkerung vertreten wurde. Mit den wenigen vorgestellten Produktionen der DEFA übernahm nach etwa 1965 eine Gruppe von wenigen Filmmachern die Meinungshoheit innerhalb der Filmlandschaft und präsentierte eine Geschichtsdeutung, die sich nicht mehr mit der Staatsideologie deckte. Insbesondere das Nichtexistieren des staatlichen Antifaschismus im Film stärkte deren Position. Die Filme in der DDR spiegeln also an dieser Stelle keinen Schulddiskurs, sondern nur die wachsende Eigenständigkeit einer Berufsgruppe und gerade auch die Tatsache dass die Filmrezenten der DDR auch diese Filme im Sinne der Staatsideologie ‚missinterpretieren‘, erschwert an dieser Stelle ein Ablesen zeitgenössischer Schuldbilder.

Trotzdem bestätigt auch das Beispiel der DEFA-Filme über den Nationalsozialismus nach etwa 1965, dass Filme, wie Markus Köster sagt, „Gradmesser dafür [sind], wie Gesellschaften selbstreflektiv ihre Vergangenheit deuten“⁸⁰¹, denn auch Meinungen einer Randgruppe – wie hier die Filmmacher – sind schließlich Teil einer gesellschaftlichen Mentalität. Die eingangs formulierte These, dass Filme mentalitätshistorische Quelle seien und wichtige Hinweise auf zeitgenössische Denkmuster geben, wird in dieser Untersuchung eindeutig bestätigt. Allerdings zeigt das Beispiel der DEFA-Filme nach 1965, dass beim Ablesen von Mentalitäten Vorsicht geboten ist. Die Aussage eines Films kann nie eins zu eins als das Geschichtsbild seiner Epoche abgelesen werden, sondern muss immer mit den Mitteln der Filmanalyse in Relation zu den historischen Bedingungen seiner Entstehungszeit gebracht werden.

800 Verwiesen sei hier nochmals auf Detlev Kannapin, der Filme in DDR und Bundesrepublik über den Nationalsozialismus in ihrer Aussage sehr gegensätzlich begreift, was im Hinblick auf die von ihm untersuchten Zusammenhänge zum historischen Kontext ja auch richtig ist. Kannapin 2006.

801 Köster 2007, S. 339.

Spielfilme

- Abschied von gestern*, Regie: Alexander Kluge, BRD 1966, sw, DVD-Edition: Filmmuseum München und Goethe-Institut 2007.
- Aus einem deutschen Leben*, Regie: Theodor Kotulla, BRD 1977, f, DVD-Edition: Kinowelt Home Entertainment GmbH 2004.
- Canaris*, Regie: Alfred Weidenmann, BRD 1954, sw, DVD-Edition: Kinowelt Home Entertainment 2010.
- Das Boot* (Director's Cut), Regie: Wolfgang Petersen, BRD 1981, f, DVD-Edition: Eurovideo 1997.
- Das schreckliche Mädchen*, Regie: Michael Verhoeven, BRD 1989, sw/f, DVD-Edition: Arthaus Zweitausendeins Edition o.J.
- Der Aufenthalt*, Regie: Frank Beyer, DDR 1982, f, DVD-Edition: Icestorm Entertainment GmbH 2007.
- Der Rat der Götter*, Regie: Kurt Maetzig, DDR 1950, sw, DVD-Edition: Icestorm Entertainment GmbH 1999.
- Die Brücke*, Regie: Bernhard Wicki, BRD 1959, sw, DVD-Edition: Arthaus 50er Jahre Edition, Kinowelt Home Entertainment o.J.
- Die Mörder sind unter uns*, Regie: Wolfgang Staudte, SBZ 1946, sw, DVD-Edition: Bundeszentrale für politische Bildung: Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA. 2006.
- Die Weiße Rose*, Regie: Michael Verhoeven, BRD 1982, f, DVD-Edition: Kinowelt Home Entertainment GmbH o.J.
- Georg Elser – Einer aus Deutschland*, Regie: Klaus Maria Brandauer, BRD 1989, DVD-Edition: Hoanzl Vertrieb GmbH 2006.
- Hiroshima mon amour*, Regie: Alain Resnais, F 1959, sw, DVD-Edition: Concorde Home Entertainment GmbH 2005.
- Ich war neunzehn*, Regie: Konrad Wolf, DDR 1968, sw, DVD-Edition: Bundeszentrale für politische Bildung: Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA. 2006.
- In Jenen Tagen*, Regie: Helmut Käutner, Britische Besatzungszone 1947, sw, DVD-Edition: Kinowelt GmbH (Package Artwork Design). 2011.
- Jakob der Lügner*, Regie: Frank Beyer, DDR 1974, f, DVD-Edition: Icestorm Entertainment GmbH o.J.
- Nackt unter Wölfen*, Regie: Frank Beyer, DDR 1963, sw, DVD-Edition: Icestorm Entertainment GmbH 2005.
- Rom, offene Stadt*, Regie: Roberto Rossellini, I 1945, sw, DVD-Edition: Kinowelt Home Entertainment o.J.
- Rommel, der Wüstenfuchs*, Regie: Henry Hathaway, USA 1951, sw, Originaltitel: *The Desert Fox – The Story of Rommel*, DVD-Edition: Twentieth Century Fox 2003.
- Sterne*, Regie: Konrad Wolf, SBZ 1959, sw, DVD-Edition: Icestorm Entertainment GmbH 2007.
- Zeugin aus der Hölle*, Regie: Zika Mitrovic, BRD 1966, sw, DVD-Edition: Universum Film GmbH 2013.

Literatur

- Abenheim, Donald: Bundeswehr und Tradition. Die Suche nach dem gültigen Erbe des deutschen Soldaten. München 1989.
- Adenauer, Konrad: Ansprache des Oberbürgermeisters Adenauer vor der von der britischen Militärregierung ernannten Kölner Stadtverordneten-Versammlung, 1. Oktober 1945. Online unter: <http://www.konrad-adenauer.de/index.php?msg=4699>, (abgerufen am 06.12.2013).
- Altman, Rick: Film und Genre. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 253–259.
- Apitz, Bruno: *Nackt unter Wölfen*. 11. Aufl., Köln 1988.
- Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München 1986.
- Assmann, Aleida u. Ute Frevert: Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart 1999.

- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Bald, Detlef: Die „Weiße Rose“. Von der Front in den Widerstand. 2. Aufl., Berlin 2009.
- Barberowski, Jörg: Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault. München 2005.
- Barnert, Anne: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse. Schüren 2008.
- Barth, Bernd-Rainer, Christoph Links, Helmut Müller-Enbergs u. Jan Wielgohs: Wer war Wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch. 3., aktual. Auflage, Frankfurt a.M. 1996.
- Bassett, Richard: Hitlers Meisterspion. Das Rätsel Wilhelm Canaris. Wien 2007.
- Becker, Jurek: Jakob der Lügner. Frankfurt a.M. 1976.
- Becker, Wolfgang u. Norbert Schöll: In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen 1995.
- Beicken, Peter: Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart 2004.
- Beil, Benjamin, Jürgen Kühnel, Christian Neuhaus: Studienbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms. München 2012.
- Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR. 25. Jg., 2/1984, Unbetitelter Diskussion, S. 100–123.
- Belton, John: Technologie und Innovation. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 235–243.
- Benz, Wolfgang: Zum Umgang mit nationalsozialistischer Vergangenheit in der Bundesrepublik. In: Jürgen Danyel (Hrsg.): Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten. Berlin 1995, S. 47–60.
- Bergem, Wolfgang: Barbarei als Sinnstiftung? Das NS-Regime in Vergangenheitspolitik und Erinnerungskultur der Bundesrepublik. In: Wolfgang Bergem (Hrsg.): Die NS-Diktatur im deutschen Erinnerungsdiskurs. Opladen 2003, S. 81–104.
- Berlin, Jörg: Kein Hitler-Bild für Mündige! Historische Kritik an Fests Hitler-Film. In: Jörg Berlin, Dierk Joachim, Bernhard Keller u. Volker Ullrich (Hrsg.): Was verschweigt Fest? Analysen und Dokumente zum Hitler-Film von J.C. Fest. Köln 1978, S. 9–33.
- Beutelschmidt, Thomas: Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam 1995.
- Beutelschmidt, Thomas: Grenzüberschreitender Verkehr. Anregungen zu einer komparativen Betrachtung der Fernsehulturen in der DDR und Österreich. In: Medien und Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart. Jahrgang 23, Heft 2/2008, S. 4–12.
- Beutelschmidt, Thomas: Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR. Eine Studie mit Förderung der DEFA-Stiftung. Berlin 2009.
- Beyer, Frank: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben. München 2001.
- Binder, Eva u. Christine Engel: Film und Literatur: von Liebeleien, Konflikten und langfristigen Beziehungen. In: Stefan Neuhaus (Hrsg.): Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung. Würzburg 2008, S. 31–48.
- Blum, Heiko R.: Kurt Maetzig – Der Pionier. In: Heinz Kersten (Hrsg.): Film in der DDR. Reihe Film 13. München 1977, S. 57–76.
- Bonfadelli, Heinz: Medienwirkungsforschung. 4., völlig überarb. Aufl., Konstanz 2011.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Wisconsin 1985.
- Borgstedt, Angela: Die kompromittierte Gesellschaft. Entnazifizierung und Integration. In: Reichel, Peter, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009, S. 85–104.
- Brandt, Susanne: „Wenig Anschauung“? Die Ausstrahlung des Films „Holocaust“ im westdeutschen Fernsehen (1978/79). In: Christoph Cornelißen u.a. (Hrsg.): Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945. Frankfurt a.M. 2004, S. 257–268.
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin 2010.

- von Bredow, Wilfried: Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilm in der Bundesrepublik. In: Wilfried von Bredow u. Rolf Zurek (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975, S. 316–326.
- Browning, Christopher R.: Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen. Hamburg 1996.
- Brunner, Detlev, Udo Grashoff u. Andreas Kötzing: Asymmetrisch verflochten? Einleitung. In: Detlev Brunner, Udo Grashoff u. Andreas Kötzing (Hrsg.): Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte. Berlin 2013, S. 11–17.
- Buck, Robert: Die Rezeption des 20. Juli 1944 in der Bundeswehr. Anmerkungen zu deren Traditionsverständnis. In: Gerd Überschar (Hrsg.): Der 20. Juli 1944. Bewertung und Rezeption des deutschen Widerstandes gegen das NS-Regime. Köln 1994, S. 214–234.
- Bulgakowa, Oksana: DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“ im osteuropäischen Film. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs u. Evan Torner (Hrsg.): DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau. Wiesbaden 2013, S. 61–71.
- Cornelsen, Peter: Helmut Käutner – Seine Filme, sein Leben. München 1980.
- Dalichow, Bärbel: Weh Dir, daß du ein Enkel bist. Das 11. Plenum der SED 1965 und die Folgen. In: Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren – Chancen für die 90er? Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Jg. 33, Bd. 44, Berlin 1992, S. 16–43.
- Danyel, Jürgen: Vom schwierigen Umgang mit der Schuld. Die Deutschen in der DDR und der Nationalsozialismus. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Jahrgang 40, Heft 10, 1992, S. 915–928.
- Danyel, Jürgen: Die geteilte Vergangenheit. Gesellschaftliche Ausgangslagen und politische Dispositionen für den Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten nach 1949. In: Jürgen Kocka (Hrsg.): Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien. Berlin 1993, S. 129–148.
- Danyel, Jürgen: Die Opfer- und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR. In: Jürgen Danyel (Hrsg.): Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten. Berlin 1995, S. 31–46.
- Der Spiegel, 43/1954, 20.10.1954. In Bonn genehmigt. Online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28957722.html>, abgerufen am 24.01.2014.
- Deselaers, Manfred: „Und Sie hatten nie Gewissensbisse?“ Die Biografie von Rudolf Höß, Kommandant von Auschwitz, und die Frage nach seiner Verantwortung vor Gott und den Menschen. Leipzig 1997.
- Dillmann, Claudia: Zu bittere Kräuter: Zeugin aus der Hölle. Die Produktion und Rezeption eines „riskanten“ Films. In: Deutsches Filminstitut (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a.M. 2001, S. 29–35.
- Döge, Ulrich: Biografie. Bibliografie. Filmografie. In: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): Regisseur und Kritiker. Mit Aufsätzen und Kritiken von Theodor Kotulla, Essays von Peter W. Jansen und Heinz Ungureit und einer Filmbibliografie von Ulrich Dröge. München 2005, S. 225–250.
- Dotterweich, Volker: Die „Entnazifizierung“. In: Josef Becker u.a. (Hrsg.): Vorgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Grundgesetz. München 1979, S. 123–161.
- Echternkamp, Jörg: Arbeit am Mythos. Soldatengenerationen der Wehrmacht im Urteil der west- und ostdeutschen Nachkriegsgesellschaft. In: Klaus Naumann (Hrsg.): Nachkrieg in Deutschland. Hamburg 2001, S. 421–443.
- Eberan, Barbro: Luther? Friedrich „der Große“? Wagner? Nietzsche? ...? Wer war an Hitler schuld? Die Debatte um die Schuldfrage 1945–1949. München 1983.
- Elm, Michael: Hitler in echt. Die Authentifizierung des Führerbildes durch Zeitzeugendarstellungen im Film *Der Untergang* und der TV-Dokumentation *Holokaust*. In: Margrit Fröhlich, Christian Schneider u. Karsten Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film. München 2007, S. 142–158.
- Elm, Michael: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin 2008.
- Elsaesser, Thomas: Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994.
- Elsaesser, Thomas: Die Gegenwärtigkeit des Holocausts im Neuen Deutschen Film – am Beispiel Alexander Kluge. In: Deutsches Filminstitut (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a.M. 2001a, S. 54–67.
- Elsaesser, Thomas: Rainer Werner Fassbinder. Berlin 2001b.
- Elsaesser, Thomas: Vergebliche Rettung. Geschichte als Palimpsest in STERNE. In: Michael Wedel u. Elke Schieber (Hrsg.): Konrad Wolf – Werk und Wirkung. Berlin 2009, S. 73–92.
- Elsaesser, Thomas u. Michael Wedel: Einblick von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte. In: Michael Wedel u. Elke Schieber (Hrsg.): Konrad Wolf – Werk und Wirkung. Berlin 2009, S. 29–56.
- Endlich, Stefanie: Orte des Erinnerns – Mahnmale und Gedenkstätten. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009, S. 350–377.
- Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1992.
- Erbrecht, Tobias und Timo Reinfank: Deutsche Schuld und die Störenfriede der Erinnerung. In: Gruppe offene Rechnungen (Hrsg.): The Final Insult. Das Diktat gegen die Überlebenden. Deutsche Erinnerungsarbeit und Nichtentschädigung der NS-Sklavenarbeit. Münster 2003, S. 234–268.
- Erbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld 2011.
- Euchner, Walter: Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung: Motive der Filmpolitik in der Ära Adenauer. In: Rainer Eisfeld u. Ingo Müller (Hrsg.): Gegen Barbarei. Essays Robert M.W. Kempner zu Ehren. Frankfurt am Main 1989, S. 346–359.
- Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn 2005.
- Feinberg, Anat: Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama. Köln 1988.
- Finkelstein, Norman G. u. Ruth Bettina Birn: Eine Nation auf dem Prüfstand. Die Goldhagen-These und die historische Wahrheit. Hildesheim 1998.
- Fischer, Alexander: Die Bewegung „Freies Deutschland“ in der Sowjetunion: Widersand hinter Stacheldraht? In: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hrsg.): Aufstand des Gewissens. Der militärische Widerstand gegen Hitler und das NS-Regime 1933–1945. 2. Aufl., Herford und Bonn 1985, S. 439–464.
- Fischer, Torben u. Matthias N. Lorenz: Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld 2008.
- Fleming, Gerald: Hitler und die Endlösung. „Es ist des Führers Wunsch ...“. Wiesbaden/München 1982.
- Forster, Ralf u. Volker Petzold: Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR. Konstanz 2010.
- Frei, Norbert: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen. München 2005.
- Friedmann, Jan u. Jörg Später: Britische und deutsche Kollektivschuld-Debatte. In: Ulrich Herbert (Hrsg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980. 2. Aufl., Göttingen 2003, S. 53–90.
- Fritz, Karsten u. Rainer Schütz: „Ich war neunzehn“ In: Konrad Wolf. Neue Sicht auf seine Filme. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 39/1990, S. 121–132.
- Fröhlich, Claudia: Rückkehr zur Demokratie – Wandel der politischen Kultur in der Bundesrepublik. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009, S. 103–126.
- Frölich, Margrit: Märchen und Mythos. Von JAKOB DER LÜGNER zu JAKOB THE LIAR. In: Margrit Frölich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert: Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2003, S. 245–269.

- von Bredow, Wilfried: Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik. In: Wilfried von Bredow u. Rolf Zurek (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975, S. 316–326.
- Browning, Christopher R.: Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen. Hamburg 1996.
- Brunner, Detlev, Udo Grashoff u. Andreas Kötzing: Asymmetrisch verflochten? Einleitung. In: Detlev Brunner, Udo Grashoff u. Andreas Kötzing (Hrsg.): Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte. Berlin 2013, S. 11–17.
- Buck, Robert: Die Rezeption des 20. Juli 1944 in der Bundeswehr. Anmerkungen zu deren Traditionsverständnis. In: Gerd Überschar (Hrsg.): Der 20. Juli 1944. Bewertung und Rezeption des deutschen Widerstandes gegen das NS-Regime. Köln 1994, S. 214–234.
- Bulgakowa, Oksana: DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“ im osteuropäischen Film. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs u. Evan Torner (Hrsg.): DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau. Wiesbaden 2013, S. 61–71.
- Cornelsen, Peter: Helmut Käutner – Seine Filme, sein Leben. München 1980.
- Dalichow, Bärbel: Weh Dir, daß du ein Enkel bist. Das 11. Plenum der SED 1965 und die Folgen. In: Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren – Chancen für die 90er? Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Jg. 33, Bd. 44, Berlin 1992, S. 16–43.
- Danyel, Jürgen: Vom schwierigen Umgang mit der Schuld. Die Deutschen in der DDR und der Nationalsozialismus. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Jahrgang 40, Heft 10, 1992, S. 915–928.
- Danyel, Jürgen: Die geteilte Vergangenheit. Gesellschaftliche Ausgangslagen und politische Dispositionen für den Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten nach 1949. In: Jürgen Kocka (Hrsg.): Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien. Berlin 1993, S. 129–148.
- Danyel, Jürgen: Die Opfer- und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR. In: Jürgen Danyel (Hrsg.): Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten. Berlin 1995, S. 31–46.
- Der Spiegel, 43/1954, 20.10.1954: In Bonn genehmigt. Online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28957722.html>, abgerufen am 24.01.2014.
- Deselaers, Manfred: „Und Sie hatten nie Gewissensbisse?“ Die Biografie von Rudolf Höß, Kommandant von Auschwitz, und die Frage nach seiner Verantwortung vor Gott und den Menschen. Leipzig 1997.
- Dillmann, Claudia: Zu bittere Kräuter: Zeugin aus der Hölle. Die Produktion und Rezeption eines „riskanten“ Films. In: Deutsches Filminstitut (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a.M. 2001, S. 29–35.
- Döge, Ulrich: Biografie. Bibliografie. Filmografie. In: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): Regisseur und Kritiker. Mit Aufsätzen und Kritiken von Theodor Kotulla, Essays von Peter W. Jansen und Heinz Ungureit und einer Filmbibliografie von Ulrich Dröge. München 2005, S. 225–250.
- Dotterweich, Volker: Die „Entnazifizierung“. In: Josef Becker u.a. (Hrsg.): Vorgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Grundgesetz. München 1979, S. 123–161.
- Echternkamp, Jörg: Arbeit am Mythos. Soldatengenerationen der Wehrmacht im Urteil der west- und ostdeutschen Nachkriegsgesellschaft. In: Klaus Naumann (Hrsg.): Nachkrieg in Deutschland. Hamburg 2001, S. 421–443.
- Eberan, Barbro: Luther? Friedrich „der Große“? Wagner? Nietzsche? ...? Wer war an Hitler schuld? Die Debatte um die Schuldfrage 1945–1949. München 1983.
- Elm, Michael: Hitler in echt. Die Authentifizierung des Führerbildes durch Zeitzeugendarstellungen im Film *Der Untergang* und der TV-Dokumentation *Holokaust*. In: Margrit Fröhlich, Christian Schneider u. Karsten Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film. München 2007, S. 142–158.
- Elm, Michael: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin 2008.
- Elsaesser, Thomas: Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994.
- Elsaesser, Thomas: Die Gegenwärtigkeit des Holocausts im Neuen Deutschen Film – am Beispiel Alexander Kluge. In: Deutsches Filminstitut (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a.M. 2001a, S. 54–67.
- Elsaesser, Thomas: Rainer Werner Fassbinder. Berlin 2001b.
- Elsaesser, Thomas: Vergebliche Rettung. Geschichte als Palimpsest in STERNE. In: Michael Wedel u. Elke Schieber (Hrsg.): Konrad Wolf – Werk und Wirkung. Berlin 2009, S. 73–92.
- Elsaesser, Thomas u. Michael Wedel: Einblick von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte. In: Michael Wedel u. Elke Schieber (Hrsg.): Konrad Wolf – Werk und Wirkung. Berlin 2009, S. 29–56.
- Endlich, Stefanie: Orte des Erinnerns – Mahnmale und Gedenkstätten. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009, S. 350–377.
- Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1992.
- Erbrecht, Tobias und Timo Reinfrank: Deutsche Schuld und die Störenfriede der Erinnerung. In: Gruppe offene Rechnungen (Hrsg.): The Final Insult. Das Diktat gegen die Überlebenden. Deutsche Erinnerungsarbeit und Nichtentschädigung der NS-Sklavenarbeit. Münster 2003, S. 234–268.
- Erbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld 2011.
- Euchner, Walter: Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung: Motive der Filmpolitik in der Ära Adenauer. In: Rainer Eisfeld u. Ingo Müller (Hrsg.): Gegen Barbarei. Essays Robert M.W. Kempner zu Ehren. Frankfurt am Main 1989, S. 346–359.
- Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn 2005.
- Feinberg, Anat: Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama. Köln 1988.
- Finkelstein, Norman G. u. Ruth Bettina Birn: Eine Nation auf dem Prüfstand. Die Goldhagen-These und die historische Wahrheit. Hildesheim 1998.
- Fischer, Alexander: Die Bewegung „Freies Deutschland“ in der Sowjetunion: Widersand hinter Stacheldraht? In: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hrsg.): Aufstand des Gewissens. Der militärische Widerstand gegen Hitler und das NS-Regime 1933–1945. 2. Aufl., Herford und Bonn 1985, S. 439–464.
- Fischer, Torben u. Matthias N. Lorenz: Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld 2008.
- Fleming, Gerald: Hitler und die Endlösung. „Es ist des Führers Wunsch ...“. Wiesbaden/München 1982.
- Forster, Ralf u. Volker Petzold: Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR. Konstanz 2010.
- Frei, Norbert: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen. München 2005.
- Friedmann, Jan u. Jörg Später: Britische und deutsche Kollektivschuld-Debatte. In: Ulrich Herbert (Hrsg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980. 2. Aufl., Göttingen 2003, S. 53–90.
- Fritz, Karsten u. Rainer Schütz: „Ich war neunzehn“ In: Konrad Wolf. Neue Sicht auf seine Filme. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 39/1990, S. 121–132.
- Fröhlich, Claudia: Rückkehr zur Demokratie – Wandel der politischen Kultur in der Bundesrepublik. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009, S. 103–126.
- Frölich, Margrit: Märchen und Mythos. Von JAKOB DER LÜGNER zu JAKOB THE LIAR. In: Margrit Frölich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert: Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2003, S. 245–269.

- Gallwitz, Tim: „Was vergangen ist, muss vorbei sein!“ In: Deutsches Filminstitut (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a.M. 2001a, S. 10–19.
- Geilen, Stefan: Das Widerstandsbild in der Bundeswehr. In: Thomas Vogel (Hrsg.): Aufstand des Gewissens. Militärischer Widerstand gegen Hitler und das NS-Regime 1933 bis 1945. Begleitband zur Wanderausstellung des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. Hamburg, Berlin, Bonn 2000, S. 331–354.
- Gehrke, Bernd: Die 68er-Proteste in der DDR. Online verfügbar unter: <http://www.bpb.de/apuz/31327/die-68er-proteste-in-der-ddr?p=all> (abgerufen am 30.5.2013), 18.03.2008.
- Gersch, Wolfgang: Film in der DDR. Die verlorene Alternative. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 357–404.
- Gersch, Wolfgang: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin 2006.
- Gerstenberger, Friedrich: Strategische Erinnerungen. Die Memoiren deutscher Offiziere. In: Hannes Heer u. Klaus Naumann (Hrsg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung, Hamburg 1995, S. 620–649.
- Giesen, Bernhard: Das Tätertrauma der Deutschen. In: Bernhard Giesen u. Christoph Schneider (Hrsg.): Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs. Konstanz 2004, S. 11–53.
- Gilbert, Margaret: Kollektive Schuld aus philosophischer Sicht. In: Bernhard Giesen u. Christoph Schneider (Hrsg.): Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs. Konstanz 2004, S. 55–73.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (Hrsg.): Die 68er Bewegung. Deutschland – Westeuropa – USA. München 2001.
- Gilman, Sander L.: Jurek Becker. Die Biographie. München 2002.
- Giordano, Ralph: Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein. Hamburg 1998.
- Goldhagen, Daniel Jonah: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Berlin 1996.
- Goschler, Constantin: Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945. Göttingen 2005.
- Göttler, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 171–210.
- Grafe, Frieda: Wenn der Hahn kräht. Die *Nouvelle Vague* im Jahr 2000. In: Scarlett Winter u. Susanne Schlönder (Hrsg.): Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen *écriture* der *Nouvelle Vague*. München 2004, S. 17–22.
- Gregor, Manfred: Die Brücke. München 2005, Erstauflage 1958.
- Gregor, Ulrich u. Enno Patalas: Geschichte des Films. Gütersloh 1962.
- Grob, Norbert: Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 207–245.
- Grob, Norbert, Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler: Neuer Deutscher Film. Stuttgart 2012.
- Groehler, Olaf: Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR. In: Bernhard Moltmann u.a. (Hrsg.): Erinnerung. Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland-West und Deutschland-Ost. Frankfurt a.M. 1993, S. 47–65.
- Groehler, Olaf: Der Umgang mit dem Holocaust in der DDR. In: Rolf Steininger (Hrsg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. 2. Aufl., Wien, Köln, Weimar 1994, S. 233–245.
- Groehler, Olaf: Verfolgten- und Opfergruppen im Spannungsfeld der politischen Auseinandersetzungen in der Sowjetischen Besatzungszone und in der Deutschen Demokratischen Republik. In: Jürgen Danyel (Hrsg.): Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten. Berlin 1995, S. 17–30.
- Große Kracht, Klaus: Die zankende Zunft. Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945. Göttingen 2005.
- Grossmann, Anita: A Question of Silence. The Rape of German Women by Occupation Soldiers. In: October, 72: Berlin 1945: War and Rape „Liberators take Liberties“. 1995, S. 42–63. Online unter: <http://http-server.carleton.ca/~jevans/2509/grossmann.pdf>.
- Grunenberg, Antonia: Die Lust an der Schuld. Von der Macht der Vergangenheit über die Gegenwart. Berlin 2001.
- Habermas, Jürgen (Hrsg.): Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“. 1. Band: Nation und Republik. Frankfurt a.M. 1979.
- Habermas, Jürgen: Eine Art Schadensabwicklung. In: „Historikerstreit“. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung. 2. Aufl., München 1987, S. 62–76.
- Hauser, Johannes: Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft. Pfaffenweiler 1989.
- Harhausen, Ralf: Alltagsfilm in der DDR. Die „Nouvelle Vague“ der DEFA. Marburg 2007.
- Hartwig, Karin: Militarismus und Antifaschismus. Die Wehrmacht im kollektiven Gedächtnis der DDR. In: Michael T. Greven u. Oliver von Wrochem: Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen 2000, S. 237–254.
- Hartwig, Karin: „Proben des Abgrunds, über welchem unsere Zivilisation wie eine Brücke schwebt“. Der Holocaust in der Publizistik der SBZ/DDR. In: Norbert Frei u. Sybille Steinbacher (Hrsg.): Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust. Göttingen 2001, S. 35–50.
- Hartmann, Christian: Wehrmacht im Ostkrieg. Front und militärisches Hinterland 1941/42. 2. Aufl., München 2010.
- Heer, Hannes: „Hitler war's“. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit. Berlin 2005a.
- Heer, Hannes: Der Untergang – Wie ein Film die Geschichte Nazideutschlands auslöscht und neu erfindet. In: ders.: „Hitler war's“. Berlin 2005b, S. 11–27.
- Heimann, Thomas: „Nackt unter Wölfen“. Visualisierungen eines „Gründungsromans“. In: Thomas Beutelschmidt u. Rüdiger Steinlein (Hrsg.): Realitätskonstruktion. Faschismus und Antifaschismus in Literaturverfilmungen des DDR-Fernsehens. Leipzig 2004, S. 13–51.
- Heimann, Thomas: Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990). Köln 2005.
- Herbert, Ulrich: Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der Bundesrepublik Deutschland. In: Bernhard Moltmann u.a. (Hrsg.): Erinnerung. Zur Gegenwart des Holocaust in Deutschland-West und Deutschland-Ost. Frankfurt a.M. 1993, S. 31–45.
- Herbert, Ulrich: Der „Historikerstreit“ – Politische, wissenschaftliche, biographische Aspekte. In: Volker Kronenberg (Hrsg.): Zeitgeschichte, Wissenschaft und Politik. Der „Historikerstreit“ – 20 Jahre danach. Wiesbaden 2008, S. 92–108.
- Herf, Jeffrey: Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland. Berlin 1998.
- Herzog, Werner, Alexander Kluge u. Jean-Marie Straub: Herzog/Kluge/Straub. München, Wien 1976.
- Hey, Bernd: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: der Western. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Bd. 39, Heft 12. Mainz 1988, S. 17–33.
- Hey, Bernd: Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Bd. 47, Heft 1. Mainz 1996, S. 579–589.
- Hey, Bernd: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Bd. 52, Heft 1, Mainz 2001, S. 229–237.
- Hickethier, Knut: Krieg im Film – nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Weltkriege in Literatur und Film. Göttingen 1989, S. 39–53.
- Hickethier, Knut: Militär und Krieg: 08/15 (1954). In: Werner Faulstich u. Helmut Korte: Fischer Filmgeschichte, Bd. 3: Auf der Suche nach Werten 1945–1960. Frankfurt a.M. 1995, S. 222–251.

Hickethier, Knut: Nur Histotainment? Das Dritte Reich im bundesdeutschen Fernsehen. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus – Die Zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*. München 2009, S. 300–317.

Höhne, Heinz: *Canaris. Patriot im Zwielicht*. München 1976.

von Hodenberg, Christina: *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*. Göttingen 2006.

von Hugo, Philipp: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Bernhard Chiari et al. (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München 2003, S. 453–477.

Iramenroth, Anke: *Die Wehrmacht im Blick der Öffentlichkeit. Analyse zweier Ausstellungen unter konzeptionellen Gesichtspunkten*. Marburg 2004.

Jäckel, Michael: *Medienwirkung. Ein Studienbuch zur Einführung*. 4. Aufl., Wiesbaden 2008.

Jansen, Peter W.: Sehen, Schreiben, Zeigen. In: Rolf Aurich u. Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Regisseur und Kritiker. Mit Aufsätzen und Kritiken von Theodor Kotulla, Essays von Peter W. Jansen und Heinz Ungureit und einer Filmbibliografie von Ulrich Dröge*. München 2005, S. 20–34.

Jaraus, Konrad H.: Die DDR-Geschichtsschreibung als „Meta-Erzählung“. In: Martin Sabrow (Hrsg.): *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*. Leipzig 1997, S. 20–34.

Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage*. Heidelberg 1946.

Jung, Thomas: „Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein ...“. Jurek Becker – Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum. Eine Interpretation der Holocaust-Texte und deren Verfilmmungen im Kontext. Frankfurt a.M. 1998.

Junge, Kay: Zwischen Schweigen und Selbstbeziehung. Zur undurchsichtigen Logik des Umgangs mit ungesühnter Schuld. In: Bernhard Giesen u. Christoph Schneider (Hrsg.): *Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*. Konstanz 2004, S. 87–129.

Jureit, Ulrike u. Christian Schneider: *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*. Stuttgart 2010.

Juretzka, Christa: Gedanken zum DEFA-Film „Der Aufenthalt“. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR. 25. Jg., 2/1984, S. 81–90.

Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987.

Kaes, Anton: Der Neue Deutsche Film. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 566–581.

Kailitz, Steffen: Einleitung. In: Steffen Kailitz (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Der „Historikerstreit“ und die deutsche Geschichtspolitik*. Wiesbaden 2008a, S. 7–13.

Kailitz, Steffen: Die politische Deutungskultur der Bundesrepublik Deutschland im Spiegel des „Historikerstreits“. In: Steffen Kailitz (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Der „Historikerstreit“ und die deutsche Geschichtspolitik*. Wiesbaden 2008b, S. 14–37.

Kämper, Heidrun: *Der Schuldiskurs in der frühen Nachkriegszeit. Ein Beitrag zur Geschichte des sprachlichen Umbruchs nach 1945*. Berlin 2005.

Kämper, Heidrun: *Opfer – Täter – Nichttäter. Ein Wörterbuch zum Schuldiskurs 1945–1955*. Berlin 2007.

Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analyseverfahren. In: Wilhelm Hofmann (Hrsg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Baden-Baden 1998, S. 220–240.

Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich. Berlin 2006. Online verfügbar auf der Seite der Rosa-Luxemburg-Stiftung: http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Manuskripte/Manuskripte_58.pdf (abgerufen am 15.06.2012).

Kant, Hermann: *Der Aufenthalt*. Sonderausgabe in der Sammlung Luchterhand. Darmstadt und Neuwied 1979.

von Keitz, Ursula: Zwischen Dramatisierung und Episierung. NS-Täterbilder in exemplarischen deutschen Spielfilmen. In: Margrit Frölich, Christian Schneider u. Karsten Visarius (Hrsg.): *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. Stuttgart 2007, S. 159–177.

Kersten, Heinz: Entwicklungslinien. In: Heinz Kersten (Hrsg.): *Film in der DDR. Reihe Film 13*. München 1977, S. 7–56.

Kessler, Mario: Zwischen Repression und Toleranz. Die SED-Politik und die Juden (1949 bis 1967). In: Jürgen Kocka (Hrsg.): *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*. Berlin 1993, S. 149–168.

K.H.: Abschied von gestern. In: *Filmklassiker*. Bd. 3, 1965–1981. Stuttgart 1995, S. 60–64.

Kleßmann, Christoph: *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955*. Göttingen 1991.

Kleßmann, Christoph: Verflechtung und Abgrenzung Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament*. B 20–30, 1993, S. 30–41.

Kleßmann, Christoph: Spaltung und Verflechtung. In: Christoph Kleßmann u. Peter Lautzas (Hrsg.): *Teilung und Integration. Die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte als wissenschaftliches und didaktisches Problem*. Bonn 2005, S. 20–37.

Klotz, Johannes: Die Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“. Zwischen Geschichtswissenschaft und Geschichtspolitik. In: Detlef Bald, Johannes Klotz u. Wolfram Wette (Hrsg.): *Mythos Wehrmacht – Nachkriegsdebatten und Traditionspflege*. Berlin 2001, S. 116–176.

van der Knaap, Ewout: Monument des Gedächtnisses – Der Beitrag von Nacht und Nebel zum Holocaust-Diskurs. In: Waltraud Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 67–77.

Knip, Jürgen: „Keine Jugendfreigabe!“ Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990. Göttingen 2010.

Knoch, Hanno: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. 1. Aufl., Hamburg 2001.

Knoch, Hanno: Der späte Sieg des Landers. Populäre Kriegserinnerung der fünfziger Jahre als visuelle Geschichtspolitik. In: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg*. Hamburg 2003, S. 163–186.

Koch, Lars: Das Fernsehbild der Wehrmacht am Ende der fünfziger Jahre – Zu Fritz Umgelters Fernsehbeiträgen Am grünen Strand der Spree. In: Waltraud Wende (Hrsg.): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg 2008, S. 78–93.

Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. Lizenzausgabe, Gütersloh 1976.

Kohlhaase, Wolfgang: Um Schuld und Verantwortung des Mark Niebuhr. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR. 25. Jg., 2/1984, S. 124–135.

Köppen, Manuel: Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust. In: Manuel Köppen u. Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien 1997, S. 145–171.

Köppen, Manuel: Holocaust im Fernsehen – Die Konkurrenz der Medien um die Erinnerung. In: Waltraud Wende (Hrsg.): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg 2008, S. 307–327.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4., neu bearb. und erw. Aufl., Berlin 2010.

Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M. 2012.

Köster, Markus: Vom Nutzen des Spielfilms für die Geschichte. In: Claudia Brack, Johannes Burkhardt, Wolfgang Günther und Jens Murken (Hrsg.): *Kirchenarchiv mit Zukunft. Festschrift für Bernd Hey zum 65. Geburtstag*. Bielefeld 2007, S. 333–343.

- Kotulla, Theodor: *Aus einem deutschen Leben* – ein mißverständlicher Film? Erfahrungen mit Zuschauern und einer Behörde. In: Rolf Aurich u. Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Regisseur und Kritiker. Mit Aufsätzen und Kritiken von Theodor Kotulla, Essays von Peter W. Jansen und Heinz Ungureit und einer Filmbibliografie von Ulrich Dröge*. München 2005, S. 215–224.
- Kötzing, Andreas: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Oberhausen und Leipzig und die deutsch-deutschen Beziehungen. In: Detlev Brunner, Udo Grashoff u. Andreas Kötzing (Hrsg.): *Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte*. Berlin 2013, S. 77–93.
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden 1999.
- Kramer, Sven: *Wiederkehr und Verwandlung der Vergangenheit im deutschen Film*. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*. München 2009, S. 283–299.
- Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Wien 1992.
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. 2. Aufl., Wien/Köln/Weimar 2005.
- Kühne, Thomas: Zwischen Vernichtungskrieg und Freizeitgesellschaft. Die Veteranenkultur der Bundesrepublik (1945–1995). In: Klaus Naumann (Hrsg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 90–113.
- Kutzmutz, Olaf: *Jurek Becker*. Frankfurt a.M. 2008.
- Lewandowski, Rainer: *Die Filme von Alexander Kluge*. Hildesheim 1980.
- Locatelli, Massimo: Wunschvorstellungen im Kalten Krieg. Austauschbeziehungen zwischen der DEFA und Italien. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs u. Evan Torner (Hrsg.): *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*. Wiesbaden 2013, S. 291–303.
- Loewy, Ronny: Zeugin aus der Hölle und die Wirklichkeit des Auschwitz-Prozesses. In: Deutsches Filminstitut (Hrsg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt a.M. 2001, S. 26–28.
- Longerich, Peter: *Der ungeschriebene Befehl. Hitler und der Weg zur „Endlösung“*. München 2001.
- Löser, Claus: *Liebe und Schuld im Zeichen des Holocaust*. Konrad Wolfs Spielfilm *STERNE* (1959). In: Claudia Bruns, Asal Dardan u. Anette Dietrich (Hrsg.): *„Welchen der Steine du hebst“ Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin 2012.
- Lübbe, Hermann: *Abschlußvortrag. Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Gegenwart*. In: Martin Broszat u.a. (Hrsg.): *Deutschlands Weg in die Diktatur. Internationale Konferenz zur nationalsozialistischen Machtübernahme im Reichstagsgebäude zu Berlin*. Berlin 1983, S. 329–349.
- Lüdeker, Gerhard: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München 2012.
- von der Lühse, Irmela: *Verdrängung und Konfrontation – die Nachkriegsliteratur*. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*. München 2009, S. 243–260.
- Mählert, Ulrich: *Kleine Geschichte der DDR*. 6., überarbeitete Aufl., München 2009.
- Mai, Gunther: *Westliche Sicherheitspolitik im Kalten Krieg. Der Korea-Krieg und die deutsche Wiederbewaffnung 1950*. Boppard am Rhein 1977.
- Malycha, Andreas u. Peter Jochen Winters: *Die SED. Geschichte einer deutschen Partei*. München 2009.
- Manoschek, Walter: *Verbrechen der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg*. In: Hannes Heer, Walter Manoschek, Alexander Pollak u. Ruth Wodak (Hrsg.): *Wie Geschichte gemacht wird. Zur Konstruktion von Erinnerungen an Wehrmacht und Zweiten Weltkrieg*. Wien 2003, S. 25–34.
- Mehlinger, Claudia: *Die Helden sind unter uns. In jenen Tagen*. In: Thomas Koebner u. Fabienne Liptay (Hrsg.): *Film-Konzepte 11: Helmut Käutner. Edition Text + Kritik*, München 2008, S. 40–46.
- Merle, Robert: *Der Tod ist mein Beruf*. 6. Aufl., Berlin 2003.
- Messerschmidt, Manfred: *Vorwärtsverteidigung. Die „Denkschrift der Generale“ für den Nürnberger Gerichtshof*. In: Hannes Heer u. Klaus Naumann (Hrsg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*. Hamburg 1995, S. 531–549.
- Meyer, Franziska: *„Die Amerikaner haben uns unsere Geschichte weggenommen“: Frank Beyer und Peter Kassowitz JAKOB DER LÜGNER*. In: Waltraud „Wara“ Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 214–251.
- Mitscherlich, Alexander u. Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München, Zürich 1967.
- Moll, Christiane: *Die Weiße Rose*. In: Peter Steinbach u. Johannes Tuchel (Hrsg.): *Widerstand gegen die nationalsozialistische Diktatur 1933–1945*. Bonn 2004, S. 375–395.
- Möhl, Marc-Pierre: *Historische Existenz und politische Ordnung. Zum Totalitarismusverständnis von Ernst Nolte*. In: Volker Kronenberg (Hrsg.): *Zeitgeschichte, Wissenschaft und Politik. Der „Historikerstreit“ – 20 Jahre danach*. Wiesbaden 2008, S. 12–26.
- Moller, Sabine: *Die Entkonkretisierung der NS-Herrschaft in der Ära Kohl*. Hannover 1998.
- Mommsen, Hans: *Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann*. In: Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 1986, S. I–XXXVII.
- Morandini, Morando: *Vom Faschismus zum Neo-Realismus*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 318–326.
- Mückenberger, Christiane: *DEFA und „Kalter Krieg“*. Der Blick nach Westen. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Die Bundesrepublik Deutschland im Spiegel der DDR-Medien. Schriftenreihe Medienberatung, Heft 3*, Bonn 1996, S. 29–43.
- Naumann, Klaus: *Nachkrieg. Vernichtungskrieg, Wehrmacht und Militär in der deutschen Wahrnehmung nach 1945*. In: *Mittelweg* 36, Heft 3, 1997, S. 11–25.
- Naumann, Klaus: *Die „saubere“ Wehrmacht. Gesellschaftsgeschichte einer Legende*. In: *Mittelweg* 36, Heft 4, 1998, S. 8–18.
- Niethammer, Lutz: *Die Mitläuferfabrik. Die Entnazifizierung am Beispiel Bayerns*. Berlin, Bonn 1982.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar, 1998.
- Paech, Joachim: *Von der Filmologie zur Mediologie? Film und Fernsehtheorie zu Beginn der 60er Jahre in Frankreich*. In: Scarlett Winter u. Susanne Schlünder (Hrsg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*. München 2004, S. 31–46.
- Paul, Gerhard: *Der späte Triumph des Joseph Goebbels. Der Zweite Weltkrieg im kollektiven deutschen Bildgedächtnis*. In: Gerhard Paul (Hrsg.): *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 268–284.
- Pflaum, Hans Günther: *Große und kleine Freiheiten*. In: Thomas Koebner u. Fabienne Liptay (Hrsg.): *Filmkonzepte Heft 11. Helmut Käutner*. München 2008, S. 5–23.
- Pingel, Falk: *Nationalsozialismus und Holocaust in westdeutschen Schulbüchern*. In: Rolf Steininger (Hrsg.): *Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel*. 2. Aufl., Wien, Köln, Weimar 1994, S. 221–232.
- Pinkas, Claudia: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin u. New York 2010.
- Pohl, Dieter: *Verfolgung und Massenmord in der NS-Zeit 1933–1945*. 3. Aufl., Darmstadt 2011.
- Powell, Larson: *Gattung, Geschichte, Nation. Konrad Wolfs Ich war neunzehn*. In: Michael Wedel und Elke Schieber (Hrsg.): *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*. Berlin 2009, S. 125–144.
- Rauh-Kühne, Cornelia: *Die Entnazifizierung und die deutsche Gesellschaft*. In: *Archiv für Sozialgeschichte*. Bd. 35, 1995, S. 35–70.
- Rentschler, Eric: *Film der achtziger Jahre. Endzeitspiele und Zeitgeistszenerien*. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 281–318.
- Reich, Ines: *Geteilter Widerstand. Die Tradierung des deutschen Widerstandes in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. Jahrgang 42, Heft 7, 1994, S. 635–643.

Reich, Ines: Erinnern und verweigern. Der 20. Juli 1944 in der öffentlichen und wissenschaftlichen Wahrnehmung der sowjetischen Besatzungszone und der DDR. In: Thomas Vogel (Hrsg.): *Aufstand des Gewissens. Militärischer Widerstand gegen Hitler und das NS-Regime 1933 bis 1945. Begleitband zur Wanderausstellung des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes*. Hamburg, Berlin, Bonn 2000, S. 331–354.

Reichel, Peter: *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*. München, Wien 1995.

Reichel, Peter: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München, Wien 2004.

Rentschler, Eric: *Film der achtziger Jahre. Endzeitspiele und Zeitgeistszenarien*. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 281–318.

Reuth, Ralf Georg: *Erwin Rommel. Des Führers General*. München 1987.

Rosenthal, Gabriele: *Vom Krieg erzählen, von den Verbrechen schweigen*. In: Hannes Heer u. Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*. Hamburg 1995, S. 651–663.

Rürup, Reinhard: *Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*. Göttingen 2014.

Sanke, Philipp: *Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre. Unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen Realitätsverhältnisses*. Dissertation, PDF-Version, Marburg 1994. Online unter: Deutsche Nationalbibliothek, <http://d-nb.info/981213030/34>, abgerufen am 08.10.2014.

Satjukow, Silke: *Befreiung? Die Ostdeutschen und 1945*. Leipzig 2009.

Schäffli, Roland: *Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg. Eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Stars und Regisseure*. Gau-Heppenheim 2003.

Schatz, Thomas: *Hollywood: Der Siegeszug des Studiosystems*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 204–215.

Schenk, Ralf: *Damit lebe ich bis heute. Ein Gespräch mit Frank Beyer*. In: Ralf Schenk (Hrsg.): *Regie: Frank Beyer*. Potsdam 1995, S. 8–105.

Schenk, Ralf: *Ich war neunzehn*, 16.4.2010. Online unter: Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/43593/ich-war-neunzehn>, abgerufen am 13.03.2014.

Schenk, Irmbert, Margrit Tröhler u. Yvonne Zimmermann (Hrsg.): *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption*. Marburg 2010.

Schildt, Axel: *Die Eltern auf der Anklagebank? Zur Thematisierung der NS-Vergangenheit im Generationenkonflikt der bundesrepublikanischen 1960er Jahre*. In: Christoph Cornelißen u.a. (Hrsg.): *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt a.M. 2004, S. 317–332.

Schmid, Harald: *Deutungsmacht und kalendarisches Gedächtnis – die politischen Gedenktage*. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus – Die Zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*. München 2009a, S. 175–216a.

Schmid, Harald: *Zweierlei Kriegsenden. Der 8. Mai im politischen Diskurs der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*. In: Stegmann, Natali: *Die Weltkriege als symbolische Bezugspunkte. Polen, die Tschechoslowakei und Deutschland nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Prag 2009b, S. 209–226.

Schmidt, Sigrid: *Konrad Wolf: Assoziationen zur Gegenwart. „Ein Film der 19-jährigen von 1945 an die 19-jährigen von heute“*. Konrad Wolf's „Ich war 19“. In: Heiko R. Blum: *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*. Köln 1975, S. 27–29.

Schmidt, Wolfgang: *„Wehrzersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“? Die Bundeswehr und der westdeutsche Kriegs- und Militärfilm in den fünfziger und sechziger Jahren*. In: *Militärgeschichtliche Zeitschrift*, Bd. 59, 2000, S. 387–405.

Schmidt, Wolfgang: *Krieg und Militär im deutschen Nachkriegsfilm*. In: Bernhard Chiari et al. (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München 2003, S. 441–452.

Schmidt-Lenhard, Andreas und Uschi: *Wolfgang Staudte – Ein politischer Regisseur in Deutschland*. In: Uschi und Andreas Schmidt-Lenhard (Hrsg.): *Courage und Eigensinn. Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Staudte*. St. Ingbert 2006, S. 11–62.

von Schönermark, Ingeborg, *Deutsches Fernsehen/ARD, Pressedienst*, Nr. 16/1977, 18. 4. 1977: *Dem Prozeß der kollektiven Verdrängung entgegenwirken. Gespräch mit Theodor Kotulla*. In: 7. internationales forum des jungen films berlin, 26.6.-3.7.1977. Online unter: www.arsenal-berlin.de, http://www.google.de/url?sa=t&rc=tj&q=&esrc=s&source=web&cd=21&cad=rja&u=act=8&ved=0CC0QFjAAOBQ&url=http%3A%2F%2Fwww.arsenal-berlin.de%2Fnc%2Fen%2Fberlinale-forum%2Farchive%2Ffilm-pdfs%2Faction%2Fopen-download%2Fdownload%2Faus-einem-deutschen-leben.html&ei=a95pU97BK6ia7QaAjoCwCQ&usq=AFQjCNGWiQ0P_fhSCWk68Cxo6_ijPB6KA&bvm=bv.66111022,d.ZGU, abgerufen am 07.05.2014.

Scholz, Juliane: *Wechselseitige Bezugsrahmen einer „doppelten Bewältigung“ des Nationalsozialismus – Der deutsche Spielfilm der Nachkriegszeit als Medium der Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses*. Veröffentlichte Masterarbeit. Nordstedt 2008.

Schüler, Barbara: *„Im Geiste der Gemordeten ...“ Die „Weiße Rose“ und ihre Wirkung in der Nachkriegszeit*. Paderborn 2000.

Schultz, Sonja M.: *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*. Berlin 2012.

Seidl, Claudius: *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München 1987.

Shandley, Robert R.: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*. Berlin 2010.

Shandley, Robert: *Der Aufbau, Hollywood-Tropen und der Sozialplan der DDR*. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs u. Evan Torner (Hrsg.): *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*. Wiesbaden 2013, S. 61–71.

Stein, Gottfried: *Gedanken über die Schuld*. Essen 1946.

Steinbach, Peter: *Widerstand im Widerstreit. Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der Erinnerung der Deutschen*. 2., wesentlich erweiterte Auflage. Paderborn 2001.

Steinbach, Peter: *Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht*. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus – Die Zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*. München 2009, S. 127–174.

Steinbach, Peter u. Johannes Tuchel: *Georg Elser. Der Hitler-Attentäter*. Berlin 2010.

Steinlein, Rüdiger: *Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur*. In: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 97–106.

Steller, Ulrich: *Das schreckliche Mädchen*, Michael Verhoeven, BR Deutschland 1989. Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2004. Online unter: www.bpb.de/system/files/pdf/1SJFKW.pdf, abgerufen am 19.02.2015.

Stern, Frank: *Gegenerinnerungen seit 1945: Filmbilder, die Millionen sahen*. In: Michael T. Greven u. Oliver von Wrochem: *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*, Opladen 2000, S. 79–91.

Stern, Frank: *Projektionen durch den „Eisernen Vorhang“. Faschismus, Krieg und Humanismus – Ich war neunzehn (DDR 1968, Konrad Wolf)*. In: Barbara Eichinger u. Frank Stern (Hrsg.): *Film im Sozialismus – Die DEFA*. Wien 2009, S. 48–62.

Stettner, Peter: *Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947–1952). Von einer gesamtdeutschen Kooperation zum Kampf um die politische und kulturelle Haltung im geteilten Deutschland*. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Nr. 58, 2001, S. 149–167.

Stutterheim, Kerstin u. Silke Kaiser: *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl., Frankfurt a.M. 2011.

Südkamp, Holger: *Ich war neunzehn. Zur filmischen und politischen Bedeutung von Konrad Wolfs DEFA-Film*. In: *Europäische Geschichtsdarstellungen – Diskussionspapiere*. 2/2005, Heft 3. Online unter: http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-6991/Europaeische_Geschichtsdarstellungen_03_2005_Suedkamp.pdf, abgerufen am 13.03.2013.

Thamer, Hans-Ulrich: *Der Nationalsozialismus*. Stuttgart 2002.

Thiele, Martina: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. Münster 2001.

Reich, Ines: Erinnern und verweigern. Der 20. Juli 1944 in der öffentlichen und wissenschaftlichen Wahrnehmung der sowjetischen Besatzungszone und der DDR. In: Thomas Vogel (Hrsg.): Aufstand des Gewissens. Militärischer Widerstand gegen Hitler und das NS-Regime 1933 bis 1945. Begleitband zur Wanderausstellung des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. Hamburg, Berlin, Bonn 2000, S. 331–354.

Reichel, Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. München, Wien 1995.

Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München, Wien 2004.

Rentschler, Eric: Film der achtziger Jahre. Endzeitspiele und Zeitgeistszenarien. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 281–318.

Reuth, Ralf Georg: Erwin Rommel. Des Führers General. München 1987.

Rosenthal, Gabriele: Vom Krieg erzählen, von den Verbrechen schweigen. In: Hannes Heer u. Klaus Naumann (Hg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944. Hamburg 1995, S. 651–663.

Rürup, Reinhard: Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur. Göttingen 2014.

Sanke, Philipp: Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre. Unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen Realitätsverhältnisses. Dissertation, PDF-Version, Marburg 1994. Online unter: Deutsche Nationalbibliothek, <http://d-nb.info/981213030/34>, abgerufen am 08.10.2014.

Satjukow, Silke: Befreiung? Die Ostdeutschen und 1945. Leipzig 2009.

Schäffli, Roland: Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg. Eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Stars und Regisseure. Gau-Heppenheim 2003.

Schatz, Thomas: Hollywood: Der Siegeszug des Studiosystems. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 204–215.

Schenk, Ralf: Damit lebe ich bis heute. Ein Gespräch mit Frank Beyer. In: Ralf Schenk (Hrsg.): Regie: Frank Beyer. Potsdam 1995, S. 8–105.

Schenk, Ralf: Ich war neunzehn, 16.4.2010. Online unter: Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/43593/ich-war-neunzehn>, abgerufen am 13.03.2014.

Schenk, Irmbert, Margrit Tröhler u. Yvonne Zimmermann (Hrsg.): Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption. Marburg 2010.

Schildt, Axel: Die Eltern auf der Anklagebank? Zur Thematisierung der NS-Vergangenheit im Generationenkonflikt der bundesrepublikanischen 1960er Jahre. In: Christoph Cornelißen u.a. (Hrsg.): Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945. Frankfurt a.M. 2004, S. 317–332.

Schmid, Harald: Deutungsmacht und kalendarisches Gedächtnis – die politischen Gedenktage. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – Die Zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009a, S. 175–216a.

Schmid, Harald: Zweierlei Kriegsenden. Der 8. Mai im politischen Diskurs der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. In: Stegmann, Natali: Die Weltkriege als symbolische Bezugspunkte. Polen, die Tschechoslowakei und Deutschland nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. Prag 2009b, S. 209–226.

Schmidt, Sigrid: Konrad Wolf: Assoziationen zur Gegenwart. „Ein Film der 19-jährigen von 1945 an die 19-jährigen von heute“. Konrad Wolf's „Ich war 19“. In: Heiko R. Blum: 30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975. Köln 1975, S. 27–29.

Schmidt, Wolfgang: „Wehrzersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“? Die Bundeswehr und der westdeutsche Kriegs- und Militärfilm in den fünfziger und sechziger Jahren. In: Militärgeschichtliche Zeitschrift, Bd. 59, 2000, S. 387–405.

Schmidt, Wolfgang: Krieg und Militär im deutschen Nachkriegsfilm. In: Bernhard Chiari et al. (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003, S. 441–452.

Schmidt-Lenhard, Andreas und Uschi: Wolfgang Staudte – Ein politischer Regisseur in Deutschland. In: Uschi und Andreas Schmidt-Lenhard (Hrsg.): Courage und Eigensinn. Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Staudte. St. Ingbert 2006, S. 11–62.

von Schönermark, Ingeborg, Deutsches Fernsehen/ARD, Pressedienst, Nr. 16/1977, 18. 4. 1977: Dem Prozeß der kollektiven Verdrängung entgegenwirken. Gespräch mit Theodor Kotulla. In: 7. internationales forum des jungen films berlin, 26.6.-3.7.1977. Online unter: www.arsenal-berlin.de, http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=21&cad=rja&u=act=8&ved=0CC0QFjAAOBQ&url=http%3A%2F%2Fwww.arsenal-berlin.de%2Fnc%2Fen%2Fberlinale-forum%2Farchive%2Ffilm-pdfs%2Faction%2Fajoc-cw-cq&usq=AFQjCNGWiQ0P_fhSCWk68Cxo6_ijPB6KA&bvm=bv.66111022,d.ZGU, abgerufen am 07.05.2014.

Scholz, Juliane: Wechselseitige Bezugsrahmen einer „doppelten Bewältigung“ des Nationalsozialismus – Der deutsche Spielfilm der Nachkriegszeit als Medium der Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses. Veröffentlichte Masterarbeit. Nordstedt 2008.

Schüler, Barbara: „Im Geiste der Gemordeten ...“ Die „Weiße Rose“ und ihre Wirkung in der Nachkriegszeit. Paderborn 2000.

Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds. Berlin 2012.

Seidl, Claudius: Der deutsche Film der fünfziger Jahre. München 1987.

Shandley, Robert R.: Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit. Berlin 2010.

Shandley, Robert: Der Aufbau, Hollywood-Tropen und der Sozialplan der DDR. In: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs u. Evan Torner (Hrsg.): DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau. Wiesbaden 2013, S. 61–71.

Stein, Gottfried: Gedanken über die Schuld. Essen 1946.

Steinbach, Peter: Widerstand im Widerstreit. Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der Erinnerung der Deutschen. 2., wesentlich erweiterte Auflage. Paderborn 2001.

Steinbach, Peter: Die publizistischen Kontroversen – eine Vergangenheit, die nicht vergeht. In: Peter Reichel, Harald Schmid u. Peter Steinbach (Hrsg.): Der Nationalsozialismus – Die Zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung. München 2009, S. 127–174.

Steinbach, Peter u. Johannes Tuchel: Georg Elser. Der Hitler-Attentäter. Berlin 2010.

Steinlein, Rüdiger: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Manuel Köppen (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993, S. 97–106.

Steller, Ulrich: Das schreckliche Mädchen, Michael Verhoeven, BR Deutschland 1989. Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2004. Online unter: www.bpb.de/system/files/pdf/1SJFKW.pdf, abgerufen am 19.02.2015.

Stern, Frank: Gegenerinnerungen seit 1945: Filmbilder, die Millionen sahen. In: Michael T. Greven u. Oliver von Wrochem: Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen 2000, S. 79–91.

Stern, Frank: Projektionen durch den „Eisernen Vorhang“. Faschismus, Krieg und Humanismus – Ich war neunzehn (DDR 1968, Konrad Wolf). In: Barbara Eichinger u. Frank Stern (Hrsg.): Film im Sozialismus – Die DEFA. Wien 2009, S. 48–62.

Stettner, Peter: Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947–1952). Von einer gesamtdeutschen Kooperation zum Kampf um die politische und kulturelle Haltung im geteilten Deutschland. In: Beiträge zur Film- und Fernstudienwissenschaft, Nr. 58, 2001, S. 149–167.

Stutterheim, Kerstin u. Silke Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl., Frankfurt a.M. 2011.

Südkamp, Holger: Ich war neunzehn. Zur filmischen und politischen Bedeutung von Konrad Wolfs DEFA-Film. In: Europäische Geschichtsdarstellungen – Diskussionspapiere. 2/2005, Heft 3. Online unter: http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-6991/Europaeische_Geschichtsdarstellungen_03_2005_Suedkamp.pdf, abgerufen am 13.03.2013.

Thamer, Hans-Ulrich: Der Nationalsozialismus. Stuttgart 2002.

Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Münster 2001.

- Timm, Angelika: Der 9. November 1938 in der politischen Kultur der DDR. In: Rolf Steininger (Hrsg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. 2. Aufl., Wien, Köln, Weimar 1994, S. 246–262.
- Tuchel, Johannes: Vergessen, verdrängt, ignoriert – Überlegungen zur Rezeptionsgeschichte des Widerstands gegen den Nationalsozialismus im Nachkriegsdeutschland. In: Johannes Tuchel (Hrsg.): Der vergessene Widerstand. Zur Realgeschichte und Wahrnehmung des Kampfes gegen die NS-Diktatur. Göttingen 2005, S. 7–35.
- Ungureit, Heinz: Das Widerständige der Hagemann-Clique. In: Rolf Aurich u. Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): Regisseur und Kritiker. Mit Aufsätzen und Kritiken von Theodor Kotulla, Essays von Peter W. Jansen und Heinz Ungureit und einer Filmbibliografie von Ulrich Dröge. München 2005, S. 7–19.
- Verhoeven, Michael: Annäherung. In: Michael Verhoeven u. Mario Krebs (Hrsg.): Die Weiße Rose. Der Widerstand Münchner Studenten gegen Hitler. Informationen zum Film. Frankfurt a.M. 1982, S. 189–212.
- Verhoeven, Michael, 22.05.2009: „Sie waren nicht grundsätzlich anders“. Online unter: Merkur-Online.de, <https://www.merkur-online.de/politik/sie-waren-nicht-grundsatzlich-anders-77420.html>, abgerufen am 13.02.2015.
- Vincendeau, Ginette: Der französische Film: Eine populäre Kunst. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 310–318.
- Vollnhals, Clemens: Zwischen Verdrängung und Aufklärung. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der frühen Bundesrepublik. In: Ursula Büttner (Hrsg.): Die Deutschen und die Judenverfolgung im Dritten Reich. Hamburg 1992, S. 357–393.
- Vollnhals, Clemens: Entnazifizierung. Politische Säuberung unter alliierter Herrschaft. In: Hans-Erich Volkmann (Hrsg.): Ende des Dritten Reiches – Ende des Zweiten Weltkrieges. Eine perspektivische Rückschau. München 1995, S. 369–392.
- Wagner, Rainer C. M.: Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramatisierung. In: Peter Zimmermann u. Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000, S. 19–41.
- Weber, Hermann: Die DDR 1945–1990. 5., aktualisierte Aufl., München 2012.
- Weidemann, Dieter: Der DEFA-Spielfilm im Kontext gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse in den achtziger Jahren. In: Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren – Chancen für die 90er? Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Jg. 33, Bd. 44, Berlin 1992, S. 67–86.
- Wegmann, Wolfgang: Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre. Inaugural-Dissertation an der Universität Köln. Köln 1980.
- Wegner, Bernd: Erschriebene Siege. Franz Halder, die „Historical Division“, und die Rekonstruktion des Zweiten Weltkrieges im Geiste des deutschen Generalstabes. In: Ernst Willi Hansen, Gerhard Schreiber u. Bernd Wegner (Hrsg.): Politischer Wandel, organisierte Gewalt und nationale Sicherheit. Beiträge zur neueren Geschichte Deutschlands und Frankreichs. München 1995, S. 287–302.
- Welzer, Harald: Die Bilder der Macht und die Ohnmacht der Bilder. Über die Besetzung und Auslöschung von Erinnerung. In: Harald Welzer (Hrsg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen 1995, S. 165–194.
- Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2002.
- Wende, Waltraud, 'Wara': Medienbilder und Geschichte – Zur Medialisierung des Holocaust. In: Waltraud 'Wara' Wende (Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart, Weimar 2002, S. 8–30.
- Wette, Wolfram: Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden. Frankfurt 2002.
- Wiegel, Gerd: Politik mit der Vergangenheit. Entsorgung der Geschichte als Beitrag zur Hegemoniefähigkeit. In: Johannes Klotz u. Ulrich Schneider (Hrsg.): Die selbstbewußte Nation und ihr Geschichtsbild. Geschichtslegenden der Neuen Rechten – Faschismus/Holocaust/Wehrmacht. Köln 1997, S. 65–77.
- Wielenga, Friso: Schatten deutscher Geschichte. Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und der DDR-Vergangenheit in der Bundesrepublik. Greifswald 1995.

- Wielenga, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. Deutsche und niederländische Rückblicke auf die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg. In: Jahrbuch des Zentrums für Niederlande-Studien 12/2001, S. 11–30.
- Wildt, Michael: „Der Untergang“. Ein Film inszeniert sich als Quelle. In: Fischer, Thomas u. Rainer Wirtz: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz 2008, S. 73–86.
- Wilhelm, Irmgard: Krieg in deutschen Nachkriegsfilmen. In: Irmgard Wilhelm: Bewegte Spuren: Studien zur Zeitgeschichte im Film. Hannover 2006, S. 89–106.
- Wiggershaus, Norbert: Zur Bedeutung und Nachwirkung des militärischen Widerstandes in der Bundesrepublik Deutschland und in der Bundeswehr. In: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hrsg.): Aufstand des Gewissens. Der militärische Widerstand gegen Hitler und das NS-Regime 1933–1945. 2. Aufl., Herford und Bonn 1985, S. 501–528.
- Winkler, Heinrich August: Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte II. Vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung. 1., durchgesehene Auflage in Beck Paperback, München 2014.
- Winter, Scarlett: Kino-Schauspiel. Zur Theatralität in den Filmen von Resnais. In: Volker Roloff u. Scarlett Winter (Hrsg.): Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague. Tübingen 2000, S. 41–52.
- Wolf, Konrad, Neues Deutschland, 3.01.1968, S. 4: So sehe ich unseren Film. Konrad Wolf über sein neues Werk „Ich war neunzehn“, aufgezeichnet von w.k. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zeffys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19680103-0-4-89-0&highlight=Ich%20war%20neunzehn%7C1968%7Cich>, abgerufen am 12.03.2014.
- Wolfrum, Edgar: Die Preußen-Renaissance: Geschichtspolitik im deutsch-deutschen Konflikt. In: Martin Sabrow (Hrsg.): Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR. Leipzig 1997, S. 145–166.
- Wolfrum, Edgar: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1989. Phasen und Kontroversen. In: Petra Bock u. Edgar Wolfrum (Hrsg.): Umkämpfte Vergangenheit. Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich. Göttingen 1999a, S. 55–81.
- Wolfrum, Edgar: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990. Darmstadt 1999b.
- Wolfrum, Edgar: Die Suche nach dem „Ende der Nachkriegszeit“. Krieg und NS-Diktatur in öffentlichen Geschichtsbildern der „alten“ Bundesrepublik Deutschland. In: Christoph Cornelißen u.a. (Hrsg.): Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945. Frankfurt a.M. 2004, S. 183–197.
- Wolle, Stefan: Die versäumte Revolte: Die DDR und das Jahr 1968. Online verfügbar unter: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/51824/1968-in-der-ddr?p=all> (abgerufen am 30.05.2013), 09.01.2008.
- Zahlmann, Stefan: Geteilte Erinnerungen in Spielfilmen der DDR. In: Wilhelm Hofmann (Hrsg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden 1998, S. 292–301.
- Zimmermann, Peter: „Vergangenheitsbewältigung“. Das „Dritte Reich“ in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen der BRD. In: Gebhard Moldenhauer u. Peter Zimmermann (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000, S. 57–75.

Filmrezensionen

- Agde, Günter: Eine „unerhörte Begebenheit“. „Der Aufenthalt“. In: FILMSPIEGEL, 3/1983, S. 10.
- BERLINER ZEITUNG, 20.12.1974, S. 11: Über die Historie hinaus. „BZ“-Gespräch mit Jurek Becker zum Fernseh- und Kinofilm Jakob der Lügner. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zeffys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19741>

- 220-0-11-218-0&highlight=Jakob%20der%20L%C3%BCgner%7Cder%20Jakob%7CL%C3%BCgner%7CBecker%7CJakob%7C1974%7Cder, abgerufen am 24.04.2014.
- Blumenberg, Hans C., DIE ZEIT, 02.12.1977: Eine Karriere. Kommandant in Auschwitz. Online unter: Zeit Archiv, <http://www.zeit.de/1977/49/eine-karriere>, abgerufen am 07.05.2014.
- Czepuck, Harri, NEUES DEUTSCHLAND, 30.11.1959, S. 3: „Die Brücke in den sinnlosen Tod – Zu dem Antikriegsfilm „Die Brücke“ von Bernhard Wicki. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19591130-0-3-38-0&highlight=Br%C3%BCcke%7CFilm>, abgerufen am 29.01.2014.
- Dengler, Gerhard, NEUES DEUTSCHLAND, 13.01.1955, S. 4: Ein Alibi für Hitlers Generale – Zur Uraufführung des „Canaris“-Films in Westdeutschland und Westberlin. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19550113-0-4-48-0&highlight=Can%C3%A4ris%22-Films%7CCanaris%7CFilm%7C1955>, abgerufen am 29.01.2014.
- DER SPIEGEL: Die volle Wahrheit. 18.05.1950. Nach: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: Spiegel Online, http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/der-rat-der-goetter/zeitgenossische-kritik-5.html, abgerufen am 22.01.2014.
- DER SPIEGEL, 4/1955, 19.01.1955: Canaris. Online unter: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31968983.html>, abgerufen am 24.01.2014.
- DER SPIEGEL, 38/1966, 12.09.1966: Kluge. Lob in Venedig. Online unter: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46414361.html>, abgerufen am 04.04.2014.
- DER SPIEGEL, 21.02.1977: Nazis sehr gefragt. In: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40992549.html>, abgerufen am 23.04.2014.
- D.F.: Die Weiße Rose. In: filmspiegel, 3/1983.
- DIE ZEIT, 25.05.1950: Der Rat der Götter. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/der-rat-der-goetter/zeitgenossische-kritik-5.html, abgerufen am 22.01.2014.
- DIE ZEIT, 05.03.1976: Filmtips. Online unter Zeit Archiv: <http://www.zeit.de/1976/11/filmtips>, abgerufen am 23.04.2014.
- Fiedler, Werner, NEUE ZEIT, 17.10.1946: Der Weg durch die Trümmer. Impressionen aus dem neuen deutschen Film. Nach: Rudolf Aurich, Dr. Heinrich Behring, Detlef Endeward, Bettina Gefrath, Friedrich Hoche, Peter Stettner, Irmgard Wilharm, Sibylle Glufke: Die Mörder sind unter uns. Analyse – Arbeitshinweise – Materialien. Film und Geschichte. Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946–1950. Online unter: <http://nibis.ni.schule.de/nli1/bibl/pdf/moerder.pdf>, S. 49.
- Fr., EVANGELISCHER FILM-BEOBACHTER, München, Nr. 44, 31.10.1959, Film Nr. 708, S. 537 f.: Die Brücke. In: Michael Schaudig: Die Brücke. Ein Film von Bernhard Wicki. München 2005. Online unter: <http://www.bernhardwickigedachtnisfonds.de/filmbegleitende-bruecke.pdf>, S. 59, abgerufen am 22.01.2014.
- G.N., BERLINER ZEITUNG, 30.12.1959, S. 3: Der jämmerliche Heldentod. Antikriegsfilme in Westdeutschland – aufzählbar an einer Hand. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19591230-0-3-39-0&highlight=Br%C3%BCcke%7CFilm>, abgerufen am 29.01.2014.
- Gnauck, Gerhard, DIE WELT, 24.06.2013: Wie die polnische Heimatarmee zum Mythos wurde. Online unter: Die Welt, <http://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article117412875/Wie-die-polnische-Heimatarmee-zum-Mythos-wurde.html>, abgerufen am 13.11.2014.
- Grü, WESTFALENBLATT, Bielefeld, 01.11.1967: Neu auf der Leinwand – Zeugin aus der Hölle. In: Loewy 2001, S. 34.
- Haslberger, Hubert: Die Weiße Rose. In: Katholisches Institut für Medieninformation/Katholische Filmkommission Deutschland (Hrsg.): FILM-DIENST, 35. Jg., 22.9.1982, S. 23.
- H-e, BERLINER ZEITUNG, 20.01.1955, S. 4: Die Lüge vom braven General – Der „Canaris-Film“ und „Null-Acht-Fünfzehn“. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19550120-0-4-119-0&highlight=Canaris%22-Film%7CCanaris%7CFilm%7CFilm%7C1955>, abgerufen am 29.01.2014.
- H., Friedrich, RUNDSCHAU, Köln, 27.05.1950: Die Defa schiesst im Kalten Krieg. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/der-rat-der-goetter/zeitgenossische-kritik-5.html, abgerufen am 22.01.2014.
- H.H., DIE ZEIT, 30.12.1954: Wesentliche Filme. Online unter: Zeit Online, <http://www.zeit.de/1954/52/wesentliche-filme/seite-2>, abgerufen am 29.01.2014.
- Herrmann, Gisela, BERLINER ZEITUNG, 24.12.1974, S. 6: Der Traum vom besseren Leben. Zum Fernseh- und DEFA-Film „Jakob der Lügner“. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19741224-0-6-413-0&highlight=Jakob%20der%20L%C3%BCgner%7CBeckers%7CJakob%7C1974%7Cder%7Cder>, abgerufen am 24.04.2014.
- Holtz, Hannelore, NACHTEXPRESS BERLIN, 18.06.1947: Helmut Käutners neuer Film im Marmorhaus. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/in-jenen-tagen-2/zeitgenossische-kritik-2/k1-4.html, abgerufen am 09.01.2014.
- H.U., NEUE ZEIT, 01.04.1959, S. 4: Die Jüdin und der Soldat. „Sterne“ – ein deutsch-bulgarischer Gemeinschafts-Film. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19590401-0-4-27-0&highlight=Konrad%20Wolf%7CSterne%7CStern>, abgerufen am 14.02.2014.
- H.U., NEUE ZEIT, 02.02.1968, S. 6: Heimkehr in ein fremdes Land. „Ich war neunzehn“ – Ein Film von Konrad Wolf. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19680202-0-6-61-0&highlight=Ich%20war%20neunzehn%7C1968>, abgerufen am 12.03.2014.
- H.W., HANNOVERSCHE PRESSE, 15.07.47: „In jenen Tagen“. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/in-jenen-tagen-2/zeitgenossische-kritik-2/k5-9.html, abgerufen am 09.01.2014.
- I.M., HAMBURGER ABENDBLATT, 06.03.1976, S. 12: Ein Lügner aus Barmherzigkeit. DEFA-Verfilmung eines bewegenden Romans aus dem Getto: „Jakob der Lügner“. Online unter: Hamburger Abendblatt, Historisches Archiv, http://www.abendblatt.de/archiv/article.php?xmlurl=http%3A%2F%2Farchiv.abendblatt.de%2Fha%2F1976%2Fxml%2F19760306xml%2Ffabxml760103_6844.xml&pdfurl=http%3A%2F%2Farchiv.abendblatt.de%2Fha%2F1976%2Fpdf%2F19760306.pdf%2FASV_HAB_19760306_HA_012.pdf, abgerufen am 24.04.2014.
- Jenny, Urs, SÜDEUTSCHE ZEITUNG, 06.09.1966, S. 12: Anita G. macht von sich reden. Alexander Kluges Film „Abschied von gestern“ in Venedig gezeigt.
- von Jhering, Barbara, DER SPIEGEL, 04.10.1982: Die doppelte Sophie. „Die weiße Rose“. Spielfilm von Michael Verhoeven. Bundesrepublik Deutschland 1982; 123 Minuten; Farbe. „Fünf letzte Tage“. Spielfilm von Percy Adlon. Bundesrepublik Deutschland 1982; 112 Minuten; Farbe. Online unter: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14349227.html>, abgerufen am 17.07.2014.
- Kant, Hermann, FORUM 1968/5: Willkommen, du schwierige Frage. In: Institut der Filmwissenschaft (Hrsg.): Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Ausgewählte Rezensionen – mit einer Bibliographie. Berlin 1970, S. 346–353.
- K.H., SOZIALDEMOKRAT, Berlin, 19.06.1947: Was ist ein Mensch? In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/in-jenen-tagen-2/zeitgenossische-kritik-2/k1-4.html, abgerufen am 09.01.2014.
- Knietzsch, Horst, NEUES DEUTSCHLAND, 11.04.1963, S. 4: Ein Lied vom wahren Menschen. „Nackt unter Wölfen“ in Berlin uraufgeführt. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/view1/?purl=SNP2532889X-19630411-0-4-74-0m>, abgerufen am 23.01.2014.

Knietzsch, Horst, NEUES DEUTSCHLAND, 03.02.1968, S. 6: Endstation Vaterland. Uraufführung des DEFA-Films „Ich war neunzehn“ in Berlin. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19680203-0-6-87-0&highlight=Ich%20war%20neunzehn%7C1968>, abgerufen am 12.03.2014.

Knietzsch Horst, NEUES DEUTSCHLAND, 10.07.1982, S. 4: Humanistische Filmkunst als ein wahrhaftiger Spiegel der Zeit. Beeindruckende Produktionen gegen Krieg und Faschismus aus vielen Ländern. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19820710-0-4-65-0&highlight=wei%3C%9Fe%20Rose|Wei%3C%9Fe%20Rose|Verhoeven|1982>, abgerufen am 17.07.2014.

Knietzsch, Horst, NEUES DEUTSCHLAND, 17.07.1982, S. 7: Die großen Fragen unserer Zeit dominieren auf der Leinwand. Betrachtung zu den Internationalen Filmfestspielen in Karlovy Vary. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19820717-0-7-92-0&highlight=wei%3C%9Fe%20Rose|Verhoeven|1982>, abgerufen am 17.07.2014.

Knietzsch, Horst, NEUES DEUTSCHLAND, 21.01.1983, S. 4: Hermann Kants Roman „Der Aufenthalt“ verfilmt. Aufregend erzählte Geschichte um Schuld und Erkenntnis. DEFA-Premiere gestern abend im Berliner Filmtheater International. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19830121-0-4-38-0&highlight=Der%20Aufenthalt|Frank%20Beyer|Aufenthalt|1983|der>, abgerufen am 07.08.2014.

Lennig, Walter, BERLINER ZEITUNG, 17.10.1946: Ein Film der deutschen Wirklichkeit. Zur Uraufführung des Defa-Films „Die Mörder sind unter uns“. In: Rudolf Aurich, Dr. Heinrich Behring, Detlef Endeward, Bettina Geffrath, Friedrich Hoche, Peter Stettner, Irmgard Wilharm, Sibylle Glufke: Die Mörder sind unter uns. Analyse – Arbeitshinweise – Materialien. Film und Geschichte. Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946–1950. Online unter: <http://nibis.ni.schule.de/nli1/bibl/pdf/moerder.pdf>, abgerufen am 09.01.2014, S. 47f.

Luft, Friedrich, DER TAGESSPIEGEL, 16.10.1946: Der erste deutsche Film nach dem Kriege. In: Rudolf Aurich, Dr. Heinrich Behring, Detlef Endeward, Bettina Geffrath, Friedrich Hoche, Peter Stettner, Irmgard Wilharm, Sibylle Glufke: Die Mörder sind unter uns. Analyse – Arbeitshinweise – Materialien. Film und Geschichte. Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946–1950. Online unter: <http://nibis.ni.schule.de/nli1/bibl/pdf/moerder.pdf>, abgerufen am 09.01.2014, S. 45f.

Mollenschott, Elvira, NEUES DEUTSCHLAND, 29.03.1959, S. 6: Sterne. Der erste deutsch-bulgarische Gemeinschaftsfilm. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19590329-0-6-164-0&highlight=Konrad%20Wolf%7Csterne%7CWolf>, abgerufen am 14.02.2014.

Müller, Hermann, VORWÄRTS, Berlin, 18.06.47: Anständige Menschen. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/in-jenen-tagen-2/zeitgenossische-kritik-2/k1-4.html, abgerufen am 09.01.2014.

Müller, Hermann, VOLKS ECHO, Dortmund, 25.05.1950: Ein Film deckt die Wahrheit auf. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/der-rat-der-goetter/zeitgenossische-kritik-5.html, abgerufen am 22.01.2014.

Nettelbeck, Uwe, DIE ZEIT, 2. September 1966: Die Verwirrungen der Anita G. Alexander Kluges Film „Abschied von Gestern“. Online unter: Die Zeit Archiv, <http://www.zeit.de/1966/36/die-verwirrungen-der-anita-g/komplettansicht>, abgerufen am 10.04.2014.

Netzeband Günter, FILMSPIEGEL, 1963/9: Großer Gegenstand – große Wirkung. In: Institut der Filmwissenschaft (Hrsg.): Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Ausgewählte Rezensionen – mit einer Bibliographie. Berlin 1970, S. 246–248.

NEUE ZEIT, 10.12.1959, S. 4: Vom sinnlosen Sterben einer Jugend. „Die Brücke“ – ein westdeutscher Film gegen das schlechte Gedächtnis. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19591210-0-4-54-0&highlight=Br%3C%BCcke%7CFilms%7CFilm>, abgerufen am 29.01.2014.

NEUE ZEIT, 14.12.1974, S. 10: Jakob der Lügner. Film nach J. Beckers Roman in der Regie von F. Beyer. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19741214-0-10-245-0&highlight=Jakob%20der%20L%C3%BCgner%7CJakob%20der%20Lugner%7CBeckers%7CBecker%7CJakob%7C1974%7Cder>, abgerufen am 24.04.2014.

NEUE ZEIT, 05.02.1983, S. 10: Ein neues Gesicht bei der DEFA. Begegnung mit Sylvester Groth. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19830205-0-10-143-0&highlight=Der%20Aufenthalt|Frank%20Beyer|1983|der|Der>, abgerufen am 07.08.2014.

NEUES DEUTSCHLAND, 15.02.1968, S. 2: „Ich war neunzehn“ ist eine Freundschaftstat. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19680222-0-4-61-0&highlight=Ich%20war%20neunzehn%7C1968%7Cich>, abgerufen am 12.03.2014.

Patalas, Enno, FILMKRITIK, München, Nr. 12, Dezember 1959, S. 315–317: Die Brücke. In: Michael Schaudig: Die Brücke. Ein Film von Bernhard Wicki. München 2005. Online unter: <http://www.bernhardwickigedaechtnisfonds.de/filmbegleithefte/bruecke.pdf>, S. 60, abgerufen am 22.01.2014.

Raddatz, Fritz J., DIE ZEIT, 06.04.1984: Ehrbar. Online unter: Zeit Archiv, <http://www.zeit.de/1984/15/im-kino>, abgerufen am 07.08.2014.

Rehahn, Rosemarie: Der Aufenthalt In: FILMSPIEGEL, 8/1984, S. 7–9.

Reich-Ranicki, Marcel, DIE ZEIT 20.11.1970: Das Prinzip Radio. Jurek Beckers Roman „Jakob der Lügner“. Online unter: Zeit Archiv, <http://www.zeit.de/1970/47/das-prinzip-radio/komplettansicht>, abgerufen am 24.04.2014.

Reinke, Klaus U., DIE ZEIT, 13.06.1969: Sozialismus als Marionetten-Theater. Vier Tage lang wurden in Oberhausen neue Filme aus der DDR gezeigt. Online unter: Die Zeit Archiv, <http://www.zeit.de/1969/24/sozialismus-als-marionetten-theater> und <http://www.zeit.de/1969/24/sozialismus-als-marionetten-theater/seite-2>, abgerufen am 13.03.2014.

Roos, Hans-Dieter, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, München, Nr. 255, 24./25.10.1959, S. 15.: Bernhard Wickis Film von der BRÜCKE. In: Michael Schaudig: Die Brücke. Ein Film von Bernhard Wicki. München 2005. Online unter: <http://www.bernhardwickigedaechtnisfonds.de/filmbegleithefte/bruecke.pdf>, S. 60, abgerufen am 22.01.2014.

Schnurre, Wolf Dietrich (in einer Sammelkritik), DEUTSCHE FILM-RUNDSCHAU, Heft 8, 05.11.1946. In: Rudolf Aurich, Dr. Heinrich Behring, Detlef Endeward, Bettina Geffrath, Friedrich Hoche, Peter Stettner, Irmgard Wilharm, Sibylle Glufke: Die Mörder sind unter uns. Analyse – Arbeitshinweise – Materialien. Film und Geschichte. Spielfilme der Nachkriegsjahre 1946–1950. Online unter: <http://nibis.ni.schule.de/nli1/bibl/pdf/moerder.pdf>, abgerufen am 09.01.2014, S. 55.

Schönecker, Leo, FILM-DIENST, Nr.25, 06.12.77: Aus einem deutschen Leben. Online unter: [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de/node/5339/material/688013), <http://www.filmportal.de/node/5339/material/688013>, abgerufen am 07.05.2014.

Schwab-Felisch, Hans, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, o.J.: Opfergang der Siebzehnjährigen. In: Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V. (Hrsg.): Jahrbuch der Filmkritik II. Rück-Sicht ohne Rücksicht. Emsdetten 1961, S. 204–207.

Sobe, G., BERLINER ZEITUNG, 11.04.1963, S. 6: DEFA-Film-Premiere: Nackt unter Wölfen. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/view1/?purl=SNP26120215-19630411-0-6-241-0>, abgerufen am 23.01.2014.

Sobe, Gunter, BERLINER ZEITUNG, 21.01.1983, S. 7: Mitgegangen, mitgefangen, mit ... „Der Aufenthalt“ – DEFA-Spielfilm nach Kants Roman. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19830121-0-7-63-0&highlight=Der%20Aufenthalt|Frank%20Beyer|Aufenthalt|Beyers|1983|der>, abgerufen am 07.08.2014.

- Sol: Zeugin aus der Hölle. In: DER TAGESSPIEGEL vom 01.07.1967. In: Aschenbach, Michael: Holocaust und Film. Die Rezeption populärer Spielfilme über die Shoah in der Bundesrepublik Deutschland und ihr Einfluss auf die Erinnerungskultur (Magisterarbeit am Historischen Seminar der Universität Hannover 2004). Online unter: Hochschule Hannover. Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte, http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/uploads/dokumente/holocaust-im-film/holocaust_und_film.pdf, abgerufen am 11.04.2014.
- SONNTAG, Berlin, 18.06.1950: Eine Waffe des Friedens. Der „Rat der Götter“. In: Hochschule Hannover: Film und Geschichte. Teil der Lernwerkstatt Geschichte. Online unter: http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/der-rat-der-goetter/zeitgenoessische-kritik-5.html, abgerufen am 22.01.2014.
- Strothmann, Dietrich, DIE ZEIT, 26.11.1982: Die Dornen der „Weißen Rose“. Vierzig Jahre danach: Streit um einen Film-Nachspann. Online unter: Zeit Archiv, <http://www.zeit.de/1982/48/die-dornen-der-weissen-rose/komplettansicht>, abgerufen am 17.07.2014.
- Ullrich, Helmut, NEUE ZEIT, 22.04.1975, S. 4: Gleichnis von der Kraft der Schwachen. Zu Frank Beyers Film „Jakob der Lügner. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19750422-0-4-35-0&highlight=Jakob%20der%20L%C3%BCgner%7CL%C3%9CGNER%7CJakobs%7CBecker%7CIAKOB%7C1975%7C1974%7Cder>, abgerufen am 24.04.2014.
- Ullrich, Helmut, NEUE ZEIT, 21.01.1983, S. 4: Folgen des Krieges als individuelles Erlebnis „Der Aufenthalt“ – ein Film nach H. Kants Roman. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19830121-0-4-31-0&highlight=Der%20Aufenthalt%7CFrank%20Beyer%7C1983%7Cder>, abgerufen am 07.08.2014.
- Z., HAMBURGER ABENDBLATT, 29.01.1955, S. 24: Was war die Pflicht? Online unter: Hamburger Abendblatt Archiv, http://www.abendblatt.de/archiv/article.php?xmlurl=http%3A%2F%2Farchiv.abendblatt.de%2Fha%2F1955%2Fxml%2F19550129xml%2Fha%2Fha%2F19550129_2255.xml&pdfurl=http%3A%2F%2Farchiv.abendblatt.de%2Fha%2F1955%2Fpdf%2F19550129.pdf%2FASV_HAB_19550129_HA_024.pdf, abgerufen am 29.01.2014.
- Zay, László, NEUE ZEIT, 20.11.1966, S. 4: Spielereien und leere Schönheit. Eindrücke von der Biennale in Venedig. Online unter: Staatsbibliothek zu Berlin, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19661120-0-4-30-0&highlight=Abschied%20von%20gestern%22%20von%7CKluge%7Cvon>, abgerufen am 04.04.2014.