

■ Dass Spielfilme über den Nationalsozialismus die Erinnerungskultur prägen, ist kaum zu bestreiten. Insbesondere die TV-Serie „Holocaust“ gilt als eine Zäsur, die zugleich zahlreiche neue Forschungen provozierte. Wie entwickelte sich die filmische Erinnerungskultur seit „Holocaust“ bis heute? Und in welcher Beziehung standen diese Filme zur Geschichtswissenschaft? ■

Frank Bösch

## Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft

Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“

In den letzten Jahren kam es zu einem unübersehbaren erneuten Boom von Spielfilmen über den Nationalsozialismus. Erinnert sei etwa an deutsche Produktionen wie *Der Untergang*, *Napola*, *Speer und Er*, *Sophie Scholl*, *Aimée und Jaguar* oder *Rosenstraße*. Die Filme haben viele Historiker etwas ratlos zurückgelassen. Ihr authentischer Anspruch reizte dazu, ihre Faktizität zu prüfen. Dies musste jedoch von vorneherein als müßig erscheinen, da Filme allenfalls nach dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit arbeiten, nicht jedoch nach wissenschaftlichen Paradigmen wie „Wahrheit“. Und selbst wenn die Spielfilme beanspruchten, Quellen zu visualisieren, bleiben sie selbstverständlich eine eigenständige, von der historischen Analyse differierende Interpretation, da bereits jede Mimik eine Deutung innerhalb der filmischen Realität ist. Als Geschichtsbücher sind sie damit eben nicht zu verstehen.

Man muss als Historiker derartige Spielfilme nicht mögen. Nicht von ungefähr changierten die harten Urteile der Zunft meist zwischen „emotionaler Kitsch“, „Vereinfachung“ und „Verzerrungen“. Es wäre jedoch umgekehrt eine „Verzerrung“ jedweder historischer Arbeit, wenn man die Filme und ihre öffentliche Wirkung einfach ignorieren würde. Sicherlich kann man von einzelnen Filmen nicht vorschnell auf ein „kollektives Gedächtnis“ schließen, zumal die individuelle Rezeption von historischen Filmen bislang kaum erforscht ist<sup>1</sup>. Jedoch bieten Spielfilme zumindest Erinnerungsangebote, deren kollektive Anerkennung die breite Öffentlichkeit bei ihrer Ausstrahlung aushandelt – sei es per Fernbedienung oder Kinobesuch, durch Gespräche über sie oder durch veröffentlichte Kritiken. Dass Filme maßgeblich die Vorstellungen über das Vergangene formen, wurde bereits häufig hervorgehoben. Wie psychologische Studien betonen, können Filmsequenzen dabei sogar die individuelle Erinnerung an die eigene

<sup>1</sup> Kritisch hierzu auch Philipp von Hugo, *Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre*, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 453–477, hier S. 455 f.

Vergangenheit beeinflussen<sup>2</sup>. Spielfilme können allerdings nicht nur Geschichtsvorstellungen konstruieren. Sie fungieren auch als historische Akteure, indem sie dazu beitragen, bestimmte Deutungsmuster zu etablieren, die kollektive Handlungen anregen<sup>3</sup>. Dass etwa der Bundestag 1979 das bereits mehrfach verschobene Verjährungsgesetz aufhob, hing nicht zuletzt mit der Wirkung der Serie *Holocaust* im selben Jahr zusammen<sup>4</sup>.

Überhaupt gilt die Ausstrahlung der Serie *Holocaust* als medien- und erinnerungsgeschichtliche Zäsur. Wie zahlreiche Studien betonten, veränderte sie die kollektiven Vorstellungen über die Ermordung der Juden und förderte ein breiteres Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, das sich auch für die wissenschaftliche Erforschung und Vermittlung als außerordentlich produktiv erwies<sup>5</sup>. Zudem etablierte der Erfolg der Serie die Annahme, dass Film und Fernsehen nachhaltig die Erinnerungskultur beeinflussen können, was wiederum zu zahlreichen weiteren Filmproduktionen anregte. Akzeptiert man *Holocaust* als eine gewisse medien- und erinnerungsgeschichtliche Zäsur, wirft der jüngste Boom von Spielfilmen über den Nationalsozialismus die Frage auf, inwieweit sich derartige fiktionale Darstellungen und Rezeptionsweisen seit den späten siebziger Jahren veränderten und welche Vorstellungen, Deutungen und Bildhaushalte über den Nationalsozialismus seit *Holocaust* entstanden.

Es gibt natürlich viele Wege, sich mit derartigen fiktionalen Filmen auseinanderzusetzen. Bislang liegen verschiedene Analysen vor, die den historischen Gehalt von einzelnen Filmen diskutieren. Vernachlässigt wurden dagegen jedoch diachrone Analysen, die systematisch den Wandel von Bildhaushalten aufzeigen. Der Artikel versucht entlang von rund vierzig Spielfilmen und Fernsehserien zum Nationalsozialismus, die in der öffentlichen Diskussion eine Rolle spielten, Entwicklungslinien der letzten Jahrzehnte zu analysieren. Hierbei sollen Schwerpunkte und Grenzen der öffentlichen Erinnerung an die Zeit zwischen 1933 und 1945 ausgemacht und mit gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Trends in Beziehung gesetzt werden<sup>6</sup>. Die einzelnen Filminhalte werden somit nicht auf

<sup>2</sup> Den Einfluss der Spielfilme betonen zahlreiche Studien. Vgl. etwa aus psychologischer Sicht aufgrund von Interviews Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002, S. 178–192; aus filmhistorischer Sicht Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987, S. 207.

<sup>3</sup> Vgl. besonders Michèle Lagny, *Kino für Historiker*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8 (1997), S. 457–483, hier S. 468.

<sup>4</sup> Vgl. die Umfragedaten in: Werner Bergmann/Rainer Erb, *Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. Ergebnisse der empirischen Forschung 1946–1989*, Opladen 1991, S. 236.

<sup>5</sup> Auch wenn eine genauere historische Aufarbeitung der Serie noch aussteht, ist bereits die Zahl der zeitgenössischen Publikationen, kommunikationswissenschaftlichen Analysen und historischen Rückblicke auf die Debatten immens; vgl. zuletzt die Artikel in: *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 30.4 (2005), S. 4–154.

<sup>6</sup> Deutsche Filme stehen im Vordergrund, ausländische Produktionen wurden aber integriert, sofern sie öffentliche Debatten auslösten. Im Unterschied zur jüngst publizierten Arbeit von Lawrence Baron geht es somit weniger um die Darstellung einzelner Filminhalte, sondern um kontextualisierte Trends; vgl. ders., *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, Oxford 2005; zur filmischen Erinnerungskultur vor-

ihre historische „Wahrheit“ überprüft, sondern mit den wissenschaftlichen Trends der Zeit in Verbindung gebracht. Denn die Vermutung liegt nahe, dass Spielfilme zwar nicht unbedingt die neuesten empirischen Ergebnisse der Historiker abbilden, wohl aber durchaus mit ihren Blickwinkeln und Zugängen korrespondieren<sup>7</sup>.

## I. „Holocaust“ und die NS-Vergangenheit in den achtziger Jahren

Wie bei jeder Zäsur stand auch die 1979 in Deutschland ausgestrahlte Serie *Holocaust* nicht allein für einen plötzlichen Umbruch. Sie war vielmehr ein markanter Ausdruck eines längerfristigen Wandels der öffentlichen Erinnerungskultur, der sich bereits im Jahr zuvor deutlich abzeichnete. So führte bereits der 40. Jahrestag der Reichspogromnacht 1978 zu einem Anstieg von Fernsehsendungen zum Holocaust, und auch die Zahl der westdeutschen Spielfilme, die den Holocaust thematisierten, erhöhte sich Ende der siebziger Jahre deutlich<sup>8</sup>. Ebenso nahmen das öffentliche und insbesondere das lokale Gedenken an den 9. November 1938 in diesem Jahr erkennbar zu<sup>9</sup>. Im gleichen Jahr erhielt die Frage nach der deutschen Schuld und individuellen Handlungsspielräumen neue mediale Aufmerksamkeit, etwa in der umfangreichen Debatte um Filbingers Urteile als Marinerichter. Die Medienberichte über Hans Filbinger zeichneten sich dabei durch eigene Archivrecherchen der Journalisten aus, welche die bislang wenigen einschlägigen Studien der Historiker ergänzten<sup>10</sup>. Auch die Berichte über den Majdanek-Prozess brachten Ende der siebziger Jahre erneut das Thema in die

---

nehmlich der ersten Jahrzehnte vgl. besonders Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München/Wien 2004.

<sup>7</sup> Da dokumentarische Darstellungen anderen Regeln folgen und auch anders rezipiert werden, bleiben diese eher ausgeklammert. Vgl. zu Fernseh-Dokumentationen über den Nationalsozialismus Wulf Kansteiner, *Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“* in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51 (2003), S. 626–648; Judith Keilbach, *Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF*, in: 1999 17 (2002), H. 2, S. 102–113; Frank Bösch, *Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), S. 204–220.

<sup>8</sup> Vgl. die Statistiken bei Wulf Kansteiner, *Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der „Endlösung“ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens*, in: Moshe Zuckermann (Hrsg.), *Medien – Politik – Geschichte*, Göttingen 2003, S. 253–286, hier S. 264. Meine Einschätzung stützen die Auswertungen bei Mark A. Wolfgram, *West German and Unified German Cinema's difficult Encounter with the Holocaust*, in: *Film & History* 32 (2002), S. 24–37, hier S. 24. Zu früheren, vornehmlich angelsächsischen Filmen vgl. Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 1989.

<sup>9</sup> Vgl. Harald Schmid, *Erinnern an den „Tag der Schuld“. Das Novemberpogrom von 1938 in der deutschen Geschichtspolitik*, Hamburg 2001, S. 325–393.

<sup>10</sup> Vgl. Patrick Buber, *„Schuld“ oder „Verstrickung“? Eine Analyse der Qualitätspresse zum Fall Filbinger*, Ms. Bochum 2004; eher ahistorisch die Fallanalyse zu Filbinger von Michael Schwab-Trapp, *Konflikt, Kultur und Interpretation. Eine Diskursanalyse des öffentlichen Umgangs mit dem Nationalsozialismus*, Opladen 1996, S. 130–162.

Medien, wobei die *Holocaust*-Serie die Medienberichte über den Prozess verstärkte<sup>11</sup>. Wie groß das Bedürfnis nach medialen Darstellungen über den Nationalsozialismus war, zeigte schließlich nicht nur das Schlagwort von der „Hitler-Welle“ im Kontext der Hitler-Filme von Fest und Syberberg 1977, sondern auch ausgestrahlte Täter-Biographien wie *Dr. W – ein SS-Arzt in Auschwitz* (ZDF 1978), *Manager des Terrors* (ZDF 1977) über Reinhard Heydrich oder *Aus einem deutschen Leben* (D 1976) über den Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß. Allein dieser generelle Trend erklärt, warum die Printmedien Anfang 1979 bereits vor der Ausstrahlung von *Holocaust* derartig ausführlich über die Serie berichteten. Es spricht viel dafür, dass erst das den Erfolg der Serie ermöglichte<sup>12</sup>.

Dennoch wurde die Ausstrahlung der Serie *Holocaust* zu einem Wendepunkt der medialen Erinnerungskultur. Das lässt sich nicht nur an den hohen Einschaltquoten ablesen, an den intensiven öffentlichen Debatten und den zahllosen emotionalen Zuschriften und Anrufen, die der WDR erhielt<sup>13</sup>. Die mediale Repräsentation erschütterte die Selbstgewissheit der Historiker über ihre Geschichtsvermittlung und verstärkte zumindest in der zeitgenössischen Deutung den Eindruck, eine bildungsbürgerliche „Von-oben-nach-unten-Kultur“ finde hier ihr berechtigtes Ende<sup>14</sup>. Während die Wirkung der *Holocaust*-Serie allgemein als aufklärender Impuls begrüßt wurde, fand ihre inhaltliche Gestaltung jedoch wenig Zustimmung und wurde als zu emotionalisierend und zu wenig authentisch kritisiert. Dennoch prägte, so meine These, gerade die inhaltliche Anlage von *Holocaust* maßgeblich die mediale Erinnerungskultur der achtziger Jahre<sup>15</sup>.

Generell leitete *Holocaust* eine intensivere mediale Repräsentation der Alltagsgeschichte ein. In den achtziger Jahren häuften sich Filme und Serien, in denen einzelne Familien oder Orte im Mittelpunkt standen<sup>16</sup>. Nach der intentionalistischen „Hitler-Welle“ der siebziger Jahre korrelierten diese Filme unverkennbar

<sup>11</sup> Vgl. Sabine Horn, „Jetzt aber zu einem Thema, das uns in dieser Woche alle beschäftigt.“ Die westdeutsche Fernsehberichterstattung über den Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und den Düsseldorf Majdanek-Prozess (1975–1981) – ein Vergleich, in: 1999 17 (2002), H. 2, S. 13–43.

<sup>12</sup> Statistische Auswertungen zum Verlauf dieser Berichterstattung bieten Joachim Siedler, „Holocaust“. Die Fernsehserie in der deutschen Presse. Eine Inhalts- und Verlaufsanalyse am Beispiel ausgewählter Printmedien, Münster 1984, S. 151, und Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001, S. 309–318.

<sup>13</sup> Vgl. zu diesen Aspekten neben Siedler, „Holocaust“, besonders Peter Märthesheimer/Ivo Frenzel (Hrsg.), Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm „Holocaust“. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt a. M. 1979; Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hrsg.), Betrifft „Holocaust“. Zuschauer schreiben an den WDR, Berlin 1983.

<sup>14</sup> So der bisherige Leiter der ARD-Abteilung Fernsehspiel und Unterhaltung, Günther Rohrbach, Von-oben-nach-unten-Kultur?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 2. 1979, S. 19. Vgl. auch Martin Broszat, „Holocaust“ und die Geschichtswissenschaft, in: VfZ 27 (1979), S. 285–298; Wolfgang Scheffler, Anmerkungen zum Fernsehfilm „Holocaust“ und zu Fragen zeithistorischer Forschung, in: Geschichte und Gesellschaft 5 (1979), S. 570–579.

<sup>15</sup> Vgl. generell zur Historizität von medialen Emotionen Frank Bösch/Manuel Borutta (Hrsg.), Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2006.

<sup>16</sup> Vgl. etwa deutsche Serien wie: *Die Geschwister Oppermann* (1983), *Heimat* (1984), *Väter und Söhne* (1986), *Die Bertinis* (1988) und *Löwengrube* (1989).

mit der gleichzeitigen historiographischen Hinwendung zur Alltagsgeschichte und Oral History. Die Medienformate und die Trends der Geschichtswissenschaft dürften sich dabei wechselseitig beeinflusst und vor allem entsprechende lokale Initiativen zur Erforschung und Erinnerung des Nationalsozialismus angeregt haben<sup>17</sup>. Auch die zeitgleich in den achtziger Jahren intensivierte Erforschung des Nationalsozialismus in der „Provinz“ und der Region verlief parallel zu dieser filmischen Perspektive<sup>18</sup>. Eine ähnliche Korrelation lässt sich bei der Thematisierung der jüdischen Opfer ausmachen. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre stieg nicht nur die Zahl der westdeutschen Filme, die den Holocaust thematisierten, rasant an<sup>19</sup>. Wie Ulrich Herbert feststellte, widmete sich die Geschichtswissenschaft ebenfalls erst ab etwa 1982 wieder zunehmend dem Holocaust<sup>20</sup>. Dementsprechend ist zumindest anzunehmen, dass auch hier die verstärkte mediale Auseinandersetzung mit den jüdischen Opfern den Perspektivwechsel in der Historiographie mit gefördert haben dürfte.

Viele Filmnarrative nach *Holocaust* knüpften zunächst an das bislang bekannteste jüdische Opfer, Anne Frank, an, deren Biographie in den achtziger Jahren gleich drei Mal neu verfilmt wurde<sup>21</sup>. Kinderschicksale standen etwa in Filmen wie *Regentropfen* (BRD 1981), *Stern ohne Himmel* (BRD 1981), *Ein Stück Himmel* (WDR 1982) oder *Hitlerjunge Salomon* (1990) im Mittelpunkt. Wie bei Anne Frank boten sie damit emotional ergreifende Geschichten von Ausgrenzung und Verfolgung, die dafür aber wenig über die Strukturen des Nationalsozialismus und die Vernichtungslager vermittelten<sup>22</sup>. Zudem entstanden in Anlehnung an *Holocaust* deutsche Filme über jüdische Familien wie *Die Geschwister Oppermann* (1983) und *Die Bertinis* (1988). Schon kurz nach der Ausstrahlung von *Holocaust* war die Hoffnung geäußert worden, die Serie könne

<sup>17</sup> In den klassischen Darstellungen zur Geschichte der Geschichtswissenschaft spielen Wechselwirkungen mit medialen Geschichtsbildern bisher keine Rolle; vgl. etwa Georg C. Iggers, *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert*, Göttingen 1993; Lutz Raphael, *Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart*, München 2003.

<sup>18</sup> Vgl. als späteren Überblick zu den zahlreichen Forschungen Horst Möller/Andreas Wirsching/Walter Ziegler (Hrsg.), *Nationalsozialismus in der Region. Beiträge zur regionalen und lokalen Forschung und zum internationalen Vergleich*, München 1996; neben angelsächsischen Arbeiten wegweisend Martin Broszat (Hrsg.), *Bayern in der NS-Zeit*, 6 Bde., München 1977–1983.

<sup>19</sup> Vgl. als Statistik Wolfgram, *West German*, S. 24.

<sup>20</sup> Vgl. Ulrich Herbert, *Vernichtungspolitik. Neue Antworten und Fragen zur Geschichte des „Holocaust“*, in: Ders. (Hrsg.), *Nationalsozialistische Vernichtungspolitik 1939–1945. Neue Forschungen und Kontroversen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 9–66.

<sup>21</sup> Nach den Verfilmungen der fünfziger Jahre folgten nun: *The Diary of Anne Frank* (USA 1980); *The Diary of Anne Frank* (England 1987); *The Attic: The Hiding of Anne Frank* (UK/USA 1988).

<sup>22</sup> Als Kritik an der Popularisierung des „Ausnahmefalls“ Anne Frank vgl. Wolfgang Benz, *Mythos Anne Frank*, in: Inge Hansen-Schaberg (Hrsg.), *Als Kind verfolgt: Anne Frank und die anderen*, Berlin 2004, S. 99–108.

eine „Repersonalisierung der Opfer“ einleiten<sup>23</sup>. Nach der anonymen Enthumanisierung, welche die Massenmorde und ihre Verdrängung überhaupt erst ermöglichten, bekamen die Opfer durch die Filme tatsächlich zunehmend Gesichter, auch wenn die Biographien zunächst überwiegend fiktiv blieben<sup>24</sup>. Die hier entworfenen Bilder der Juden kennzeichneten sie ebenso wie bei *Holocaust* als wohlhabende assimilierte Bildungsbürger, die mit christlichen Deutschen verheiratet waren und um ihre Würde kämpften. Vor 1933 bestehende antisemitische Konflikte, Armut oder eigenständige jüdische Traditionen blendeten die Filme dagegen noch stärker aus als die amerikanische Serie.

Im Unterschied zu *Holocaust* verzichteten die deutschen Filme auch weitgehend auf die Darstellung der Massenvernichtung und der brutalen Gewalt gegen die Juden. Die filmische Konzentration auf die ersten Jahre der Diktatur und auf westdeutsche Handlungsorte förderte und erleichterte dies. Auschwitz und die Gaskammern, die *Holocaust* explizit gezeigt hatte, bildeten damit in den deutschen Filmen der achtziger Jahre eine kaum berührte Grenze des Darstellbaren, obwohl derartige Bilder längst ikonographischen Charakter hatten<sup>25</sup>. Ähnliches gilt für Massenerschießungen auf freiem Feld, die *Holocaust* ebenfalls aus einer Augenzeugenperspektive und mit dokumentarischem Material eindringlich dargestellt hatte. Die deutschen Produktionen deuteten sie lediglich in einzelnen Sequenzen an<sup>26</sup>. Ausländische Filme, wie die Überlebensgeschichte *Schrei nach Leben* (F 1985), welche die Morde in den Ghettos und Vernichtungslagern deutlicher zeigten, werteten die deutschen Feuilletons dagegen weiterhin als kitschige Abenteuergeschichten ab, weil sie die Massenmorde verharmlosen würden<sup>27</sup>. Was die deutsche Medienöffentlichkeit dagegen lobte, waren unspektakuläre Bilder, die nicht belehrten<sup>28</sup>. Eine derartige Distanz zu den osteuropäischen Lagern bot selbst die Serie *Die Bertinis*, die in Deutschland als die verspätete deutsche Antwort auf *Holocaust* galt.

Bemerkenswerte Gemeinsamkeiten wiesen die Filme der achtziger Jahre auch bei der Darstellung der als „nicht-jüdisch“ definierten Deutschen auf. Das kritische Potential der Filme, das eigentlich nach den großen NS-Prozessen und dem Generationswechsel der sechziger Jahre zu erwarten gewesen wäre, hielt sich stark

<sup>23</sup> Günther Anders, *Besuch im Hades: Auschwitz und Breslau nach „Holocaust“*, München 1979, S. 183.

<sup>24</sup> Wichtige Ausnahmen waren in den achtziger Jahren *Die Bertinis* und *Schrei nach Leben*, die sich an den bereits erfolgreichen Memoiren von Überlebenden orientierten. Zur Personalisierung des Grauens vgl. Edith Dörfler, *Schatten des Grauens. Zur Problematik von Filmen über den Holocaust*, in: *MedienZeit* 12 (1997), S. 22–39, hier S. 34 f.

<sup>25</sup> Vgl. Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001; Cornelia Brink, *Ikone der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998.

<sup>26</sup> Vgl. etwa die kurzen Frontszenen in: *Die weiße Rose* (BRD 1982) oder *Heimat* (BRD 1984).

<sup>27</sup> Vgl. die Kritiken zu *Schrei nach Leben* wie Thomas Thieringer, *Psychoschocker*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21. 11. 1986; „Die böse Banalität des Fernsehens“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. 11. 1986.

<sup>28</sup> Vgl. etwa die Kritiken zu *Regentropfen* in: *Ebenda*, 15. 6. 1983, und *Süddeutsche Zeitung*, 13. 6. 1983.



in Grenzen. Die Mehrheit der Deutschen wurden als passive Mitläufer dargestellt. Allerdings blieben diese Mitläufer gesichtslos und ohne breitere Aufmerksamkeit, während die Filme im alltäglichen Umgang mit den Juden vielfache Beispiele für eine couragierte Hilfsbereitschaft in Szene setzten. So unterstützen in *Geschwister Oppermann* Abiturienten ihren jüdischen Mitschüler, in *Regentropfen* kauft eine „Frau Leutnant“ demonstrativ während der April-Boykotte 1933 im jüdischen Geschäft ein und die Hamburger *Bertinis* finden trotz einzelner Antisemiten immer wieder Hilfe<sup>29</sup>. Klassische Autoritätspersonen und Honoratioren, wie Bürgermeister, Schullektoren, Klinikleiter, Polizisten oder Pfarrer, zeichneten sich in diesen Filmen häufig durch tolerante Nachsicht gegenüber den Repressionsaufforderungen aus, bis sie dem Druck einzelner Nationalsozialisten erlagen, um ihre eigene Stellung zu sichern.

Die gesellschaftliche Ausgrenzung der Juden forcierten in diesen Filmen vor allem einzelne Personen, die entweder seit 1933 politische Macht hatten oder sich aus persönlichen Bereicherungs- und Rachemotiven gegen die Juden wandten. Stärker als in der damaligen Forschung wurde damit der Nationalsozialismus als eine Denunziations- und Korruptionsgesellschaft gedeutet<sup>30</sup>. Für diese korrupte Willkür hatte bereits *Holocaust* einige drastische Beispiele gebracht – von der Arisierung bis hin zur sexuellen Unterwerfung. In dieser Deutlichkeit wiederholten die nachfolgenden Filme dies nicht. Aber zumindest die Vorteilnahme auf Kosten der Juden bildete ein wiederkehrendes Moment, was insbesondere auf den Verkauf ihrer Geschäfte bezogen wurde. Ein immer wiederkehrendes Motiv der Gewalt gegen die Juden war in den meisten Filmen jedoch der Stein, der anonym in die Fensterscheibe der jüdischen Familien geworfen wurde. Er verweist nicht nur eher verharmlosend auf eine randalierende Form des Antisemitismus und der Reichspogromnacht. Die zerstörte Scheibe steht auch für die Gesichtslosigkeit der ganz gewöhnlichen Täter. Darin unterschied sich die Perspektive der Filme aus den frühen Achtzigern freilich nicht von der der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft<sup>31</sup>.

Im Unterschied zu den Opfern blieben die biographischen Entwicklungen der Täter eher im Hintergrund. Täter, die unmittelbar an Gewaltverbrechen beteiligt waren, traten seit den späten siebziger Jahren eher in dokumentarischen Filmen auf. *Lagerstraße Auschwitz* (1979) befragte Opfer und Täter, und Eberhard-Fechner ließ in der *Der Prozeß* (BRD 1984) neben Zeugen, Gutachtern und Gerichtsvertretern auch Angeklagte des Majdanek-Prozesses zu Wort kom-

<sup>29</sup> Diese couragierte Hilfe von „unten“ lässt sich bereits in frühen fiktionalen Filmen ausmachen; vgl. etwa *Waldhausstr. 20* (NWRV 1960), *Akte Wiltau* (ZDF 1964) oder *Geheimbund Nächstenliebe* (ZDF 1964). Andere Beispiele aus den sechziger Jahren in: Christoph Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln 1999, S. 83.

<sup>30</sup> Vgl. dazu Frank Bajohr, *Parvenüs und Profiteure. Korruption in der NS-Zeit*, Frankfurt a. M. 2001.

<sup>31</sup> Auch die zeitgenössische Kritik an herausragenden Filmen über Opfer, wie *Die Bertinis*, problematisierte diese Konzentration auf die Opfer; vgl. Barbara Sichtermann, *Das Tabu*, in: *Die ZEIT*, 11. 11. 1988.

men<sup>32</sup>. Ebenso gelang es Claude Lanzmann in *Shoah* (F 1986), Täter aus Treblinka, Chelmo und dem Warschauer Ghetto vor die Kamera zu bringen<sup>33</sup>. Deren Rechtfertigungen verdeutlichten ihre Uneinsichtigkeit wie auch ihre mentalen Dispositionen. In den fiktionalen Filmen spielten die Täter bei den Massenvernichtungen im Osten nicht zuletzt deshalb eine geringere Rolle, weil die Ostfront durch die filmische Fixierung auf westdeutsche Schauplätze an Bedeutung verlor. In der Ära Adenauer hatte der Kriegsfilm noch zu den wichtigsten Filmgenres überhaupt gezählt, so dass die Spielhandlung an der Front zwangsläufig auch die militärische Gewalt berührte, wenn auch kaum den Holocaust<sup>34</sup>. Da das Militär in der bundesdeutschen Gesellschaft der achtziger Jahre an Prestige verloren hatte, schienen Filme über das Kriegsgeschehen insgesamt von geringerem Interesse. Indem die Filme der achtziger Jahre stärker auf die Provinz oder auf einzelne Familien blickten, war das Geschehen im Osten allenfalls mittelbar präsent, etwa in Form der Todesmeldungen über deutsche Soldaten. Einer der wenigen und zugleich besonders erfolgreichen deutschen Kriegsfilme dieser Jahre, *Das Boot* (BRD 1981), verlagerte seine Handlung bezeichnenderweise in den abgeschotteten Bereich der Tiefsee, wo am ehesten noch deutsche Soldaten als Kriegsoffer darstellbar waren, ohne den Holocaust zu thematisieren.

Die in der *Holocaust*-Serie inszenierte Darstellung von opportunistischen Nutznießern des Systems wurde vielfältig aufgegriffen, aber insgesamt eher entlastend differenziert. Mit der Karriere des Juristen Erik Dorf hatte *Holocaust* ein äußerst ausführliches Portrait eines Karrieristen vorgelegt. Arbeitslosigkeit, Karrierewillen und die Prestigesucht seiner Ehefrau bildeten das zentrale Motiv für seinen opportunistischen Aufstieg in der SS. Dass Karrierechancen ein entscheidender Antrieb für das Funktionieren des NS-Staates waren, stellten in den folgenden Jahren auch Spielfilme wie Rainer Werner Fassbinders *Lili Marleen* (1981) und die Verfilmung von Klaus Manns Roman *Mephisto* (Ungarn/Öster./BRD 1981) heraus. Zugleich offerierten diese Filme wieder entlastende Momente. So setzt sich in *Lili Marleen* die dargestellte Sängerin ihrer Karriere zum Trotz heimlich für ihren jüdischen Geliebten ein und schmuggelt Fotos von den Vernichtungslagern in die Schweiz. Ebenso versucht der karrieristische Theaterintendant in *Mephisto* einzelne Verfolgte zu schützen. Welche tödlichen Konsequenzen die opportunistische Unterstützung des Systems haben konnte, zeigte vor allem die familiengeschichtliche Fernseh-Serie *Väter und Söhne – Eine deutsche Tragödie* (1986), die der Rolle der IG Farben nachging<sup>35</sup>. Alle diese Filme verdeutlichten

<sup>32</sup> Vgl. Thiele, Publizistische Kontroversen, S. 340–354.

<sup>33</sup> Vgl. die Aussagen in: Claude Lanzmann, *Shoah*, Düsseldorf 1986.

<sup>34</sup> Zu den wichtigen Ausnahmen zählen etwa die Erschießungen von Juden, die *Am grünen Strand der Spree* (ARD 1960) zeigte; vgl. hierzu Knut Hickethier, Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust im Fernsehen der fünfziger und frühen sechziger Jahre, in: Michael Greven (Hrsg.), *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*, Opladen 2000, S. 93–112, hier S. 107 f.

<sup>35</sup> Vgl. den Begleitband Bernhard Sinkel, *Väter und Söhne. Eine deutsche Tragödie*, Frankfurt a. M. 1986. Während die ARD die Serie ausstrahlte, zeigte das ZDF parallel die Opferüberlebengeschichte *Schrei nach Leben*.



immerhin die biographischen Ambivalenzen jener Karrieristen, die zwar nie in der NSDAP waren und mitunter Juden halfen, zugleich aber das System durch ihr Engagement entscheidend stützten.

Bezeichnenderweise provozierten gerade die wenigen filmischen Darstellungen über Täter und Nutznießer die stärksten Fragen nach historischer Genauigkeit. So entfachte *Väter und Söhne* eine Debatte unter Historikern darüber, ob das IG Farben-Werk in Auschwitz wegen der erwarteten KZ-Zwangsarbeiter geplant wurde oder ob andere Standortfaktoren entscheidend waren. Erst unmittelbar nach der Fernsehserie kamen zahlreiche wissenschaftliche Studien auf den Markt, die hier mehr Klarheit schufen<sup>36</sup>. Ebenso löste das Fernsehspiel *Die Wannseekonferenz* (ARD 1984) eine heute befremdende Auseinandersetzung darüber aus, ob hier tatsächlich bereits die Vernichtung der Juden ausgehandelt worden sei und ob jemand wie der Staatssekretär Wilhelm Stuckart die „Halbjuden“ geschützt habe<sup>37</sup>. Aber auch hier setzte ein Film Akzente, bevor eine genauere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wannseekonferenz begann, über die damals noch keine grundlegende Monographie vorlag<sup>38</sup>.

Die filmische Betonung von Ambivalenzen und der Streit um die Schuld korrespondierten natürlich mit dem zeitgleichen Historikerstreit und der damaligen Erinnerungspolitik. Helmut Kohls Besuch mit Ronald Reagan in Bitburg und Bergen-Belsen, Richard von Weizsäckers Rede zum 8. Mai 1985 oder Philipp Jenningers Rede zur Reichspogromnacht 1988 waren nicht minder offene Integrationsangebote<sup>39</sup>. Während die Opferrolle der Juden in Film und Öffentlichkeit

<sup>36</sup> In dieser Kontroverse standen sich vor allem Gottfried Plumpe und Karl-Heinz Roth gegenüber; vgl. *Süddeutsche Zeitung*, 22. 11. 1986. Einschätzungen von Mitarbeitern des Instituts für Zeitgeschichte wurden als Beleg für die „historische Treue“ des Filmes herangezogen; vgl. Hans-Dieter Seidel, Daß zwei Halme wachsen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 11. 1986. Vgl. zur durch den Film ausgelösten Schuldfrage und zur Wahrnehmung dieser Vermischung von Tätern und Opfern auch Karl-Heinz Janssen, *Farbwerke Friedrich Schiller AG*, in: *Die ZEIT*, 7. 11. 1986. Seit 1986 erschienen zahlreiche Publikationen zur IG Farben; vgl. neben den Darstellungen von Joseph Borkin, Otto Köhler, Peter Hayes oder Raymond Stokes auch Gottfried Plumpe, *Die I.G. Farbenindustrie AG. Wirtschaft, Technik und Politik 1904–1945*, Berlin 1990. Mit Blick auf den Film vgl. Wolfgang Heitzeler, *Was war mit der IG Farben? Der Nürnberger Prozeß und der Fernsehfilm „Väter und Söhne“*, Herford 1987; Bernd C. Wagner, *IG Auschwitz. Zwangsarbeit und Vernichtung von Häftlingen des Lagers Monowitz 1941–1945*, München 2000.

<sup>37</sup> Vgl. „Eiskalter Engel in der Herrenrunde“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. 12. 1984; „Verbrecher hinter dem Schlüsselloch“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19. 12. 1984; „Eine Falle der Betroffenheit“, in: *Der Spiegel*, 17. 12. 1984.

<sup>38</sup> Dies änderte sich vor allem mit Kurt Pätzold/Erika Schwarz, *Tagesordnung Judenmord. Die Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942. Eine Dokumentation zur Organisation der „Endlösung“*, Berlin 1992.

<sup>39</sup> Vgl. etwa Werner Bergmann, *Die Bitburg-Affäre in der deutschen Presse. Rechtskonservative und linksliberale Interpretationen*, in: Ders. (Hrsg.), *Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M. 1995, S. 408–428; Jan-Holger Kirsch, *„Wir haben aus der Geschichte gelernt.“ Der 8. Mai als politischer Gedenktag in Deutschland*, Köln 1999.

akzeptiert war, war die deutsche Schuld längst nicht in diesem Maße ins Bewußtsein gedrungen.

In den fiktionalen Filmen manifestierte sich dies auch mit einer verstärkten Darstellung des Widerstands „von unten“. Bislang stand bei Spielfilmen, ähnlich wie in der Geschichtswissenschaft, vor allem der 20. Juli und der christlich-konservative Widerstand im Mittelpunkt<sup>40</sup>. Anfang der achtziger Jahre entstanden nun gleich zwei Filme über den studentischen Widerstand der „Weißen Rose“: der Spielfilm *Die weiße Rose* (BRD 1982) sowie die Fernsehproduktion *Fünf letzte Tage* (BRD 1982), der die letzten Tage von Sophie Scholl in der Zelle darstellt. Zudem verfilmte Klaus-Maria Brandauer Georg Elzers einzelgängerisches Münchner Attentat (*Georg Elser – Einer aus Deutschland*, BRD/USA 1989). Auffälligerweise beschränkte sich der Spielfilm *Die weiße Rose*, der besonders viel Aufmerksamkeit erhielt, nicht auf die Widerstandsgruppe. Vielmehr zeigte er in einer zentralen Sequenz den breiten Protest der Studenten, den eine frauenfeindliche Rede des Gauleiters Adolf Wagner auslöste, sowie die Systemgegnerschaft in den beteiligten Familien. Der einzige Professor, den der Film in Szene setzte, war der beteiligte NS-Gegner Kurt Huber, während die mitlaufende Mehrheit seiner professoralen Kollegen gesichtslos blieb. Der Film verschwieg zwar nicht die Systemkonformität der Professorenschaft, machte sie aber visuell unkenntlich. Die im Film dargestellten Nationalsozialisten blieben fast ausnahmslos Träger von Polizei- und Gestapouniformen sowie einzelne Denunzianten aus unteren Schichten<sup>41</sup>. Dass selbst die Beamten rund um die Todeszelle dem Nationalsozialismus ambivalent gegenüber standen, suggerierte der Fernsehfilm *Fünf letzte Tage*. Dies war dann auch die Lesart der FAZ-Rezension: „Die Beamten und das Wachpersonal, das sich nicht freimachen kann von einer Art Bewunderung für die Standhaftigkeit dieser Gefangenen, haben keine blutigen Hände.“<sup>42</sup> Gerade dieser Verzicht auf alles Spektakuläre und Sophie Scholls Entrückung zu einer fast mythischen Heiligen brachten dem Film positive Kritiken ein<sup>43</sup>. Die Außenwelt blieb in dieser Kammerspielsituation jedoch ausgeblendet. Insgesamt boten diese Widerstandsfilme ambivalente Lesarten an. Während sie einerseits zeigten, dass Protesthandeln im Nationalsozialismus möglich war, suggerierten sie andererseits – was man als Entlastung verstehen könnte – die tödliche Aussichtslosigkeit jeder Nonkonformität.

Auch am Beispiel des Widerstands lässt sich zeigen, dass die filmischen Darstellungen mit wissenschaftlichen Studien korrespondierten oder ihnen etwas voraus-

<sup>40</sup> Der Film *Canaris* (BRD 1954) setzte hier zum zehnten Jahrestag einen Anfangspunkt. Zur Konzentration auf den christlich-konservativen Widerstand im Fernsehen der frühen Bundesrepublik vgl. Classen, *Bilder*, S. 80.

<sup>41</sup> Über den berühmten Hausschlosser der Münchner Universität, Jakob Schmid, der die Widerständler beim Verteilen der Flugblätter entdeckte und verriet, erschien bereits 1971 der ZDF-Film *Der Pedell*.

<sup>42</sup> Hans-Dieter Seidel, *Die heilige Johanna des Widerstands*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. 11. 1982.

<sup>43</sup> Vgl. auch den Artikel „Stille, sanfte Haltung bis zum Schluß“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19. 2. 1983.

gingen. Während über die Weiße Rose bis in die achtziger Jahre die Erinnerungen von Angehörigen und historische Ereigniserzählungen dominierten, folgten den Filmen zahlreiche Briefeditionen und wissenschaftliche Arbeiten<sup>44</sup>. Das gilt im noch höheren Maße für das Attentat von Georg Elser, das die damalige Öffentlichkeit und Geschichtswissenschaft kaum angemessen als Akt des Widerstands gewürdigt hatte<sup>45</sup>. Diese Filme verstanden sich unverkennbar auch als Anklage gegen die bisherige Erinnerungskultur der Bundesrepublik. Der Film über Elser schloss etwa mit dem Hinweis auf seine Ermordung in Dachau und dem Satz „Kein Denkmal erinnert an ihn“, um so implizit ein solches einzufordern. Ebenso endete *Die weiße Rose* mit dem Hinweis, dass die Urteile des Volksgerichtshofes bis heute nicht aufgehoben seien. Tatsächlich reagierte der Bundestag 1985 darauf prompt mit der Aufhebung dieser Urteile, wie die spätere Fernsehfassung in ihrem Abspann zufrieden feststellte. Zur Erinnerung an Elser wurde in München eine Plakette beim ehemaligen Bürgerbräukeller eingelassen sowie ein Platz und eine Halle nach ihm benannt.

Neben dem „großen“ heroischen Widerstand zeigten zahlreiche deutsche Filme die „kleine“ Resistenz im Alltag. Insbesondere die Blicke in die Provinz – wie *Heimat* (BRD 1984), *Walters letzter Gang* (BRD 1989) oder *Herbstmilch* (BRD 1988) – schilderten den Nationalsozialismus als etwas von außen, aus der Stadt kommendes, das immer wieder am Gleichmut der dörflichen Welt abprallen konnte<sup>46</sup>. Zudem erschien der Nationalsozialismus als etwas, dessen Bedeutung

<sup>44</sup> Vgl. z.B. Inge Jens (Hrsg.), Hans Scholl, Sophie Scholl. Briefe und Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1984. Vgl. zur Ereignis- und Rezeptionsgeschichte bereits vorher Günther Kirchberger, *Die „Weiße Rose“*. Studentischer Widerstand gegen Hitler in München, München 1980; eher quantifizierend zur Rezeption Tatjana Blaha, Willi Graf und die Weiße Rose. Eine Rezeptionsgeschichte, München 2003; Karl Heinz Jahnke, *Weiße Rose contra Hakenkreuz*. Studenten im Widerstand 1942/43. Einblicke in viereinhalb Jahrzehnte Forschung, Rostock 2003; kontrovers dazu Johannes Tuchel, „Von der Front in den Widerstand“? Kritische Überlegungen zu Detlef Balds Neuerscheinung über die „Weiße Rose“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51 (2003), S. 1022–1045.

<sup>45</sup> Auch in Büchern zum deutschen Widerstand, die in den Jahren nach dem Film entstanden, vermisst man Hinweise auf Elser; vgl. etwa Joachim Fest, *Staatsstreich*. Der lange Weg zum 20. Juli, Berlin 1994, oder Peter Steinbach/Johannes Tuchel (Hrsg.), *Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Bonn 1994 (allein seine Hinrichtung wird in einem Satz erwähnt, S. 388). Zur filmischen Rezeption Elsers, den 1969 bereits das SDR-Fernsehspiel *Der Attentäter* darstellte, vgl. Joachim Paech, *Der Einzelne und sein Attentat – zur Re/Konstruktion eines Ereignisses ohne Held, Märtyrer, Rebell oder Heiligem: Der Hitler-Attentäter Johann Georg Elser*, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hrsg.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 290–306. Bereits 1965 entstand das Feature *Das bestellte Attentat*, das Elsers Tat aufgrund der Aussage eines SS-Mannes als fingiert darstellte; Classen, *Bilder*, S. 146–153. Nach dem Film erschienen zahlreiche Darstellungen, beginnend mit Helmut Ortner, *Der Einzelgänger: Georg Elser – der Mann, der Hitler töten wollte*, Rastatt 1989. Seit 1997 gibt es zudem eine Ausstellung der Berliner Gedenkstätte Deutscher Widerstand.

<sup>46</sup> Dies war auch die Lesart der Presse; vgl. G. Hartlieb, *In diesem Ozean von Erinnerung*. Edgar Reitz' Filmroman *Heimat – ein Fernsehereignis und seine Kontexte*, Siegen 2004, S. 91. Vgl. auch die kritische Einschätzung bei Georg Seeßlen, *Faschismus, Krieg und Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, in: DEFA-Stiftung (Hrsg.), *apropos: Film 2000*, Berlin 2000, S. 254–288, hier S. 285.

sich gegenüber anderen Fragen des Alltags relativierte. Neben der Ernte, dem Beziehungsleben oder der Sorge um die Familie schien die Bedeutung von Ideologie und Diktatur zu verschwinden. Dass insbesondere die Fernsehserie *Heimat* den Holocaust nahezu vollkommen aussparte, monierten besonders die amerikanischen Zeitungen und später dann zahlreiche deutsche Fachpublikationen<sup>47</sup>. Dennoch wäre es auch hier zu einfach, die Filmnarrative einfach als eine entlastende oder vereinfachte Lesart des Nationalsozialismus zu verstehen, die losgelöst von der Geschichtswissenschaft stand. Vielmehr unterstrichen zahlreiche sozial- und alltagsgeschichtlich geprägte Studien der Zeit die individuelle Resistenz in der Provinz, den Eigensinn am Arbeitsplatz oder die lange Beharrungskraft von sozial geprägten Deutungsmustern<sup>48</sup>. Einzelne Filme griffen den Prozess der subjektiven Rückerinnerung und Verklärung, den die Oral History zeitgleich systematisch analysierte, direkt auf. So leiteten sich die Handlungsstränge in *Heimat* aus der Erinnerung eines Dorfbewohners ab. Dass sich dieser Erzähler dabei scheinbar authentischer Fotos als Erinnerungshilfe bediente, gehörte zu der in vieler Hinsicht raffinierten Erzählweise der Serie, die die Zuschauer jedoch kaum goutierten. Insofern waren auch hier Filmerzählung und Wissenschaft enger miteinander verbunden, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

Die Fernsehserie *Heimat* war vermutlich nach *Holocaust* die einflussreichste mediale Deutung des Nationalsozialismus. Das galt zunächst für ihre Rezeption: Rund 25 Millionen Zuschauer sahen die Serie, neun bis zehn Millionen die einzelnen Teile. Ebenso entfachte sie erneut öffentliche Debatten über den Nationalsozialismus, verbunden mit zahlreichen, teilweise sehr emotionalen Zuschriften von Zuschauern. Auch inhaltlich und konzeptionell korrelierten die beiden Fernsehserien. Der Regisseur Edgar Reitz sah seine Geschichte des pfälzischen Dorfes explizit als einen Gegenentwurf. „Die Amerikaner haben mit *Holocaust* uns Geschichte weggenommen“, erklärte er seine Motivation<sup>49</sup>. Bereits der Titel *Heimat* erschien wie ein Gegenbegriff zu *Holocaust*, der Kontinuität in einer gebrochenen Geschichte suggerierte. Die einzelnen Filmsequenzen, die hier nicht erneut diskutiert zu werden brauchen, boten sicherlich nicht allein nostalgische, sondern auch kritische Deutungen über Schuld und Verantwortung an. Entscheidend für eine Reflexion über die kollektive Erinnerungskultur der frühen achtziger Jahre ist jedoch, dass sich die öffentliche Rezeption vor allem für die eher nostalgische Lesart entschied, in der die Repression und die Verbrechen während des Nationalsozialismus eine untergeordnete Rolle spielten<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Eine besonders prägnante Analyse zu *Heimat* bei Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 173–204, und Reichel, *Erfundene Erinnerung*, S. 264–272. Stärker auf den Umgang mit Konstrukten der Heimatbewegung und -ideen als auf den NS bezogen Alon Confino, *Edgar Reitz's Heimat and German Nationhood: Film, Memory, and Understandings of the Past*, in: *German History* 16 (1998), S. 185–208. Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's Heimat. Histories, Traditions, Fictions*, Oxford u. a. 2000.

<sup>48</sup> Vgl. besonders Lutz Niethammer (Hrsg.), *Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930–1960*, Berlin/Bonn 1983.

<sup>49</sup> Edgar Reitz, *Liebe zum Kino*, Köln 1984, S. 100.

<sup>50</sup> So auch das Urteil von Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 177.

## II. Die Suche nach Authentizität in den neunziger Jahren

Seit Ende der achtziger Jahre deuteten sich einige Verschiebungen in der filmischen Deutung des Nationalsozialismus an. Auffällig ist zunächst, dass zahlreiche Filme die Rekonstruktion der Vergangenheit selbst thematisierten. Die Erinnerung, die Recherche und die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart rückten bei vielen deutschen Filmen in den Vordergrund. Schon 1988 hatte *Land der Väter, Land der Söhne* die Geschichte eines jungen Journalisten beschrieben, der der NS-Vergangenheit seines Vaters nachging. Ein Jahr später folgte mit *Abrahams Gold* ein Vergangenheitskonflikt zweier 68er-Kinder mit ihren Vätern und Großvätern<sup>51</sup>. 1990 erhielt der Regisseur Michael Verhoeven einen Silbernen Bären für seinen Film *Das schreckliche Mädchen* (BRD 1990), der die Schwierigkeiten einer jungen Passauer Studentin schilderte, die nationalsozialistische Vergangenheit ihrer Heimatstadt zu recherchieren<sup>52</sup>. Im gleichen Jahr erschien mit einer Starbesetzung *Rosengarten* (USA/BRD 1990), der die fiktive Recherche eines Juden nach seiner Schwester zeigte, welche die SS als Kind 1945 in Hamburg ermordet hatte, was der Film im Kontext eines Prozesses gegen einen Täter rekonstruierte. Der Blickwinkel dieser Filme löste die Zäsur von 1945 auf. Sie setzten den Nationalsozialismus in ein spannungsreiches Verhältnis zur Gegenwart, indem sie die NS-Verbrechen im Kontext der Vergangenheitsbewältigung und den Freisprüchen der bundesdeutschen Justiz thematisierten.

Dieser Perspektivwechsel in der fiktionalen Darstellung hatte zweifelsohne einige Vorläufer, wie etwa bereits *Rosen für den Staatsanwalt* (BRD 1959). Ebenso dürften dokumentarische Filme wie *Shoah* für diese Verbindung von Gegenwart und NS-Vergangenheit prägend gewesen sein, der bei seiner Spurensuche von der Gegenwart ausging und radikal auf altes Filmmaterial verzichtete. Der Perspektivwechsel korrelierte jedoch erneut auch mit den methodischen und inhaltlichen Zugängen der Forschung, die nun ebenfalls der Erinnerungskultur und Vergangenheitsbewältigung mehr Aufmerksamkeit schenkte und den Nationalsozialismus zusammen mit der bundesrepublikanischen Erfahrung interpretierte<sup>53</sup>.

Die Provinz und das unbekannte Einzelschicksal bildeten weiterhin den Fokus vieler Filme. Während in den achtziger Jahren allerdings noch die Opfer im Vordergrund standen und die Kleinstadt eher ein Refugium gegen den Nationalso-

<sup>51</sup> *Meschugge* (D/CH 1997/98) wäre ein weiteres Beispiel für die Darstellung von Konflikten in Familien mit Tätern und Opfern in den deutschen Filmen; vgl. auch Stefan Reinecke, Nachholende Bewältigungen oder: It runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger, in: Deutsches Filminstitut (Hrsg.), *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, Frankfurt a. M. 2001, S. 76–83.

<sup>52</sup> Vgl. auch Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Das schreckliche Mädchen*. Michael Verhoeven, BR Deutschland 1989, Filmheft, Bonn 2004.

<sup>53</sup> In dieser Zeit erschienen Dan Diner (Hrsg.), *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt a. M. 1987, und Jan Assmann (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988.

zialismus zu bilden schien, zeigten die Spielfilme nun vielfach Opfer, Täter und Mitläufer gemeinsam in Entscheidungssituationen. In den oft parabelhaften Erzählungen erschien das Dorf vielfach als kollektive Instanz, die zur Bewahrung ihres „Friedens“ bereit war, Menschen in den Tod zu schicken. Die Verfolgung von Juden spielte dabei eine herausragende Rolle. So entschied sich in *Leni muß fort* (D 1994) ein bayrisches Dorf, ein von einer Bauernfamilie aufgezogenes jüdisches Findelkind abtransportieren zu lassen. Der Fernsehfilm *Drei Tage im April* (D 1995) zeigte schwäbische Dorfbewohner, die gegen Kriegsende KZ-Häftlinge in einem Güterwagen schreien ließen und schließlich den Wagen ins nächste Tal schoben, um das „Problem“ außer Sichtweite zu bekommen. Das Aufkommen des kollektiven Antisemitismus thematisierte *Viehjud Levi* (D 1998), bei dem lediglich eine verliebte Bauerntochter einem bedrohten Juden half<sup>54</sup>.

Die vormals eher noch als Refugium dargestellte Provinz mutierte somit zu Dorfgemeinschaften, die die Tötung von Juden zu verantworten hatten. Bezeichnenderweise wurden dabei besonders idyllische Orte im Schwarzwald, in Schwaben oder Bayern gewählt, um ein nostalgisches Heimatbild zu brechen. Die neue Fokussierung auf die Gewalt und Radikalisierung von unten (statt auf die Resistenz von unten) entsprach dabei sicherlich ebenfalls Trends der NS-Forschung, die frühere Annahmen über die Befehlshierarchie verwarf und sich für soziologische Erklärungen wie den „Gruppendruck“ zu interessieren begann<sup>55</sup>. Interpretiert man diese Umdeutung der scheinbar intakten Provinz vom Medium Film her, dürfte sie freilich auch den veränderten Narrativen in anderen fiktionalen Genres entsprochen haben. Denn auch in Kriminalfilmen galt nicht mehr allein die Großstadt als Ort des Verbrechens, sondern zugleich die scheinbar heile Welt der Provinz.

Auffälliger Weise wurde seit den späten achtziger Jahren auch das Schicksal anderer Opfergruppen in Deutschland häufiger thematisiert. So berichtete bereits *Der Polenweiher* (BRD 1986) über eine polnische Zwangsarbeiterin im Schwarzwald und *Das Heimweh des Walerjan Wrobel* (D 1991) über einen 14jährigen polnischen Zwangsarbeiter in Friesland, und mit dem Film *Hasenjagd – Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen* (D/Öster. 1993) fand das Schicksal sowjetischer Kriegsgefangener eine Umsetzung. Der Film zeigte erneut die Gewaltbereitschaft ländlicher Bewohner, die sich bei Kriegsende an der Jagd auf 500 sowjetische Häftlinge aus dem KZ Mauthausen beteiligten<sup>56</sup>. Der verstärkte Blick auf osteuropäische Opfergruppen korrespondierte dabei ebenfalls mit Schwerpunkten der Geschichtswissenschaft, die mit dem Ende des Kalten Krieges stärker als zuvor die Verbrechen an osteuropäischen und sowjetischen Kriegsgefangenen und

<sup>54</sup> Kritisch dazu Matthias N. Lorenz, *Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List*, in: Sven Kramer (Hrsg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003, S. 267–296, hier S. 284 f.

<sup>55</sup> Klassisch die einflussreiche Studie von Christopher Browning, *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*, Reinbek 1993.

<sup>56</sup> Vgl. zu dieser sogenannten „Mühlviertler Hasenjagd“, die nur 11 der geflohenen Russen überlebten, Peter Assmann, *Niemand wollte es getan haben ... Texte und Bilder zur „Mühlviertler Hasenjagd“*, Grünbach 1996.



Zwangsarbeitern untersuchte<sup>57</sup>. Alle diese Filme standen für eine Umdeutung der Provinz. Während bislang die überzeugten Täter Ausnahmefiguren in Uniformen waren, stachen umgekehrt nun einzelne Personen heraus, die sich für die Opfer einsetzten, während die gewöhnlichen Ortsbewohner eher zu deren Ausgrenzung und Tötung beitrugen. Als Helferfiguren traten hier vor allem Frauen auf, die den zugewiesenen Geschlechterrollen entsprechend ein unpolitisches menschliches Mitleid repräsentierten, das nicht durch Angst vor Karrierenachteilen gebrochen wurde. Das Medium Film ermöglichte damit zumindest, Frauen jenseits von NS-Klischees oder offiziellen Funktionen eine wahrnehmbare historische Rolle im Kontext von Widerstand und Resistenz beizumessen<sup>58</sup>.

Ende der achtziger Jahre wandelte sich zudem das Verhältnis zwischen filmischer und historischer Realität. Fast alle Spielfilme und Serien, die seit 1945 zum Nationalsozialismus erschienen waren, hatten zwar bekannte historische Ereignisse eingebildet, erhoben jedoch selten den Anspruch, direkte historische Rekonstruktionen zu sein<sup>59</sup>. Auch bei *Holocaust* war dieses spannungsreiche Verhältnis zwischen Geschichte und Fiktion angelegt. „It is only a story. But it really happened“, hieß es im Vorspann. Die Figuren waren fiktiv, sie partizipierten aber fortlaufend an bekannten Ereignissen. Ebenso verbürgte die regelmäßige Einblendung von dokumentarischen Fotografien und Filmen die historische Authentizität der Judenmorde. Drehorte waren bereits vielfach Originalschauplätze. Filmische Mittel, wie etwa die Laienschauspieler und die Schwarz-Weiß-Bilder in *Heimat*, unterstützten diese Ansprüche, die aber durch fiktive Orte und Namen klar als Fiktion ausgewiesen waren. Selbst bei dem Film *Rosengarten*, der tatsächliche SS-Morde an Kindern im Hamburger Lager Neuengamme thematisierte, blieb die Rahmenhandlung explizit eine fiktive<sup>60</sup>. Seit den frühen neunziger Jahren zeichnete sich jedoch die Tendenz ab, stärker historisch authentische Geschichten zu inszenieren und nicht nur belegte Ereignisse. Filme wie *Hasenjagd*, *Das schreckliche Mädchen* oder *Leni muß fort* zogen ihre emotionale Wirkung gerade daraus, dass sie „wahre Geschichten“ und bisher unbekannte Schicksale rekonstruierten. Damit übernahmen sie Ansprüche und Recherchearbeiten der Historiker, indem ihre Drehbuchschreiber bislang wenig bearbeitete Quellen auswerten und mit Zeitzeugen sprachen.

<sup>57</sup> Zu den wichtigen Ausnahmen vor den Debatten um die Zwangsarbeiterentschädigung und Wehrmachtsausstellung zählen Ulrich Herbert, *Fremdarbeiter. Politik und Praxis des „Ausländer-Einsatzes“ in der Kriegswirtschaft des Dritten Reiches*, Berlin 1985, und Christian Streit, *Keine Kameraden. Die Wehrmacht und die sowjetischen Kriegsgefangenen 1941–1945*, Stuttgart 1978.

<sup>58</sup> Zur zeitgleich entstehenden Erforschung der Frauengeschichte im NS vgl. besonders Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland. Women, the Family, and Nazi politics*, New York 1987.

<sup>59</sup> Die überwiegend fiktionalen Handlungen der Holocaust-Verfilmungen betont Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 3.

<sup>60</sup> Im Abspann hieß es: „Die Handlung ist frei erfunden, aber Ähnlichkeiten mit lebenden oder toten Personen sind kein Zufall.“ Darauf folgte ein Verweis, dass die Kinder tatsächlich ermordet worden seien und die Täter u. a. deshalb 1967 und 1985 freigesprochen wurden, weil die Kinder nicht lange beim Erhängen leiden mussten.

Diese zunehmende Hinwendung zur Authentizität, welche die Beziehung zwischen Spielfilm und Geschichtswissenschaft verschob, hatte sicher vielfältige Gründe. So dürfte der Anspruch auf eine historische Abbildung von „wahren“ Geschichten gerade deshalb gestiegen sein, weil in der Geschichtswissenschaft und in der Öffentlichkeit nun wesentlich umfassendere Kenntnisse zum Nationalsozialismus bestanden und dies entsprechende Erwartungen schuf. Zweifelsohne ermöglichte auch die größere zeitliche Distanz Rekonstruktionsformen, die Täter und Opfer direkter benannten. Die Verfilmungen waren zugleich Teil einer sich nun etablierenden Denkmalskultur, die seit den achtziger Jahren expliziter einzelne Opfer und Opfergruppen einschloss. Denkt man die Entwicklung von den Medien Film und Fernsehen her, so lässt sich für die neunziger Jahre ein genereller Trend zum „Reality TV“ und zur scheinbar dokumentarischen Rekonstruktion mit filmtechnischen Mitteln ausmachen, die Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen beeinflussten<sup>61</sup>. Auch die in den neunziger Jahren verstärkt ausgestrahlten historischen Dokumentationen über den Nationalsozialismus dürften Bildhaushalte und Erwartungen etabliert haben, an die auch Spielfilme anknüpfen konnten. Weniger der ausführliche Zeitzugeberbericht im Sinne von *Shoah*, als das in schneller Abfolge geschnittene, scheinbar authentische historische Filmmaterial entwickelte sich dabei zum Leitbild. Ebenso verstärkte gerade die Etablierung digitaler Aufnahmetechniken, mit denen künstliche Bilder generiert werden konnten, den Trend zum Realismus. Und schließlich dürfte die zeitgeschichtliche Konstellation Anfang der neunziger Jahre zu einem Bedürfnis nach historischem „Realismus“ geführt haben: Die rechtsradikalen Wahlerfolge und Brandanschläge verstärkten die Forderung, mit der Beweiskraft und Öffentlichkeitswirkung von authentischen Mediendarstellungen dem Geschichtsrevisionismus entgegen zu treten, dessen Anwachsen nach der Wiedervereinigung befürchtet wurde.

Dieser vielfältig erklärbarer Trend zur Authentizität manifestierte sich vor allem in dem Erfolg von *Schindlers Liste* (USA 1993), dem zweifelsohne wichtigsten Spielfilm über den Nationalsozialismus der neunziger Jahre. Obgleich das Drehbuch nur auf einem gut recherchierten Roman beruhte, setzte Steven Spielberg filmtechnisch und inhaltlich ganz auf das Authentizitätsversprechen: „Ich möchte, daß das Ganze ein bißchen wie ein Dokumentarfilm aussieht. Das Ganze soll von Fakten bestimmt werden, nicht von Emotionen wie sonst in meinen Filmen“, erklärte er vorab im *Spiegel*, der wie andere Medien bereits die Dreharbeiten in Polen publizistisch begleitet hatte und so zum Teil des Erinnerungsaktes machte<sup>62</sup>. Bekanntlich drehte Spielberg deshalb in Schwarz-weiß und nahm viele Szenen mit bewegten Handkameras auf, um gerade bei dramatischen Szenen wie der Ghettoräumung den beglaubigenden Eindruck eines Live-Berichtes zu schaffen, bei dem die

<sup>61</sup> Vgl. hierzu den zeitgenössischen Diskurs in: Claudia Wegner, *Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*, Opladen 1994. Im Spielfilmgenre war die Gründung der Gruppe „Dogma 95“ um Lars von Trier sicherlich ein besonders extremer Ausdruck für diesen Trend zur dokumentarischen Darstellung.

<sup>62</sup> Vgl. Urs Jenny, *Holocaust mit Happy-End?*, in: *Der Spiegel*, 24. 5. 1993, S. 210.

Kamera Zeuge war<sup>63</sup>. Die Auswahl von weniger bekannten Schauspielern, die dafür Ähnlichkeit zu den historischen Figuren hatten, verstärkte die dokumentarische Suggestion. Gleiches galt für die filmische Aufnahme bekannter visueller Ikonen der Vernichtung, wie etwa den Brillenbergen der Lager oder dem Abschneiden der Schläfenlocken im Ghetto. Dass die Dreharbeiten soweit wie möglich an den historischen Orten stattfanden, verstärkte bereits vorab das Authentizitätsversprechen. In Krakau filmte Spielberg etwa im früheren Schindlerschen Emailwarenerwerk und in Auschwitz zumindest vor dem ehemaligen Lager, nachdem er die Genehmigung für das Lagergelände nicht erhielt. Ähnlich wie bei früheren Filmen über den Holocaust stand dies für den Respekt vor den Opfern, machte aber auch die verpflichtende Aura der Orte deutlich. Das Lagertor für die Filmaufnahmen in Hollywood nachzubauen, galt demnach als nicht zulässig und hätte zugleich die Aura des Films angegriffen. Im Unterschied zu der Serie *Holocaust* beeindruckte Spielberg Historiker und Feuilletonisten auch inhaltlich, indem er sich vor allem auf Prozessaussagen, zeitgenössische Bilder und Zeitzeugen stützte, vergleichsweise wenige dramaturgische Abweichungen von den Quellenbefunden vornahm und nur im geringen Maße eine Identifikation mit einzelnen Opfern eröffnete<sup>64</sup>. Bei aller dennoch geäußerten Kritik gab es vermutlich kaum einen amerikanischen Spielfilm über den Nationalsozialismus, der eine vergleichbare Akzeptanz selbst bei Historikern erfuhr.

Bei Filmen wie *Holocaust* war vielfach kritisiert worden, dass sie auf Emotionen setzen würden, indem sie auf eine historisch authentische Geschichte verzichteten. Nun war es genau umgekehrt: Gerade der nach außen getragene Anspruch auf Authentizität schuf die Voraussetzungen dafür, dass derartige Filme eine große emotionale Wirkung erzielen konnten. Die medial verbreitete Beglaubigung durch prominente Zeitzeugen belegte und verstärkte diesen Effekt bei *Schindlers Liste*, etwa wenn Ignatz Bubis bezeugte: „Genauso war es, selbst die Details stimmen, wie sie in ihren Verstecken aufgestöbert und erschossen wurden. Mir ist, als ob es gestern war.“<sup>65</sup> Dass Authentizität jetzt auch für die Zuschauer und die Medienöffentlichkeit das zentrale Bewertungskriterium war, zeigte sich in der breiten Debatte über den Film, wobei sich die Verfechter und die Kritiker

<sup>63</sup> Zur Filmästhetik und zum Aufbau vgl. Helmut Korte, Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte. *Schindlers Liste* (Spielberg 1993), in: Ders. (Hrsg.), Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin 2001, S. 157–194. Der Authentizitätsanspruch wurde vielfach hervorgehoben; vgl. Georg-Michael Schulz, Docu-Dramas – oder: Die Sehnsucht nach der ‚Authentizität‘. Rückblicke auf *Holocaust* von Marvin Chomsky und *Schindlers Liste* von Steven Spielberg, in: Wende (Hrsg.), Geschichte im Film, S. 159–180.

<sup>64</sup> Die verschiedenen Abweichungen von der geschichtswissenschaftlichen Rekonstruktion benennen Michael Wildt, Das Erfundene und das Reale: Historiographische Anmerkungen zu einem Spielfilm, in: Historische Anthropologie 2 (1995), S. 324–334; Hanno Loewy, Schindler: Held, Spieler oder Kapitalist?, in: Ebenda, S. 309–323. Wolfgang Benz, Bilder statt Fußnoten, in: Die ZEIT, 4. 3. 1994, S. 59; zur Frage der historischen Authentizität wichtiger Elemente, wie etwa der „Liste“ selbst, die der Film aus dramaturgischen Gründen Itzhak Stern zuschreibt, vgl. jetzt David Crowe, Oskar Schindler. Die Biographie, Berlin 2005, besonders S. 409–431.

<sup>65</sup> „Premierengäste kämpfen mit den Tränen“, in: Die Welt, 3. 3. 1994, S. 11.

hierauf bezogen<sup>66</sup>. Gerade der fiktive Spielfilm schien damit paradoxer Weise jene historische Wirklichkeit einzufangen, welche die zahllosen Fernseh-Dokumentationen über den Nationalsozialismus mit ihren zeitgenössischen Aufnahmen gerade nicht bieten konnten. Letztere konnten vor allem nicht die unberechenbare Gewalt explizit darstellen, die in Spielbergs Drehbuch ebenso wie im Nationalsozialismus konstitutiv war. Aber auch geschichtswissenschaftliche Darstellungen, die etwa aus der Opferperspektive Ghettoräumungen analysierten, lagen bis dato eben noch nicht vor. Nicht zuletzt deshalb konnte und musste Spielberg sowohl mit seiner eher journalistischen Zeitzeugenbefragung und seiner filmischen Darstellung Neuland betreten.

Der filmische Perspektivwechsel korrespondierte erneut mit der Geschichtswissenschaft. So konzentrierte sich die Forschung seit Anfang der neunziger Jahre ebenfalls verstärkt auf die Massenmorde in den besetzten Gebieten Polens und Osteuropas und die damit verbundenen bürokratischen Aushandlungsprozesse der regionalen Eliten<sup>67</sup>. Dabei kam es auch von Seiten der Historiker zu einer Differenzierung von Täter-Opfer-Dichotomien, die die Bereicherung und Hilfe für Juden in Einzelfällen verband<sup>68</sup>. Dynamiken und Entscheidungen in den besetzten Regionen wurden ebenfalls verstärkt mit breiten Recherchen in osteuropäischen Archiven unterstrichen. Zweifelsohne war es der Zusammenbruch der Sowjetunion, der diesen Paradigmenwechsel erst ermöglichte. Das in *Schindlers Liste* konstruierte Bild des Nationalsozialismus knüpfte zwar an die vorherigen Spielfilme an, spitzte sie aber zu. So erschien der Nationalsozialismus erneut als eine Korruptionsgesellschaft, jedoch war die moralische Willkür und menschenverachtende Bürokratie deutlich regelloser. Ebenso präsentierte der Film die bekannte Figur des deutschen Retters, brach sie aber leicht, indem er einen Glücksritter in den Mittelpunkt stellte, der sich zunächst ebenfalls an den Juden bereicherte. Stärker als die deutschen Filme zeigte Spielberg die brachiale Gewalt, die die Deutschen im besetzten Polen ausübten. *Schindlers Liste* trug mit dazu bei, neben Auschwitz auch andere osteuropäische Städte als Orte der deutschen NS-Verbrechen zu vergegenwärtigen. Die Besucherströme, die auch in Folge des Films nach Krakau kamen, unterstrichen, wie sehr der Spielfilm die

<sup>66</sup> Sie ist bereits umfassend dokumentiert, vgl. Christoph Weiss (Hrsg.), „Der gute Deutsche“. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland, St. Ingbert 1995; Thiele, Publizistische Kontroversen, S. 435–460; kritisch Yosefa Loshitzky (Hrsg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List, Bloomington 1997; Initiative Sozialistisches Forum (Hrsg.), Schindlerdeutsche. Ein Kinotrauma vom Dritten Reich, Freiburg 1994. Als Antwort auf die Kritik vgl. Eric Sterling, All Rules Barred. A Defense of Spielberg's Schindler's List, in: Film & History 33 (2002), S. 62–71.

<sup>67</sup> Vgl. etwa die zeitlich zu *Schindlers Liste* entstandenen Studien: Dieter Pohl, Von der Judenpolitik zum Judenmord. Der Distrikt Lublin des Generalgouvernements 1939–1944, Frankfurt a. M. 1993; ders., Nationalsozialistische Judenverfolgung in Ostgalizien 1941–1944. Organisation und Durchführung eines staatlichen Massenverbrechens, München 1996; Götz Aly, „Endlösung“. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden, Frankfurt a. M. 1995.

<sup>68</sup> Vgl. besonders Thomas Sandkühler, „Endlösung“ in Galizien. Der Judenmord in Ostpolen und die Rettungsinitiativen von Berthold Beitz 1941–1944, Bonn 1996.

Erinnerungskultur prägte. Dass 1995 zu einem medialen „Gedenkmarathon“ werden konnte, bei dem auch die Erinnerung an die Befreiung von Auschwitz neuen geschichtspolitischen Rang erhielt, dürfte ebenfalls nicht unwesentlich auf die Rezeption dieses Films zurückzuführen sein<sup>69</sup>.

Zugleich war der Film selbst das Ergebnis einer mittlerweile eingeübten Erinnerungskultur. Gerade weil über den Holocaust nun deutlich mehr öffentlich bekannt war, konnte die filmische Darstellung mit seinen medial bekannten Ikonen spielen und sie brechen. Die Duschen, die bürokratischen Statistiken oder das Zahngold waren bereits so vielfältig besetzt, dass Spielberg sie zu einem Verweissystem mit zahlreichen Ambivalenzen machen konnte. Sie alle standen für den organisierten Tod, konnten sich im Film aber auch in Zeichen der Rettung verkehren. Selbst das rot markierte Mädchen, das die Schwarz-Weiß-Ästhetik brach, erinnerte beiläufig an die Rettungsberichte über Kinderschicksale, deren Überlebensfokus er jedoch zugleich unterlief.

Nicht nur der Film, sondern auch die öffentliche Rezeption von *Schindlers Liste* unterschied sich deutlich von *Holocaust* und den nachfolgenden Filmen der achtziger Jahre. Weniger die emotionale Betroffenheit als die Frage, was die filmischen Darstellungstechniken jeweils für die aktuelle Erinnerungskultur bedeuteten, stand hier im Vordergrund<sup>70</sup>. Die Rezeption von *Schindlers Liste* zeigte, wie sehr das Medium Spielfilm mittlerweile als ein legitimes Mittel zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit galt. Seine quasi staatstragende Funktion unterstrich das Frankfurter Premierenpublikum, zu dem der Bundespräsident, der Ministerpräsident und der Vorsitzende des Zentralrates der Juden zählten. Schon vorher hatte Bill Clintons Empfehlung („Go and see it“) diesen offiziösen Charakter unterstrichen. Dass Clinton mit seinen Eindrücken von *Schindlers Liste* seine Bosnien-Politik begründete, zeigte erneut die geschichtsgestaltende argumentative Kraft von derartigen Filmen. Im Unterschied zu den Reaktionen auf die Serie *Holocaust* machte die öffentliche Debatte deutlich, wie sehr die dargestellten deutschen Verbrechen mittlerweile auch in Deutschland allgemein als Teil der eigenen Vergangenheit akzeptiert waren. Kontrovers blieb nur die Frage, inwieweit ausgerechnet ein Deutscher als Retter auftreten könne. Die Frage nach der Schuld hatte sich in der Medienöffentlichkeit damit verkehrt: Eine zu positive Darstellung der Deutschen während des Nationalsozialismus erschien jetzt als das eigentliche Problem.

Die Debatte über *Schindlers Liste* handelte erneut aus, inwieweit Bilder vom Holocaust in einem Spielfilm als zulässig galten. Der Film bildete dabei einen Brennpunkt in einer breiten Auseinandersetzung über die Repräsentierbarkeit der Massenvernichtung, die die Forschung und intellektuelle Öffentlichkeit seit

<sup>69</sup> Vgl. zum Gedenkjahr 1995 anhand der Printmedienberichterstattung Klaus Naumann, *Der Krieg als Text. Das Jahr 1945 im kulturellen Gedächtnis der Presse*, Hamburg 1998.

<sup>70</sup> Vgl. hierzu auch Matthias Weiß, *Sinnliche Erinnerung. Die Filme „Holocaust“ und „Schindlers Liste“ in der bundesdeutschen Vergegenwärtigung der NS-Zeit*, in: Norbert Frei/Sybille Steinbacher (Hrsg.), *Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust*, Göttingen 2001, S. 71–102, hier S. 88.

längerem beschäftigte<sup>71</sup>. Der *Shoah*-Regisseur Claude Lanzmann und sein erneutes Diktum gegen jegliche Abbildungen der Massenvernichtung blieben zwar der zentrale Bezugspunkt fast aller Feuilleton-Artikel, seine Position wurde nun jedoch zur Minderheitenmeinung<sup>72</sup>. Mehrheitlich wurde vielmehr betont, dass *Schindlers Liste* eine akzeptable Grenze des Darstellbaren gesetzt habe, indem er nicht die Tötung in den Gaskammern inszenierte, wohl aber beim Zeigen von (Wasser-)Duschen in Auschwitz mit dem Vorwissen und den Ängsten der Zuschauer spielte und so die Vergasung thematisierte, ohne sie abzubilden<sup>73</sup>. Trotz dieser erneuten Grenzsetzung markierte *Schindlers Liste* damit das Ende jenes länger diskutierten „Bilderverbotes“. Der Schriftsteller und Buchenwald-Überlebende Jorge Semprún beschrieb diesen Perspektivwechsel 1995 in einem Erinnerungsbericht über seine Befreiung aus Buchenwald mit der pointierten Formulierung: „Man kann also immer alles sagen. Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegt, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit.“<sup>74</sup> Die Frage sei eher, ob man alles hören und sich vorstellen könne, wozu ein kunstfertiges Erzählen nötig sei. Wie sehr bisher als nicht zeigbar deklarierte Bilder, die mit authentischem Anspruch die Gewalt in den besetzten Gebieten visualisierten, öffentliche Debatten auslösten und tatsächlich gehört wurden, zeigte insbesondere die Wehrmachtsausstellung. Der Authentizität beanspruchende Visualisierungsschub Mitte der neunziger Jahre dürfte ebenso mit dazu beigetragen haben, dass Goldhagens bildhaft beschreibende Täterdarstellungen eine derartige Diskussion auslösen konnten<sup>75</sup>.

*Schindlers Liste* war gerade durch seinen Erfolg ein Türöffner für filmische Repräsentationen, welche die hier angelegten Grenzüberschreitungen aufgriffen und weiter führten. Darüber hinaus ermunterte Spielbergs Konzeption zu Gegenentwürfen. Das prominenteste Beispiel hierfür war Roberto Benignis Film *Das Leben ist schön* (IT 1997). Zweifelsohne hatten komödiantische Darstellungen des

<sup>71</sup> Vgl. insbesondere für diese Zeit Saul Friedlander (Hrsg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution“*, Cambridge MA/London 1992; Michael Bernhard-Donals/Richard Glejzer, *Between Witness and Testimony. The Holocaust and the Limits of Representation*, New York 2001, S. 124–127.

<sup>72</sup> Vgl. Claude Lanzmann, *Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. 3. 1994. Auch in der wissenschaftlichen Debatte über den Film blieb Lanzmanns *Shoah* der zentrale Bezugspunkt. Als Gegenstück zur *Shoah* Kritik bei Yosefa Loshitzky, *Holocaust Others. Spielberg's Schindler's List versus Lanzmann's Shoah*, in: Dies. (Hrsg.), *Spielberg's Holocaust*, S. 104–118.

<sup>73</sup> Vgl. Ruth Klüger, *Wer ein Leben rettet, rettet die ganze Welt* (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt 13. 2. 1994), abgedruckt in: Weiss (Hrsg.), „Der gute Deutsche“, S. 37; Micha Brumlik, *Ein Deutscher der dritten Art* (taz, 3. 3. 1994), abgedruckt in: Ebenda, S. 117.

<sup>74</sup> Jorge Semprún, *Der Rauch aus den Öfen hat die Vögel vertrieben*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 1. 1995, S. 33. Semprún hatte sich bereits vorher dafür ausgesprochen, wegen des nicht überlieferten Grauens fiktionale Filme hierzu zu drehen; vgl. ders., *Schreiben oder Leben*, Frankfurt a. M. 1995, S. 125.

<sup>75</sup> Vgl. Habbo Knoch, *Im Bann der Bilder. Goldhagens virtuelle Täter und die deutsche Öffentlichkeit*, in: Johannes Heil/Rainer Erb (Hrsg.), *Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit. Der Streit um Daniel J. Goldhagen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 167–183.



Nationalsozialismus eine lange Tradition<sup>76</sup>. *Das Leben ist schön* fiel ihnen gegenüber nicht nur heraus, weil hier ein nicht-jüdischer Regisseur ausgerechnet die Deportation, Zwangsarbeit und Räumung eines Konzentrationslagers zum Thema einer Komödie machte. Benigni Film stand auch für ein kluges Spiel mit jenem Realitätsanspruch, der sich in *Schindlers Liste* und vielen folgenden Filmen manifestierte. Die kulissenhafte Abbildung des Lagers und die Parabelhaftigkeit der Erzählung sperrten sich gegen den Anspruch, den Holocaust realistisch mit der Aura des Originals abzubilden. Gleiches galt für die Handlung. Dass ein Vater seinem Kind gegenüber die groteske Weltansicht der Nationalsozialisten verweigert und diese märchenhaft umdeutet, war zugleich Akt der Resistenz gegen die Bilder und Narrative, die die Nationalsozialisten vorgaben. Der kommerzielle Erfolg des Filmes (auch in Israel), das überwiegende Lob der Medienöffentlichkeit und die zahlreichen Preise unterstrichen, wie sehr diese erneute Grenzverschiebung nun möglich war<sup>77</sup>.

Dennoch blieb diese komödiantische Form auch nach diesem Erfolg eher die Ausnahme (wie etwa *Der Zug des Lebens*, Rum./F 2000, *Chicken Run*, GB 2000 oder *Goebbels und Geduldig*, SWR 2002). Die Mehrzahl der Spielfilme, die auf *Schindlers Liste* folgten, schlossen sich eher dem Anspruch an, den Nationalsozialismus möglichst authentisch darzustellen. Die komödiantische Bewältigung der Diktatur blieb vielmehr den Spielfilmen über die DDR vorbehalten. Auch wenn es für einen Vergleich der „doppelten Vergangenheitsbewältigung“ im Film noch zu früh ist, dürften diese Komödien wesentlich mit dazu beigetragen haben, dass man sich an die DDR zunehmend als ein groteskes System mit Konsummangel erinnert, in dem der eigensinnige Protest im Alltag dominierte, der schließlich zu ihrem Zusammenbruch führte<sup>78</sup>.

### III. Bilder der Großstadt:

#### Film und NS-Vergangenheit seit Ende der neunziger Jahre

Die Fernsehserien, Dokumentationen und Spielfilme zum Nationalsozialismus standen in den letzten Jahrzehnten in einem vielfältigen Wechselverhältnis. Zumindest tendenziell lässt sich aber eine Abfolge der Formate ausmachen, die jeweils die in Deutschland maßgeblichen Vorstellungen über den Nationalsozialismus prägten. Während in den achtziger Jahren vor allem Fernsehserien eine

<sup>76</sup> Vgl. zu den Komödien seit *Der große Diktator* (USA 1940) und *Sein oder Nichtsein* (USA 1942) Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hrsg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München 2003.

<sup>77</sup> Vgl. Kathy Laster/Heinz Steinert, *Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von La Vita è bella*, in: Frölich u. a. (Hrsg.), *Lachen über Hitler*, S. 181–197; Joan Bleicher, *Zwischen Horror und Komödie. Das Leben ist schön von Roberto Benigni und Zug des Lebens von Radu Mihaileanu*, in: *Wende* (Hrsg.), *Geschichte im Film*, S. 181–199. Eine Zäsur im Umgang mit den Grenzen des Darstellbaren sieht auch Bernhard-Donals/Glejzer, *Between Witness and Testimony*, S. 124–127.

<sup>78</sup> Vgl. die erfolgreichsten Filme zur DDR wie *Good Bye Lenin* (D 2003), *Sonnenallee* (D 1999), *Helden wie wir* (D 1999) oder *NVA* (D 2005).

große Rolle spielten, waren es in den neunziger Jahren eher die historischen Dokumentationen und seit der Jahrhundertwende wieder zunehmend die Spielfilme. Auch wenn die Spielfilme seit den späten Neunzigern auf den ersten Blick eine große Bandbreite abdeckten, so lassen sich doch einige Gemeinsamkeiten ausmachen. Zunächst fällt inhaltlich eine Abwendung von der Provinz der dreißiger Jahre hin zur Berliner Metropole während des Krieges auf<sup>79</sup>. Während die filmischen Darstellungen der achtziger Jahre mit ihrem Blick auf den ländlichen Arbeitsalltag eine gewisse Resistenz zeigten, bildeten nun die Zentren der NS-Staatsmacht und das Großstadtleben Leitbilder. Statt des Landlebens zählten jetzt die Feiern der Oberschicht inmitten des Bombenhagels zu den Fluchtpunkten, die überraschende Ungleichzeitigkeiten und die Grenzen des Regimes zeigen sollten. Man mag diesen räumlichen Perspektivwechsel mit dem Berlin-Boom seit der Verlegung des Regierungssitzes erklären, der auch die NS-Topographie der Stadt ins kollektive Bewusstsein rückte. Die Filme konnten deshalb an vertraute Orte anknüpfen und sie neu konstruieren.

Damit repräsentierten die Filme einen erneuten Wechsel der Erinnerungskultur. Der Nationalsozialismus und der Krieg erschienen nun als Zerstörer einer nostalgisch verklärten Großstadtkultur<sup>80</sup>. Auch wenn die Filme vielfach jüdische Opfer in den Mittelpunkt stellten, geriet die weit extremere Gewalt in den Lagern oder an der Front erneut aus dem Blickfeld, während die deutschen Großstadtbewohner als Opfer des Bombenkriegs und der diktatorischen Gewalt stärker in den Vordergrund rückten. Der Holocaust ist in diesen Filmen nicht mehr durch seine visuellen Ikonen präsent, sondern allenfalls als „Hintergrundrauschen“<sup>81</sup>. Ähnliches lässt sich für die Wehrmacht feststellen: Nicht etwa die „Verbrechen der Wehrmacht“ werden gezeigt, sondern vielmehr Bilder von Kindersoldaten, Heimkehrern und erhängten Deserteuren, die eine soldatische Opferrolle andeuten.

Insofern spricht einiges dafür, dass auch der Film der „Berliner Republik“ die Erinnerungskultur in der Hauptstadt zentralisierte und sich so von den historischen Debatten der neunziger Jahre entfernte. Zumindest tendenziell zeigten die Spielfilme dabei eine ähnliche Verschiebung der Erinnerungskultur wie in der zeitgleichen Auseinandersetzung um das Holocaust-Mahnmal und Jörg Friedrichs Buch *Der Brand*<sup>82</sup>. Das verstärkte Interesse an der modernen Metropolenkultur

<sup>79</sup> Vgl. besonders *Aimée und Jaguar*, *Rosenstraße*, *Comedian Harmonists*, *Der Untergang* oder *Speer und Er*. Der Film *Napola* hat im Berlin der dreißiger Jahre zumindest seinen Ausgangspunkt. *Sophie Scholl – Die letzten Tage* und *Edekweißpiraten* spielen zwar nicht in Berlin, fokussieren jedoch mit München und Köln ebenfalls das Leben in der Großstadt im Krieg.

<sup>80</sup> Von dieser Nostalgie spricht auch, besonders mit Blick auf *Aimée und Jaguar*, Lutz Koepnick, *Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s*, in: *New German Critique* 87 (2002), S. 47–82, besonders S. 79 f.

<sup>81</sup> Diesen Begriff benutzt mit Blick auf *Aimée und Jaguar* Thomas Laubach, *Der Schatten des Holocaust im Kino der Gegenwart. ‚Aimée und Jaguar‘ und der Zeitgeist*, in: *forum medienethik* 6 (1999), S. 51–60, hier S. 55.

<sup>82</sup> Vgl. Jan-Holger Kirsch, *Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales „Holocaust-Mahnmal“ für die Berliner Republik*, Köln 2003; Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945*, München 2002.

teilen die Spielfilme nicht nur mit der Geschichtswissenschaft, sondern mit dem deutschen Spielfilmgenre insgesamt, dessen wichtigste Produktionen fast durchweg das Berliner Großstadtleben thematisierten<sup>83</sup>. Die Metropole Berlin und das ihr zugeschriebene Chaos inmitten der politischen Umbrüche ist damit als eine filmgerechte Kulisse zu begreifen, die für beliebige historische Konstellationen Narrative über das Leben und Überleben freisetzt.

Nach der Dominanz der westdeutschen Alltagsgeschichte in den achtziger Jahren konzentrierten sich die Filminhalte nun vor allem auf zwei Bereiche: auf Führungselite und Elitenbildung sowie auf die Verfolgung der Juden. Betrachtet man die wegweisenden wissenschaftlichen Publikationen zum Nationalsozialismus in den letzten Jahren, so stellt man erneut eine gewisse Korrelation zwischen der NS-Forschung und diesen Schwerpunkten der Spielfilme fest. So zählten Studien zur Eliteforschung zu den am meisten beachteten Arbeiten seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre<sup>84</sup>. Zugleich bildeten Publikationen zur vernichtenden Gewalt im „Dritten Reich“ weiterhin einen Schwerpunkt wichtiger zeitgeschichtlicher Arbeiten der letzten Jahre<sup>85</sup>. Deutsche Regisseure widmeten sich diesem Themenfeld jedoch nach wie vor nur selten. Filme, die etwa die willkürliche Gewalt im Warschauer Ghetto zeigten (wie *Der Pianist*, F/D/PL/GB 2002), den Alltag im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau (wie *Die Grauzone*, USA 2001; *Fateless* Ung./D/GB 2005) oder das Massensterben an der Front (wie *Der Soldat James Ryan*, USA 1998), stammten vielmehr von ausländischen Regisseuren, die mitunter ihre engsten Verwandten im Holocaust verloren hatten<sup>86</sup>. Ein deutscher Film wie *Der neunte Tag* (D/Lux. 2004), der in seinen Anfangssequenzen drastische Szenen im Konzentrationslager Dachau zeigte, fand bemerkenswerter Weise eine vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit, obwohl ihn wie bei der *Holocaust*-Serie Begleitmaterial für die Schulen flankierte<sup>87</sup>. Zudem stellte er ebenso wie *Edekweißpiraten* (D 2005), der die brutale Gewalt der Gestapo inszenierte, keine jüdischen Opfer in den Vordergrund.

Alle diese Filme unterstrichen jedoch, in welchem Maße die durch *Schindlers Liste* eingeleitete Abbildung der expliziten unberechenbaren Gewalt jetzt etabliert

<sup>83</sup> Vgl. etwa die Berlinfixierung der am meisten beachteten deutschen Filme der letzten Jahre, die nicht den Nationalsozialismus thematisierten, wie etwa *Die fetten Jahre sind vorbei*, *Lola rennt*, *Good Bye Lenin*, *Sonnenallee*, *Was nützt die Liebe in Gedanken* oder *Herr Lehmann*.

<sup>84</sup> Erinnerung sei an die Arbeiten zur NS-Elite von Ian Kershaw, Ulrich Herbert oder Michael Wildt. Ebenso sei erinnert an Debatten wie über Hitlers Entscheidungsprozess bei der Endlösung; vgl. Christian Gerlach, *Krieg, Ernährung, Völkermord. Deutsche Vernichtungspolitik im Zweiten Weltkrieg*, überarb. erw. Aufl., Zürich 2001, S. 79–162.

<sup>85</sup> Vgl. die Beiträge in: Herbert (Hrsg.), *Nationalsozialistische Vernichtungspolitik*; Christian Gerlach, *Kalkulierte Morde. Die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Weißrußland 1941 bis 1944*, Hamburg 1999; Bogdan Musiał (Hrsg.), „Aktion Reinhardt“. *Der Völkermord an den Juden im Generalgouvernement 1941–1944*, Osnabrück 2004.

<sup>86</sup> Roman Polanski (*Der Pianist*) verlor einen Großteil seiner engsten Familie, Steven Spielberg seine weitere Verwandtschaft in Österreich und Polen.

<sup>87</sup> Vgl. Herbert Heinzemann, *Der neunte Tag*. Volker Schlöndorff. Filmheft, Berlin 2004; Franz Günther Weyrich, *Der neunte Tag*. Ein Film von Volker Schlöndorff. Filmbegleitheft, München 2004.

war. Insbesondere *Die Grauzone* zeigte detailliert die Massenmorde und die Krematorien in Auschwitz, die zuvor noch als Grenze des Darstellbaren galten. Aber auch die deutschen Filme präsentierten deutlich stärker als in den achtziger Jahren die willkürliche Gewaltentgrenzung, was wiederum die Fokussierung auf die letzten Jahre des Nationalsozialismus förderte. Generell lässt sich allerdings auch anhand der großen Bedeutung der Gedenkjahre 1994/95 und 2004/05 ausmachen, dass der Nationalsozialismus damit vor allem von seinem Ende her gedacht wurde. Während der Blick auf die Zeit um 1933 noch eine Erklärung für die damalige Begeisterung verlangte und die frühen Opfer der Diktatur in den Mittelpunkt rückte, verengte der Blick auf 1945 den Fokus auf die deutschen Opfer beim Ende des Krieges.

Ein gewisses Leitmotiv der Filme bildete die Frage nach der individuellen moralischen Bewährung im Nationalsozialismus. Diesen Bewährungsproben mussten sich Charaktere unterziehen, die vielfältige Identifikationsangebote eröffneten: sei es der junge Boxer auf der Eliteschule (*Napola*), die Ehefrau bei der Gestapo (*Rosenstraße*), der Geistliche oder die Studentin im Verhör (*Der neunte Tag; Sophie Scholl – Die letzten Tage*), die Hausfrau gegenüber einer lebensfrohen Jüdin (*Aimée und Jaguar*), die Sekretärin im Führerbunker (*Der Untergang*) oder der Jude im Sonderkommando (*Die Grauzone*). Die Nationalsozialisten waren damit immer die anderen, die mephistophelisch umgarnten, goldene Brücken bauten und persönliche Vorteile versprochen. Im Unterschied zu Bewährungsproben, wie sie aus den Filmen der frühen Bundesrepublik bekannt waren, ging es dabei allein um die Entscheidung für die Menschlichkeit und nicht mehr um Verpflichtungen gegenüber Kameraden, Gott oder um dienstliche Vorschriften<sup>88</sup>. Bei diesen Versuchungen zeigen die Dramatis Personae ganz überwiegend ein großes Resistenz- und Widerstandspotential: Der Boxer, der auf seine Karriere verzichtet, die adlige Ehefrau, die gegen die Verhaftung ihres jüdischen Mannes demonstriert, der General, der Hitler widerspricht, oder der Geistliche, der eine Kooperation zurückweist und dafür ins Konzentrationslager zurück geht – sie alle bilden zusammen genommen ein Bild der nationalsozialistischen Gesellschaft, das herausragende Ausnahmefälle von Resistenz zur Regel macht. Natürlich haben Spielfilme nicht die Aufgabe, eine statistisch gewichtete Repräsentativität der Geschichte abzubilden. In ihrer Quersumme mussten sie jedoch den Eindruck verstärken, dass der neuere deutsche Film eine großzügige moralische Rehabilitierung anbot.

Um diese Fragen nach der individuellen Bewährung zu beantworten, setzten die Filme vielfach auf etwas ahistorisch wirkende Entscheidungskonstellationen. Trotz der vertrauten NS-Insignien wirkten die Eliteschule, der Bunker, das Verhörzimmer, das brennende Berlin oder selbst die Baracke des Sonderkommandos in Auschwitz eher wie Kulissen, um in einem knappen Ausschnitt gedrängte Dialoge in Entscheidungsmomenten zu inszenieren. Im Vergleich zu den Fernsehserien der achtziger Jahre, die über Jahrzehnte sich verändernde Entwicklungen

<sup>88</sup> Zu diesem Akzent im Fernsehen der frühen Bundesrepublik vgl. Classen, Bilder, S. 71 f.

vorführten, erinnert ihre geradezu aristotelische Einheit von Raum, Handlung und Zeit eher an klassische Theaterstücke, die sich gemäß dieser Trias auf wenige Tage, Orte und Handlungsstränge beschränken. Damit verschenkten viele Produktionen das Potential von Filmen. Die Figuren durchleben kaum noch Entwicklungen, die gerade das Medium Film mit Sprüngen durch Zeit, Raum und Handlungen leicht entfalten kann. Warum die Gestapo-Männer, Lehrer oder SS-Männer etwa Nationalsozialisten geworden sind oder wie sie nach 1945 zu Demokraten wurden, blieb ausgespart. Gerade weil die Filme ein hohes Vorwissen annehmen konnten, stiegen sie gleich in die gedrängte Handlung ein und bauten gar nicht erst das selbst für Zeithistoriker nicht immer biographisch präsen- te Personenarsenal auf. Die Beschränkung auf eine eingegrenzte Konstellation verschob zudem die Maßstäbe der moralischen Bewertung. Wenn, wie insbesondere in *Der Untergang*, das Personenspektrum nur auf eine NS-Führungselite beschränkt ist, können um der filmischen Dramatik willen selbst bis zum Schluss überzeugte Nationalsozialisten als Oppositionelle erscheinen, da sie zumindest graduell von noch überzeugteren Verbrechern wie Goebbels abwichen.

Zugleich beanspruchten die Filme der letzten Jahre im höheren Maße als zuvor, Beiträge zu einer quellenfundierten Geschichtsrekonstruktion zu sein. In vielen Fällen legten sie wie Historiker vorab ihre Quellen offen und warben mit der Genauigkeit der historischen Rekonstruktion, was als Gütezeichen galt. Der Film *Sophie Scholl* legitimierte etwa seine Neuverfilmung mit den Verhör- und Prozessprotokollen, die erst nach der Wende in den Archiven einsehbar gewesen und nun quellengetreu verfilmt worden seien<sup>89</sup>. Ebenso betonten die Produzenten von *Der Untergang* die detailgetreu abgesicherte Faktizität, die „streng an Dokumenten“ orientiert sei<sup>90</sup>. *Speer und Er* warb mit neuen historischen Erkenntnissen, der *Pianist*, *Edelweißpiraten* und *Die Grauzone* mit ihrer engen Anlehnung an unmittelbar nach dem Krieg verfasste Opferberichte<sup>91</sup>, und auch *Rosenstraße* und *Aimée und Jaguar* versprachen zumindest historische Darstellungen, die auf wahren Geschichten, Zeitzeugen und Dokumenten beruhten<sup>92</sup>. Auf diese Weise verschoben die Filme ihr selbst beanspruchtes Verhältnis zur außerfilmischen Realität, das sie eigentlich von historischen Dokumentationen unterschied. Gene-

<sup>89</sup> So Drehbuchautor Fred Breinersdorfer, *Sophie Scholl*, in: *Die Welt*, 24. 2. 2005.

<sup>90</sup> Vgl. Joachim Fest/Bernd Eichinger, *Der Untergang*. Das Filmbuch, hrsg. von Michael Töteberg, Reinbek 2004.

<sup>91</sup> Der *Pianist* beruhte auf Wladyslaw Szpilman, *Das wunderbare Überleben*. Warschauer Erinnerungen 1939 bis 1945, Düsseldorf 1998 (poln. Erstausgabe 1946); Wim Hosenfeld, „Ich versuche jeden zu retten“. Das Leben eines deutschen Offiziers in Briefen und Tagebüchern, hrsg. von Thomas Vogel, München 2004. *Die Grauzone* beruht auf den Aufzeichnungen von Miklós Nyiszli, *Im Jenseits der Menschlichkeit*. Ein Gerichtsmediziner in Auschwitz, hrsg. von Friedrich Herber, Berlin 1992 (ungar. Erstausgabe 1946).

<sup>92</sup> *Rosenstraße* stützte sich auf Nathan Stoltzfus, *Widerstand des Herzens*. Der Aufstand der Berliner Frauen in der Rosenstraße 1943, München 1999. Zur Quellengrundlage von *Aimée und Jaguar* vgl. Waltraud ‚Wara‘ Wende, *Die Geschichte hinter der Geschichte – Aimée und Jaguar* von Erica Fischer (1994) und Max Färberböck, in: Dies. (Hrsg.), *Geschichte im Film*, S. 252–289. Der Film beruhte auf der „dokumentarischen Erzählung“ von Erica Fischer, *Aimée und Jaguar*. Eine Frauenliebe, Berlin 1943, Köln 1994.

rell übernahmen die Medien damit das funktionale Kriterium des Wissenschaftssystems (wahr – unwahr), obgleich sie eigentlich nach dem Code „unterhaltend – nicht unterhaltend“ arbeiten.

Das Erstaunliche an diesem Trend ist vielleicht jedoch weniger der Anspruch auf historische Faktizität als die entsprechende Rezeption. Vor allem die eher konservativen Feuilletons interpretierten die Spielfilme im hohen Maße als historische Realitätsabbildungen. „Authentischer als alle Dokumentaraufnahmen“ kommentierte etwa Eckhard Fuhr den *Untergang*<sup>93</sup> und Frank Schirrmacher von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung rezipierte das Doku-Drama *Speer und Er* wie ein wissenschaftliches Geschichtsbuch, da es „unser Geschichtsbild in wesentlichen Teilen verändern wird“ und „historisch gänzlich Neues und Unbekanntes“ präsentiere<sup>94</sup>. Es überrascht wenig, dass solche Einschätzungen bereits einem flüchtigen Blick auf den Forschungsstand kaum standhalten können<sup>95</sup>. Gerade in einer diachronen, von *Holocaust* ausgehenden Perspektive überrascht eher, dass Spielfilme überhaupt diesen Stellenwert zugeschrieben bekamen, während früher allenfalls ihre emotionale Wirkung als entscheidendes Moment ihrer historischen Aufklärungsarbeit galt.

Der Authentizitätsanspruch der Filme und derartige Deutungen verstärkten die Grenzauflösung zwischen historischem Quellenmaterial und inszenierten Szenen. So drehten die Spielfilme Szenen aus NS-Wochenschauen und von Privatkameras nach, welche die Zuschauer aus den Fernsehdokumentationen kannten. Sequenzen von Hitlers letztem öffentlichen Auftritt vom 20. April 1945 bei der Auszeichnung der Kindersoldaten des Volkssturms (*Der Untergang*), Eva Brauns Filmerei auf dem Obersalzberg (*Speer und Er*) oder die Straßenbahn, die das Warschauer Ghetto durchquerte (*Der Pianist*), boten Wiedererkennungseffekte aus Dokumentationen an. Bei der Serie *Holocaust* waren die Bilder aus der NS-Zeit noch als Dokumente eingeblendet. Nun wurden sie Teil des Films selbst, um den Anspruch auf historische Authentizität zu untermauern. Auf diese Weise kam es zu einer medialen Doppelung, die den filmischen Täterblick auch im fiktionalen Genre verfestigte und damit das fiktionale und dokumentarische Genre vermischte. Diese Tendenz hatte bereits der dokumentarische Film der späten neunziger Jahre gefördert, der inszenierte „szenische Zitate“ benutzte und damit Elemente des Spielfilms aufnahm. Zudem weichten die Grenzen dadurch weiter auf, dass Presse und Fernsehen diese nachinszenierten Filmaufnahmen wiederum wie historische Aufnahmen zeigten. Ob der Schauspieler Bruno Ganz oder Hitler jeweils von der Titelseite des *Spiegels* oder der *Bild-Zeitung* blickten, wurde angesichts dieser medialen Palimpseste zunehmend unklar.

<sup>93</sup> Vgl. Eckhard Fuhr, *Begegnungen im Bunker*, in: *Die Welt*, 28. 8. 2004.

<sup>94</sup> Frank Schirrmacher, *Der Engel Nachkriegsdeutschlands fährt zur Hölle*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. 3. 2005; vgl. Fred Breinersdorfer, Sophie Scholl, in: *Welt am Sonntag*, 24. 2. 2005.

<sup>95</sup> *Erinnert sei bereits an frühe Publikationen wie Matthias Schmidt, Albert Speer. Das Ende eines Mythos*, Bern 1982; zur Kritik an dem Anspruch von Breloer vgl. etwa Wolfgang Benz, *Zu viel versprochen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. 5. 2005.



Auch die Geschichtswissenschaft akzeptierte die Spielfilme wesentlich stärker als in den achtziger Jahren als historische Rekonstruktionen, wie vielfältige Reaktionen von Historikern belegen. Verschiedene Fachzeitschriften druckten zu den einzelnen Filmen jeweils Einzelanalysen ab, die ihre Inhalte mit den Ergebnissen der Wissenschaft abglich<sup>96</sup>. Insbesondere der Film *Rosenstraße* führte zu einer umfangreichen fachhistorischen Debatte, die den bisherigen Kenntnisstand über die Ereignisse in der Rosenstraße und grundsätzliche Fragen wie die „Mischehen“ oder die Spielräume des Widerstands von unten thematisierten<sup>97</sup>. Die durch den Film angestoßene Diskussion mündete schließlich sogar in eine wissenschaftliche Konferenz, die sowohl das historische Wissen als auch die filmische Umsetzung im Austausch zwischen Wissenschaft und Filmproduzenten diskutierte<sup>98</sup>. Gegenüber den meisten Filmen fällten die Historiker zwar abwertende Urteile, die vor allem historische Ungenauigkeiten und mangelnde Erklärungsansätze tadelten. Dennoch lösten fast alle Filme erstaunliche Synergieeffekte aus, da durch sie die Ergebnisse der Fachwissenschaft eine größere Aufmerksamkeit erhielten und die Historiker an der öffentlichen Wissensproduktion beteiligt wurden. Längst vorliegende fachwissenschaftliche Interpretationen zu den NS-Eliteschulen, dem deutschen Widerstand oder Hitlers Realitätsverlust am Kriegsende erreichten erst im Zuge der Filme eine größere Öffentlichkeit<sup>99</sup>. Die Spielfilme kanalisiert die Aufmerksamkeit auf die Antworten der Geschichtswissenschaft, aber auch die Fragen der Geschichtswissenschaft an die Filme, die als mögliche historische Antworten ernsthafter diskutiert wurden. Im Unterschied zur Serie *Holocaust* war die Nation zwar nicht mehr „betroffen“, aber sie war zumindest interessiert. Die generell bevorzugte Meta-Debatte darüber, *wie* etwas angemessen repräsentiert werden kann, brachte in vielen Fällen eben auch öffentliche Aussagen darüber mit, *was* überhaupt zu repräsentieren ist.

Im Kampf um die öffentliche Aufmerksamkeit erwies sich in den letzten Jahren der Bruch von angeblichen Tabus häufig als erfolgreiche Medienstrategie. Bücher und Reden zum Bombenkrieg, zur Vertreibung oder zur „Moral-Keule“ Auschwitz proklamierten Neuheit und Alleinstellungsmerkmale. Dabei deklarierten sie ihre Gegenstände zu Tabus und bisher unsagbaren Themen, die sie nun angeblich erstmals aufgriffen. Gerade weil die Tabus zumeist nicht existierten,

<sup>96</sup> Vgl. Beate Meyer, Geschichte im Film: Judenverfolgung, Mischehen und der Protest in der Rosenstraße 1943, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 52 (2004), S. 23–36. Kritisch zum „Abgleichen“, aber mit vergleichenden Hinweisen zum außerfilmischen historischen Kontext Michael Wildt, „Der Untergang“: Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-1-2005>.

<sup>97</sup> Vgl. die Beiträge auf H-German; Meyer, Geschichte; Wolf Gruner, Ein Historikerstreit? Die Internierung der Juden aus Mischehen in der Rosenstrasse 1943. Das Ereignis, seine Diskussion und seine Geschichte, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 52 (2004), S. 5–22; Wolfgang Benz, Kitsch as Kitsch can, in: Süddeutsche Zeitung, 18. 9. 2003.

<sup>98</sup> Ein Tagungsbericht ist einsehbar in: <http://www.h-net.org/mmreviews/showrev.cgi?path=756>.

<sup>99</sup> Vgl. etwa Christian Schneider, Geschichte von Opa, in: taz, 8./9. 1. 2005; Nathan Stoltzfus, Die Wahrheit jenseits der Akten, in: Die ZEIT, 30. 10. 2003.

mussten sie suggeriert werden, um dann auf ihre angebliche Brechung aufmerksam zu machen. Auch die Filmwelt arbeitete in den letzten Jahren auffällig häufig mit dem Tabubegriff, um ihre Inhalte als spektakulär zu markieren. So erschienen zum sechzigsten Jahrestag des Kriegsendes zahlreiche eher experimentelle Dokumentationen, die mit Tabubrüchen für sich warben. Hierzu zählten Filme, die homosexuelle „Nazis“ von damals und heute zu Wort kommen ließen (*Männer, Helden und schwule Nazis*, D 2005), die kommentarlos Goebbels' Tagebucheinträge zu dokumentarischen Aufnahmen vorlasen (*Das Goebbels-Experiment*, D 2005) oder den Bruch des Schweigens einer Familie zeigten, die über die Gräueltaten des Vaters im Nationalsozialismus berichtet (*2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß*, D 2005). Ebenso verstanden sich einige Spielfilme als Tabubrecher. Mit Blick auf die Darstellung von Opfern des Nationalsozialismus betonte etwa Volker Schlöndorff, wir Deutschen könnten uns nicht mehr hinter dem Tabu verstecken, dass man Lager nicht darstellen könne<sup>100</sup>. Umgekehrt sahen Heinrich Breloer, Dennis Gansel und Bernd Eichinger es als Tabubruch an, dass sie Spielfilme über die Führungselite drehten. Letzteres interpretierten viele Kritiker als einen gelasseneren Umgang mit dem Nationalsozialismus, der vorher nicht möglich gewesen sei. Er sei, so Eckhard Fuhr, als ein „Zeichen der Emanzipation“ zu deuten, da sich auch in der Geschichtswissenschaft ein Bedürfnis nach Versöhnung oder zumindest Verständnis der Tätergeneration zeigen würde<sup>101</sup>.

Eichingers Film *Der Untergang* löste dabei sicherlich die größte öffentliche Debatte über die filmische Darstellung des Nationalsozialismus seit *Schindlers Liste* aus. Ob die schauspielerische Darstellung Hitlers als „Menschen“ und „Privatmann“ ein emanzipierter Tabubruch war, lässt sich sicherlich auch filmgeschichtlich bezweifeln. Zweifelsohne hat die mediale Vermarktung von Hitlers „Privatleben“ eine längere Tradition. Immerhin erschienen Hitlers Tischgespräche 1951 auch in der Zeitschrift *Quick*<sup>102</sup>. Keine zwei Jahre später wurde der Film *Bis 5 nach 12* (BRD 1953) produziert, der Eva Brauns Privataufnahmen von Hitler zeigte. „Ein Dokumentarfilm mit sensationellen, bisher noch nie veröffentlichten Privataufnahmen aus Hitlers Umgebung“, hieß es vorab werbend, und auch die Journalisten fragten daraufhin genauer nach dem Liebesleben des Diktators<sup>103</sup>. Da der Film der Bundesregierung als „wehrzersetzend“<sup>104</sup> erschien,

<sup>100</sup> Vgl. das Interview zu seinem Film *Der neunte Tag*: [http://www.derneunteag.de/Neunte\\_Tag\\_Der\\_PH.pdf](http://www.derneunteag.de/Neunte_Tag_Der_PH.pdf).

<sup>101</sup> Eckhard Fuhr, Auf Augenhöhe, in: *Die Welt*, 12. 8. 2004; ähnlich Volker Corsten, Die letzten Tage der Unmenschen, in: *Welt am Sonntag*, 29. 8. 2004; einen gelasseneren Umgang mit dem NS sieht auch angesichts von *Der Untergang* Ian Kershaw, Der Führer küsst, der Führer isst Schokolade, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. 9. 2004, S. 37.

<sup>102</sup> Vgl. Henry Picker (Hrsg.), Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–42, Bonn 1951.

<sup>103</sup> Zitate in: „Eva Braun macht Kopfstand“, in: *Der Spiegel*, 18. 11. 1953, S. 35 f.

<sup>104</sup> 8. Kabinettsitzung am 17. 11. 1953, in: *Die Kabinettsprotokolle der Bundesregierung*, hrsg. für das Bundesarchiv von Hans Booms, Bd. 6: 1953, bearb. von Ulrich Enders und Konrad Reiser, Boppard 1989, S. 516.

wurde er im Zuge der Wiederbewaffnung jedoch verboten<sup>105</sup>. Kurz danach kam dafür mit *Der letzte Akt* (BRD 1955) ein Spielfilm über Hitlers letzte Tage im Berliner Bunker in die Kinos. Georg Wilhelm Papsts Film wies bereits erstaunliche Ähnlichkeiten zu *Der Untergang* auf, zumal Drehbuch-Autor Erich Maria Remarque bereits auf einigen Publikationen über Hitlers letzte Tage aufbauen konnte, die nach den Nürnberger Zeugenbefragungen gleich nach Kriegsende veröffentlicht worden waren und Traudl Junge hier bereits als Kronzeugin diente<sup>106</sup>. Wie wenig *Der Untergang* angesichts dieses Films als „neuartig“ erscheint, zeigen die sich wiederholenden Bauelemente. Auch *Der letzte Akt* präsentierte die Hochzeit mit Eva Braun, den Führergeburtstag, die Goebbels-Kinder, den Protest der Offiziere, Goebbels' ungebrochene Anbiederei an Hitler oder die ausgelassenen alkoholisierten Feierlichkeiten der übrigen Bunkerbewohner. Allerdings war bei Papsts Film der Protest der Militärs mutiger, Hitlers verzweifelter Wahnsinn und seine Skrupellosigkeit gegenüber der Zivilbevölkerung größer und die eingefügte politische Botschaft deutlicher („sag nie wieder jawoll“). Nachdem dieser Film bemerkenswerter Weise nur im Ausland reüssierte und in Deutschland vergleichsweise wenig Zuschauer fand, stammten auch die folgenden Spielfilmproduktionen im Zuge der „Hitler-Welle“ der siebziger Jahre überwiegend aus den westlichen Nachbarländern; erinnert sei an *Hitler – Die letzten zehn Tage* (IT/GB 1973), *Hitler, ein Film aus Deutschland* (BRD/F/GB 1976/77) oder *The Bunker* (USA 1980), während Joachim Fests *Hitler – Eine Karriere* (BRD 1977) mit historischem Filmmaterial ein Millionenpublikum erreichte. Aber auch in dem deutschen Fernsehspiel *Väter und Söhne* (1986) war Hitler „entdämonisiert“ zu sehen, als Liebhaber von Kuchen mit Schlagsahne und zuvorkommender Gastgeber<sup>107</sup>.

Die Bilder von *Der Untergang* waren in Deutschland jedoch vor allem durch die Fernseh-Dokumentationen längst vorbereitet, die seit den neunziger Jahren in einer Art Endlosschleife vor allem mit Hilfe von Eva Brauns Farbaufnahmen den „Führer“ privat zeigten. Eichinger führte diesen Bilderkanon im Grunde fort und produzierte nun jene Aufnahmen, die Guido Knopp weltweit sucht: Hitler privat und voller Emotionen, weinend, lachend, tobend und verliebt. Auf diese Weise machte *Der Untergang* Hitler zu einem Scheinriesen: Je näher die Kamera an ihn heranrückt, desto kleiner, harmloser und unbedeutender wird er. Jedoch nur der Weitwinkel kann die Größe fassen und erklären, die ihm viele zuschrieben.

Dass die Massenmedien sich für das Privatleben von Politikern interessieren, ist sicherlich keine Neuerung der letzten Jahre<sup>108</sup>. Dennoch steht die mediale

<sup>105</sup> Im Unterschied zu seinen Ministern argumentierte Adenauer im Kabinett jedoch differenzierter. Er sah in der „Mischung aus Bildern über die Stärke und Geschlossenheit des Nationalsozialismus und die Menschlichkeit Hitlers [...] eine versteckte Propaganda für den Nationalsozialismus und gegen die Europäische Verteidigungsgemeinschaft.“ In: Ebenda, S. 515. Zu dieser Zensur vgl. auch Stephan Buchloh, „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas, Frankfurt a. M. 2002, S. 282–286.

<sup>106</sup> Vgl. Hugh Trevor-Roper, *Hitlers letzte Tage*, Zürich 1948; Michael Musmanno, *In zehn Tagen kommt der Tod. Augenzeugen über das Ende Hitlers*, München 1950.

<sup>107</sup> In der Filmrezeption wurde dies damals hervorgehoben, vgl. Janssen, *Farbwerke Friedrich Schiller AG*, in: *Die ZEIT*, 7. 11. 1986.

Fokussierung auf Hitlers (Privat-)Leben für einen gewissen neuen Trend, bei dem historische Rekonstruktionen eine Melange mit den Narrativen des Boulevards bilden. So strahlte 2005 der Fernsehsender Sat 1 einen melodramatischen Spielfilm über Hitlers Beziehung zu seiner Nichte aus, der direkt im Titel auf eine Vorabendserie anspielte (*Die Nichte – Hitlers verbotene Liebe*, im britischen Original dagegen *Uncle Adolf*). Hitler erscheint hier als witziger Charmeur, in seinen letzten Lebensmonaten treten die Goebbels-Kinder mit einem Ständchen auf, und Traudl Junge tippt erneut das Testament. Ebenso stellte RTL mit *Hitler – Aufstieg des Bösen* seine Beziehung zu seiner Nichte Geli Raubal in den Mittelpunkt<sup>109</sup>. Das ZDF schloss im gleichen Jahr mit einer Dokumentation über *Familie Hitler* an. Diese Fokussierung auf Hitlers Privatleben ist nicht ganz unverbunden mit der Geschichtswissenschaft. Neben den biographischen Studien zu Hitler, die in den letzten Jahren erschienen waren, flankierten die Filme einzelne Publikationen zu Hitlers Privatleben, die in den Boulevardmedien zu Vorabdrucken und Titelseitengeschichten führten<sup>110</sup>. Gleiches galt für andere Diktatoren<sup>111</sup>. Ebenso wie *Der Untergang* entfalteten die Filme, Bücher und Presseberichte im Verbund ihre Wirkung.

Problematisch ist vor allem die intentionalistische Interpretation des Nationalsozialismus, welche die neuen Spielfilme über Hitler im Medienverbund bescheren. Nicht nur die Begleitbücher, sondern auch die begleitenden Experten suggerierten entsprechende Positionen in der (Boulevard-)Presse. „Den buchstäblichen Untergang des Landes hatte kein anderer als Hitler betrieben“, erklärte etwa Joachim Fest den Lesern der Bild-Zeitung<sup>112</sup>. Damit eröffneten die Filme eine öffentliche Lesart des Nationalsozialismus, die souverän die Forschung der letzten Jahrzehnte ignorierte. Einen Spielfilm über die letzten Tage einer so entscheidenden Person wie Hitler zu drehen, bedarf sicher keiner Rechtfertigung. Das Problem sind jedoch die Deutungen, die der Film im medialen Ensemble eröffnete.

<sup>108</sup> Vgl. zu diesem Prozess Frank Bösch, Das Private wird politisch: Die Sexualität des Politikers und die Massenmedien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 52 (2004), S. 781–801.

<sup>109</sup> Vgl. hierzu auch Tilmann Gangloff, Böser Onkel, in: *Frankfurter Rundschau*, 23. 4. 2005.

<sup>110</sup> Vgl. Bild, 15. 3. 2005, S. 1, zu Henrik Eberle/Mathias Uhl (Hrsg.), *Das Buch Hitler. Geheimglossar des NKWD für Josef W. Stalin*, zusammengestellt aufgrund der Verhörprotokolle des Persönlichen Adjutanten Hitlers, Otto Günsche, und des Kammerdieners Heinz Linge, Moskau 1948/49, Bergisch Gladbach 2005. Zum Interesse der Boulevardmedien an den Liebesbriefen, die Hitler erhielt, vgl. „Süßer Adolf, ich bin zu allem bereit:“ Wissenschaftler untersuchen Liebesbriefe an Nazi-Diktator Hitler“, in: Bild, 14. 2. 2004, zu dem Projekt von Alexander C. T. Geppert, „Mein Herzensadolf!“ Liebe zu Hitler und anderen europäischen Diktatoren.

<sup>111</sup> Vgl. zuletzt Simon Sebag Montefiore, *Stalin. Am Hof des roten Zaren*, Frankfurt a. M. 2005.

<sup>112</sup> Joachim Fest in: Bild, 31. 1. 2005, S. 9. Kritisch zur öffentlichen Deutung des Untergangs auch Wolfgang Lenk, *Der Nationalsozialismus als „Filmereignis“*, in: *Deutschland* 38 (2005), S. 215–223.

#### IV. Die Transformation von Film, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur

Die fiktionalen Filme zum Nationalsozialismus haben von *Holocaust* bis zum *Untergang* eine beachtliche Entwicklung vollzogen. Zieht man ein abschließendes Resümee, so zeigte der historische Längsschnitt zunächst eine etwas differenziertere Bewertung der Serie *Holocaust*. Sie erwies sich nicht nur, wie oft betont wurde, von ihrer zeitgenössischen Medienwirkung her als wegweisend. Auch ihr vielfach als naiv und kitschig bewerteter Inhalt prägte die Filme der folgenden Jahrzehnte und war ihnen zugleich oft überlegen – zumindest, wenn man die späteren Erkenntnisse und Perspektiven der Historiker zugrunde legt. Das galt etwa für ihre Darstellung der Massenvernichtung, ihre Täter- und Opfernarrative oder ihre Integration des individuellen Handelns in die Gesamtgeschichte des Nationalsozialismus. Den deutschen Produktionen der achtziger Jahre gelang dies dagegen im geringeren Maße, da sie einen zeitlich oder regional eingeschränkten Fokus wählten oder Täterdarstellungen zugunsten vielfältiger Resistenzformen zurückstellten. Erst seit Ende der achtziger Jahre kündigte sich eine deutliche Veränderung an. Die weiterhin thematisierte Provinz erschien nun nicht mehr nur als Refugium, sondern als Ort der kollektiven Mitschuld. Zudem veränderte sich das beanspruchte Verhältnis zur historischen Realität, da die Filme im Kontext von verschiedenen Trends zunehmend Authentizität beanspruchten und ihre historische Recherche herausstellten. Ein abermaliger Trendwechsel wurde seit den späten neunziger Jahren erkennbar. Die Filminhalte verlagerten sich zumindest im deutschen Film von der Provinz nach Berlin, wo erneut, wie in den fünfziger Jahren, vornehmlich deutsche Hauptpersonen auf Bewährungsproben gestellt wurden. Der gesteigerte historische Genauigkeitsanspruch dieser Filme korrelierte dabei mit der Darstellung von verdichteten Konstellationsanalysen.

Zusammengefasst steht die Entwicklung von *Holocaust* zum *Untergang* damit für eine dreifache Transformation: Für den Übergang von längeren historischen Linien hin zu verdichteten Entscheidungssituationen; für den Perspektivwechsel von jüdischen Familienschicksalen hin zur Bewährung von deutschen Großstadtbewohnern; und für die Abwendung von fiktiven Geschichten mit moralischen Leitideen hin zum Anspruch, „wahre“ Geschichte in Form eines Spielfilmes abzubilden, ohne den Anschein von pädagogischen Zielen zu erwecken.

Der Blick auf die Filmentwicklung seit *Holocaust* machte zudem deutlich, dass Geschichtswissenschaft und Film enger verbunden sind, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Auch wenn Historiker fast immer den historischen Gehalt der Filme bemängelten, teilten sie mit den Filmen oft gemeinsame Blickwinkel auf den Nationalsozialismus. Da sich die Perspektiven stark überlappten, ist von wechselseitigen Beeinflussungen auszugehen, die natürlich zugleich in Verbindung mit anderen Transformationen der politischen Kultur standen. Da man die „Henne-Ei“-Frage sicherlich kaum beantworten kann, wird man am ehesten von einer wechselseitigen Korrelation sprechen können. Wie dargelegt, zeigten sich diese Überschneidungen sowohl bei methodischen als auch bei inhaltlichen Perspektiven. Hierzu zählte etwa in den frühen achtziger Jahren die Alltags- und

Regionalgeschichte, im folgenden Jahrzehnt die Bearbeitung der Vergangenheitsbewältigung und der quellenfundierte Blick auf die Gewalt in den besetzten Gebieten Osteuropas und seit den späten neunziger Jahren die erneute Fokussierung der Führungselite und der deutschen Opfer in den Großstädten. Gerade der seit den neunziger Jahren von den Filmproduzenten deutlicher artikulierte Anspruch auf historische Authentizität ließ die Spielfilme als ein konkurrierendes Deutungsfeld für Historiker erscheinen, dem diese mit einer etwas arroganten Abwehr begegneten. Vielleicht liegt dies daran, dass Filme zu sehr als Abbild der Geschichtswissenschaft gelesen wurden, während die umgekehrte Wirkungsweise unhinterfragt blieb. Historische Filme sind zweifelsohne vor allem als unterhaltende fiktionale Produkte zu verstehen, die Ideen aufwerfen, die nicht zwangsläufig mit Quellenbefunden übereinstimmen. Die Filme können jedoch offensichtlich neue Themen, Fragen und Deutungen aufbringen, die nicht nur die Erinnerungskultur prägen, sondern auch die Arbeit der Historiker.

»Der *Mittelweg 36* ist in der kritischen Gesellschaftswissenschaft mittlerweile zu einer Institution geworden.« *Süddeutsche Zeitung*

Bestellen Sie unser Probeabonnement (3 Ausgaben in Folge) für nur € 20,- inkl. Versand (ohne automatische Verlängerung): Redaktion Mittelweg 36, Hamburger Institut für Sozialforschung, Mittelweg 36, 20148 Hamburg, Tel. 040/414097-0, [www.mittelweg36.de](http://www.mittelweg36.de)

